

Heiko Christians

Edgar Reitz' »Die zweite Heimat« (1993) oder Epos und Avantgarde

»Ich glaube, daß kein Künstler daran vorbeikommt, seine eigene Kindheit zu entdecken. Die Kindheit ist die größte Quelle. Es ist die größte Quelle von allen Dingen, die wir in uns haben.«
Edgar Reitz: *Kino* (1994)

Der erste unabhängige Rat, den der Held Hermann in Edgar Reitz' *Die zweite Heimat. Eine Chronik in 13 Büchern* (1993) erhält, zielt auf das Tempo. Die Rolle eines eigenwilligen Kommentators übernimmt für die zwei Auftakt-Bücher dieses Zwischenstücks (eines epischen Triptychons) der von Alfred Edel gespielte »Herr Edel«. Dieser Herr erkennt schon während der gemeinsamen Anfahrt auf die Stadt München (und nach einem kurzen Blick auf das Gepäck) in Hermann den ambitionierten Musiker: »Das Einzige, was ich tun würde«, dämpft er väterlich Hermanns spürbare Aufbruchsstimmung, »wäre, die Avantgarde zu verlangsamen. Sie ist nämlich viel, viel zu schnell.«¹

Edgar Reitz hat zu diesem Rat ein besonderes Verhältnis. Ist er doch der Autor, Regisseur, Kameramann und Cutter eines Films, der den Titel *Geschwindigkeit. Kino eins* (1962/63) trägt. Auch wenn Reitz sich später Rechenschaft darüber ablegt, »wie dieses Jahrhundert eigentlich begonnen hat«, bewegt er sich im Umfeld des Phänomens: »Es hat begonnen mit der Idee der Geschwindigkeit l. . . l Es könnte sein, daß wir zur Wiederentdeckung der Langsamkeit vorstoßen.«² Diese Entdeckung der Langsamkeit aber ist ein spätes poetologisches Programm, das auch den »Büchern« der *Heimat* seinen Stempel aufdrückt. Die Langsamkeit steht in direkter Beziehung zu dem von Reitz ausgemachten gesellschaftlichen Ort der Kunst: »Es kann in der Kunst kein Fortschritt entstehen. Die Kunst hat mit Fortschritt nichts zu tun. Sie hat eine ganz eigene Wurzel im menschlichen Leben. Es gibt keine Entwicklung. l. . . l Es war der Fehler der Avantgarde, das zu ignorieren.«³

Wenn Hermann dann vor den Augen der Zuschauer nach dreizehn umfangreichen »Büchern« zu Fuß auf einem Sandweg in das fiktive Hunsrückdorf Schabbach, aus dem er einst aufbrach, zurückkehrt, dann sehen sie sich wie dieser

genötigt, »das Warten [zu] lernen«⁴. Erst in der allerletzten Einstellung trifft der Held den Glasisch-Karl, den Erzähler der ersten *Heimat*, und wird erkannt: »Glasisch-Karl. Du hast dich überhaupt net verändert, Hermannsche! Hermann geht auf das Dorf zu. Er geht und geht. Es sieht aus, als käme er gar nicht voran.«⁵

Die Länge oder Breite des Geschehens und die den Umständen geschuldete Langsamkeit bzw. Sorgfalt, mit der es geschildert wird, sind wohl die einzigen Eigenschaften des Epos, die unstrittig sind und ohne viel Überlegung von jedem angeführt werden können.⁶ Das Epos ist etwas für »Fußgänger«, um in den Worten von Oberst Thomas Edward Lawrence zu sprechen. Lawrence kleidet seine Kritik an einem zeitgenössischen Roman James Elroy Fleekers und seine Vorliebe für das breitere Genre in dieses Bild: »Ich selbst finde, daß das Buch sehr peinlich ist; wenn es drei Bücher wären, würde es um viele Meilen befriedigender sein l. . . l alle ihre Figuren sind sehr viel interessanter und haben mehr Möglichkeiten, als Sie Platz haben darzutun. Das Ganze ist eher ein Traum oder eine Kette von Träumen als ein Roman. Sicherlich wollten Sie das gerade, aber ich bin ein Fußgänger, und ich liebe es nicht, herrliche Dinge nur für den hundertsten Teil einer Sekunde gezeigt zu bekommen. Darum befriedigt mich Samarkand mehr, obwohl ich zugebe, daß Teile von Alsander sich vor nichts zu verstecken haben.«⁷

Alle weiteren Charakteristika, Kategorien oder Qualitäten des Epos aber sind äußerst schwer zu formulieren. Daß sich auch der Autor und Regisseur des *Heimat*-Komplexes Zeit läßt, zeigt schon der schiere Umfang des Projekts: Zwei fertiggestellte Staffeln von zehn (*Heimat*, 1984) bzw. dreizehn »Büchern« (*Die zweite Heimat*, 1993) und eine im Rohbau befindliche dritte von noch unbekanntem Umfang und Gehalt (*Die Erben*⁸) beeindrucken.⁹ Im Falle von *Heimat* (1984) war das Urteil »Epos« einhellig – und meinte doch: Dorf-Epos. Es war die offensichtliche Dominanz eines kleinen Ortes über das Kommen und Gehen der Generationen, die das klare Urteil motivierte. Die dritte, noch nicht realisierte Staffel aber rückt der Autor und Regisseur selbst in die Tradition des homerischen Epos: »Die Figuren der griechischen Mythologie können nie zu Ende erzählt werden, denn es gibt von jeder Szene zahllose Varianten, Anmerkungen und Verweise auf andere Erzählzyklen. l. . . l Die epischen Gesellschaften, die der aufgeklärten humanistischen Gesellschaft vorausgingen, verfügten im engen Rahmen der jeweiligen Kultur über alle diese erzählerischen Fähigkeiten, solange sie sich nicht schriftlich äußerten. l. . . l Es gab ein Netz, das jeden mit jedem verband und dessen Inhalt die Geschichten der Mythologie waren. l. . . l Wir werden in dem Maße, wie die künstlichen Netzwerke wachsen, lernen, neue Mythen zu bilden und in epischen Formen zu erzählen. l. . . l Die Formen der Chronik, des Dramas, der Reportage oder des Vollprogramms haben ausgedient.«¹⁰

