

THOMAS KOEBNER / MICHELLE KOCH (HG.)

# EDGAR REITZ ERZÄHLT

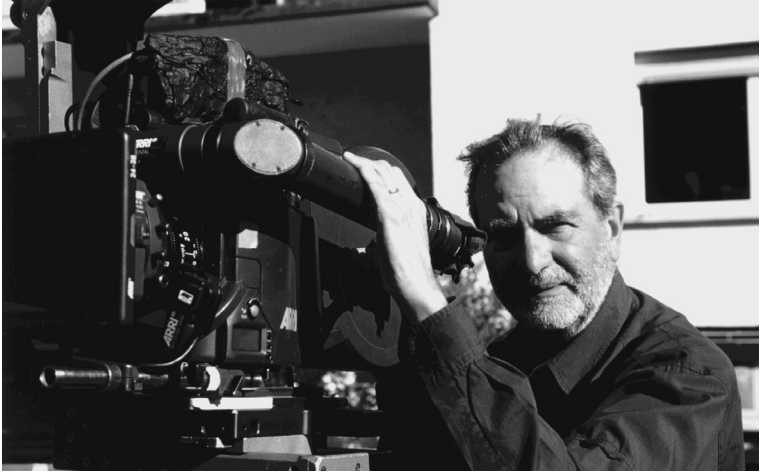
edition text + kritik

Alle Fotos: Reitz & Reitz Medien  
Bildgestaltung: Christian Reitz

Satz: Satzkiste – Böhler · Frerichs · Warkus GbR, Stuttgart  
Umschlagentwurf: Thomas Scheer, Stuttgart  
Umschlagabbildung: Edgar Reitz (München 1997) unter Verwendung  
eines Fotos von Roger Simon  
Druck/Buchbinder: Appel & Klinger Druck und Medien GmbH,  
Mittelstraße 9, 96317 Kronach  
© edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,  
München 2008  
ISBN 978-3-88377-924-9

## INHALT

VORREDE von Thomas Koebner . . . . .	6
BETRACHTUNGEN ZU EINEM LEBENSWERK: EDGAR REITZ ERZÄHLT (Ein Interview August–November 2007) . . . . .	17
ESSAYS, STUDIEN, VORTRÄGE von Edgar Reitz	
DIE LIEBE ZU DEN ANFÄNGEN. Aus meinen Heften . . . . .	297
16 THESEN ZUR ZUKUNFT DES GESCHICHTENERZÄHLENS (Juli 1995) . . . . .	311
CINÉMA EN LIBERTÉ. Eine Einladung nach Cannes (1997) . . . . .	323
DAS VERLANGEN NACH ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT. Zur Diskussion um Martin Walsers Paulskirchen-Rede (1999) . . . . .	326
AUS DEM PRODUKTIONSTAGEBUCH ZU <i>HEIMAT 3</i> (8. Mai 2000) . . . . .	331
AUF DER SUCHE NACH DEM NIEGEHÖRTEN. Der Komponist Helmut Lachenmann (7. Mai 2001) . . . . .	335
ÜBER DAS DREHBUCHSCHREIBEN (2001) . . . . .	340
SYNCHRONREGIE VON STANLEY KUBRICKS <i>EYES WIDE SHUT</i> . Ausschnitte aus einem Interview (Riesweiler, 26. Juli 2003) . . . . .	350
FILM UND WIRKLICHKEIT. Lectio doctoralis, Johannes Gutenberg-Universität, Mainz (21. Februar 2006) . . . . .	359
FILM UND ZEIT. Lectio doctoralis, Università degli Studi di Perugia (6. Dezember 2006) . . . . .	369
CHRONOLOGISCHES WERKVERZEICHNIS von Edgar Reitz . . . . .	381



Edgar Reitz während der Dreharbeiten zu *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende*.

