

Die Saga vom Hunsrück und seinen Menschen

Autor(en): **Reitz, Edgar / Ulrich, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **36 (1984)**

Heft 18

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932461>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Saga vom Hunsrück und seinen Menschen

Interview mit Edgar Reitz über seine Filmchronik «Heimat»

Seit dem 16. September strahlt die ARD die Chronik «Heimat» von Edgar Reitz in elf Teilen aus. Das Werk, in seinen Ausmassen und seiner Bedeutung, nicht aber in seiner dramaturgischen und ästhetischen Konzeption, nur mit Rainer W. Fassbinders «Berlin Alexanderplatz» zu vergleichen, dürfte zu einem Meilenstein der Film- und Fernsehgeschichte werden. Allein schon die technischen Angaben sind «umwerfend»: Gesamtproduktionszeit von der Stoffentwicklung 1979 bis zur Fertigstellung im Kopierwerk im Mai 84: 5 Jahre und 4 Monate; 28 Hauptdarsteller, 140 Sprechrollen, 5000 Laiendarsteller, 282 Drehtage, 320 000 Meter belichtetes Filmmaterial (35 mm Negativ), Endlänge etwa 28 000 Meter (15 Stunden, 24 Minuten, 10 Sekunden). Wenn solche Mammutproduktionen sonst, meist berechtigterweise, eher negative Erwartungen wecken, so werden sie hier nicht bestätigt. «Heimat» ist ein ästhetisch und dramaturgisch durchkomponiertes Riesenwerk, dessen epischer Atem nie versagt und das sich zu einer weitgespannten, aber in fast jedem Detail fesselnden Chronik einer Landschaft, ihrer Menschen und ihrer Geschichte entfaltet. Bereits am Münchner Filmfest vielbeachtet, wurde «Heimat» am Festival von Venedig, wo das folgende Interview von Franz Ulrich mit Edgar Reitz entstanden ist, zum überragenden Ereignis.

Wie ist «Heimat», diese von 1919 bis 1982 reichende Chronik über den Hunsrück, einen südlich der Mosel zwischen Koblenz und Trier gelegenen Landstrich, entstanden? Es ist eine ausserordentlich breit angelegte Dorf- und Familiengeschichte mit vielen Einzelschicksalen, in denen sich die Zeitgeschichte spiegelt. Sind es persönliche Erfahrungen, die sie hier verarbeiten, oder liegen dem Riesenwerk vor allem Recherchen zugrunde?

«Heimat» ist ganz von unten herauf entstanden. Es fing damit an, dass ich die Geschichte von einem Mann, der einfach weggeht, schreiben wollte. Das war die Figur des Paul Simon, in der ich mich zunächst selber spiegelte. Denn ich bin selber in einem Dorf im Hunsrück aufgewachsen und bin dort eines Tages weggegangen. Meine Gründe waren zwar andere, und es war auch eine andere Zeit, als die im Film geschilderte. Dennoch schien mir etwas rätselhaft daran. Für die Emigration gibt es einen «klassischen» Grund, nämlich die wirtschaftliche Not. Aber das war es nicht. Darum habe ich die erste Episode mit «Fernweh» betitelt. Ich erinnere mich, dass nicht nur ich, sondern auch die Menschen meiner Kindheit sehr vom Fernweh geplagt waren. Ihre Träume, ihre Vorstellungen von Glück, gingen immer in die Ferne, waren aber

gar nicht konkret. Es gab eine Zeit, da hatte dieses Fernweh einen Namen: Amerika. Solche Emigrationswellen hat es immer wieder gegeben, im 19. Jahrhundert und in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts. Alle Familiengeschichten sind voll davon. Die Geschichten meiner Grossmutter und meiner Mutter waren voll von Familienmitgliedern, die aus irgendwelchen Gründen die Heimat verlassen hatten. Alle Familien haben Verwandte in Amerika, Australien, Südamerika. Ich habe mich oft nach den Gründen der Auswanderung gefragt. Die Gründe, die man so in der Schule lernt oder die uns etwa die Soziologen angeben, waren mir nie ausreichend. Denn das Motiv des Fernwehs lässt sich nicht unmittelbar nur aus der wirtschaftlichen Situation erklären.

