

Edgar Reitz

# Die große Werkschau

Ein Handbuch

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Vorbemerkung</b>	9
<b>Was ist Film, was ist Kino?</b>	11
<b>Kapitel 1 Industrie- und Auftragsfilme, frühe Kurzfilme</b>	
Thema Kurzfilm	18
AUF OFFENER BÜHNE (1954/55)	21
GESICHT EINER RESIDENZ (1954/55)	22
SCHICKSAL EINER OPER (1958)	22
ÜBERMÜDUNG AM STEUER (1958)	23
WELTÄRZTEKONGRESS BERLIN (1960)	23
NACHWEIS VON TUMORZELLEN IM STRÖMENDEN BLUT (1959)	24
BAUMWOLLE (1959/60)	24
YUCATAN (1960)	27
MOLTOPREN I-IV (1960/61)	29
POST UND TECHNIK (1961/62)	30
KOMMUNIKATION (1961)	31
GESCHWINDIGKEIT – KINO EINS (1963)	37
VARIAVISION – UNENDLICHE FAHRT, ABER BEGRENZT (1965)	42
BINNENSCHIFFFAHRT (1965)	52
KARIN ROON, GYMNASTIK FÜR ALTE LEUTE (1967)	52
<b>Kapitel 2 Das Frühwerk</b>	
MAHLZEITEN (1966/67)	54
DIE KINDER (1966)	73
FUSSNOTEN (1967)	74
FILMSTUNDE (1968)	75
CARDILLAC (1968/69)	79
DIE REISE NACH WIEN (1973)	87
STUNDE NULL (1977)	102
DER SCHNEIDER VON ULM (1978)	113

### **Kapitel 3 GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND und andere Experimente**

GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND (1969/70)	128
DER MENSCHENFRESSER VON UXMAL (1969/73)	144
KINO ZWEI (1971)	151
SUSANNE TANZT (1979)	153

### **Kapitel 4 Filme in Koproduktion und Co-Regie**

ABSCHIED VON GESTERN (1965/66)	158
DAS GOLDENE DING (1971)	161
IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (1974)	173
BIERMANN FILM (1974)	180
DER STARKE FERDINAND (1976)	181
ALTSTADT LEBENSSTADT (1977)	182
DEUTSCHLAND IM HERBST (1979)	183

### **Kapitel 5 HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK**

GESCHICHTEN AUS DEN HUNSRÜCKDÖRFERN (1980/81)	188
Gedanken zur Entstehungsgeschichte von HEIMAT	194
HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (1984)	199
FERNWEH	200
DIE MITTE DER WELT	202
WEIHNACHT WIE NOCH NIE / REICHSHÖHENSTRASSE	204
AUF UND DAVON UND ZURÜCK / HEIMATFRONT	206
DIE LIEBE DER SOLDATEN / DER AMERIKANER	209
HERMÄNNCHEN	211
DIE STOLZEN JAHRE / DAS FEST DER LEBENDEN UND DER TOTEN	213

### **Kapitel 6 DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND**

Thomas Koebner: Der Roman einer Clique – Einführung	228
DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND (1992)	230
DIE ZEIT DER ERSTEN LIEDER	241
ZWEI FREMDE AUGEN	242
EIFERSUCHT UND STOLZ	244
ANSGARS TOD	245
DAS SPIEL MIT DER FREIHEIT	247
KENNEDYS KINDER	249
WEIHNACHTSWÖLFE	250
DIE HOCHZEIT	252
DIE EWIGE TOCHTER	253
DAS ENDE DER ZUKUNFT	263
ZEIT DES SCHWEIGENS	265
DIE ZEIT DER VIELEN WORTE	266
KUNST ODER LEBEN	268

## **Kapitel 7 HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE (2004)**

DAS GLÜCKLICHSTE VOLK DER WELT	297
DIE WELTMEISTER	299
DIE RUSSEN KOMMEN	301
ALLEN GEHT'S GUT	303
DIE ERBEN	305
ABSCHIED VON SCHABBACH	308
Schabbach, die Mitte der Welt?	311
Die drei HEIMAT-Häuser	311
Heimat als Sinnsuche. Zur Entstehungsgeschichte der HEIMAT-TRILOGIE	315
Thomas Koebner: Woran wir glaubten. Zu den drei «Heimaten» von Edgar Reitz	325