Nun handelt es sich im Falle des *Heimat*-Komplexes ausdrücklich um eine Chronik: *Chronik einer Jugend in 13 Büchern* bzw. *Eine deutsche Chronik* lauten die Untertitel der bereits fertiggestellten Staffeln, und die dritte Staffel will die letzten hundert Tage des 20. Jahrhunderts erzählen.¹¹ Diese Form laufe dem Epos nicht entgegen, sondern macht vielmehr den Kern seiner Erzählweise, den »epischen Stil aus, behauptet Käte Hamburger. Das »Medium der Begebenheiten«¹² ermöglicht das Epos und seinen »wesentlich chronikalischen Stil«¹³. Schon diese kurze Entgegnung zeigt eine der vielen Kontroversen um die Grundzüge des Epos.

Die Emphase für ein anderes (drittes) Epos im Zusammenhang mit den neuen Medien und ihren Möglichkeiten speist sich bei Edgar Reitz sicherlich auch aus der großen Enttäuschung über den ausgebliebenen Erfolg der *Zweiten Heimat* beim deutschen Fernsehpublikum. In einem Interview im Juni 1993 rechnet Reitz mit dem Fernsehen als Medium ab. Die im Vergleich zum europäischen Ausland geringe Einschaltquote von etwa fünf Prozent führt der Autor und Regisseur auf die Politik der öffentlich-rechtlichen Rundfunk- und Fernsehanstalten in Deutschland zurück: »Die ARD aber wollte *Die zweite Heimat* offenbar nicht so ganz in die erste, sondern irgendwo in die zweite Reihe stellen. I. . . J Solche Kooperationen und Coproduktionen wie *Die zweite Heimat* wird es in Zukunft nicht mehr geben. Ich würde das auch nicht mehr wollen, weil man sich heute als Autor und Regisseur mehr und mehr nach den Sehgewohnheiten zu richten hat, die die Fernsehanstalten ja selbst geschaffen haben – das kommt für mich der Vernichtung der kulturellen Qualität des Fernsehens gleich. I. . . J jetzt treiben die Rundfunkanstalten das Programm in Richtung Banalisierung. Dieses Fernsehen ist nicht mehr meine Heimat.«¹⁴

Man kann den Zorn und die Enttäuschung über die geringe Resonanz im eigenen Land auf ein so monumentales Unternehmen nur zu gut nachvollziehen. Auch der Wunsch, unter veränderten medialen Bedingungen dasselbe Projekt ein drittes Mal wiederum erfolgreich zu realisieren, liegt hier nahe. Doch jenseits schlechter Sendeplätze und eventuell gesunkener Qualitätsmaßstäbe eines bestimmten Mediums könnte es Gründe für die bei Kritikern und Publikum gleichermaßen verhaltene bis negative Resonanz geben, die erste Anhaltspunkte bei der Bestimmung eines (Film-) Epos liefern.

Die Versuche, die *Zweite Heimat* einem Genre, einer Tradition zuzuordnen, sind vielfältig und kaum zu übersehen: »Film-Epos«¹⁵, »26-Stunden-Epos«¹⁶, »das größte Epos der Filmgeschichte«¹⁷, »Bildungsroman einer Generation«¹⁸, »Panorama einer Generation«¹⁹, »München-Hymne«²⁰, »Familienchronik«²¹, »Fernsehroman«²², »Filmroman«²³, »Künstlerroman«²⁴, »Riesenfresko«²⁵, »novellistischer Geschichtenkreis«²⁶, »kollektive *Education sentimentale*«²⁷, »filmische Reise auf der Suche nach der verlorenen Zeit«²⁸, »beispielhafte Fernsehserie«²⁹, »monumentaler Fernsehfilm«³⁰, »ein typischer deutscher Bildungsroman«³¹.

Viele der einer genaueren Charakterisierung dienenden Formeln bilden um »Epos« oder »Roman« zentrierte Komposita. Der Gebrauch und die Hinzufügungen sind nicht zufällig: Fast alle Kritiker der *Zweiten Heimat* treten im Namen des (verfehlten) Romans auf, nahezu alle Lobredner scharen sich um das Epos. So unaufholbar der Vorsprung des Romans vor dem Epos seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu sein scheint, so sicher sind sich die im Namen des Romans auftretenden Kritiker, daß dieses Film-Projekt gescheitert ist. Die Verlangsamung oder Verbreiterung der avancierten Individualgeschichte zu einer Erzählung jener Generation und jenes Dezenniums zwischen 1960 und 1970 ist für sie nur als unterschwellig »reaktionäre« Tendenz in der so als Gattungsgeschichte verstandenen Literatur- oder Filmgeschichte identifizierbar.

Der an den Ursprungsort zurückgekehrte Hermann aus der *Heimat* soll nach dem Willen der Kritiker ein (sich selbst) suchender *Wilhelm (Meister)* in der Fremde sein.³² Wenn der Bildungsroman nicht stattfindet, erklärt die Kritik das Unternehmen für gescheitert. Scheitern allerdings kann nur der Protagonist einer zielgerichteten Bewegung, ein Epos integriert dieses Individualgeschick in einen größeren Zusammenhang und richtet seine Aufmerksamkeit anders aus. Es liegt nahe, hier eine vom Gattungsschema des modernen Romans gesteuerte Metonymie am Werke zu sehen, deren vehementer Einsatz erklärungsbedürftig ist.

