

Sammelrezension: Neuer Deutscher Film

Edgar Reitz: Die grosse Werkschau

Marburg: Schüren 2018, 440 S., ISBN 9783741003233, EUR 38,-

Jörn Glasenapp (Hg.): Wim Wenders: Paris, Texas

München: edition text + kritik 2019 (Film|Lektüren), 115 S., ISBN 9783869167886, EUR 19,-

Zwei stilprägenden Regisseuren des *Neuen Deutschen Films*, Edgar Reitz und Wim Wenders, sind aktuelle Veröffentlichungen gewidmet, welche die Bedeutung sowohl dieser Künstlerpersönlichkeiten würdigen, als auch die nachhaltige Wirkung der etwa zwei Jahrzehnte umfassenden wichtigen Epoche der deutschen Filmgeschichte veranschaulichen, die 1962 mit dem Oberhausener Manifest begann.

Mit seiner neuesten Publikation *Die große Werkschau* hat Edgar Reitz (Jahrgang 1932) ein sicherlich unverzichtbares Nachschlagewerk über seine Filme geschrieben. Aber es ist weit mehr als das, nämlich eine Autobiographie in Episoden, in welcher der Autor eine von Bitterkeit nicht freie, aber auch durch erfrischenden Kampfgeist gekennzeichnete Bilanz seines Schaffens zieht. Zugleich gibt Reitz in den neun Buchkapiteln und dem instruktiven Anhang aufschlussreiche Einblicke in die Geschichte und die gegenwärtige Situation des deutschen Films und deutschsprachiger Filmschaffender. Entstanden ist der umfangreiche Band auf der Basis vielfältiger Materialien als Ergebnis zweier Werkschauen, die Anfang des Jahres

2018 im Filmhaus Nürnberg und im Kinokulturhaus Metro in Wien stattfanden. Reitz' Reflexionen beginnen mit dem Jungen Deutschen Film, als die Werke der ersten Generation der Autorenfilmer, die 1962 im Oberhausener Manifest ‚Papap Kino‘ für tot erklärt hatten, das filmgesättigte deutsche Kinopublikum eroberten. Es ist das Konzept des Autorenfilms, in dem Reitz sein Schaffen verwurzelt sieht, nämlich „die Verantwortung für Drehbuch, Regie und Produktion“ (S.18) der Filme. Am Anfang dieser Kino-Revolution stand der Kurzfilm, der im Oberhausener Manifest „als Schule des Spielfilms“ (ebd.) bezeichnet wird. Die 1962 von Edgar Reitz und Alexander Kluge begründete zeitgemäße Filmbildung an der Hochschule für Gestaltung Ulm, an der beide als Dozenten wirkten, verstand sich als Fortsetzung des Oberhausener Manifestes und stellte konsequenterweise den Kurzfilm in den Fokus des Studiums.

Das erste Kapitel des Buches widmet sich den Kurzfilmen sowie den Industrie- und Auftragsfilmen, die Reitz von 1954 bis 1967 drehte. Die ästhetisch, technisch und inhaltlich innovativen Filme, darunter die Dokumentation