## VORREDE

Ursprünglich hatten wir mit drei Tagen gerechnet, in denen Edgar Reitz über wichtige Stationen seines Lebens und seiner Arbeit berichten wollte – ein Gespräch, das in gewisser Weise das schon umfangreiche Interview ergänzt und erweitert, das Reitz seinerzeit, nach Abschluss der *Zweiten Heimat*, Michael Töteberg gewährt hat.<sup>1</sup> Doch als an einem strahlenden Augusttag auf der Terrasse des Hauses von Edgar Reitz die letzte Klappe fiel (das Gespräch ist mit der Kamera aufgezeichnet worden), war erkennbar, dass etliche Dinge noch nicht erwähnt und bedacht worden waren. In mehreren Stücken setzten wir also das Gespräch fort, um es dann (von meiner Seite aus mit Bedauern) Ende November abzuschließen, also ca. drei Wochen nach dem 75. Geburtstag von Edgar Reitz.

Es kann nicht die Aufgabe einer kleinen Vorrede sein, alle bedeutsamen Aussagen von Edgar Reitz – und es finden sich viele davon – wie an einem Faden aneinander aufzuhängen. Einige wenige Eindrücke will ich hervorheben. Edgar Reitz gehörte Anfang der 1960er Jahre zu den Künstlern, die sich einer ästhetischen Moderne verschrieben hatten. So radikal sich seinerzeit Maler der abstrakten, gegenstandslosen Kunst verschrieben, so entschieden kehrten sich die jungen Komponisten vom klassisch-romantischen Regelwerk ab: Reitz sah in diesen Modellen, vor allem in denen der experimentellen Musik, ein Vorbild für das eigene Metier: den Film. Im Dokumentarfilm, im Kurzfilm ließ sich eine sezierende und synthetisierende Methode leichter als in herkömmlichen Formaten anwenden – zum Beispiel in dem Film

<sup>1</sup> In: „Edgar Reitz: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe“, herausgegeben von Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1993; dort: Drehort Heimat. Ein Gespräch, S. 155–269.

*Geschwindigkeit*, der nach Auffassung vieler als einer der bedeutendsten Produktionen eines avantgardistischen „abstract cinema“ gelten darf. Von dieser Position aus war es ein sicherlich weiter Weg zum detailreichen Erzählen, zum gelassenen Verfolgen zahlreicher Fäden im „Tepich des Lebens“, wie es deutlich schon in *Stunde Null* hervortritt: dem ersten Werk im Œuvre von Reitz, das einen Kollektivhelden aufweist, eine Gruppe von Menschen, die zu einer bestimmten Zeit an einem Schauplatz zusammentreffen, gleichsam einen Querschnitt verschiedener Schicksale präsentieren, die vor Ort den gleichen Bedingungen unterworfen sind. Dieses Interesse an *panoramatischen Lebensbildern* setzte sich in den drei *Heimat*-Zyklen endgültig durch. Parallel dazu verlangsamte sich das hohe Tempo, das der Avantgarde als Ausdruck und Stil-Ideal moderner Zeitgenossenschaft galt. Verlangsamung muss nicht als Rückkehr zu konservativen Konzepten verurteilt werden. Wenn man sich auf den breiten Erzählstrom einlässt, um eine weitere „comédie humaine“ (Balzac) in vielen koexistierenden Figuren und Geschichten zu entdecken und sichtbar zu machen, bedarf es vieler Methoden der Annäherung und nicht nur der „atomisierenden“ Tendenz der Modernisten. Reitz hat sich überdies stets geweigert, das Hollywood-Schema zu erfüllen, also auf unablässige Dramatisierung des Stoffs aus zu sein und für eine hypnotisierende Schlag-auf-Schlag-Inszenierung zu sorgen. Das bedeutet nicht, dass er nicht Spannungsbögen, übergreifende und kleinere, mit Raffinesse entwickeln kann – schon die zauberhafte Komödie *Die Reise nach Wien* ist dafür ein Beispiel.

