

Die Provokation der Wirklichkeit – Die Wirklichkeit der Provokation

50. Jahre Oberhausener Manifest.

„Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“
oder „Wir glauben an die Auferstehung!“

Zur „Provokation der Wirklichkeit“ wurde am 7. und 8. Juni 2012 ins Wiener Filmmuseum geladen. Anlass dazu bildete das 50. Jubiläum des Oberhausener Manifestes, in dem 1962, während der achten Oberhausener Kurzfilmtage, 26 junge Filmschaffende ‚Papas Kino‘ für tot erklärten und die Mittel zur Einleitung einer neuen Ära im deutschen Film einforderten.

Der großen Bedeutung des Manifests in der Filmgeschichtsschreibung steht paradoxerweise die Unsichtbarkeit und Unbekanntheit des Großteils der Unterschreiber und deren Werke gegenüber. Das Forschungsprojekt „Provokation der Wirklichkeit“ versteht sich aber keineswegs als Vehikel einer nachträglichen Heiligsprechung dieser ‚vergessenen Generation‘, sondern als Projekt der Bestandsaufnahme, das unter anderem Retrospektiven in Europa und New York, die Herausgabe einer Textsammlung und einer DVD sowie das Symposium im Wiener Filmmuseum umfasst.

Die Organisatoren Ralph Eue und Christian Schulte luden 14 ExpertInnen aus verschiedenen Bereichen ein, um in unterschiedlichen ‚Einstellungsgrößen‘ und Perspektiven einen Einblick in den ästhetischen, inhaltlichen wie auch filmpolitischen Komplex der Frühzeit des Jungen Deutschen Films zu geben und die heutige Relevanz des Oberhausener Manifestes zu diskutieren.

Den Auftakt des Symposiums bildet Eric Rentschlers Vortrag *Siegfried Kracauer, Filmkritik, and the Young German Film*. Er zeichnet darin die unterschiedlichen Einflüsse von Kracausers Schriften *From Caligari to Hitler* und *Theory of Film* auf die westdeutsche Filmkritik der sechziger Jahre und den Jungen Deutschen Film nach. Während die erste ideologiekritische Schrift eine wichtige Referenz für die in den späten 1950ern entstehenden linken Filmkritik darstellte, war die zweite vor allem Bezugspunkt für die Ende der 1960er aktiven KritikerInnen, die ‚Sensibilisten‘ genannt wurden (z.B. Wim Wenders). In ihrem Schreiben und Schaffen verpflichteten sie sich mehr der Sinnlichkeit als dem Sinn, mehr der Bedeutung von Momenten als Geschichten, mehr der Kontemplation als der Interpretation.

In Karin Harrassers folgendem Beitrag *Die Zukunft gehört der Geschichte des Kinos. Alexander Kluges Gegenwartsuntersuchungen als historiographischer Unruheherd* diskutiert sie die Geste des Abschieds im Manifest-Text selbst und in drei so genannten ‚Abschieds-Filmen‘: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Alexander Kluge, 1985), *Abschied von Gestern* (Alexander Kluge, 1967) und *Der lange Abschied von Oberhausen* (Bernhard Dörries, 1974). Denn auch wenn am 28. Februar 1962 an einer „Maschine zur Hervorbringung der Zukunft“ (Harrasser) und gleichzeitigen, lautstarken Verabschiedung des ‚Alten Kinos‘ getüftelt wurde, erscheint das ‚Neue‘ immer schon als vom ‚Alten‘ kontaminiert. Anna G., Kluges Protagonistin in *Abschied von Gestern*, wird zum emblematischen Beispiel: Als Frau auf der Flucht durch die zerklüftete Filmlandschaft einer BRD im Wirtschaftswunder, rudert sie durch das Katarakt der Geschichte, ohne ein konkretes Bewusstsein ihrer eigenen Zugehörigkeit zu bekommen.