## **Kapitel 8 Filme im digitalen Zeitalter**

DIE NACHT DER REGISSEURE (1995)	330
MAKING OF DIE NACHT DER REGISSEURE (1995)	335
HEIMAT-FRAGMENTE – DIE FRAUEN (2006)	335
ORTSWECHSEL (2006/2007)	351

## **Kapitel 9 Kino Heimat**

### **DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT (2013)**

Einführung	361
Filmgespräch	370
Thomas Koebner: Verstreute Gedanken zur ANDEREN HEIMAT	384

## **Kapitel 10 Anhang**

Kurzbiografie	394
Über den Ort der Filmkunst in der Welt der bewegten Bilder	394
Filmmaker's Life – Edgar Reitz im Gespräch mit Robert Fischer	396
Wie fiktive Filmfiguren zu Eigenleben gelangen	409
Figuren-Galerie	413
Literaturverzeichnis	438
Dank	439

**Texte, bei denen kein anderer Autor genannt wird, stammen von Edgar Reitz.**

## Vorbemerkung

Zu Beginn des Jahres 2018 zeigte das kommunale Filmhaus Nürnberg mit großem Erfolg eine komplette Werkschau der Filme von Edgar Reitz. Es war das erste Mal, dass alle noch verfügbaren Filme, die der Autor, Regisseur und Produzent während einer Zeit von fast 60 Jahren geschaffen hat, in chronologischer Abfolge gezeigt wurden. Die Veranstaltungen wurden von einer Moderatorin (der Schauspielerin Patricia Litten) begleitet und immer wieder auch von Edgar Reitz selbst eingeleitet. Mehrmals gab es nach den Vorführungen Filmgespräche mit dem Publikum, das die Werkschau immer regelmäßiger besuchte. Dabei fiel auf, dass der wachsende Kenntnisreichtum der Besucher sich mehr und mehr im Niveau der Gespräche zugunsten eines eindrucksvollen Filmverständnisses auswirkte. Es zeigte sich, dass Einblicke in die filmästhetischen Dimensionen einzelner Filmwerke unmittelbar zum allgemeinen Verständnis der künstlerischen Qualitäten von Filmen beitragen. Das war auch das Ziel der Veranstalterin Christiane Schleindl, die das Filmhaus Nürnberg leitet.

Neben den Einführungen in Inhalte und Entstehungsgeschichten der Filme, die durch den Filmwissenschaftler Thomas Koebner vor Beginn der großen HEIMAT-CHRONIKEN gehalten wurden, sind auch wichtige Darsteller nach Nürnberg gekommen, um Fragen des Publikums zu beantworten und über ihre Erinnerungen an die Dreharbeiten zu sprechen. Zu REISE NACH WIEN kam Hannelore Elsner, zu SCHNEIDER VON ULM besuchte Tilo Prückner das Nürnberger Filmhaus. Auch Hannelore Hoger besuchte die Vorführung «ihrer» Folge aus der ZWEITEN HEIMAT mit dem Episodentitel DIE EWIGE TOCHTER. Marita Breuer und Karin Rasenack sprachen mit den Besuchern über ihre Rollen in HEIMAT. Salome Kammer führte das Publikum gemeinsam mit Henry Arnold durch die Welt der Musik, die in der ZWEITEN HEIMAT das zentrale Thema ist. Die beiden Künstler trugen Beispiele der Filmmusik live vor und Salome Kammer bot einen Liederabend mit Liedern aus der HEIMAT-TRILOGIE. In der ANDEREN HEIMAT, die zum Abschluss gezeigt wurde, waren auch die jungen Hauptdarsteller Jan Dieter Schneider und Antonia Bill anwesend. Ein besonderes Ereignis am Ende der Reihe war die Wiederaufführung der restaurierten Fassungen der GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND aus dem Jahre 1970. Die Mitautorin Ula Stöckl war aus den USA angereist, um mit Edgar