Im Rückblick auf die Chronik der Produktionen ist festzuhalten, dass mehr als ein Jahrzehnt ein „Mangel an Echo“ beklagt werden muss. Welche Faktoren im Einzelnen zusammentrafen, um die öffentliche Aufmerksamkeit von den Filmen abzuhalten, die Reitz nach dem durchaus publikumswirksamen Erstling *Mahlzeiten* und vor der ersten *Heimat* gedreht hatte, ist nicht bis ins Letzte rekonstruierbar: Ein Film, der damals nicht den Weg ins Kino gefunden hat, *Das goldene Ding*, erweist sich beim Wiedersehen als wunderbares Sommertraum-Kinder-Abenteuer. Dank der Werkedition aller Spielfilme von Edgar Reitz bei Kinowelt/Arthaus sind auch diese Produktionen einer rehabilitierenden Wertschätzung zugänglich. Sicherlich gab es zumindest einmal die Kaskade (ungerechtfertigt) schlechter Kritiken über den *Schneider von Ulm*, ausgelöst von einer vorpreschenden aggressiven

Abwehr des Films im „Spiegel“. Erst der 50-Jährige erlebte eine geradezu spektakuläre Kehrtwende: Der ungeheure, weltweite Erfolg des ersten *Heimat*-Zyklus verschaffte dem Autor/Regisseur Edgar Reitz die verdiente Anerkennung. Schon *Die zweite Heimat* jedoch, die vielen Cineasten durchaus als Steigerung des ersten, vorangegangenen Filmromans gilt und die *Chronik einer Jugend* in den 1960er Jahren so reich und eindringlich beschreibt wie kein anderes Werk der Literatur oder Filmkunst, setzte in Deutschland Mäkelei frei, von Fernsehverantwortlichen angestiftet, da bei der Erstsending die illusionär erwarteten Einschaltquoten nicht erreicht wurden (unter anderen Verhältnissen als bei der Ausstrahlung von *Heimat*, als es noch nicht die Vielzahl der Kanäle gab). Unter welch unglaublichem Druck, begleitet von lähmendem Misstrauen und unwürdiger Kontrolle durch das öffentlich-rechtliche Fernsehen, dann *Heimat 3* entstand, mag man sich vorstellen. Reitz schrieb über diesen mehrjährigen Passionsweg bis zur Produktion seines vorläufig letzten großen Werks ein Tagebuch, das nicht nur zahlreiche Anmerkungen zur Ästhetik seiner Arbeit, sondern auch eine Vielzahl von Namen enthält, so dass mit einer Veröffentlichung nicht zu rechnen sein wird.

Dass im vorgerückten Alter die Erfolge und die Verluste bilanziert werden, muss nicht verwundern. Vertraute Verhältnisse verändern sich, etwa das Medium: Dem Film droht die Ablösung durch digitale Bildproduktionen – Reitz, der sich stets intensiv mit den Möglichkeiten der Technik auseinandergesetzt hat, beschäftigt sich gerade in den 1990er Jahren intensiv mit diesem Kulturwandel. Auch ist das völlige „Verschwinden der Heimat“ zu befürchten. Der erste Zyklus vom Beginn der 1980er Jahre besichtigt ein Milieu, das sich in der Gegenwart zusehends aufzulösen scheint. Im Produktionstagebuch heißt es in einer melancholisch getönten Eintragung vom 12.06.2001 über die zeitgenössische Verdrängung von Erinnerungen und Empfindungen, die das Umwelterlebnis der Kindheit und die von ihr geweckte Sehnsucht bewahren:

Die neue Faszination heißt Mobilität, weltweite Kommunikation, individuelle Freiheit. Der moderne Mensch reißt seine Wurzeln aus und wendet den Blick nicht zurück. Heimat ist kein Schicksal mehr. Wer die Orte der Kindheit heute verläßt, zieht nicht „in die Welt hinaus“, sondern bewegt sich im bekannten Raum (...).

Aber soll man das noch Heimat nennen?