Auch bei mir war es ja kein zugespitzter Konflikt in der Familie mit Krach und so, vor dem man dann wegläuft. Es war mehr ein Gefühl, das sich meist im Stillen vorbereitet und gar keinen dramatischen Anlass braucht. Irgendwann sind dann genug Gründe beisammen, die man den Angehörigen angeben kann. Oder eben nicht, wie in der Geschichte von diesem Paul, der weggeht, ohne ein Wort zu sagen. Auch solche Geschichten gibt es viele. Auch in meiner Familie gibt es einen

«Heimat»

Eine Chronik in 11 Teilen, ausgestrahlt von der ARD

Regie: Edgar Reitz; Buch: E. Reitz und Peter Steinbach; Kamera: Gernot Roll; Musik: Nikos Mamangakis; Darsteller: Marita Breuer, Dieter Schaad, Michael Lesch, Gertrud Bredel, Willi Burger, Rüdiger Weigang, Karin Rasenack, Eva Maria Bayerwaltes u. a.; Produktion: BRD 1984, Edgar Reitz Filmproduktion in Koproduktion mit WDR und SFB, 15 Stunden und 24 Min.

Folge	Titel	Zeitraum von/bis	Sendetermin	Länge
1	Fernweh	1919–1928	Sonntag, 16. 9. 1984, 20.15 Uhr	119'19"
2	Die Mitte der Welt	1929–1933	Mittwoch, 19. 9. 1984, 20.15 Uhr	89'36"
3	Weihnacht wie noch nie	1935	Sonntag, 23. 9. 1984, 20.15 Uhr	57'49"
4	Reichshöhenstrasse	1938	Mittwoch, 26. 9. 1984, 20.15 Uhr	58'19"
5	Auf und davon und zurück	1938–1939	Sonntag, 30. 9. 1984, 20.15 Uhr	57'37"
6	Heimatfront	1943	Mittwoch, 3. 10. 1984, 20.15 Uhr,	57'37"
7	Die Liebe der Soldaten	1944	Sonntag, 7. 10. 1984, 20.15 Uhr	58'37"
8	Der Amerikaner	1945–1947	Mittwoch, 10. 10. 1984, 20.15 Uhr	102'03"
9	Hermännchen	1955–1956	Sonntag, 14. 10. 1984, 20.15 Uhr	138'26"
10	Die stolzen Jahre	1967–1969	Sonntag, 21. 10. 1984, 20.15 Uhr	82'11"
11	Das Fest der Lebenden und der Toten	Herbst 1982 und Rückblenden	Mitwoch, 24. 10. 1984, 20.15 Uhr	94'24"

solchen «Fall», einen Onkel meiner Mutter, den ich zwar nie gekannt habe, der aber meine Phantasie sehr beschäftigt hat. Von ihm wurde nur eines berichtet: Er habe eines Tages, ohne ein Wort zu sagen, das Dorf verlassen und sei nie mehr zurückgekehrt. Damit hat die Geschichte angefangen.

Aber jetzt kommt etwas sehr Merkwürdiges: Als ich beim Schreiben an dem Punkt angekommen war, wo der Mann weggeht, hatte ich ursprünglich vorgehabt, ihm zu folgen, mit ihm zusammen in die Welt hinauszugehen und zu beschreiben, wie er seine Träume erfüllt. Aber jetzt interessierte mich das nicht mehr, sondern ich wollte im Dorf bleiben, um einmal das zu beschreiben, was ich selbst auch nicht erlebt habe: Wie geht das Leben im Dorf weiter, und wie kommt immer wieder das Thema des Weggehens und sein Gegenstand, das Zurückkommen, vor. So entstand fast von selbst die Geschichte mit diesen Figuren. Ich hatte keine übergeordnete Idee, sondern fing an, mich nach und nach in jede dieser Figuren zu verlieben. Aus Begeisterung und Liebe für die Menschen, die da geschildert werden, ging das immer weiter, und ich konnte nicht aufhören, bis sie tot waren. Deswegen wurde das so ein langer Film. Man kann einen Menschen nicht verlassen, bevor er tot ist.