Reitz die Wiederaufführung zu betreuen. Mit großer Begeisterung ließ sich das Nürnberger Publikum durch die neun Wochen der Werkschau führen und bestätigte, dass Kino inzwischen nicht mehr nur darin besteht, den Film auf eine Leinwand zu bringen, sondern darin, durch Gespräche und Begegnungen mit den Künstlern ein tieferes Verständnis für die Filmwerke zu vermitteln und alle erforderlichen Hilfestellungen und Informationen über Form und Inhalte bereit zu halten. Alle diese Bedingungen erfüllte die von Christiane Schleindl und ihrem Team hingebungsvoll betreute Werkschau.

Die Rahmenveranstaltungen in Nürnberg wurden auf Video aufgezeichnet und schriftlich dokumentiert. Das setzt uns in die Lage, dieses Buch vorzulegen. Es enthält alle technischen und personellen Fakten, Daten, zahlreiche Kommentare, Analysen und kritische Auseinandersetzungen mit den Filmen von Edgar Reitz sowie Auszüge und Zusammenfassungen der Nürnberger Gespräche. Damit ergibt sich ein lückenloses Werkverzeichnis mit ausführlichen Kommentaren, Bewertungen und Hintergründen. Dieses Buch soll demnach auch als zuverlässiges Nachschlagewerk dienen, aus dem Fakten, filmhistorische Zusammenhänge, Daten und Namen von Mitwirkenden je nach Anlass entnommen werden können.

# Was ist Film? Was ist Kino?

## Ein Blick zurück und ein Blick nach vorn

Der Junge Deutsche Film entstand in den 1960er-Jahren mit Blick auf das erfolgreiche neue französische Kino, auf die Regisseure der Nouvelle Vague, die sich als «Kinomacher» definierten. «*Faire du cinéma*», so nennen die französischen Cineasten auch heute noch ihre berufliche Tätigkeit und meinen damit, dass ihre Werke Teil einer hochgeschätzten Kinokultur im Lande sei. Hier liegt meines Erachtens ein großer Unterschied zu uns deutschen «Filmemachern». Wir sahen das Zentrum unserer Arbeit im Machen, im Entstehungsprozess des Films. Aus professionellen Gründen bevorzugten wir zwar auch die große Leinwand als Aufführungsort und die Säle für unsere Premieren, weil die bessere Technik die bessere Wirkung verspricht, aber wir hatten das Kino als Raum nicht im Blick, wenn wir uns für Stoffe, Formen und Projekte interessierten. Das Filme-Machen war für uns die eigentliche, die geliebte Tätigkeit; Filme unter die Leute zu bringen, der Verleih, das Programmieren von Kinos, das war die Aufgabe anderer. Wir trennten das Filmemachen als kreativen Akt instinktiv vom Kinogeschäft ab. Dafür gab es übrigens auch viele historische Gründe in unserem Lande. Die geheimnisvolle Liebe zum Kino, wie wir sie aus Frankreich kennen, gab es bei uns nicht, bestenfalls als regelmäßig wiederkehrende Utopie.

In der Mitte der 1960er-Jahre passierte dennoch ein Kino-Wunder: Die ersten Filme des Jungen Deutschen Films – Titel wie ABSCHIED VON GESTERN, ES, MORD UND TOTSCHLAG, ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN oder auch mein Debütfilm MAHLZEITEN – waren bemerkenswerte Kinoerfolge. MAHLZEITEN lief monatelang in den Kinos der kleinen und großen Städte und erreichte Zuschauerzahlen, die aus heutiger Sicht unvorstellbar sind. Was war passiert? Nach Jahrzehnten der öden Mittelmäßigkeit hatte sich das Publikum vom deutschen Kino abgewendet. Das Fernsehen, dessen Spielfilmabteilungen damals noch in den Händen von kompetenten Kennern der Filmgeschichte waren, sprach die Menschen aktueller an als das Kino und war offener für die Bilderkultur der Welt als das Kinoprogramm. Trotz seiner Röhrenbild-Technik mit Zeilenraster und Empfangsstörungen konnte das Fernsehen zum Bewegtbildmedium Nr. 1 aufsteigen. Doch die Nachricht, dass eine neue Generation von deutschen Regisseuren neue Töne

anschluss und Filme präsentierte, die wieder Preise auf internationalen Festivals gewannen, hatte das Publikum aufgeweckt und scharenweise in die Kinos getrieben.