Im nächsten Vortrag *Endlich progressiv. Das Oberhausener Manifest als Manifest zu seiner Zeit* wird von Nils Plath das berüchtigte Dokument selbst zur mikroskopischen Untersuchung auf die Leinwand geworfen:

Ein weißes Blatt, titellos mit 13 Sätzen, die trocken den alten Film für tot erklären, ohne Vorschläge für den neuen zu liefern. Darunter 26 Unterschriften von Filmemachern (!) aus Deutschland und Österreich.

Die Formulierungen, Forderungen, vor allem aber die Form stellen immer wieder die Frage: Wie revolutionär war dieser Akt tatsächlich? Und: Wie sehr ging es um propagandistische Eigenwerbung und den Wunsch in der Filmgeschichte mitzumischen? Nils Plath verweist textanalytisch auf das Manifest als Urmedium der Avantgarde im 20. Jahrhundert, das bereits den Dadaisten, Futuristen und Surrealisten als Mittel der Selbstdarstellung diente. Darüber hinaus sieht er aber auch eine spezielle Zeitbezüglichkeit des Manifests aufgrund seiner Inhaltsleere, dem appellierenden Impetus, seinem sorgenvollen Ton und seinem Reklame-Charakter.

Ähnliche Merkmale werden unter anderen auch von Jörg Becker zur Untersuchung der (Film-)Ästhetik der 1960er Jahre herausgegriffen. Durch die in Industrie und Dokumentarfilmen häufig präsenten Leit motive, wie beispielsweise Baukräne vor leerem Himmel, Betonoberflächen, Maschinen, elektrische Geräte und glänzende Autos, bekannten sich die Oberhausener als Kinder der BRD, wurden deswegen aber auch als Werbefilmer des Wirtschaftswunders kritisiert. Becker spricht außerdem vom „Antonioni-Touch“, der sich in der statischen, verdinglichten Wirklichkeit dieser Filme manifestiert. Durch den häufigen Verzicht auf dramaturgische Zuspitzung entstehen Zustandsräume, in denen ein selbstbestimmtes Handeln der Figuren erschüttert zu sein scheint. ‚Vitalfilmer‘ Klaus Lemke hingegen träumt in seinem *48 Stunden bis Acapulco* (1967) den europäischen Traum vom amerikanischen Kino und feiert den schrillen, subversiven Todestrieb des Spektakels, den er durch die ‚selbstgewählte Seriosität‘ der Oberhausener negiert sieht.

Elisabeth Büttner widmet sich in *Zeitschleifen 1962. Der Regisseur Herbert Vesely* dem einzigen österreichischen Unterschreiber des Oberhausener Manifests. Seine filmische Böll-Adaptation *Das Brot der frühen Jahre* (1962) hätte der erste Geniestreich des Jungen Deutschen Films werden sollen. Der mit Erwartungen dermaßen überbordete Film wurde nach seiner Premiere in Cannes aber vor allem von der deutschsprachigen Kritik abgelehnt: Der Film wäre zu eintönig und anfällig für Oberflächenreize.

In der Ästhetik des ‚gelungenen Bildes‘ und der Kreisbewegung der Narration erkennt Büttner ein generelles Misstrauen in die Geschichte: als treibende Kraft sowohl im Film, als auch in der Gesellschaft. Wider aller Kausalität und Berechenbarkeit wird die Sinnlichkeit und Haptik des Moments zur Antriebskraft der Figuren: Sie kreisen in Schleifen um Momente, in denen sich die Zeitebenen wie Möglichkeiten im Konjunktiv durchdringen.

Im Vortrag *Vlado Kristl – verstörender fremder Vogel* unternimmt Christine N. Brinckmann den unverbindlichen und lustvollen Versuch, Kristls ‚Prinzip der Verweigerung‘ nachzuspüren. Nach inspirierter Ratlosigkeit angesichts der Gedichtzeile: „Nordpol und Haifisch zusammen kosten nichts“ und dem Film *Autorennen* (1965), scheint die einzige Erledigungsform zur Sinnerschließung die Metaphorik. Und wenn man so will, lassen sich doch tatsächlich in dem Film herumwirbelnde Motive herausgreifen, um dann in einem größeren Referenzrahmen Sinn zu machen: Kristls Hass auf sämtliche Systeme, den Kapitalismus als auch die mit „Papas Kino ist tot“ beginnende Systematik der Oberhausener Kollegen. So könnte man das penetrante „Vati, Vati“ Geschrei und das groteske Vater-Sohn-Duo als schrille Kritik an den ‚revolutionären‘ Ambitionen der Oberhausener verstehen, die laut Kristl doch nur auf Geld warteten um dann in einer Messerstecherei übereinander herzufallen.