Sie haben gesagt, die Realisierung dieses Projektes sei für Sie so etwas gewesen wie «Hautkontakt mit der Heimat aufzunehmen». Demnach ist dieser Film auch eine Suche nach ihren eigenen Wurzeln.

Sie sind aus dem Hunsrück weggegangen. Warum kehren Sie mit diesem Werk wieder dorthin zurück?

Die Tragödie ist, dass man gar nicht zurückkehren kann. Die Heimat verwandelt sich in ein Gefühl, in eine Sehnsucht. Wenn man nun zurückkehrt, findet man dort aber keineswegs eine Welt, in der all diese Sehnsüchte erfüllt sind. Es haben Veränderungen stattgefunden, im Dorf, in der Landschaft, in den Menschen. Und man sieht vor allem auch, dass diese Welt nicht die Entsprechung der Sehnsüchte sein kann. Es ist sehr schwer zu sagen, was das eigentlich ist. Für mich selbst habe ich eine Erklärung gefunden, aber ich bin nicht so sicher, ob sie auch im Film drin ist. Meine persönliche Meinung zu dieser Frage ist eine vorläufige. Ich stelle mir das so vor:

Für ein Kind sind die Eindrücke, die wir haben, neu und bewegen uns sehr tief. Gleichzeitig haben wir als Kinder die Vorstellung, dass die Welt unendlich ist, dass wir immer grössere Kreise ziehen können, dass es immer Neues und Interessantes zu sehen und zu erleben gibt, dass wir als Erwachsene eine Allmacht aus uns heraus entwickeln können und dass alles, was wir nicht kennen, eines Tages uns gehören wird. Wenn wir erwachsen werden, machen wir aber die Erfahrung, dass es nicht so ist, dass die Welt, wenn man immer weitere Kreise zieht, sich wiederholt, und dass wir nur auf Grenzen stossen, auf unsere eigenen persönlichen, aber auch auf solche, die gegeben sind.

Das Erwachsenwerden ist also auch mit Enttäuschungen verbunden und mit der

Einsicht, dass es keine unendliche Ausweitung der eigenen Seele gibt. Man steht vor dem Trümmerfeld der Jugendträume. Man meint, dass die Welt der Kindheit in Ordnung war und später zerstört wurde. Man sucht die Kindheit und die Jugend, wenn man zurückkehren will. Diese Komponente hat es schon immer gegeben, sie ist etwas allgemein Menschliches und jeder muss sich irgendwie damit auseinandersetzen.

Für unsere Zeit kommt etwas Neues hinzu: Das moderne Leben macht den Menschen keine grosse Hoffnung darauf, dass es sich lohnt, an einem Ort zu bleiben. Alles, was man früher an regionaler Kultur entwickeln konnte – darunter verstehe ich alles, angefangen von der Küche, Gastfreundschaft, Familienleben, Häuserbau, Gartenanlagen, Landwirtschaft, wie man es sich schön macht, was man überhaupt unter Schönheit versteht, wie man sich kleidet, alle diese praktischen, normalen Dinge des Lebens, die die eigentliche menschliche Kultur ausmachen, von der die Kunst die Spitze ist – all das konnte nur an bestimmten Orten entstehen, nämlich da, wo Menschen über Generationen bleiben. Sobald man in der Vorstellung lebt, dass es gar nicht mehr darauf ankommt, wo ich lebe, verlieren alle diese Dinge auch ihren Wert.

Nun passiert es, dass Menschen zwar an ihrem Ort bleiben – wir haben ja die Landbevölkerung überall noch –, aber der Meinung sind, sie seien am Arsch der Welt, wenn sie in ihren Dörfern bleiben. Wenn man den Bewohnern des Hunsrück, meiner Heimat, sagt: «Ach, wie schön ist es bei euch!» und von der Natur, der guten Luft, die man atmet, und von den Schönheiten des Landlebens spricht, dann entgegenen sie: «Ihr habt gut reden, ihr, die ihr aus der Stadt kommt. Wir sind doch hier am Arsch der Welt!» Sie vermissen all das, was ihnen täglich von der Werbung in den Medien erzählt wird: den Komfort, die beruflichen und sonstigen Chancen, die man in den Städten haben kann. Die Arbeitslosigkeit ist zum Beispiel im Hunsrück die höchste in der ganzen Bundesrepublik. Sie finden es eine Unverschämtheit, wenn einer kommt und das alles so schön findet. Sie sagen: «Wir haben doch hier überhaupt keine Chancen. Es gibt