Das Kinoglück war allerdings bald vorüber. Während neue Regisseure wie Fassbinder, Herzog und Wenders nachfolgten und mit ihren frühen Werken die Kino-Nation positiv aufregten, traf uns alle das Drama des Zweitfilms. Hier zeigte sich, dass wir eben keine «Kinomacher» waren wie unsere Vorbilder von der Nouvelle Vague oder die italienischen Neorealisten. Wir glaubten doch tatsächlich, dass es so weitergehen müsse wie zu Beginn unserer Karrieren. Wir dachten, dass die Kinos, wenn sie einmal einen Filmemacher entdeckt haben, sich für immer öffnen und neugierig ihre folgenden Filme in ihr Programm aufnehmen. Es stellte sich aber heraus, dass wir uns getäuscht hatten. Filmemacher und Kinobetreiber gehörten ganz verschiedenen Familienclans an, fühlten sich völlig verschiedenen Zielen verpflichtet. Die Kinobranche stand uns niemals nahe, verfolgte uns im Gegenteil mit wachsendem Misstrauen – und die Filmemacher triumphierten mit Rückzug. Sie suchten ihr Glück im Fernsehen, im Subventionssystem, auf den Festivals, bei den Kritikern, im intellektuellen Diskurs, in der Geste des wilden Künstlertums. Der Film – darauf war man stolz – war eben trotz fehlender Anerkennung in den Kinos erfolgreich, selbst wenn er das Licht der Leinwand nie erblickte. Eine gewisse Verachtung der Kinobranche breitete sich aus, teilweise zu Recht, weil viele Kinobetreiber in diesen Jahren ihre Häuser verkommen ließen.

Ich hatte für meinen Zweitfilm *CARDILLAC* keinen Verleih gefunden. Alle meine Versuche, den Film selbst in die Kinos zu bringen, waren gescheitert. Die späte Sendung im Fernsehen blieb unbeachtet. Das Filmförderungssystem ging derweil seine eigenen Wege. Gerade die verkannten und in den Kinos nicht gespielten Filme erhielten oft Prämien und Preise. Da spielten die Kritiker, die oft Mitglieder der Fördergremien waren, eine wichtige Rolle. *CARDILLAC* erhielt nach der Premiere in Venedig 1969 einen Bundesfilmpreis, verbunden mit einer Geldprämie, die zur Herstellung eines neuen Films «zweckgebunden» war. Ula Stöckl, meine ehemalige Schülerin aus Ulm, befand sich nach ihrem ersten Spielfilm *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* in ähnlicher Lage. Auch sie fand keinen Verleih und sah für weitere Filme im deutschen Kino keine Chance.

Unser Entschluss, mit dem Geld aus dem Bundesfilmpreis einen gemeinsamen Film herzustellen, der sich gegen das gesamte Kinosystem wendet und sich traut, alle möglichen Tabus zu brechen, hatte sicher auch mit dem Zeitgeist der Jahre nach 1968 zu tun. Der Aufstand wurde ja überall geprobt, warum nicht auch mit einem Filmteam? Wir sahen uns in der Stimmung eng verbunden mit der Protestgeneration und auch dem Protestpotenzial einiger Kollegen, die mit den marxistischen Thesen der Kulturrevolution liebäugelten. Wir griffen nach dem Naheliegenden: Wir beschlossen, einen Witz zu verfilmen. Ein mit uns befreundeter Tonmeister aus Österreich hatte den Witz vom «Kübelkind» erzählt. In dieser Geschichte sahen wir den Ansatz für den aggressiven Film, der uns vorschwebte. Das Kübelkind war ein menschliches Monster, das aus einer in den Abfallkübel geworfenen Nachgeburt herangewachsen war und den besorgten Bürgern erklärte, auf jegliche Moral zu scheißen.