In der abendlichen Paneldiskussion behaupten Moderator Hans-Günther Pflaum und die Filmemacher Christian Rischert, Helmut Herbst und Hans Scheugl ihre eigenen Stromlinien im Katarakt der (Film-) Geschichte.

„290 Jahre Erfahrung“ saßen beieinander und verhandelten den Einfluss des Oberhausener Manifests auf ihre persönliche Filmgeschichte: Das Bild der deutschen Filmrevolutionäre, das bereits im Laufe des Tages an Schärfe verloren hatte, und der Mythos um die Geburtsstunde des Neuen Deutschen Films bekommen hier weitere Sprünge: Weder für Herbst noch Scheugl sind die ‚Oberhausener‘ die Revolutionäre des Neuen Deutschen Films, als welche sie die Filmgeschichtsschreibung so oft sehen will. Vom Manifest selbst hatten sie gehört, ihm aber damals wie heute kaum Bedeutung beigemessen. Hans Scheugl geht soweit es mit einer Todesanzeige zu vergleichen und den Glauben an den Neuen Film, mit dem Glauben an die Auferstehung gleichzusetzen. Den filmpolitischen Ambitionen der Oberhausener stehen Pflaum und Scheugl ebenfalls skeptisch gegenüber und beharren mit Zustimmung Rischerts und zum Unmut Pflaums auf ihrer Idee des durchsetzungsfähigen Visionärs, der auch ohne staatliche Subventionen über Umwege (z.B. des Fernsehens) seine kreative Kraft umsetzen könne. Auch Alexander Kluges Selbstinszenierung als ‚Vater des Neuen deutschen Filmes‘ wird scharf kritisiert. In all dieser Kritik an manchen Oberhausenern und ihrer Erklärung von 1962 wirkt doch das Podium immer wieder selbst als Bühne, auf der die eigene (Gegen-) Geschichte performt wird.

Am Folgetag wird die Problematik von Oral History noch einmal im Zuge Franziska Latells Forschung zu Peter Schamoni ‚Moskau-Filmen‘ aufgegriffen. Wie schwierig es ist Geschichtsforschung mit Hilfe von ZeitzeugInnen zu betreiben, ohne dabei Legenden-Strickerei zu fördern, wird an Ausführungen des Kameramannes Jost Vacano besonders deutlich: Abenteuerlich ausgeschmückt, schildert er die Rettung des Moskauer Filmmaterials vor den russischen Behörden und stilisiert sich und seinen Kollegen retrospektiv zu Helden der Film-Avantgarde.

Doch baut Latells Vortrag *Moskau 1957, Jazz im Kreml, Moskau ruft! Varianten und Fassungen eines fast vergessenen Films* nicht so sehr auf Anekdoten, sondern viel mehr auf minutiöser Recherche-Arbeit auf. Ausgangspunkt ihrer Untersuchung bildet das Filmmaterial, das Peter Schamoni mit seinen Kollegen 1957 in Moskau anlässlich der dort stattfindenden Weltjugend-Festspiele gedreht hatte. Im Laufe der Jahre wurde dieses Filmmaterial für verschiedene Aufführungsanlässe immer wieder neu überarbeitet, was nicht nur unterschiedliche Fassungen, sondern gänzlich unterschiedliche, eigenständige Filme hervorbrachte. Heinrich Adolf verzichtet in seiner *Obermünchhausener Topographie* auf eine Urknall-Theorie des Neuen Deutschen Films und versucht seine Entwicklungen mehr aus einem Netzwerk verschiedener Impulsgebender Koordinaten zu begreifen: Neben der ‚konspirativen Zelle‘ Doc 59, stellen die Hochschule für Gestaltung in Ulm, das Siemens Studio für elektronische Musik sowie die Filmförderung und der Existenzialismus als geistesgeschichtlicher Horizont die Knotenpunkte seiner Topographie dar.