keine Industrie, es gibt keine Weiterentwicklung. Wir tragen das Los einer Armut, die es sonst nirgendwo in Europa mehr gibt.» So gesehen, ist es verständlich, dass diese Menschen nicht mehr dort sein mögen, wo sie sind. Sie empfinden auch keine selbstverständliche, normale Freude mehr daran, ihre Welt, in der sie leben, noch richtig zu gestalten. All das, was ich aufgezählt habe – von der regionalen Küche bis zu den Dingen, mit denen man sich umgibt –, alles orientiert sich an irgendeinem internationalen Nirwana von Ideen. Das Eigene wird nicht mehr als wertvoll empfunden. Sie singen nicht mehr ihre eigenen Lieder, pflegen nicht mehr die eigenen Tänze. Sie können sie zwar noch, finden sie aber nicht mehr interessant. Sie finden interessanter, was über die Medien kommt und von dem sie meinen, es biete ihnen mehr Möglichkeiten und Teilnahme an der Welt.

Dieses Problem kommt also zur Sehnsucht nach Heimat und Rückkehr hinzu. Wenn wir die Orte besuchen, wo wir aufgewachsen sind, treffen wir diese Menschen an, die uns sagen: «Du spinnst wohl, dass Du hierher kommst. Es gibt nichts Interessanteres als das, was Du tust, da, irgendwo in den Hauptstädten.» Man findet deshalb auch gar keine offenen Arme für diese Heimkehr. Zwar freut sich die Familie, dass du auch wieder mal vorbeiguckst, aber sie würde es überhaupt nicht verstehen, wenn du da ein Häuschen bauen und bei ihr bleiben wolltest. Ich hatte beispielsweise während des Drehens die Idee, meine Filmfirma dorthin zu verlegen, das Haus, in dem wir unser Produktionsbüro hatten, zu kaufen und dort zu bleiben. Als aber die Dreharbeiten zu Ende gingen, wurde mir klar, dass ich in einer Illusion lebte. Die Menschen, mit denen ich zusammenarbeitete, waren überhaupt nicht daran interessiert, mit mir zusammen am Ort einen neuen Anfang zu finden. Sie sahen im Kontakt mit uns, der Filmproduktionsgruppe, ja auch nur wieder eine Möglichkeit zum Absprung, um rauszukommen. Wir waren das Symbol für das Fernweh, das die alle auch haben.

Gibt es in bezug auf den Begriff Heimat nicht noch eine zusätzliche Schwierig-



Rüdiger Weigang als Eduard Simon und Karin Rasenack als kesse Berlinerin, 1933 auf der Fahrt in den Hunsrück.

keit? Ich kann mir vorstellen, dass man als Deutscher zu seiner Heimat und zur Vergangenheit wegen der Nazizeit ein sehr zwiespältiges Verhältnis hat. Wenn diese Epoche in den Schicksalen von Figuren aufscheint, die einem so oder so ans Herz wachsen, besteht da nicht die Gefahr, dass diese schreckliche Zeit mit ihren Verbrechen irgendwie entrückt, eingeebnet und menschlich fassbarer wird?

Es ist eine Gefahr. Und ich weiss, dass das Erzählen von Geschichten wie jede künstlerische Arbeit sich immer dieser Gefahr aussetzt. Sie muss es, denn es ist nicht unsere Aufgabe und gehört nicht zur Methode der Kunst, Urteile zu bilden und zu verurteilen oder Massstäbe zu schaffen zur Beurteilung von Verhältnissen und Zeiten. Es ist sicher auch nicht die Stärke des Films, das zu tun, sonst wird er zu abstrakt-theoretisch, er wird sozialkritisch, gar überheblich. Wenn man sich je-