Yucatan (1960) und eine achtstündige Multiscreen-Performance mit dem Titel *VariaVision – Unendliche Fahrt*, aber begrenzt (1965), beeinflussten deutlich Reitz' späteren Arbeiten. An die Ausführungen über diese experimentelle Schaffensphase schließt sich das zweite Kapitel über das Frühwerk an, das die Filme der Jahre von 1966 bis 1979 umfasst, unter anderem *Cardillac* (1968/69), *Die Reise nach Wien* (1973) und der *Schneider von Ulm* (1978). Eine besondere Bedeutung kommt Reitz' Spielfilmdebüt *Mahlzeiten* (1966/67) zu, der die unglücklich endende Beziehung eines jungen Paares schildert. In Kapitel drei „Geschichten vom Kübelkind und andere Experimente“ steht eine Spielfilmserie in 22 Episoden über eine junge gesellschaftliche Außenseiterin – das Kübelkind – im Mittelpunkt, die Reitz 1969/70 zusammen mit Ula Stöckel drehte. Reitz reagierte mit diesem filmischen Experiment, das sich den Normen des bundesdeutschen Filmbetriebs verweigerte, auf die Tatsache, dass seit dem Ende der 1960er Jahre nur wenige Werke der ‚Oberhausener‘ einen Verleih gefunden hatten. Nun organisierte Reitz neue Wege in die Öffentlichkeit, unter anderem mit Aufführungen in einer ‚Rationaltheater‘ genannten Kleinkunsthöhle in einer Münchner Gaststätte. Parallel zu seinen eigenen Filmproduktionen arbeitete Edgar Reitz in den 1960er und 1970er Jahren mit anderen Regisseur_innen zusammen. Dieser Tätigkeit ist das vierte Kapitel gewidmet, in dem es unter anderem um die in Zusammenarbeit mit Alexander Kluge entstandenen Filme geht. Ebenso wird

hier die Gemeinschaftsproduktion von elf Regisseur_innen *Deutschland im Herbst* (1979, Episode 7: „Der Grenzposten“) thematisiert. 1995 schuf Reitz auf Anregung des British Film Institute (BFI) einen dokumentarischen Rückblick auf das deutsche Filmschaffen mit dem Titel *Die Nacht der Regisseure* (100 Years of Cinema) (1994), den er im achten Kapitel seines Buches beschreibt: In Spielszenen, mithilfe von Filmzitataten aus Archiven und unter Verwendung von digitaler Animation werden Regisseur_innen des UFA,- DEFA- und BRD-Films mittels einer „virtuellen Klausur“ (S.332) in einer fiktiven Kinemathek der Stadt München versammelt, um über substantielle Fragen des deutschen Films zu diskutieren. Dieses Werk markiert den Beginn des digitalen Schaffens von Edgar Reitz. Seine Haltung dazu ist sehr ambivalent: „Das digitale Zeitalter hat dem Film seine Wahrheit geraubt. Die Nacht der Regisseure erzählt auch diese Geschichte“ (S.334). Die Kapitel fünf bis sieben der *Werkschau* sind der *Heimat*-Trilogie gewidmet, die Reitz weltbekannt machte: *Heimat – Eine deutsche Chronik* (1981-1984), *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (1988-1992) und *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (2002-2004). Die Filme wurden für das Fernsehen produziert; Reitz wandte sich diesem Medium zu, als Ende der 1970er Jahre nach Reitz' Auffassung seine „unerfüllbare Liebe zum Kino einen Tiefpunkt erreicht“ (S.14) hatte: „Als ich 1980 mit *Heimat* begann, erklärte ich mir und der Welt, dass ich mich damit endgültig vom Kino-Film abwende“ (S.14). Zwar beschäftigte

Reitz auch weiterhin die Frage, „was Kino ist und wie wohl seine Zukunft konkret aussehen würde“ (S.15), doch bedeutete die Produktion der *Heimat*-Saga eine tiefe Zäsur in seinem Werk. Denn fortan schuf er in seinen Filmen Formen des epischen Erzählens, die nicht im Zeittakt der Kino-Aufführungen entstanden, da sie im Fernsehen, in Theatern und Opernhäusern aufgeführt wurden: *Heimat* entwickelte Reitz als eine Art filmischen Roman, „also eine durchgehende Erzählung mit epischen Ausmaßen, die aus praktischen Erwägungen zum Zwecke der Fernsehverwertung in Kapitel aufgeteilt werden musste“ (S.196). Diese Erzählweise bezeichnet Reitz als „fiktive Chronik“ (S.196), eine „epische Erzählform, die auf Dramatisierungen völlig verzichtet und dafür das Wechseln zwischen Haupt- und Nebenhandlung zum Prinzip erhebt“ (ebd.). Ein anderer Begriff, über den Reitz im Kontext der *Heimat*-Saga reflektiert, ist das „ziellose“ (S.198) Erzählen, mithin Motive, die im Verlauf der Erzählung auftreten und sich dann scheinbar autonom entwickeln. Mit dem Spielfilm *Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht* (2013) kehrte Reitz schließlich zum Kino zurück. Zugleich erweiterte er die *Heimat*-Thematik um das Motiv der Auswanderung, das ihn schon seit Jahren beschäftigte. Nun hatte es eine enorme Aktualisierung erfahren: „Würde eine Geschichte, die beschreibt, wie Menschen ihre Heimat verlassen, nicht dazu beitragen, die Einwanderer von heute besser zu verstehen?“ (S.361). Den Begriff ‚Heimat‘ bezeichnet Reitz als eine Utopie: Der fiktive Ort Schabbach