Moderne Kinder kennen, wie die Kinder früherer Zeiten auch, die unverwechselbaren Gefühle, die nichts mit globaler Weltsicht zu tun haben. Da ist z.B. der Ortssinn, der uns an unbeschreibbaren Atmosphären, am Geruch der Erde, am Wind, an Lichtrichtungen oder Geländeformationen erkennen läßt, wo wir uns befinden, in Heidelberg, in Augsburg, Bielefeld oder Lemgo. Warum rührt uns im Erwachsenenalter der Anblick der Flüsse, eines Weinberges, eines Kartoffelackers, und warum lassen die Wälder uns an Märchen, wilde Tiere, ausgesetzte Kinder oder an Geister denken? Warum ziehen wir zu Tausenden an die nebelverhangenen Küsten, was suchen wir da? Warum fasziniert die Seefahrt den liebeskranken Jungen, warum ist der Baggersee der Ort der ersten Liebe, warum erzählt der Wind Geschichten? In den letzten Jahren hat diese Art von Gefühlen sich auf merkwürdige Weise nach innen verzogen, (...) man kann sich nicht mit ihnen zu erkennen geben. Man ist mit solchen Gefühlen fremd in der Welt. Ebenso ergeht es uns mit den Mundarten. Als Folklore sind sie lustig, als Schicksal aber inakzeptabel.

Zugleich bedauert Reitz ein Absterben der Sinne. Dabei bleibt zu hoffen: Je mehr die Kälte der Moderne um sich greift, Ortlosigkeit oder Gedächtnisverzicht verlangt oder nachsichzieht, desto eher mag sich als Re-Aktion eine verfeinerte Sensibilität für all diese Dinge entwickeln, die zu retten sind. Edgar Reitz bekennt in unserem Gespräch, dass er in seinem Denken und Fühlen viele Bezüge zur Romantik beobachtet: einen „romantischen Impuls“. Gelte es, das Porträt des Künstlers als eines jungen Mannes zu schildern, hätten die Motive Sehnsucht (ein Begriff, der vor allem in der *Zweiten Heimat* eine solche Rolle spielt) oder Abschied (*Heimat 3* wird von vielen Todesfällen überschattet) längst noch nicht denselben Stellenwert wie später. Diese Motive blieben bei der Erörterung der Filme aus den 1960er Jahren vermutlich unerwähnt. Auch das „Erhabene“ – übermächtige (Natur-)Ereignisse ergreifen den sich klein fühlenden Menschen – erschließt sich dem Film erzähler Reitz in seinem Spätwerk. Für *Heimat 3* lässt er in München von mehreren Teams die damals zu erwartende Sonnenfinsternis dokumentieren. Als Zeuge dieses „Naturwunders“ beobachtet er, dass sich die Menschenmenge nach Wiedereintreten der Tageshelligkeit, „also bereits eine Minute nach der Verdunkelung“, zerstreut und offenbar das Interesse verloren habe. „Dass der Mond noch fast zwei Stunden brauchte, um die Sonne ganz freizugeben“, bekümmerte kaum jemanden (heißt es im Tagebuch). Eine Auswirkung oder



ein stilles Einverständnis mit der von ihm so genannten Hollywood-Dramaturgie?

Angeheizt von Medien und Kommerz drängt alles auf einen Höhepunkt zu, der in Applaus und im Erwachen neuer Unterhaltungsgier endet. Die Leute überfielen die Kneipen und Geschäfte: Was die Sonnenfinsternis nun nicht mehr zu bieten hatte, versuchte man in Kaufreflexen und Konsum auszuleben. Genauso geht es wohl nach dem Kinobesuch oder nach der Teilnahme an einem Pop-Konzert. Adalbert Stifter hatte bei der totalen Finsternis 1842 noch religiöse Empfindungen. Er hatte bei dem Ereignis die Gegenwart Gottes gespürt. Davon gab es 1999 nichts mehr.