doch vertieft, wenn man die Figuren liebt, die konkreten Details beschreibt und die Heiterkeit, die Komik, die Menschlichkeit schildert, dann verliert man natürlich diese Massstäbe. Auf der anderen Seite glaube ich, dass sowas für unser Weltbild erforderlich ist. Der Mensch besteht ja nicht nur aus Kopf, er muss auch lernen, sich mit den Tragödien zurechtzufinden. Zum Beispiel mit der Tragödie, dass man einen Menschen liebt, den man aus moralischen Gründen gleichzeitig verurteilt. Das ist ein tragisches Problem. Aber ich glaube, dass wir nicht Menschen sein können, wenn wir nicht gleichzeitig lieben und urteilen. Und beides ist nicht harmonisch. Es gibt keine Harmonie in unserer Seele, wenn wir uns wirklich mit der Welt konfrontieren. Das deckt sich ja auch mit Philosophien und religiösen Vorstellungen seit Jahrtausenden, dass sich nämlich der Mensch mit diesen Fragen auseinandersetzen hat. Die Kunst ist ganz nahe an dieser Frage.

Stichwort Religion: Das religiöse Brauchtum muss doch in einer ländlichen Ge-

gend wie dem Hunsrück vor allem in der Vorkriegszeit eine grosse Rolle gespielt haben. In der ganzen langen Chronik spielen jedoch religiös-weltanschauliche Themen fast keine Rolle. Es wird nicht einmal klar, wer von den Protagonisten katholisch oder protestantisch ist.

Der Hunsrück hat eine politisch wie konfessionell sehr zerrissene Geschichte. Im westlichen Teil gibt es den Einfluss vom Erzbistum Trier, der östliche Teil gehörte zum protestantischen Kurfürstentum Pfalz. Es gibt eine ganze Menge von protestantischen Einsprengseln in katholischen Gegenden und von katholischen in protestantischen Gegenden. Es gibt sehr viele Dörfer mit nur etwa 300 Einwohnern, die konfessionell gemischt sind. Wenn man durch den Hunsrück fährt und sich ein kleines Tal öffnet, kommen häufig zwei Kirchturmspitzen zum Vorschein. Die Katholiken haben ein sehr viel grösseres religiöses Brauchtum, etwa in Süddeutschland und im Alpengebiet, wo der Katholizismus seit Jahrhunderten ungeschmälert wirkt. Da gibt es sehr viel mehr religiöses Brauchtum als im protestantischen Norddeutschland. Im Hunsrück haben sich durch das Nebeneinander in den vergangenen Jahrhunderten die konfessionellen Unterschiede ausgeglichen. Das religiöse Brauchtum war im konfessionellen Bereich immer auch eine Provokation. Weil die Leute darauf angewiesen waren, auf kleinem Raum miteinander zu leben, haben sie gelernt, auf die äusserliche Demonstration ihrer Konfessionszugehörigkeit zu verzichten. Sie sind in dieser Hinsicht sehr zurückhaltend geworden.

Das religiöse Leben spielt heute im Hunsrück eine relativ geringe Rolle. Das hat damit zu tun, dass die Konfessionsfrage über eine so lange Zeit immer wieder zu Streitigkeiten in den Familien (Mischehen) geführt hat, so dass man dieses Problem einfach nicht mehr ertragen wollte. Man unterspielt die Sache. Wenn in meiner Jugend ein katholischer Junge ein protestantisches Mädchen heiraten wollte, gab es Krach in den Familien. Heute spricht man nicht mehr darüber. Die Religiosität spielt insofern eine Rolle, als man das Zusammenhalten der Menschen untereinander als Wert sieht. Oder

sagen wir's mal in der Terminologie des Christentums: Die Liebe mit der Konsequenz, auch den Feind zu lieben, ist etwas, das praktiziert wird. Und zwar aus einer dörflichen Notwendigkeit heraus. Man kann hier nicht voneinander abrücken wie in den Städten. Wenn der Nachbar der Feind ist, bleibt er dennoch das ganze Leben lang der Nachbar. Das sind Realitäten, in denen sich etwas durchsetzt, das ich Achtung voreinander nennen würde. Wenn man das weglassen würde, gäbe es Mord und Totschlag. Das kommt zwar auch vor, aber selten.