symbolisiert das Gegenteil der Globalisierung, hier bieten sich Angebote zur Problemlösung der globalen Wanderer von heute: „Die Neuentdeckung der Familie, der Zusammenhalt innerhalb einer Generation, die Möglichkeit, mit Gleichaltrigen immer wieder neue Glücksutopien zu entwickeln und ihnen zu folgen. Die Kunst als Gegenstück zur Entfremdung. Die Wiederentdeckung der Solidarität“ (S.320).

Für alle, die sich mit dem Filmemacher Edgar Reitz und insbesondere mit seiner *Heimat*-Saga beschäftigen, sind die kompakten und zugleich sehr aussagekräftigen Texte über die Filminhalte und -motive der „Grossen Werkschau“ eine wichtige Quelle zur Erschließung des monumentalen Werkes. Sie warten mit Produktionsdaten und Zitaten aus exemplarischen Filmkritiken auf, enthalten ausführliche Kommentare von Edgar Reitz sowie einen Anhang mit seiner Kurzbiografie und einem Gespräch mit Robert Fischer, sowie eine Bildergalerie aller Filmfiguren und ein Literaturverzeichnis. Zu beanstanden ist allein, dass leider ein Register fehlt.

Aus der Mikroperspektive eines einzelnen Films richtet der Bamberger Filmwissenschaftler Jörn Glasenapp den Blick auf den Kosmos des deutschsprachigen und internationalen Films. In seiner Studie *Wim Wenders: Paris, Texas* zieht Glasenapp einen weiten Bogen von Wenders' 1984 in Cannes mehrfach preisgekrönten Frühwerk *Paris, Texas* (1984) zu seinem Film *Don't Come Knocking* (2005), eine, so Glasenapp, „Dilogie des Westens“ (S.104), entstanden in kongenialer

Zusammenarbeit des „Dream-Teams“ (ebd.) Wim Wenders und Sam Shepard. Eingehend analysiert der Autor auf der Basis der umfassend recherchierten Forschungsliteratur in sechs Kapiteln Filminhalt und -stil, soziale und politische Einflussfaktoren auf die Filmproduktion sowie intermediale und intertextuelle Bezüge des Films zu zahlreichen literarischen und filmischen Klassikern. Ausgangspunkte sind Wenders' Biographie und kinematographischen Motivationen vor dem Hintergrund seiner teils erfüllten, teils unerfüllten künstlerischen und beruflichen Amerika-Ambitionen. Die Untersuchung erfolgt in zwei Schritten: Auf die Vision im wörtlichen Sinne, nämlich die Film-Story schildernd, folgt die Revision im Sinne der „Defence of Overinterpretation“ des US-amerikanischen Literaturtheoretikers Jonathan Culler (in: Collini, Stefan [Hg.]: *Umberto Eco: Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge UP, 1992, S.109-124) mit dem Ziel, die „Zusammenhänge oder Implikationen zutage [zu] fördern, die zuvor unbemerkt oder unbedacht blieben“ (S.14). Unstrittig ist nach Meinung des Autors die überragende Bedeutung von *Paris, Texas* in seiner doppelten Funktion als Phasenabschluss und -neubeginn in Wenders' Werk: Es handele sich hierbei um einen Film, der entscheidende Themen und Motive des Filmemachers von sich wandelnden Geschlechterrollen über patriarchalisch geprägte Mann-Frau-Beziehungen, misanthropischer Sexualität, traumatisierter Eltern-Kind-Konstellationen bis zum US-typischen Roadmovie ent-