Dieser Bericht über die Sonnenfinsternis führt konsequent zu dem Eingeständnis: „Ich spürte, dass ich mich nach dem Ergriffen-Werden sehne.“<sup>2</sup> Im nächsten Jahr bemerkt Reitz bei einem Besuch im Hunsrück, dass auch Schabbach, als Inbegriff der Heimat, an der Reitz selbst noch teilhatte, kaum mehr wiederzuerkennen ist. Der Weg über die Hunsrückdörfer vermittelt ihm einen „sterilen Eindruck“<sup>3</sup>. Er überspitzt satirisch den Einbruch der neuen Welt in die Kindheitslandschaft:

In ehemaligen Bauernhäusern sehe ich Studioverglasung der Giebel, zu Wohnlandschaften ausgebaut Scheunen und Ställe, hübsche Mehrzweckhallen, Müllsammelstellen am Dorfplatz und – Autos. Drei Garagen vor den Häusern und noch zwei Geländewagen daneben. (...) Man könnte jeden einzelnen Bewohner auch in jede beliebig andere Gegend verpflanzen. Nur hin und wieder kommt noch eine Frau auf die Straße, die hier geborenen zu sein scheint, oder es begegnet uns auf den Waldspaziergängen ein typischer Hunsrück-Opa, der noch weiß, wie einmal alles zusammen gegangen hat. Wenn man mit ihm ins Gespräch kommt, erzählt er aber viel lieber von seiner Mexiko-Reise letztes Jahr, von Thailand und dem Sextourismus, den er vor vier Jahren „emol angeguckt“ hat, oder von seiner bevorstehenden Brasilienreise, für die man aber leider noch keinen Sponsor gefunden habe.

Im Gespräch über ein Lebenswerk wird man vermutlich immer das Konzeptionelle, das Grundsätzliche, die Leitlinien des Denkens und Gestaltens betonen und seltener auf primäre Sinneseindrücke zurückkommen. Wir haben etwa, wie ich glaube, sehr intensiv über die

<sup>2</sup> Aus dem Produktionstagebuch, Notiz vom 30.09.1999.

<sup>3</sup> Eintragung im Produktionstagebuch am 10.02.2000.



Aus der *Zweiten Heimat*: Reinhard (Laszlo Kish) im Boot auf dem Ammersee.

Bedeutung der Todesfälle in der *Zweiten Heimat* gesprochen, über die Anzeichen, die das Ende einer Epoche ankündigen – etwa über den schockierenden Tod der Figur des jungen Regisseurs Reinhard. In all solchen Fällen wäre nachzutragen, und durch bloße Abbildung wohl nicht zu leisten: die spezifische Komposition der Bilder und ihr „sprachloser“ Ausdruck. Reinhard sitzt auf einem Boot, die Handlung am Ufer geht weiter. Dann schweift der Blick der Kamera und seiner Freunde aufs Wasser, das Boot ist noch da, aber Reinhard nicht mehr. Er ist wahrscheinlich in den Fluten verschwunden und wird auch nie mehr zurückkehren. Schon die Art, wie Reinhard, ein mächtiger und massiver Körper, im Heck des vergleichsweise zarten Nachens sitzt, lässt ein unheimliches Gefühl aufkommen: Ist er nicht viel zu schwer für dieses leichte Boot? Der bloße Anblick signalisiert ein Verhängnis. Über die große Kunst der Inszenierung und Bildkomposition in seinen Filmen äußert sich Edgar Reitz in dem Interview verschiedentlich sehr prägnant – aber mir will es scheinen, als sei zur Würdigung der Filmmerzählung eine ausführlichere Konfrontation mit den Bildern, mit den Szenen nötig. Zumal Reitz, und das ist besonders berührend, die Grenzen seines Metiers auslotet und weiß, dass die Filmkunst sich manchmal nur mit Andeutungen dessen begnügen muss, was im Inneren der Personen vor sich geht. Wie sehr Zuschauer durch ihre

Einfühlung und ihr „Wissen vom Leben“ hinzutun müssen, um die filmischen Verweise richtig zu verstehen, auch das, worauf angespielt wird, fordert er im Produktionstagebuch:

Es gibt unendlich viele Erfahrungen, die niemals in einem Film dargestellt worden sind (...) Die Kamera, die dazu verdammt ist, immer nur die Oberfläche der Dinge und Menschen abzubilden, wird verwendet, um hinter die Dinge oder in die Herzen der Personen zu schauen (...) aber unter der Oberfläche der Dinge bleibt immer etwas Rätselhaftes ungesagt. Je mehr ich mich weiterer Mittel bediene, der Sprache, des Dialogs, der Montage oder Schauspielkunst, umso mehr wächst mein Verdacht, daß die Filmbilder das Wesentliche nur noch mehr verhüllen. Immer wird die Oberfläche scharf, wird aber das Innere der Handlung unscharf abgebildet. Bei allen meinen Lieblingsfilmen habe ich den Eindruck, daß ihre Bilder mehr verschweigen als sie sagen. Es ist immer mein Wissen vom Leben, das angesprochen wird, das ich benutze, um die Filme zu deuten und beim Anschauen mit Gedanken zu füllen.<sup>4</sup>

Die Bemerkung über das „Verschweigen der Bilder“ erinnert an den seit der Renaissance ausgefochtenen Wettstreit der Künste, welche Kunst welche Dimensionen der Dinge bevorzugt wiederzugeben befähigt sei. Man kann auch, in Anspielung auf Lessings Grundsatzschrift über die Differenzen zwischen Malerei und Dichtung (1756), vom Laokoon-Konflikt sprechen – wobei die Grenzübergänge der Künste ihr Gestaltungsspektrum erweitern: Kann das Bild, das angeblich nur das Koexistente, das gleichzeitig Bestehende, darzustellen vermag, auch das Sukzessive, das Vergehen der Zeit aufgreifen? Im Film scheint das gegeben. Nur tritt eben ein neues Dilemma zutage: Ist die Außensicht auf die Welt auch imstande, etwas von der Innensicht widerzuspiegeln? Natürlich geschieht dies in der Praxis allenthalben. Ein Mittel, sich aus der Zwickmühle zu helfen, ist der doppelte Bildsinn. Selbst Reitz, der als „skeptischer Realist“ darauf beharrt, die spezifische Einzelheit, das Unverwechselbare, gewiss auch das Typische, festzuhalten, verweigert ausgewählten Einstellungen nicht die allegorische, die übertragene Bedeutung: Wenn zum Schluss der Reise nach Wien, es ist endlich Kriegsende, die Befreier kommen, sich ein amerikanischer Panzer so verkeilt, dass er in die schmale Straße nicht einfahren kann, in der die Einheimischen stehen und neugierig zuschauen,

<sup>4</sup> Eintragung im Produktionstagebuch, vermutlich im Januar 1999.

will der Regisseur den „Hintersinn“ der Szene anklingen lassen: Das andere (demokratische) Denken der Sieger wird es schwer haben, in den Köpfen der ratlos wartenden Deutschen gleich Einlass zu finden.

Reitz, der den Aufruhr von 1968 in München und Berlin hautnah, zumindest als beteiligter Zeuge, erlebt hat – tiefe Spuren dieser verstörenden Erfahrung finden sich sowohl in seinem Film *Cardillac* als auch in der *Zweiten Heimat* –, gesteht später ein, dass der hohe Legitimationsdruck in den zermürbenden Endlos-Diskussionen der 1968er seine Kreativität zum Ersticken gebracht habe. (Nicht nur seine!) Kunst, die aus dem individuellen Gedächtnis schöpft und in der Form das jeweils Eigene nicht verleugnet, wurde von den Dogmatikern seinerzeit als Überbleibsel bürgerlicher Subjektivität verdammt. Dagegen behauptet Reitz bis heute energisch seinen Autorenanspruch – auch gegen einen Zeitgeist, der den Autorenfilm eilfertig als antiquarischen Staubfänger abtun will. Die Polemik der Ideologen gegen den Eigensinn der Künstler und deren Weigerung, sich in ihrer Arbeit einem „gesellschaftlichen Auftrag“ zu unterwerfen: also Kunst zur Propaganda verkommen zu lassen, diese Polemik war praxisfern und weltfremd zugleich, noch fataler indes ihre hohepriesterliche Anmaßung, klar zwischen Gut und Böse, förderlich und schädlich unterscheiden zu können.