Eine Frage zu der dramaturgischen Konzeption: Mir scheint, dass Sie bewusst und konsequent spektakuläre Szenen, dramatische Höhepunkte und Zuspitzungen vermieden haben. Sie pflegen in «Heimat» offenbar eine Dramaturgie der «temps faibles», im Gegensatz zu einer Dramaturgie der «temps forts», wie man im Französischen sagt. Viele wichtige Ereignisse erfährt man im Nachhinein durch Berichte und Erzählungen, also irgendwie gebrochen und distanziert. Oder sehe ich das falsch?

Ich habe mir immer wieder die Frage gestellt, wie das wohl funktionieren mag, eine so lange Geschichte, einen so langen Film zu erzählen. Es war mir von vornherein klar, dass die übliche Dramaturgie, die ja eine Höhepunkt-Dramaturgie ist, hier nicht angewendet werden darf und kann, weil dadurch ein Rhythmus entstünde, der zum schnellen Ende führen müsste. Es war deshalb mein Hauptbestreben, Zeit zu gewinnen, also mich selbst und den Zuschauer in eine Wahrnehmungssituation zu bringen, in der es einem mal egal wird, wie viele Stunden das dauert.

Als nächste Frage stellte sich: Wie gestalte ich diese Stunden aus. Es war mir klar, dass ich Szenen aneinanderfügen musste, die erzählenswert erscheinen. Der Zuschauer sollte immer das Gefühl haben, dass es sich lohnt, sitzen zu bleiben und weiter zu verfolgen, was geschieht. Die Höhepunkte mussten also so verteilt werden, dass sie nicht an den Stellen sitzen, wo sie eine dramaturgische Funktion haben, sondern dort, wo sie überraschende Zuspitzungen einer Situation bewirken. Wenn man den Zu-

schauer «gierig» macht auf das, was kommt, muss man diese Erwartung auch erfüllen.

Ich habe ein Jahr lang mit Peter Steinbach am Drehbuch gearbeitet. Dabei haben wir uns immer wieder gefragt, welches die nächste Szene sein kann. Es gab immer zwei Möglichkeiten: entweder das, was man erwartet, die logische Fortsetzung des Bisherigen, oder das Fremde, nicht das Gegenteil, nicht etwas, das sozusagen gegen den Strich ist, sondern das Fremde dazu. Das war oft schwer zu finden. Ich habe mich da sehr von Beobachtungen beeinflussen lassen. Zum Beispiel bei der Stelle im ersten Teil, wo wir erzählen wollten, dass Paul weggeht. Kurz vorher hat man die Leiche einer Frau im Wald gefunden. Im Exposé hatte ich geschrieben: Der nächste Tag ist der Tag, an dem Paul weggeht. Erklären konnte ich das auch nicht. Ich wusste nur, dass der Mann innerlich und ohne darüber zu sprechen diesen Weggang vorbereitete. Und wann immer das geschehen würde, würde man denken, dass das vorausgegangene Ereignis etwas damit zu tun habe. Das Auffinden der Leiche ist etwas so Ungewöhnliches, Dramatisches, fast Kriminalistisches an dieser Stelle, dass mir klar war: Wenn ich den Mann jetzt weggehen lasse, wird der Zuschauer sich sagen, dass das Verbrechen etwas damit zu tun haben muss. Ich wollte diese Logik zerstören, aber wir kamen auch durch tagelanges Nachdenken nicht auf eine Lösung.

Eines nachts war in dem Haus, wo wir wohnten, ein Riesenspektakel, im Stall war das Vieh wachgeworden. Als ich nachschauen ging, fand ich Bauer und Bäuerin im Hof, wo drei tote Hühner lagen. Ein Marder war in den Stall eingedrungen. In diesem Moment fand ich die Lösung: Wenn ich das erzähle, bevor Paul weggeht, dann ist das etwas Fremdes, etwas, das keine direkte, sondern allenfalls nur rätselhafte Antwort auf seinen Weggang gibt. So kam diese Szene in den Film, und es gibt hunderte Beispiele dieser Art, wie sich diese Dramaturgie entwickelt hat, also immer mit dem Gedanken einer Dramaturgie für 16 Stunden, adressiert an Zuschauer, die im Kino sitzen und die Zeit vergessen sollen.