Auch unsere Arbeitsweise war purer Protest: Über mehr als eineinhalb Jahre ließen wir uns mit unserer Fabulierlust und der enttäuschten Liebe zum Kino in die Tage treiben. Wir drehten am Nachmittag Szenen, die wir uns erst morgens beim Frühstück ausgedacht hatten. Freunde, Teammitglieder und Kollegen wurden für die Rollen ver-

pflichtet. Jeder Mensch kann ein Schauspieler sein, sagten wir, deswegen gibt es keine Schauspielprofis in KÜBELKIND. Besonders gern versuchten wir uns in der Imitation der Kino-Genres, die uns ja eigentlich besonders verschlossen und unerreichbar waren: Gangsterfilm, Mantel-und-Degen-Film, Science-Fiction-Film, Groteske und Screwball-Komödie. Die Methode war die Improvisation. Alles durfte, musste sogar unvollkommen sein, sollte ja zeigen, dass wir es können und nicht dürfen – und dass wir uns rächen, indem wir das Geld des Bundesinnenministers dafür verwendeten. Am Ende waren es 22 Kurzfilme, alle auf 16-mm-Film gedreht und nur flüchtig geschnitten. Der Zuschauer sollte die Fehler sehen, sollte unser Komplize werden beim Aufstand gegen die sogenannten Profis, gegen die ganze Filmbranche, der wir als ungezogene Kinder zwar angehörten, die wir aber bekämpften, wie die 68er-Studenten ihre Professoren und ihre Eltern bekämpften.

Natürlich stellten wir uns die Frage, was aus den Filmen werden soll, denn eine Verwertung in einem Verleih kam nicht in Betracht. Auch für das Fernsehen waren die KÜBELKIND-Filme wegen ihrer permanenten Verstöße gegen moralische und sexuelle Tabus ungeeignet. Alle Sender, denen wir die Serie provokant anboten, lehnten natürlich ab. Auch die offiziellen Institutionen sträubten sich: Es gab keine Jugend-Freigabe bei der FSK, kein Prädikat und viele Schnittauflagen, die wir natürlich nur belachten. In einem Moment besonderer Verzweiflung versuchte ich sogar, die KÜBELKIND-Episoden in der Peepshow-Anlage eines Sex Shops auf Super-8-Kopien als Permanentprogramm in den Sex-Kabinen zu zeigen. Natürlich misslang dieser Plan und scheiterte am Selbstverständnis der Pornobranche. Wir fühlten uns als Außenseiter auf der ganzen Linie. Zu unserer Außenseiterrolle passte schließlich die Idee, in einer Münchner Bierkneipe eine Leinwand einzubauen und das KÜBELKIND-Programm auf der Speisekarte anzubieten. Die Kneipe wurde vom Ehepaar Uthoff als Kabarett namens «Rationaltheater» geführt. Unser Filmprogramm begann immer erst nach der Kabarett-Aufführung und ging bis spät in die Schwabinger Nächte.

Über die KÜBELKIND-Serie wurde viel geschrieben. Prominente Kritiker wie Peter W. Jansen, Urs Jenny oder Frieda Grafe besuchten unser Kneipenkinno und schrieben Elogen. Die Filme verbreiteten sich «unterirdisch». Viele Filmclubs, Off-Kinos, Kinokneipen in kleinen Städten und das gerade von Werner Grassmann gegründete Abaton-Kino in Hamburg entdeckten das KÜBELKIND. Es folgten Kinematheken in Rom, Paris, Wien, und es gab Aufführungen auf Festivals in Berlin, Mannheim und Cannes. Schließlich wurde eine Auswahl der KÜBELKIND-Episoden in Goethe-Instituten und im New Yorker Museum of Modern Art wochenlang gespielt. Die KÜBELKIND-Filme umgaben sich mit einem sonderbaren Ruhm und bleiben in der deutschen Filmgeschichte bis heute ein Unikum.

Ich habe in der Folgezeit wieder versucht, für das Kino zu arbeiten. Das Kino wurde aber nie die große Liebe, die es gewesen wäre, wenn ich in Frankreich oder in Italien aufgewachsen wäre, denn auch im italienischen Filmschaffen bewunderte man diese kommunikative Einstellung der Autoren und ihre Popularität beim Kinopublikum. Auf den Reisen durch Italien begegnete man auf Schritt und Tritt der Erinnerung an Dreharbeiten für die großen Filme der Nachkriegszeit, Namen wie Rossellini, Visconti, Fellini oder Antonioni hatten ganze Städte und Landstriche geprägt. Ein Film wie CINEMA PARADISO erzählte noch Jahrzehnte später von dieser Kinoliebe der Italiener. Das deut-

sche «Lichtspielhaus» blieb immer eine unerreichbare Utopie, tief in Kleinbürgerlichkeit, falsch verstandenem Protestantismus und Selbstverachtung gefangen.

Meine Filme der 1970er-Jahre wie DAS GOLDENE DING, DIE REISE NACH WIEN, STUNDE NULL und zuletzt DER SCHNEIDER VON ULM kamen über wenige Tage in den Kinos nicht hinaus und gingen unter. Anmaßende Kritiker von *Spiegel* und anderen Boulevardblättern hatten ohne Grund mörderischen Hass und Unflat über den schönen Film gekippt, bis der arme Schneider darin regelrecht erstickte. Die kommerzielle Schwäche unserer Filme hatte offenbar niedere Killer-Instinkte geweckt, ein seltsamer Reflex bei manchen Journalisten.

Ich hatte zwar immer wieder Texte veröffentlicht, mit denen ich versuchte, zum Aufstand gegen die Kinowirtschaft und ihre Radau-Presse aufzurufen, ich hatte nach Alternativen für die herrschende Aufführungspraxis gesucht, aber das alles hatte mir nicht den Weg zur Entfaltung meiner erzählerischen Talente geebnet. Ich erinnerte mich meiner frühen Experimentalfilme wie z. B. KOMMUNIKATION und GESCHWINDIGKEIT, die teils schon vor Oberhausen entstanden waren, oder ich dachte daran, das große filmische Perpetuum Mobile zu wiederholen, das ich 1965 unter dem Namen «VariaVision» auf der Münchner Verkehrsausstellung vorgestellt hatte. Aber auch diese Versuche, ein neues Kino zu erfinden, hatten an kulturfernen Orten stattgefunden, auf Messen und Kongressen. Diese Großexperimente blieben Versuche in einem luftleeren Raum, gingen davon aus, dass sich das neue Kunstmedium Film ausbreiten könnte wie Literatur und Musik, dass es zum überall verfügbaren Allgemeingut der Kultur werden könnte. Aber auch oder gerade davon war die Entwicklung noch meilenweit entfernt. Die Filmvorführtechnologie war viel zu schwerfällig, viel zu speziell und zu teuer. Der Gedanke von VariaVision kam um Jahrzehnte zu früh.

Wir versuchten in den frühen 1970er-Jahren unser Glück mit dem Amateurformat Super-8. Vielleicht ließ sich ja damit eine neue Art von Spontan-Kino etablieren, das wegen seiner extrem geringen Kosten siegen könnte. Ja, wir drehten sogar kleine Spielfilme auf dem Super-8-Film und glaubten wirklich, dass man damit ein Kassettensystem entwickeln könnte, das neue Distributionsformen ermöglicht. Unsere Hamburger Freunde um Hellmuth Costard, Helmut Herbst u. a. bastelten Zusatzgeräte wie den berühmten Costard-Blimp, ein Schallschutzgehäuse zum Herstellen von Filmaufnahmen in Super-8 mit O-Ton. Mit dem Super-8-Film KINO ZWEI gelang es mir, auch eine Fußangel im Fernsehprogramm auszulegen. Der Film war nicht nur eine abstruse Kino-Utopie, sondern auch eine Satire auf Fernseh-Magazine und die dort mögliche Manipulation der Fakten. Der Film wurde allgemein missverstanden. Nur Lorient\*, der die Satire durchblickt hatte, machte mir persönlich Komplimente.

Am Ende der 1970er-Jahre hatte meine unerfüllbare Liebe zum Kino einen Tiefpunkt erreicht. Ich hatte acht abendfüllende Filme zustande gebracht, zwei Dutzend Experimentalfilme und polemische Dokumentationen hergestellt und sah mich doch weiter vom Ziel entfernt als an den ersten Tagen nach dem Oberhausener Manifest. Dem Entschluss, mit dem HEIMAT-Epos zu beginnen, ging eine tiefe persönliche Krise voraus. Als ich 1980 mit HEIMAT begann, erklärte ich mir und der Welt, dass ich mich damit endgültig vom Kino-Spielfilm abwende. Ich sah mich damit auch nicht mehr als

---

\* Lorient, bürgerlich Vicco von Bülow, Karikaturist, Schauspieler, Regisseur.

Kampfgenosse an der Seite der durchaus berühmt gewordenen Filmemacher wie Herzog, Fassbinder, Schlöndorff, Wenders oder Kluge. Aber ich wollte mich keineswegs damit dem Fernsehen zuwenden. Ich sah mich immer noch und während meines ganzen Lebens als Teil der Filmgeschichte, ihrer Ästhetik, ihrer Erzählkultur, ihrer immer wieder sich erneuernden Kraft, die aus den faszinierenden magischen Möglichkeiten der Darstellung des Lebens kommt. Ich drehte konsequent im 35-mm-Kinofilm-Format und redete mir lachend ein, dass eines Tages vielleicht doch das neue Kino entstehe, als Tempel der Filmkunst und Heimstatt für alle meine Filme, die dort Tag und Nacht zu sehen seien. Niemals mehr wollte ich die technischen und ästhetischen Maßstäbe der großen Filmgeschichte unterschreiten. So glaubte ich, dass wir als Cineasten «überwintern».

Als die Welt in der Mitte der 1990er-Jahre das erste Jahrhundert des Kinos feierte, hatte ich über 40 Stunden HEIMAT produziert und in Karlsruhe das Europäische Institut des Kinofilms (EIKK) gegründet. Wieder einmal, diesmal ermutigt von der Weltgemeinschaft der Kinofreunde und ihrer Jahrhundertfeier, suchte ich eine Antwort zu finden auf die Frage, was das Kino ist und wie wohl seine Zukunft konkret aussehen würde. Mich quälte die unerfüllte Liebe zum Kino immer noch, und ich versuchte mit den Mitteln, die mir im neugegründeten Institut zur Verfügung standen, Kino-Utopien zu verwirklichen. Ich initiierte einen Architektenwettbewerb für neue Kinoräume, ich versuchte einen europäischen Kongress der Kino-Zukunft zustande zu bringen, denn das digitale Zeitalter hatte sich angekündigt und es waren unendliche neue technische und räumliche Lösungen möglich geworden. Ich hielt Vorträge, gab Interviews und schrieb Essays über das digitale Kino. Michael Andritzky schrieb 1997 im *Basler Magazin* einen riesigen Artikel über das EIKK.\* Damit war eine neue Front eröffnet, an der ich mich nicht mehr so aussichtslos allein zu fühlen begann wie seit Jahren mit der eigenen Produktion. Mit dem digital animierten Film DIE NACHT DER REGISSEURE, den ich auf der Berlinale präsentierte, versuchte ich unter Beteiligung fast aller damals namhaften deutschen Regisseure eine Bestandsaufnahme der Kinokultur. Der Film zeigt mein Traumkino als eine Art Kristallpalast auf dem Münchener St.-Jakobs-Platz bei einem virtuellen Jahrhunderttreffen der Filmemacher. Keiner von ihnen war allerdings an der Erneuerung des Kinos wirklich interessiert.

Ich kehrte zu HEIMAT zurück. Hier konnte ich wenigstens mein Erzähltalent nutzen und Formen des epischen Erzählens weiter entwickeln, die nicht auf die Kinos angewiesen waren. Schon HEIMAT 1 erlebte die meisten Aufführungen in Theatern, Opernhäusern, umfunktionierten Sälen, auf Festivals, im Fernsehen, auf Videokassetten oder bei ersten Sitzungen des sogenannten «Binge-Viewing», bei dem sich Gruppen von Freunden oder Fans ganze Nächte oder Feiertage um die Ohren schlagen. Mit HEIMAT ist mir wenigstens diese neue Liebe gelungen, die Liebe zu einem *Kino außerhalb des Kinos*.

Nach Vollendung der HEIMAT-Saga mit HEIMAT 3 und den HEIMAT-Fragmenten kam es noch einmal dazu, dass ich mich mit dem Kino auseinanderzusetzen hatte. Das war, als die bekannten Musiktage von Donaueschingen an mich herantraten mit einem

---

\* Michael Andritzky, Deutscher Werkbund (Der Artikel erschien unter der Überschrift «Das Kino von morgen» im *Basler Magazin*, Nr.17, 26.April 1997, Seiten 6 und 7).

Auftrag, das Verhältnis von Musik und Film in einer Live-Produktion zu behandeln. So entstand 2007 die filmische Live-Performance ORTSWECHSEL, mit der ich untersuchte, wie sich Musik und Film zum Raum der Aufführung verhalten. Während die Musik immer eine Hier-und-Jetzt-Wahrnehmung einfordert, entführt der Film seine Zuschauer nach kurzer Zeit an andere, oft fiktive Orte und erzählt von Ereignissen, die immer in der Vergangenheit liegen. Das erzählerische Tempus, das Präteritum, das wir aus der Grammatik der literarischen Erzählkunst kennen, existiert im Kino nicht, aber es liegt sozusagen immer «in der Luft». Der Zuschauer kann sich die räumliche Abwesenheit der Figuren bei gleichzeitiger Realistik der Bilder nur als «Erinnerungsbild» erklären. So jedenfalls argumentiert ORTSWECHSEL und versucht, in die Frühzeit des Kinos zurückzukehren durch Verwendung von Live-Musik und Live-Video.

Wenn ich einmal von mir und meiner persönlichen Unglücksiebe zum Kino absehe, so stelle ich fest, dass die Entwicklung ein halbes Jahrhundert lang voller Rückschläge für die Kinokunst gewesen ist. Es hat vor allem die Deutschen getroffen. Wie man aber inzwischen sieht, ist es heute in Italien noch schlimmer, und auch den Franzosen wird ihre Cinephilie von den Streaming-Konzernen immer mehr zum Nachteil ausgelegt. Das digitale Zeitalter hat ungeheure neue Gestaltungsmöglichkeiten geschaffen, aber auch dem Film die Zeit gestohlen. Zeit war immer das eigentliche Medium, in dem sich allein das Geschichtenerzählen im Kino entfalten konnte. In der digitalen Welt gibt es keine Zeit mehr. Sie ist immer Verfügungsmasse. Jeder kann in den Zeitfluss eingreifen, kann mit der Maus in der Hand seine Ungeduld daran austoben und jeden Film der Konsum-Barbarei unterwerfen.

Wir werden in den kommenden Jahren vieles vergessen: Die grandiose Filmgeschichte wird immer unbekannter werden, die Mittel der Bild-Erzählung und die Entdeckung der unvergessbaren Bilder werden unbekannt werden. Die meisten Kinos werden untergehen und vergessen werden. Die Welt wird bersten von belanglosen Bewegtbildern, die es an jeder Ecke zu sehen gibt, und es werden die Talentlosen über die neuen digitalen Werkzeuge herrschen. Unsere Reaktion kann nur darin bestehen, uns auf die frühe Filmgeschichte zu besinnen und zu ihren Anfängen zurückzukehren. Der Film muss neu lernen, sich seinen Aufführungsraum zu erobern und sich den Zuschauern in kleinen Schritten mit ganz neuen Lösungen zu nähern, wie auch immer diese aussehen mögen. Daraus kann die Hoffnung entstehen, dass aus der unglücklichen Liebe Kino am Ende vielleicht doch noch eine glückliche wird.