Die zweite Heimat ist das Porträt derjenigen Generation (als »Sondergeschichte einer Geschehenskette«³³), der auch die meisten seiner Kritiker angehören. Beide in den neunzehnhundertsechziger Jahren möglichen emphatischen Identifikationen – die Kunst und die Politik – werden als ein Geschehen, genauer: als die in der Geschichte für ein Kollektiv bereitgestellten »Muster« einer ambitionierten Identitätsbildung vorgestellt. Diese Sichtbarmachung einer lebensgeschichtlichen Funktionalisierung des Avantgarde-Bewußtseins, in das beide Muster übergehen und hier gegebenenfalls konvergieren können, ist in der distanzierten Darstellung des Epos schwerer zu ertragen als die am Roman geschulte Diagnose jenes (immer unglücklichen) individuellen Scheiterns, das aber die uneingeschränkte Ernsthaftigkeit und Einmaligkeit des Projekts zu retten verspricht.

Die zweite Heimat (1993) dagegen löst das individuelle Erlebnis einer Emanzipation der Gefühle und Rechte in eine Avantgarde-Emphase auf, die sich der Logik des Epos beugt, und dadurch wieder zum (bloßen) »Geschehen« wird. An dieser Emphase hat damit eine Generation vor allem deshalb teil, weil sie in die Folge dieser Ereignisse und der durch diese Ereignisse ermöglichten Verhaltensmuster und Konstellationen unvermeidlich eingeschlossen ist. Die politische Dimension der *Zweiten Heimat* liegt damit auf einem anderen Niveau als dem einer jederzeit erinnerbaren und abrufbaren Idee bzw. Forderung der Selbstverwirklichung. Diese Idee führte vielmehr dazu, schreibt Reitz im Rückblick,

»daß das Leben in diesen Jahren ein Sammelsurium von Anfängen blieb«, und »eine wesentliche Sache verhindert [wurde], nämlich das, wovon man immer gesprochen hat, Solidarität.«³⁴

Wie schon in der (ersten) *Heimat* (1984) wird hier eine Generation als Gemeinschaft beschrieben, die eine Kette von Ereignissen durchläuft oder auch mitinitiiert, ohne daß der Aspekt der emotionalen und intellektuellen Individualisierung, der »Bildung«, in den Vordergrund tritt. Allerdings ist die in der *Zweiten Heimat* sich zeitweise exemplarisch zusammenfindende »Generation« im Gegensatz zum »Dorf« ein abstrakteres Konzept von Gemeinschaft, das erst an einem vergleichbaren symbolischen Ort realisiert werden muß – der Münchener Villa Cerphal, dem »Fuchshau« –, um sich der vom Romanschema abweichenden Logik des Epos (vorausgesetzt eine solche ist nachweisbar) zu unterstellen.

Haben auf diese Weise »die Gestalten ihren Stellenwert im Ganzen des Geschehens«³⁵, kennzeichnet Käte Hamburger diese Logik, ist »der Dichter zu den Sachverhalten und Personen nicht kritisch deutend eingestellt«³⁶. Diese Distanz ist aus der Sicht der beteiligten und deutenden Kritiker eine (unzulässige) Abkühlung der heißen Emphase für das als hochindividuell gewertete Erlebnis der neunzehnhundertsechziger Jahre. Die Emphase für Kunst und/oder Politik, vorgeführt als bereitliegendes Verhaltensmuster für eine im Verlauf eines Lebens sich auf »natürliche« Weise revidierende Emanzipationsanstrengung von einer jeweils vorangegangenen Generation, provoziert das auf die Einmaligkeit des Erlebnisses abgestellte Individualbewußtsein und seine Repräsentanten.

Indem die Wahl des Genres auf das Epos fällt, bekommt der Stoff eine Form, die von der Subjektivitätseuphorie deutlich abgekoppelt ist und gerade diese Relativierungen immer schon miteinhalten soll: »Im Epos aber gelten die Umstände und äußeren Zufälle in dem gleichen Maße als der subjektive Wille, und was der Mensch vollbringt, geht an uns wie das vorher, was von außen geschieht.«³⁷ Die Charakteristika des Epos werden zum Politikum, die Kritiker von Reitz' *Zweiter Heimat* (1993) haben genau hier ein: »Der Film gerät immer dann l. . . in große Schwierigkeiten, wenn er die politische Geschichte l. . . in das Treiben der Künstler-Clique zu integrieren hat l. . . Dann klingen die Worte der über weite Strecken überzeugenden Schauspieler papieren, wirkt ihre szenische Darstellung von politischen Diskussionen merkwürdig hölzern l. . . Daß Reitz mit dem, was er vermutlich als politischen Popanz der Studentenbewegung begreift, abrechnen wollte l. . . , deutet der Schluß seines über 26 Stunden dauernden Filmes an. In der landpfarrerhaften Lebensphilosophie des Edgar Reitz markiert die Rückkehr in die Heimat den Schlußpunkt einer vielleicht notwendigen, aber durchgehend falschen Bewegung seines Helden.«³⁸