Es ist erstaunlich und zugleich bewundernswert, wie sich der Spielfilm-Regisseur Edgar Reitz von Beginn an, schon im Film *Mahlzeiten* ist dies zu erkennen, diesem Zwang zur Aburteilung seiner Figuren und ihrer Handlungen entzieht. Dadurch dass er nicht Richter über seine Personen sein will, lässt er ihre Widersprüche zu, ihre Rätsel, ihre Geheimnisse. In unserem Interview äußert er sich entschieden: „Es kann aber nicht die Aufgabe eines Autors sein, die Welt als Bestätigung seiner Meinung zu betrachten.“ Man mag sich an Gustave Flaubert und dessen Verteidigung der *impassibilité* und *impartialité* beim Schreiben gemahnt fühlen. Doch Reitz will es zum Glück nicht gelingen, nur „kaltblütig“ und „unparteilich“ zu bleiben – ein ergriffenes Erstaunen über die Vielfalt und Veränderlichkeit der Lebenslinien fließt in sein Erzählen ein. Nicht frostig-kühler Beobachtungssinn, sondern die wärmere Spielart, Beteiligtheit, Interesse, Empathie kennzeichnen seinen Umgang mit seinen Figuren. Im gelegentlich den feierlichen Ton suchenden Produktionstagebuch findet sich gegen Schluss das Credo grundsätzlicher formuliert:

Jeder Augenblick will ernst genommen werden. Zeit ist ein ewig flüchtiger, viel zu kostbarer und niemals ausreichender Lebensraum. Es gibt nichts Kostbareres als das Leben selbst. Seine Spuren in allem zu entdecken, ist die poetische Aufgabe. Mein Credo heißt: Besinge das Leben. Mache dir aber keinen Begriff davon, denn es ist immer anders als deine guten Absichten.<sup>5</sup>

Das Buch wird vervollständigt durch Essays, Studien, Vorträge, die Edgar Reitz seit Beginn der 1990er Jahre verfasst hat – und die aus den „Tiefen der Festplatte“ (E.R.) ans Tageslicht gerettet worden sind. Diese Texte, hier in der Mehrheit zum ersten Mal veröffentlicht, werfen zusätzliches Licht auf das vielseitige Künstlertum von Edgar Reitz, seine Ästhetik und sein Selbstverständnis in kritischer Zeit.

Danksagung: Mein Dank gilt vor allem Edgar Reitz selbst, der nicht nur in das Gespräch einwilligte und in liebenswürdiger Gelassenheit stets genaue und gründliche Auskunft erteilte, Erinnerungsarbeit, die viel Zeit und Konzentration beanspruchte, sondern sich auch der Mühe unterzog, das verschriftlichte Interview gegenzulesen. Erkenntnisinteresse an Leben und Werk von Edgar Reitz und Sympathie wuchsen noch, soweit möglich, während der Interviews.

Alle Niederschriften stammen von Michelle Koch, die mir stets mit Rat und Tat und guten Vorschlägen zur Seite stand, zum Beispiel bei der Bildauswahl, sodass sie, die Unermüdliche und Einfallsreiche, zu Recht als Mit-Herausgeberin genannt zu werden verdient.

Christian Reitz hat bei der Bildauswahl mit unendlicher Geduld geholfen.

Die über zwölfstündige Video-Aufzeichnung des Interviews (Kamera: Eugen Gritschneder, Ton: Robert von Münchhofen) wird vermutlich als gekürzte Dokumentation erscheinen.

München, im Dezember 2007

Th. K.

<sup>5</sup> Eintragung im Produktionstagebuch am 08.02.2003.