

Michael Wedel

Kehrseite des Vergessens: Geschichten aus den Hunsrückdörfern (BRD 1980/81, R: Edgar Reitz). FilmDokument 28, Kino Arsenal, 29. September 2000| In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin
2000

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel , Michael: Kehrseite des Vergessens: Geschichten aus den Hunsrückdörfern (BRD 1980/81, R: Edgar Reitz). FilmDokument 28, Kino Arsenal, 29. September 2000|In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin. In: *Filmblatt*. Filmblatt 14, Jg. 5 (2000), Nr. 3, S. 4–6.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Kehrseite des Vergessens

Geschichten aus den Hunsrückdörfern (BRD 1980/81, R: Edgar Reitz)

FilmDokument 28, Kino Arsenal, 29. September 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Michael Wedel

„Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um.“ Mit einem Satz aus Chris Markers *Sans Soleil* hat Edgar Reitz einmal umrissen, worin für ihn „der filmästhetische Kern des Dokumentarfilms und des Spielfilms zugleich“ liege: in einer filmischen Gedächtnisarbeitsweise, die das Erinnern nicht als Gegenteil, sondern als Kehrseite des Vergessens sichtbar werden lässt. (Edgar Reitz: *Das Unsichtbare und der Film* (1983). In: *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*. Köln o.J. [1984], S.126f). Formuliert wird hier die Utopie einer ästhetischen Praxis, deren Geschichtsgehalt sich erst an der in Bild und Ton ‚umgeschriebenen‘ persönlichen Erfahrung der Vergangenheit kristallisiert. Ihr Entwurf beinhaltete schon in Reitz' Ulmer Zeit Mitte der sechziger Jahre die Aufhebung traditioneller Gattungsunterscheidungen im Konzept des „analytischen Films“, das eine Synthese von Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm anstrebte: „Der analytische Film ist weder Propaganda für die bestehende, bekannte, noch für eine nichtbestehende ‚heile Welt‘. Sein Engagement will nicht die Veränderung der bestehenden oder die Beseitigung einer unheilen Welt. Er zerlegt vielmehr die bestehende Welt in ihre Elemente, mit denen die Phantasie erst dann wieder etwas anfangen kann, wenn sie aus dem Zwang der Verhältnisse und Klischeevorstellungen gelöst werden.“ (Reitz: *Utopie Kino* (1963-65). In: Ebd., S.18)

Das gegen das kommerzielle „Kino der Zutaten“ (Ebd., S.12) gerichtete ‚Kino der Autoren‘, wie es von Reitz verstanden wird, ist der Ort, an dem sich Filmemacher und Publikum über ihre gemeinsamen historischen Erfahrungen austauschen können. Maßstab und Garant des Gelingens dieses Dialogs mit dem Zuschauer ist für Reitz die Identifikation des Filmautors mit seinem Stoff, die soweit zu gehen hat, dass „von einer autobiographischen Tendenz beim ‚Kino der Autoren‘ gesprochen“ werden kann. (Ebd., S.14) Ebenso wie das „spezifische Interesse des Zuschauers am Film (...) identisch [ist] mit seinem Interesse an sich selbst, an seinem eigenen Leben“ (Reitz: *Filmen außerhalb der professionellen Grenzen* (1969). In: Ebd., S.55f), muß der Autorenfilmer von der „Menschlichkeit“ seiner eigenen, „bescheidenen Erfahrung“ ausgehen: „Wir verteidigen Phantasie gegen Programm, Vielfalt gegen Welterfolge, Einzelerfahrungen gegen ‚relevante Stoffe‘, wir hängen an Werten wie

„Individualität‘, ‚Einmaligkeit‘, ‚Unabhängigkeit‘ und klammern uns an unsere Wurzeln in den Landschaften, den Familien, den Städten (...). Wir inspirieren uns an Erlebnissen, die wir selber haben.“ (Edgar Reitz: Unabhängiger Film nach Holocaust? (1979). In: Ebd., S.103)

Kaum ein zweiter Filmemacher des Neuen Deutschen Films hat dieses autobiographische Primat, den eigenen Erfahrungshaushalt in eine filmische Erinnerungslandschaft umzuarbeiten, in der sich eine kulturelle Gemeinschaft wiederfindet, so unbeirrt umgesetzt wie Edgar Reitz in seinen beiden Fernsehserien *Heimat* (1980-84) und *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend* (1992/93). Auf besondere Weise erhellt wird die von Reitz als Arbeits- und Kommunikationsutopie zwischen Filmautor und Publikum beschriebene Konstellation von Gedächtnis und Geschichte, persönlicher Erfahrung und kultureller Identität, gelebter Vergangenheit und filmischer Gegenwart aber auch in *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, einem Dokumentarfilm, der im Schatten der ersten Heimat-Staffel gerne vergessen wird, im Hunsrück selbst aber „oft noch beliebter [ist] als das nachfolgende Hunsrück-Epos.“ (Reinhold Rauh: Edgar Reitz. Film als Heimat. München 1993, S.190)

„Der Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* zeigt die Leute, die dort leben, die die Heimat (noch) nicht verlassen haben. Die Serie wird zeigen, dass fast alle weggehen, die Heimat verlassen“, notierte Edgar Reitz nach Ende der Dreharbeiten zu diesem Film, der nicht nur Vorläufer der berühmteren Fiktion, sondern in vielerlei Hinsicht auch dessen dokumentarisches Alter Ego ist. (Edgar Reitz: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, hg. v. Michael Töteberg. München 1993, S.32)