Eine Frage, die sich bei der Visionierung dieses ungewöhnlichen Film-Stromes sehr rasch aufdrängt, ist jene nach dem Prinzip, nach welchem Sie die schwarzweissen Szenen durch farbige unterbrechen. Die Antwort, die Sie an der Pressekonferenz gegeben haben, dahinter stehe kein eigentliches Prinzip, sondern die farbigen Stellen dienten nur der Unterstreichung, ähnlich wie kursive Stellen in einem Zeitungsartikel oder Buch, hat mich nicht ganz überzeugt.

Im Gespräch mit Ihnen, bei dem wir mehr Zeit haben als an der Pressekonferenz, kann ich mich auf diese Frage näher einlassen. Bei der Pressekonferenz war ich glücklich darüber, dass mir vorher ein italienischer Kritiker das Stichwort gegeben hatte. Er hatte in seiner Besprechung geschrieben, er empfinde die farbigen Stellen als Unterstreichungen, hinter der keine besondere Theorie stehe, so wie in einem Roman, wo bestimmte Absätze kursiv gedruckt sind. Damit konnte ich an der Pressekonferenz, wo ich mich einer Fremdsprache bedienen musste, eine sehr einfache Antwort geben. Damit sind auch all jene zufrieden, die sowas vereinfachen wollen.

Es ist tatsächlich ungewöhnlich, dass ein Film in einer Mischung aus Schwarzweiss und Farbe gemacht wird. Hin und wieder verwendet man das aus dramaturgischen Gründen, wenn man Rückblenden oder bei der Gegenüberstellung Vergangenheit-Gegenwart die verschiedenen Zeitebenen markieren will. Ich habe mir eine andere Frage gestellt: Warum drehen wir denn überhaupt in Farbe, warum in Schwarzweiss? Für uns Filmemacher hat das erst einmal industrielle Gründe. Schwarzweiss war ursprünglich das einzige, was es gab. Später hat man die Farbfotografie erfunden und darauf eine grosse Industrie zur Herstellung von Farbfilmen begründet. Dann kam das Farbfernsehen, und es wurde sozusagen Pflicht, alles in Farbe zu drehen, obwohl man eine hohe Kultur der Schwarzweissfotografie entwickelt hatte. Die Filmgeschichte hat sich bis weit in die sechziger Jahre hinein schwarzweiss abgespielt. Es gibt keine künstlerische Tätigkeit ohne ihre Vorgeschichte. Wir leben alle von dem, was andere Filmemacher in den ver-



1938: Löckchen wie Zarah Leander (Marita Breuer und Eva Maria Bayerwaltes).

gangenen 80 Jahren getan haben. Dass ich überhaupt Filme mache, liegt ja auch daran, dass andere vor mir Filme gemacht haben. Meine ersten Eindrücke und meine Liebe zum Film sind durch den Schwarzweissfilm entstanden.

Ich wollte mich zuerst einmal gegen den Industrieterminen wehren, der mir ein System auferlegt: entweder Farbe oder Schwarzweiss. In Wirklichkeit ist ja beides käuflich, nur wird einem immer wieder gesagt, du kannst nur bei dem einen oder dem anderen dein Material kaufen. Aber die Entscheidung für das Material einer Firma führt auch wieder zu ästhetischen Konsequenzen, denn jedes Farbmateriale hat andere Charakteristiken. Deshalb haben wir ja auch bei unserem Farbmateriale die Firmen gewechselt: Wir haben Kodak, Fuji und Agfa, also ganz verschiedene Farbmateriale, verwendet. Die Freiheit gegenüber dem System war also der erste Grund.

Der zweite Grund für das Mischen von Farbe und Schwarzweiss war, dass wir gespürt haben, dass sich bestimmte Momente unserer Erzählung in Farbe besser vermitteln liessen und andere besser in Schwarzweiss. Mit Kameramann Gernot Roll habe ich lange darüber diskutiert. Wir haben uns gesagt: Wenn wir schon die Freiheit gegenüber den Systemen fordern, dann sollten wir auch die Freiheit im dramaturgischen und ästhetischen Sinne fordern. So wollten wir es uns leisten, mitten in einer Szene zu wechseln, wenn wir das Gefühl hatten, jetzt wäre Farbe stärker oder umgekehrt Schwarzweiss.

Ich muss aber eines gestehen: Wir haben damit begonnen und mussten deswegen bis zum Ende durchhalten. Wir waren aber schliesslich nicht ganz so glücklich mit dem, was wir da gemacht hatten. Wenn man einmal das System wechselt, kommt man schwer auf ein anderes zurück. Ich hatte ursprünglich nicht bedacht, dass auch das Aussteigen aus einer solchen Entscheidung genau so schwierig ist. Wenn ich einen guten

Grund hatte, Farbe zu nehmen, wusste ich plötzlich keinen guten Grund mehr, mit Farbe aufzuhören, obwohl wir uns längst wieder mit Dingen beschäftigten, bei denen Schwarzweiss zumindest genügt hätte, oft auch besser gewesen wäre. Genauso war es umgekehrt auch mit Schwarzweiss. Ich glaube, dieses Problem liesse sich in der Freiheit, die wir beansprucht haben, nur dann wirklich gut lösen, wenn man innerhalb desselben Bildes die Möglichkeit hätte, Partien schwarzweiss oder farbig zu machen. Zum Beispiel nur das Gesicht eines Menschen oder nur eine Person, aber nicht den Hintergrund. Sowas ist zwar technisch lösbar, aber es ist unvorstellbar teuer. Wir haben es an zwei, drei Stellen gemacht, zum Beispiel sind an Hitlers Geburtstag nur die Fahnen rot. Allein diese einzige kleine Szene hat 3000 DM für das Trickstudio gekostet. Da mussten wir es wieder sein lassen.

Ich habe übrigens versucht, dieses Problem für die Fernsehfassung besser zu lösen, als es in der Kinofassung möglich ist. Beim Überspielen vom Negativ auf Videoband konnte ich partielle Eingriffe in das Bild mit einem Videotrickmischer machen und das Resultat jeweils sofort kontrollieren. Das ist viel weniger kostspielig. Da gibt es nun viele Szenen mit diesen Zwischenbereichen – also schwarzweiss aufgenommene Szenen, die farbig, oder farbige Szenen, die schwarzweiss behandelt wurden. Auch konnte ich im Video fließende Übergänge machen: Farbige Szenen verwandeln sich ohne Schnitt langsam in Schwarzweiss oder umgekehrt. Mit der Fernstechnik liess sich das sehr gut bewerkstelligen. Insofern ist, glaube ich, die Fernsehversion besser gelungen als die Filmversion.

Interview: Franz Ulrich

FILMKRITIK

Rumble Fish

USA 1983. Regie: Francis Ford Coppola (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/261)

Während der Dreharbeiten zu seinem letzten Film «Outsiders», der auf dem Romanerstling der Autorin S. E. Hinton basiert, las Francis Ford Coppola ein anderes Buch der Schriftstellerin. Er beschloss, dieses Werk gleich im Anschluss an die Dreharbeiten zu «Outsiders» zu verfilmen. So entstand «Rumble Fish» mit dem gleichen technischen Team und teilweise mit denselben Schauspielern, die bereits an «Outsiders» mitgewirkt hatten. Trotz beträchtlichen Unterschieden fällt auf, dass der zweite Film eine folgerichtige Fortsetzung des ersten ist. Wieder spielt die Handlung in Tulsa, einer Kleinstadt in Oklahoma. Erneut stehen

Mitglieder einer Jugendbande im Mittelpunkt. Doch stellte in «Outsiders» Ponyboy, ein distanzierter, junger Schriftsteller die Hauptperson dar, so ist es nun sozusagen der Freund von Ponyboy, Dallas, der in «Outsiders» aus Wut und Schmerz über die Ungerechtigkeit der Welt Amok lief und von der Polizei niedergeknallt wurde, und der jetzt in «Rumble Fish» Rusty James heisst und eine hoffnungsvollere Entwicklung durchläuft. Die Identität dieser beiden Figuren Dallas und Rusty James wird – abgesehen von der auffallenden Ähnlichkeit ihres Charakters – durch die Tatsache unterstrichen, dass der gleiche Schauspieler (der in den USA zum Jugendidol avancierte Matt Dillon) diese Rollen verkörpert.

Rusty James, ein heissblütiger und rebellischer Junge, lebt im Schatten seines Bruders Tom, genannt Motorcycle Boy (Mickey Rourke), einem bereits legendä-