Das den Film beschließende Einbiegen Hermanns auf die Dorfstraße ist aus

dieser Perspektive eine endgültige Kapitulation vor dem Emanzipationsprojekt. Tatsächlich aber gibt es in der *Zweiten Heimat* keine lineare Fortentwicklung, deren steter Progreß dem sich beständig steigenden Autonomiebewußtsein korrespondiert, in dem sich dann wiederum der Zuschauer bestärkt fühlen darf. Die zyklische Anlage dieser viel stärker im Raum als im individuellen Porträt angelegten Bewegung gibt schon dem fünften »Buch« der ersten *Heimat* (1984) seinen Titel: *Auf und davon und zurück*.³⁹ Edgar Reitz betont vor allem diesen Aspekt der Zyklizität, wenn er sein drittes *Heimat*-Projekt umreißt und erneut ausdrücklich an die Epos-Tradition anschließt: »Geburt und Tod erklärten sich anders, waren nicht nur Anfang und Ende eines Programms, das Leben heißt. Die Geschichten, die erzählt wurden, haben niemals nur einen Autor gehabt l. . . Man kann sich vorstellen, daß mit den neuen Geschichten und dem planetarischen Lebensgefühl auch ein neues kosmisches Weltbild entsteht, daß wir Tage und Nächte wieder deutlicher wahrnehmen und unser eigenes Leben eher in den Jahreszeiten widerspiegeln als im Bild der Autobahn.«⁴⁰ Dieser Rekurs auf die umfassendere »Naturzeit« als Taktvorgabe des Erzählens gegen die oberflächlich-schnellere »Medienzeit« gehört zum rhetorischen Standardrepertoire der Poetik des Epos, wie ein Blick in die Literatur bestätigt: »Schon wieder ein »Jahrhunderthuch«, schimpft Peter Handke die Kritikerzunft aus und empfiehlt dem Leser: »halt dich dagegen an die Bücher der »Saison«, d.h. der Jahreszeiten, die Jahreszeitenbücher.«⁴¹

Der Autor Edgar Reitz bemüht mit der Vorstellung einer kollektiven Autorschaft und den Jahreszeiten als Zeithorizont der Erzählung altbekannte Topoi einer stark idealisierten Epostradition, deren Genese es noch zu rekonstruieren gilt. Festzuhalten aber bleibt, daß auch die konkurrierende Argumentation aus einer Idealtopik des modernen Romans erwächst, die gerade aus der Zurückweisung »vormoderner« epischer Kategorien ihren Status als Erfolgsgeschichte des »Subjekts« und damit ihre gesellschaftliche Geltung behauptet.

»Epos« und »Roman« sind, noch undeutlich, zu erkennen als alternative Schreibprogramme und Beobachtungs- oder Lektürehinrichtungen. Wenn auch das Epos-Konzept sich seit dem 18. Jahrhundert weitgehend als schemenhafter poctologischer Kontrast auf der Folie einer erfolgreich sich ausdifferenzierenden Romanpoetik und -praxis entwickelt hat, so ist andererseits klar, daß diese vage Alternative als andere Seite der Unterscheidung periodisch ins Spiel kommen muß und solche Vagheit ihre suggestive Kraft nur verstärkt, denn entweder fungiert das Epos als überwundene Vorstufe oder als nie realisierte Gegenutopie.

Mit dieser (wenn auch) provisorischen Brille kann man nicht überssehen, daß Hermaun in einem Ensemble agiert, daß er eine Figur unter zwölf anderen Figuren ist. Seine Person stellt die Verbindung zum ersten Stoffkreis her⁴² und bewohnt lange jenen idealen Versammlungsort der Gemeinschaft, die sich aus

verschiedenen Vertretern der ersten erwachsenen Nachkriegsgeneration zusammensetzt. Es ist eine Münchener Villa, welche als quasi-mythischer Ort die Gemeinschaft konstituiert⁴³, und es ist eine für Film-Aufnahmen angemietete Berliner Villa, in der die Partikularinteressen und die jeweiligen Arrangements mit den Verhältnissen das Gemeinschaftserlebnis endgültig ablösen.⁴⁴ Es sind Orte wie Venedig⁴⁵, München, die Villen, der Ammersee⁴⁶ oder die Berliner Kommune-Wohnung⁴⁷, die das Geschehen der ›Bücher‹ strukturieren und prägen. Hermann nimmt zwar teil, aber steht nicht als empfindsamer Held im Zentrum der Handlung. Er ist dem Geschehen wie einem Naturgeschehen ausgesetzt – und so wird es auch von Edgar Reitz im Drehbuch festgelegt: »Auf seiner eigenen Hochzeitsfeier sitzt er wie abwesend zwischen den Gästen, und noch am Grab des Freundes Ansgar ist sein Staunen größer als sein Schmerz. Entzücken und Trauer, Mißerfolge und Karriereschübe ziehen wie Wolken über ihn hinweg, aber in seinem Innern bleibt alles gleich.«⁴⁸

Schon die relative Autonomie der ›Bücher‹ genannten Teile verhindert eine kontinuierliche ›Entwicklung‹ (und das ›Scheitern‹) eines Protagonisten als durchgängige Perspektive. »Es kann«, schreibt Hegel, »um der Form der Objektivität willen im Epos die Verbindung der einzelnen Teile nur lockerer Art sein.«⁴⁹ Die von der Erzählerfigur der Frau Cerphal zu Beginn jedes ›Buchs‹ vorgetragene Zusammenfassungen des Geschehens fallen hezeichnenderweise immer gleich aus. Es gibt keine ›Buch‹ zu ›Buch‹ aufsteigende Linie, außer jener der verrinnenden Zeit, der sich aufreihenden Ereignisse. Wie schon im Falle des Glasisch-Karl der (ersten) *Heimat* gibt es keine Erzählinstanz, die allwissend, ironisch oder souverän erzählt und kommentiert. Der vorherrschende, von verschiedenen Figuren ausgeübte Erzählduktus ist mit der einen aufschlußreichen Ausnahme des früh verstorbenen Herrn Edel der ›Bericht‹.⁵⁰

Die Alternative von *Kunst oder Leben*, die dem letzten und dreizehnten ›Buch‹ auch den Titel gibt⁵¹, wird mit dem zentralen poetologischen Phantasma jeder Geschichte des Epos beantwortet, das auch die lockere Buchfolge motiviert: Ein aus dem Leben hervorgewachsener Erzählkosmos, ein Erzählkosmos, der dann das Leben selbst wird, findet gleichsam zufällige, insgeheim allgegenwärtige und damit ideale Sprecher. Die Kunst geht aus dem Leben der Gemeinschaft, ihrem Alltag, hervor und hat ihr gegenüber eine Verpflichtung. Die technische Entwicklung, betont Reitz, »spielt dabei die geringste Rolle. l. . . Der essentielle Punkt ist das Verlassen der privaten Sphäre. l. . . Entscheidend ist für das Kino, daß man eine Aufführung auf großer Leinwand erlebt, daß man die Bilder vor sich hat in einer kollektiven Erlebnisform«⁵² – welche noch Walter Benjamin zum eigentlichen Merkmal epischer Gesellschaften erklärte.⁵³