Entstanden im November und Dezember 1980 – zwischen dem Abschluss der Arbeiten am Drehbuch und dem Beginn der Dreharbeiten zu *Heimat* – sind die geduldig und mit elegischem Unterton aufgezeichneten Geschichten aus den Hunsrückdörfern mehr als filmische Vorarbeit: sie bilden gewissermaßen den analytischen Humus, aus dem Reitz die Stoffe seiner *Heimat*-Serie gezogen hat, auch wenn in Reitz' berühmteres Werk kaum eine Episode konkret übernommen wurde.

Das dichte Geflecht aus Erzählungen, in denen Bergleute, Streckengeher, Schieferdachdecker, Gemmenschleifer, Waldarbeiter und Woppenrother Fußballvereinsveteranen von Krieg und Einmarsch der Amerikaner, Landschaft und Handwerk, Freizeit und Lokalmythologie berichten, kreuzt sich mit Gegenwartsbeobachtungen über die ‚Airbase Hahn‘ und den Klagen der angeschlossenen Animierdamen über die nachlassende ‚Konsumlust‘ der stationierten Soldaten bei gleichbleibender Lärmbelästigung.

Karl Windmoser, Reitz' einstiger Mentor, erzählt sogenannte ‚Hunsrücker Stücke‘, Anekdoten, die in den Landstrich eingelassen sind wie die Fossilien in Bernstein, den die Bergarbeiter aus den Schächten zutage fördern. Historische Kontinuität entsteht hier „durch das lebendige Kontinuum der Personen“

(Reitz: Drehort Heimat, a.a.O., S.55), deren Erfahrungen sich in einem Kaleidoskop von Erzählungen überliefern und stets ‚umschreiben‘. Die chronologische Zeit wird aufgesprengt von der „magischen Existenz“ der wie die fossilierten Insekten im Kameralicht aufscheinenden Gegenstände der Erinnerung und des Eingedenkens. Als „Schlüssel zu meinem Werk“ hat Reitz die *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* einmal bezeichnet (Edgar Reitz an Ulrich Gregor, 14. Januar 1982) und tatsächlich konkretisiert sich nirgends in seinem Werk die Utopie filmischer Gedächtnisarbeit mit ähnlich unaufdringlicher Poesie.

Der Film löst so ein, was der Morbacher Uhrmachersohn Reitz in einem „Die Kamera ist keine Uhr“ überschriebenen Text aus dem Jahre 1979 als besonderes Vermögen des Films beschrieben hat, subjektive Zeiterfahrung gegenüber der Diktatur der Chronologie in ihr Recht zu setzen: „Der Film hat vieles gemeinsam mit unserer Fähigkeit, uns zu erinnern. Es ist nicht nur die Möglichkeit, Bilder und Ereignisse aufzubewahren, über die Vergänglichkeit hinweg zu retten, sondern auch die Möglichkeit, Gegenwart und Vergangenheit in einer Weise zu vermischen, dass sie sich durchdringen. (...) Alles, was wir beim Erzählen in die Hand nehmen, ist unzerstörbar, verlangt sein eigenes Leben, kann nicht einfach im Verlauf eines Films wieder verschwinden, nimmt eine magische Existenz an und ist stärker als der Wille des Erzählers. (...) Die Kamera ist ein Instrument der Magie. Sie entrückt die Dinge aus der Zeit, reißt ihre sinnliche Erscheinung aus der banalen Gegenwart heraus, macht sie verfügbar, gibt ihnen Überlebenschancen. (...) Jedes Lebewesen und jeder Gegenstand lebt in einer eigenen Zeit, und diese eigene Zeit fließt nicht kontinuierlich, sondern steht gelegentlich still, geht stockend voran, manchmal mit rasender Geschwindigkeit, also unregelmäßig.“ (In: Liebe zum Kino, a.a.O., S.106ff)

Die Hunsrücker Bauern aber, notiert Reitz vier Jahre später, „brauchen keine Filme“: „Es scheint, dass sie ununterbrochen darin den Beweis für die Wahrheit ihrer Geschichten antreten, indem sie die Orte bezeichnen oder vorzeigen. (...) Sie leben mit den realen Beweisstücken ihrer Geschichten.“ (Das Unsichtbare und der Film. In: Ebd., S.130)

Zeigen und Erzählen, die beiden ästhetischen Grundfiguren des Kinos, stiften auch hier den gemeinsamen Erfahrungshorizont von Filmemacher und Publikum, der den Austausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart für Reitz erst ermöglicht. Zwischen dem magischen Instrument Kamera und dem von ihm vor den Dingen zu erweisenden Respekt besteht allerdings ein unheimlicher Pakt: „Die Dinge aber sind (...) nicht tot. Sie rächen sich an uns.“ (Reitz: Die Kamera ist keine Uhr, a.a.O., S.109)

Geschichten aus den Hunsrückdörfern

Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion, München 1980/81 / Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz / Kopie: Edgar Reitz Filmproduktion / 35 mm, Farbe + s/w, Ton, 3210 m = 117'