halte, und nicht zuletzt „die spannungsreiche Trias von Bildern, Wirklichkeit und storytelling“ (S.15) entfalte. Die Methode der Überinterpretation fördert interessante Aspekte des Films zutage und ermöglicht überraschende Einsichten, die Bezüge zu kulturellen Phänomenen herstellen: So führt die Betrachtung des Achsensystems von *Paris, Texas*, der sinnfällige Wechsel von der Horizontalen zur Vertikalen, zur Diskussion einer möglicherweise inhaltlich konnotierten Nähe des Filmendes zu einer religiös inspirierten Ikonographie. Ausführlich setzt sich Glasenapp mit Wenders' ambivalentem Verhältnis zu den USA und dessen kritischer Betrachtung der US-Kultur- und Filmindustrie auseinander. Beispielsweise offenbart die detaillierte Interpretation von *Paris, Texas* Verweise auf Filme von John Ford, Martin Scorsese oder Dennis Hopper (z.B. *Easy Rider*, 1969), aber auch auf Sam Shepards Drama *True West* (1980) und Bilder von Edward Hopper.

Entlang der Handlungsorte Paris und Texas, der Wüste, Los Angeles und Houston entwickelt Glasenapp seine methodisch fundierte Analyse von der Filmsprache bis zu genre(un-)typischen Explikationen. Ein Fokus der Untersuchung ist das gemeinsame Leitthema von *Paris, Texas* und *Don't Come Knocking*: ein Mann, der Wenders zufolge „irgendwo in der Wüste aus dem Nichts auftaucht und in die Zivilisation zurückkehrt“ (S.7). *Paris, Texas* konfrontiere die Zuschauer_innen, so Glasenapp, „mit der Geschichte einer Fixierung und entwicklungspsychologischen Arretierung. Ihr Protagonist ist

ein altes, wenig scharfsichtiges, obstinates Kind, das zu Fuß die Welt des Films betritt und sie hinterm Steuer sitzend wieder verlässt“ (S.103). Wenders' Spätwerk *Don't Come Knocking* endet hingegen mit einer Hommage an den Western *My Darling Clementine* (1946) von John Ford, Wim Wenders' Vorbild: Hoch zu Ross verabschiedet sich der Protagonist vom Publikum. Anders als *Paris, Texas* sei, so lautet Glasenapps Fazit, „*Don't Come Knocking* ein durch und durch postmoderner Film“ (S.110). Eine provozierende Frage wirft Glasenapp am Schluss des Buches auf: Hat Wim Wenders seine beste Zeit schon lange hinter sich? Wohl kaum. Glasenapp plädiert entschieden dafür, das negative Urteil über den späten Wenders, das sich in Film-

kritik und Filmwissenschaft seit Mitte der 1990er Jahre verfestigt zu haben scheint, zu korrigieren. Sein Spätwerk stehe doch gleichberechtigt neben den Filmen, mit denen der Regisseur zu frühem Weltruhm und einhelligem Kritikerlob gelangte. Jörn Glasenapps Untersuchung bietet Expert_innen und interessierten Laien gleichermaßen einen ausgezeichneten, grundlegenden Überblick weit über Wim Wenders' Werk hinaus auf aktuelle medientheoretische Diskurse und intermediale Bezüge zu Literatur- und Filmgeschichte; hervorzuheben sind zudem die umfangreichen, weiterführenden Anmerkungen sowie das Personen- und Werkregister.

Barbara von der Lühe (Berlin)