Dieser Topos aber ist so mächtig, daß er Mediendifferenzen spielend einzuziehen scheint, und auch dem dritten (noch nicht realisierten) *Heimat*-Projekt vom Autor programmatisch vorausgeschickt wird: »Die Bildschirme für das

Simultankino sind doch längst vorhanden: auf Messen und Veranstaltungen, in Hotelhallen, Bahnhöfen und Flughäfen. Überall laufen die Bilder. Was wäre das für eine Sensation, wenn plötzlich *eine* Geschichte auf allen Bildschirmen liefe. Es wäre doch eine Erlösung, wenn im Chaos der Bilder plötzlich der Zusammenhang einer Geschichte entstünde.«⁵⁴

Die avancierte Technik der digitalen Bilder kann eben nicht über das Urmodell dieser (Film-) Erzählutopie hinwegtäuschen. Es ist der ›Alter‹, der die ›Runde‹ der anwesenden Hörer improvisierend unterhält – und in diese Tradition stellt sich Reitz selbst: »Das erzählerische Talent aber stammt vom Großvater mütterlicherseits l. . . Abends, in der Dorfwirtschaft, versammelten sich Freunde und Bekannte um seinen Tisch, wenn er anfang zu erzählen: *Ihr kennt doch den Sowieso aus dem und dem Ort*. l. . . Der Trick des Großvaters, sagt Reitz, bestand darin Wahrheit und Lüge zu mischen. Er begann mit Dingen, die allen bekannt waren, erfand Begebenheiten hinzu, steigerte die Geschichten ins Fabulöse und kehrte wieder zum Ausgangspunkt zurück. Dieses Erzähleramt hat Reitz vom Großvater übernommen l. . . *Deh! unendliche!n/ Trieb*, dem Publikum Geschichten zu erzählen l. . . hält Reitz für lebenswichtig, denn: *Eine Gesellschaft, die sich nichts mehr erzählt, weiß nichts über sich und verliert die Erinnerung*.«⁵⁵

Die Fiktion wird von der Lebenswelt gebändigt, der Kunstcharakter des Erzählten wird dem Sozialen nachgeordnet: »l. . . die Bildung der Kunst tritt notwendig später auf als das Leben und der Geist selbst.«⁵⁶ Der ›talentierter‹, ›hegabter‹, aber nicht ›professioneller‹ Erzähler trägt der Gemeinschaft, der er selbst angehört, eine ihr schon bekannte Geschichte in immer neuen (untereinander nur lose verbundenen) Teilstücken vor. Der Gegenwart, Vergangenheit (und Zukunft) einschließende Erlebnisraum der Gemeinschaft kann so immer aufs neue ausgeschritten werden. Es ist das ›So ist es gewesen und wir haben es immer schon gewußt, das als Selbstbesinnungsformel der ›eingesessenen‹ Gemeinschaft den Neuheitsaspekt des Erzählten vernachlässigen kann und muß.⁵⁷ Diese gegen Ausdifferenzierungsprozesse der Moderne gerichtete Medienidylle, die keine das menschliche Erinnerungsvermögen übersteigenden Speicher kennen darf, ist das Herzstück der neueren Poetologie des Epos: »l. . . weil aber das Epos nicht die innere Welt des dichtenden Subjekts, sondern die Sache vorführt«, schreibt Hegel, »besteht der große epische Stil darin, daß sich das Werk für sich fortzusingen scheint und selbständig, ohne einen Autor an der Spitze zu haben, auftritt.«⁵⁸ Der Autor des (neuen) Epos stellt sich damit immer in die Tradition des quasi-natürlichen Erzählens, nicht in die Tradition der ästhetischen Innovation: »l. . . ich habe ganz bewußt in der Erinnerung an meinen Großvater das Erzählen wieder begonnen«⁵⁹, erzählt Edgar Reitz.

Diese Tradition aber ist eine Entdeckung, genauer: Konstruktion des 18. Jahrhunderts, das damit auf eine sich dramatisch verändernde mediale Land-

schaft reagiert. Die »Entdeckung« des Bardentums folgt genau den sich unterschiedlich schnell entwickelnden, das heißt ökonomisch emanzipierenden nationalen Literaturmärkten. Was in England um 1740 mit Defoes, Sterne und Fieldings Romanen nahezu abgeschlossen ist⁶⁰, und sofort sein Pendant in Thomas Blackwells oder Robert Woods Homereuphorie findet⁶¹, hegeget in Deutschland erst 40 Jahre später.⁶² Es bleibt Johann Gottfried Herder im Jahr 1778 in seiner unvollendeten Preisschrift (für die »bayerische Akademie) von der *Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* vorbehalten, die sich hierbei bedingenden Faktoren so zu inszenieren, daß die Abfolge der Ereignisse in seiner idyllischen medienhistorischen Projektion zwar auf den Kopf gestellt wird, die Konturen der tatsächlichen Zusammenhänge aber um so deutlicher werden: »Die Buchdruckerei«, schreibt Herder, »hat viel Gutes gestiftet; der Dichtkunst hat sie viel von ihrer lebendigen Wirkung geraubt.«⁶³ Dann wird die Antithese von modernem Buchmarkt und archaischem Barden- oder Rhapsodentum breiter ausgeführt: »Einst tönten die Gedichte im lebendigen Kreise, zur Harfe, von Stimme, Muth und Herz des Sängers oder Dichters belebt; jetzt standen sie da, schwarz auf weiß, schön gedruckt auf Blätter von Lumpen. I. . . Jetzt schrieb der Dichter, voraus sang er; er schrie langsam, um gelesen zu werden, voraus sammelte er Accente, lebendig ins Herz zu tönen. I. . . Endlich schrieb er jetzt gar für das liebe klassische Werk und Wesen, für die papierne Ewigkeit; da der vorige Sänger und Rhapsode nur für den jetzigen Augenblick sang, in demselben aber eine Wirkung machte, daß Herz und Gedächtnis die Stelle der Bücherkammer auf Jahrhunderte hinvertraten.«⁶⁴

Epos und Roman werden transparent als unterschiedliche Konzeptualisierungen medienhistorischer Umbrüche, denen man programmatische Tendenzen einzuschreiben versucht ist. Doch welche Seite man auch wählt – medientechnische Gemeinschafts- oder subjektzentrierte Emanzipationsidyllik –, die Kontroverse um Reitz' Großprojekt zeigt, daß beide Optionen langfristig Episode bleiben müssen, obwohl das Epos den längeren (Erzähl-) Atem und das großzügigere Gedächtnis für sich in Anspruch nehmen wird.

Anmerkungen

- 1 Edgar Reitz: *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend in 13 Büchern. Drehbuch*, München 1993, S. 19.
- 2 Edgar Reitz: *Kino. Ein Gespräch mit Heinrich Klotz und Lothar Spree* (= Schriftreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd. 3, hg. von Heinrich Klotz), Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 22. – »In einem Musikstück, das in derselben ersten Folge [der *Zweiten Heimat*] in der Musikhochschule aufgeführt wird, gibt

es, bebaut und beklatscht, ein bei laufendem Sekundenzeiger exakt eine Minute dauerndes Musikstück (das auch im Film eine Minute dauert), der »knapper werdenden Zeit unserer Welt gewidmet.« Egon Netenjakob: *Reitz und das neue Genre. Versuch über die »Zweite Heimat«*, Sonderdruck der Funk-Korrespondenz, Katholisches Institut für Medieninformation, Köln 1993, S. 3.

- 3 Ebd., S. 23 f.
- 4 Reitz: *Die zweite Heimat*, S. 960.
- 5 Ebd., S. 961.
- 6 Auch hier gibt es natürlich prominenten Widerspruch. Hier zwei Beispiele: Karl Vossler schreibt über das Rolandslied: »Man spricht so viel von epischer Objektivität, Behaglichkeit, Breite. Das gibt es genau besehen, im romanischen Epos, nicht. Der Sänger ist parteiisch, aufgeregt, subjektiv-kollektiv, subjektiv-gedrungen; er ist nur für denjenigen »breit, der skeptisch neben, draußen steht.« Karl Vossler: *Der Roman und das Epos*, in: Vossler: *Die Dichtungsformen der Romane*, hg. v. A. Bauer, Stuttgart 1951, S. 304. Albert Lord stellt für die mündliche Epen-Tradition fest: »Länge ist also noch kein Kriterium für epische Dichtung.« Albert B. Lord: *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht* (1960), München 1965, S. 6.
- 7 Es geht um die Vorzüge von James Elroy Fleckers epischem Gedicht *The Golden Journey to Samarkand* gegenüber seinem Roman *The King of Alxander*. Thomas Edward Lawrence: *Brief an Flecker, Juni 1914*, in: Lawrence: *Selbstbildnis in Briefen*, hg. von David Garnett, deutsch von Hans Rothe, München-Leipzig 1948, S. 115. Zum Selbstverständnis des Epikers gehört die Verpflichtung, die »kunstvolle« metaphorische Rede durch das (eigene) Leben eingeholt zu sehen: »Um meinen schon abgehärteten Körper noch widerstandsfähiger zu machen, wanderte ich unermüdet Tag für Tag in Sandalen oder barfuß über die Korallenkalkpfade und gewölbte so ganz allmählich meine Füße daran, schmerzlos über steinig und brennend heißen Boden zu gehen. Die guten Araber wunderten sich, warum ich kein Pferd hätte; und ich verzichtete darauf, ihnen auseinanderzusetzen, daß ich mich abhärten wollte, oder daß ich um der Schonung der Tiere willen lieber ginge als ritte I. . .« Thomas Edward E. Lawrence: *Die sieben Säulen der Weisheit* (1926), Leipzig 1936, S. 184.
- 8 »Reitz I. . . bemüht sich um die Finanzierung für sein drittes Heimat-Projekt: *Die Erben* – eine Chronik der letzten hundert Tage unseres Jahrhunderts.« Gespräch: Edgar Reitz/Christiane Peitz: *Der Mythos für alle*, in: *Die Zeit*, 12/1997, S. 65.
- 9 »Möglicherweise ist die *Zweite Heimat* I. . . noch erstaunlicher als die fünfzehneinhalbstündige *Heimat*, die sie mit ihren fünfundzwanzigeinhalb Stunden fortsetzt und verläßt. Nicht allein wegen der während 6 Jahren dafür aufgebrauchten Arbeitsenergie, der 2143 Drehbuchseiten, der 557 Drehtage, der 71 Darsteller, der 540 000 Meter Rohfilm, die mit 8539 Schnitten in 67 Monaten auf die Endlänge von 48 000 Metern zum bisher grössten zusammenhängenden Filmprojekt der Geschichte montiert wurden I. . . I.« Wolfram Schütte: *Eine deutsche »Education sentimentales*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8.4.1993, S. 35.
- 10 Edgar Reitz: *Die Wiedergeburt des Epos aus den Netzwerken*, in: Reitz: *Bilder in Bewegung. Essays. Gespräche zum Kino*, Reinbek b. Hamburg 1995, S. S.278 f.
- 11 Vgl. Anm. 8.
- 12 Käthe Hamburger: *Beobachtungen über den urepischen Stil* (1948), in: Hamburger: *Kleine Schriften*, Stuttgart 1976, S. S. 39.
- 13 Ebd., S. 37. Die Chronik läßt in der Regel »die strukturellen Zusammenhänge kausaler Entwicklungen in den Hintergrund treten« und enthält sich »einer dramaturgi-

- schen Durchformung des geschilderten Geschehens l. . .] Dennoch konzentriert sich die Chronik prinzipiell auf einen bestimmten thematischen Bereich, dessen Bandbreite allerdings von der Universalität des l. . .] Weltgeschehens bis zur Sondergeschichte einer Institution l. . .] eines Landes oder einer zusammengehörigen Geschehenskette (z.B. eines Krieges, einer Reise) reicht.« Gert Melville: Artikel »Chronik«, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd.1, Berlin-New York 1997, S. 304.
- 14 Gespräch: Edgar Reitz/Thomas Thieringer: »Dieses Fernsehen ist nicht mehr meine Heimat«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2.7.1993, S. 24.
- 15 Ebd.
- 16 Gespräch: Edgar Reitz/Thomas Thieringer: *Vorläufer eines Kinos der Zukunft*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 8.4.1993, S. 17.
- 17 Christoph Schwartz: *Die 2. Heimat. Edgar Reitz*, in: *FAZ-Magazin*, 2.4.1993, Nr.638, S. 10 ff.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd. Mit derselben Formel arbeitet auch Wolfram Schütte: *Reise zu den siebziger Jahren in drei Wochen*, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.8.1994, S. 8.
- 20 *Bulldozer des Banalen*, in: *Der Spiegel*, 22/1993, S. 212.
- 21 Beatrice Wurm: *Auf und davon und zurück*, in: *Wochenpost*, 15/1993, S. 31.
- 22 Dietrich Leder: *Verlust der Illusion*, in: *Die Woche*, 7.4.1993, S. 31.
- 23 Netenjakob: *Reitz und das neue Genre*, 1993, S. 3.
- 24 Ebd., S. 4.
- 25 Ebd., S. 3.
- 26 Schütte: *Reise zu den siebziger Jahren in drei Wochen*, S. 8.
- 27 Schütte: *Eine deutsche Education sentimentale*, S. 35.
- 28 Ebd.
- 29 Andreas Kilb: *Die Zeit der Wünsche*, in: *Die Zeit*, 15/1993, S. 53.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Zur Hermann/Arminius-Semantik vgl. unter anderem Harry Fröhlich: *Arminius und die Deutschen. Ein politischer Mythos des 19. Jahrhunderts*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit*, 59(1999).
- 33 Vgl. Melville: Artikel »Chronik«, S. 304.
- 34 Reitz: *Kino. Ein Gespräch*, S. 20 f.
- 35 Hambroger: *Beobachtungen über den urepischen Stil*, S. 31.
- 36 Ebd., S. 34.
- 37 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3 (=Werke, Bd. 15), Frankfurt/Main 1986, S. 363. In der deutschen Literaturwissenschaft wird dieser Befund (für das 19. Jahrhundert) ab den sechziger Jahren in den Begriff des Zeitromans gefaßt: »Die Erzählung der Lebensgeschichte eines personalen Helden l. . .] wird im Zeitroman abgelöst durch die Darstellung des überindividuellen, kollektiven Kräftegefüges der Zeitwirklichkeit. Dieses im Mittelpunkt der Konzeption des Romanciers stehende Objekt kann als der Held des Zeitromans betrachtet werden.« Peter Hasubek: *Der Zeitroman. Ein Romantypus des 19. Jahrhunderts*, in: *ZfdPh*, 87(1967), S. 224.
- 38 Leder: *Verlust der Illusion*, S. 31. Vgl. auch: »Erinnerungsselig übersieht Reitz, daß der Spätpuritanismus der muffigen Adenauerzeit einer ganzen Generation die Chance nahm, sich sexuell zu befreien.« *Bulldozer des Banalen*, S. 212 f. Ebenso: »Seltsam kalt wirkt dagegen die Schilderung der 68er Revolten. Der Erzählstil ist eindimen-

- sional, die Kamera haftet an der Oberfläche. Reitz nimmt das alles nicht so ernst, das Leben in der Kommune, die Sexszenen, die Leidenschaft. Die Utopien dieser Zeit wirken verschwommen.« Wurm: *Auf und davon und zurück*, S. 31.
- 39 Genaugenommen lautet so der Titel dieses Kapitels in der angehängten Filmographie. Vgl. E. Reitz, P. Steinbach: *Heimat. Eine deutsche Chronik (Drehbuch)*, Nördlingen 1985, S. 606.
- 40 Reitz: *Die Wiedergeburt des Epos aus den Netzwerken*, S. 278 f.
- 41 Peter Handke: *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), Frankfurt/Main 1985, S. 144.
- 42 Der neunte und längste Teil (138 Min.) der ersten *Heimat* ist *Hermännchen* überschrieben. Der punktuelle Rückgriff auf solche, das vorliegende Epos weit übergreifende Stoffkreise ist von der *Ilias* bis zur höfischen Epik charakteristisch für diese Gattung. Vgl. etwa Wolfgang Schadewaldt: *Einblick in die Erfindung der Ilias. Ilias und Memnonis*, in: *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Köln 1952, und Joachim Bumke: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter* (1990), München 2000, S. 133 ff.
- 43 Das *zehnte Buch* behandelt auch das Geschehen um den Abriss der Villa Cerphal: »REINHARD: Mensch Hermann, in der Villa sind wir mal glücklich gewesen. l. . .] Sag mal, was ist aus den anderen geworden? Trifft man sich noch?« Vgl. Reitz: *Drehbuch*, S. 684. Juan, der Exilchilene, schmückt den schon zerstörten und verlassenem Grund der Villa, für den Hermann ein Requiem komponiert hatte, mit Intarsien von indianischen Göttern (Reitz: *Drehbuch*, S. 674).
- 44 Vgl. *Zwölftes Buch. Die Zeit der vielen Worte. Stefan, 1968/69* (Reitz: *Drehbuch*, S. 813-896).
- 45 Vgl. *Zehntes Buch. Das Ende der Zukunft. Reinhard, 1966* (Reitz: *Drehbuch*, S. 675-740).
- 46 Vgl. *Elftes Buch. Die Zeit des Schweigens. Rob, 1967/68* (Reitz: *Drehbuch*, S.741-811).
- 47 Vgl. *Zwölftes Buch*.
- 48 Kilb: *Die Zeit der Wünsche*, S. 53.
- 49 Hegel: *Ästhetik*, S. 378.
- 50 Vgl. Reitz: *Drehbuch*, S. 166. »Herr Edel ist ein deutlich markiertes Zitat aus den Filmen vor allem Alexander Kluges, in denen Alfred Edel wie auch die Darstellerin der Frau Cerphal, Hannelore Hoger, regelmäßig mitwirkten.
- 51 Vgl. *Dreizehntes Buch. Kunst oder Leben. Hermann und Clarissa, 1970* (Reitz: *Drehbuch*, S. 897-961).
- 52 Reitz: *Kino. Ein Gespräch*, S. 7 ff.
- 53 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in: Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1963, S. 40.
- 54 Reitz/Peitz: *Mythos für alle*, S. 65.
- 55 Schwartz: *Die 2. Heimat. Edgar Reitz*, S. 10 ff. Vgl. auch Reitz: *Kino. Ein Gespräch*, S. 24: »Mein Großvater war im ganzen Dorf ein beliebter Geschichtenerzähler. Diese Geschichten existieren nur mündlich. Das sind Erlebnisse, die mich sehr geprägt haben. Dieses Geschichtenerzählen ist eine Wurzel für meine ganze Vorstellungswelt, und es war für mich eine Erlösung, als ich das wiederentdeckte.«
- 56 Hegel: *Ästhetik*, S. 333.
- 57 Vgl. Jan-Dirk Müller: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 23: »Die Erzähler spielen immer wieder auf etwas allgemein Gewußtes an, das man sich erzählt. Sie sind von der Tradition abhängig: Durch Rekurs auf das, was man weiß, beweisen sie ihre Glaubwürdigkeit.«
- 58 Hegel: *Ästhetik*, S. 336.

- 59 Reitz: *Kino. Ein Gespräch*, S. 26.
60 Vgl. dazu insgesamt Ian Watt: *Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung*, Defoe - Richardson - Fielding, Frankfurt/Main 1974.
61 Vgl. Thomas Blackwell: *Untersuchung über Homers Leben und Schriften* (1735), und Robert Wood: *Versuch über das Originalgenie des Homer* (1769).
62 Dazu beispielsweise Paul Kiesel, Helmut Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland*, München 1977.
63 Johan Gottfried Herder: *Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten*, in: *Sämmtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 8, Berlin 1882, S. 411.
64 Ebd., S. 411 f.

Michael Hofmann

Literatur und kultureller Differenz

*Problemkonstellationen in Geschichte und Gegenwart*¹

Die aktuellen Diskussionen über Rechtsextremismus und Fremdenhaß berühren nicht nur tagespolitische Aspekte, sondern auch grundlegende Fragen des Umgangs mit kulturellen Differenzen. Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und kultureller Differenz dürfen diese Aspekte nicht ignorieren. Stehen wir vor einem »Kampf der Kulturen«, einem *clash of civilizations*, wie der Amerikaner Samuel Huntington² suggeriert, der behauptet, die Welt sei in sieben oder acht homogene Kulturkreise aufgeteilt, die in einer quasi naturgegebenen Konfrontation miteinander wetzeln? Eine multikulturelle Gesellschaft wäre für ihn der Untergang »des Westens«, der insbesondere gegenüber dem islamischen und dem chinesischen Kulturkreis ins Hintertreffen geriete. Gegen eine solche geradezu kulturdarwinistische Position (die im übrigen ihre Affinität zu dem machtgestützten Irrationalismus von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* gar nicht verbirgt) läßt sich freilich keine multikulturelle Idylle ins Feld führen, die mit dem sonntäglichen Besuch beim Italiener und dem Geruch von Döner vor dem Berliner Reichstag bereits das Ende der interkulturellen Konflikte zu erkennen glaubt.

Bei der Begegnung von Kulturen stehen sich komplexe Gebilde gegenüber, die von internen Auseinandersetzungen geprägt sind; die jeweils herrschenden Diskurse werden von oppositionellen Diskursen bedrängt und mißbrauchen das jeweils Fremde zur repressiven Identitätsbildung. In diesem Sinne ist Walter Benjamins Feststellung aktuell, die besagt, es gehe kein Dokument der Kultur, das nicht auch ein Dokument der Barbarei wäre. Die jeweils herrschende Kultur tendiert zum Totalitären; die Reflexion auf die Relativität der herrschenden Meinung ist potentiell subversiv. Interkulturelle Begegnung erfordert nicht ein abstraktes Plädoyer für Toleranz und gegenseitige Anerkennung (auch nicht in einer »interkulturellen Germanistik«³), es geht nicht um eine konsensorientierte Kommunikation zwischen den Kulturen, sondern um die zivilisierte Austragung spannungsgeladener Auseinandersetzungen. Wesentlich erscheint die Einsicht, daß im Rahmen der interkulturellen Kommunikation Ungleichheiten und Herrschaftsverhältnisse innerhalb der einzelnen Kulturen ebenso wie zwischen ihnen weiter bestehen.⁴

Eine selbstkritische Reflexion der Probleme und Grenzen der jeweils eigenen Kultur bedarf somit einer produktiven Auseinandersetzung mit dem Fremden. Wenn die unkritische Absolutsetzung des eigenen herrschenden Diskurses repressive Wirkungen entfaltet, ist die Auseinandersetzung mit dem Anderen nicht