Dem Siemens Studio für elektronische Musik kommt auch in Florian Wüsts Vortrag *Sinus und Sägezahn. Elektronische Musik im Industrie- und Experimentalfilm der 1950/60er Jahre* zentrale Bedeutung zu. In enger Zusammenarbeit drangen WissenschaftlerInnen und avantgardistische Komponisten wie Josef-Anton Riedl immer weiter in die Welten und Möglichkeiten des elektronischen Tons vor und trugen mit ihrer innovativen Filmmusik wesentlich zum Erfolg von Industriefilmen wie *Impuls unserer Zeit* (Otto Martini, 1959) oder *Das magische Band* (Ferdinand Khittl, 1960) bei. Zwar wird kaum auf den Auftragscharakter des Industriefilms

eingegangen, doch führt Wüst Beispiele an, die der ungebremsen Technikbegeisterung und dem scheinbaren Glanz des Wirtschaftswunders skeptisch entgegenstehen: Bernhard Dörries *Stunde X* (1960) oder Mauricio Kagels *Antithese* (1965).

Zum Abschluss zieht Gerlinde Waz ein anderes Medium heran und führt am Beispiel des *Experimentellen Fernsehens der 1960er und 70er Jahre* verschiedene Beispiele an, die bezeugen sollen, dass neben den Heimatfilmen, dem verstaubten ‚Papap Kino‘, auch experimentelle Formate einen Platz im Programm finden konnten: Das Austesten telegener Möglichkeiten und Sehgewohnheiten inspirierte Theaterregisseure wie Samuel Beckett, und Peter Zadek. Im TV Project *SELF-BURIAL* wurden neun Fotografien, die den Künstler Keith Arnatt schrittweise in der Erde verschwinden zeigten, täglich ein paar Sekunden unkommentiert in der Hauptsendezeit ausgestrahlt. Darüber hinaus stellt Waz noch weitere Arbeiten von Jean-Christophe Averty, Guy Peellaert und Bob Rooyens vor, die besonders mit der Blue-Box und dem Stanztechnikverfahren experimentierten.

Welche Relevanz hat aber nun das Oberhausener Manifest nach 50 Jahren für die heutige Zeit? Diese Frage bleibt auch nach zwei Tagen unbeantwortet.

Zwar wurden immer wieder stilistische Kontinuitäten bis in den heutigen deutschen Film angesprochen, Diskussionen zur aktuellen filmpolitischen Lage und zur Novellierung des deutschen Filmförderungsgesetzes hielten sich aber eher kurz.

Die Veranstaltung erschien stattdessen mehr als Vorschlag, wie man Vergangenheit betrachten und aufarbeiten kann: Das Symposium folgte nicht dem linearen Prinzip der großen Erzählung vom Oberhausener Manifest und seiner Unterschreiber, sondern äugte immer wieder über die bekannte Erfolgsgeschichte hinaus um in einem gleichberechtigten Nebeneinander von verschiedenen Makro- und Mikroperspektiven ‚den Aufbruch‘ in den frühen sechziger Jahren zu beleuchten. Die Frage wie Geschichte gedacht und geschrieben werden kann, stellte sich nicht nur in den besprochenen Filmen von Kluge und Vesely oder den Theorien von Kracauer, sondern wurde immer wieder in den lebhaften Diskussionen zwischen den Vorträgen verhandelt.

Vorsichtig und respektvoll, näherten sich die TeilnehmerInnen der Frühzeit des Jungen Deutschen Films und beackerten ein Feld der Filmgeschichte, das bisher nur wenig Beachtung gefunden hat.

Autorinnen:

Bianca Mitteregger

(Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien)

Olga Sadowski

(Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien)