

Guntram Vogt

Studenten- und Debütfilme im Umkreis der 68er Frühe Filme an der DFFB

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2066>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vogt, Guntram: Studenten- und Debütfilme im Umkreis der 68er Frühe Filme an der DFFB. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 42: 40 Jahre Erinnerung an 68 – Tyrannei der Jahreszahl? (2008), S. 43-65. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2066>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Studenten- und Debütfilme im Umkreis der 68er Frühe Filme an der DFFB

„So viel Anfang war lange nicht“ gilt für die 60er Jahre insgesamt, vor allem aber für die markante Datierung 1967/68. In dieser kurzen Zeitspanne entstand, bewusst übertreibend formuliert, auch der *allerjüngste* deutsche Film. Wer dabei nur an die frühen Filme von Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder denkt, übersieht die filmische Ideenvielfalt dieser Jahre. Exemplarisch zeigt sich dies im Blick auf die ersten Studenten- und Debütfilme der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)¹, wo sich seit deren Gründung 1966 eine Garde junger Studenten und Studentinnen versammelte, aus der sehr schnell eine lernende filmische Avantgarde entstand.²

Nicht wenige der beiden ersten Jahrgänge sind später national und international bekannt geworden, sei es als Autoren/Regisseure, als Kameraleute oder sonstige Akteure im Film- und Mediengeschehen. Um nur einige zu nennen: Hartmut Bitomsky, bedeutender Dokumentarfilmer, ist seit 2006 Direktor der DFFB. Carlos Bustamante, Kameramann und Filmautor, wurde Professor für audiovisuelle Gestaltung an der Universität der Künste Berlin. Gerd Conradt arbeitet als vielseitiger Videofilmer, Autor und Ausstellungsmacher, der sich u. a. auch um die historischen Anfänge der DFFB kümmert.³ Harun Farocki gilt als einer der besten deutschen Essay- und Dokufilmer. Wolfgang Petersen machte internationale Karriere als Filmregisseur und Produzent. Helke Sander, bahnbrechend als Filmemacherin und Autorin, Begründerin der Zeitschrift *Frauen und Film*, lehrte u. a. als Professorin an der Hamburger Hochschule für bildende Künste. Daniel Schmid wurde einer der namhaften schweizer Filmemacher mit internationalem Ansehen. Max Willutzki und Christian Ziewer gelten als profilierte Vertreter eines sozialkritischen Films. Zwei der auffällig begabten Erst-Semester, Holger Meins und Philip Werner Sau-

1 Siehe dazu Sebastian Handke: Eine Kamera für die Söhne. Kino ist Kunst. Kunst ist Politik. In der Berliner Film- und Fernsehakademie ging es nie nur ums Handwerk. Jetzt feiert sie Geburtstag. In: *Der Tagesspiegel*, 16.9.2006, in: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,2093664> (Zugriff auf diese wie auf alle anderen Internetquellen am 29.5.08).

2 Siehe dazu Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. 2. verb. Aufl. Berlin 2002. Darin besonders S. 56-82.

3 Ihm, der meine Anfragen ausführlich beantwortete, danke ich für diese Unterstützung. Siehe zu dieser DFFB-Phase auch Tilman Baumgärtel: Die Rolle der DFFB-Studenten bei der Revolte von 1967/68. Ein Rückblick anlässlich des 30. Jahrestages der Gründung der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. In: *junge welt*, 27. und 30.9. sowie 2.10.1996. In: <http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705.html>.

ber, sagten sich zugunsten militanter Politik vom Film los. Beide starben in ihrem Kampf gegen das verhasste BRD-System.

Filmemachen wurde damals aufgrund der zunehmend erschwinglichen Super-8-Kamera für viele immer leichter möglich und der Impetus einer DFFB-Gründung, und gleich danach der Münchener Hochschule für Film- und Fernsehen (HFF), bedeutete allgemein einen mächtigen Antrieb. Zudem gab es auch an anderen Orten filmpraktische und -theoretische Anfänge, an Kunsthochschulen ebenso wie an der Ulmer Hochschule für Gestaltung.⁴ Was in diesen Umbruch- und Anfangs-Jahren als Debütfilme überhaupt gedreht wurde, wartet noch auf seine Darstellung. Dabei könnten auch Klischees revidiert werden, von denen Wim Wenders eines folgendermaßen formulierte: „Wir in München waren die Sensibilisten und die Berliner waren die Politfilmer.“⁵

Bis heute fehlt, trotz regelmäßig gefeierter Dezennien der DFFB, eine umfassende öffentlich zugängliche Bestandsaufnahme dieser Anfänge. „Die kurzen Dokumentar- und Agitationsfilme, die das Kollektiv politisch aktiver Studenten in dieser Zeit an der DFFB drehten, sind heute fast vollkommen vergessene Zeugnisse der deutschen Studentenbewegung“.⁶ Wer sich einen Einblick oder gar einen Überblick verschaffen will, ist auf eine einzige Edition angewiesen – einen gut einstündigen Kompilationsfilm, den der TV-Sender 3sat 1998 unter dem Titel *DIE ROTE FAHNE* ausstrahlte. Er enthält sechs Filme von Studenten des ersten Studienjahres der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin DFFB.⁷ Im einzelnen handelt es sich um vier kleine inszenierte Essay- und Dokufilme (von Harun Farocki, Carlos Bustamante, Helke Sander und Holger Meins) sowie einen 10- und einen 30-minütigen experimentellen Spielfilm (von Wolfgang Petersen und Philip Werner Sauer). Umrahmt und als Running Gag jeweils ein- und ausgeleitet werden diese sechs Filme von Ausschnitten aus eben jenem Lern- und Lehrfilm *DIE ROTE FAHNE* aus dem Studienjahr 1967/68, geleitet vom damals 32-jährigen Kameramann Michael Ballhaus.⁸ Anhand dieser Studenten- und Debütfilm-Auswahl der DFFB-Protstgeneration, ergänzt durch den darin nicht enthaltenen Debütfilm von Gerd Conrads *SANTA LUCIA*, sollen im folgenden diese Anfänge und Umbrüche näher betrachtet werden.

4 Siehe dazu: Daniela Sannwald: *Von der Filmkrise zum Neuen Deutschen Film. Filmbildung an der Hochschule für Gestaltung Ulm 1958-1968*. Berlin 1997.

5 Wim Wenders in: Gerd Conrads: *Starbuck - Holger Meins. Ein Porträt als Zeitbild*. Berlin 2001, S. 174.

6 Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).

7 Zit. nach: Freunde der deutschen Kinemathek. Kino Arsenal: September 2006. 40 Jahre Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin. In: <http://www.fdk-berlin.de/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2006/09/article/634/212.html?cHash=6b56edaa31>.

8 Den vollständigen Film mit dem Titel *FARBTEST – ROTE FAHNE* (DFFB 1968) stellte mir Gerd Conrads freundlicherweise zur Verfügung.

DIE ROTE FAHNE

„Was zeigen die vor einem halben Leben entstandenen Filme vom Aufbruch, der Hoffnung, den Plänen und Visionen, die mit der Eröffnung der ersten westdeutschen Filmschule verbunden waren?“⁹

DIE ROTE FAHNE wurde in kollektiver Kameraarbeit gedreht.¹⁰ Arbeitsauftrag des Seminarleiters Michael Ballhaus war: Drehen aus dem fahrenden Auto. Gerd Conradt schreibt dazu:

„Farbtest der Revolution. Ein Männerfilm. Männer rennen – zu einer Stafette geordnet, in den Händen eine große rote Fahne – in der Mitte einer verkehrsreichen Straße durch Berlin. Der letzte hisst die Fahne am Balkon vom Rathaus Schöneberg, dem Sitz der Westberliner Regierung. Ein filmisches Experiment nach Eadweard Muybridge, Andy Warhol und dem New American Cinema. Eine Studie über Männer, Bewegungen und ein Symbol.“

Entstanden ist der Film 1968 als ‚Farbtest‘ im Kamerakurs von Michael Ballhaus an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Für das Ergebnis und den Erhalt des Films interessierte sich an der Akademie niemand. Im Gegensatz dazu interessierten sich der Staatsschutz und das Abgeordnetenhaus von Berlin für den Film. Der damalige künstlerische Direktor Erwin Leiser schreibt später in seinen Erinnerungen *Gott hat kein Kleingeld*: Als die Akademie die ersten Übungen mit Farbfilm durchführte, wollte ein Student eine rote Fahne filmen, die durch die Stadt getragen wurde. Die Akademie bekam dafür die notwendige Erlaubnis der Polizei, einen Stafettenlauf mit einer roten Fahne zu organisieren, die ‚Berliner Morgenpost‘ schrieb, daß es der Akademie gelungen sei zu erreichen, daß man ‚rot sehe‘. Weder die Polizei noch die Direktion der Akademie rechnete damit, daß die Erlaubnis, eine Kamera auf dem Balkon aufzustellen, auf dem Kennedy den Satz ‚Ich bin ein Berliner‘ gesagt hatte, mißbraucht werden würde, aber plötzlich wehte eine rote Fahne auf dem Rathaus Schöneberg.

Die Stafettenläufer: Thomas Giefer, Thomas Mitscherlich, Rüdiger Minow, Kai Ehlers, Jasper Halfmann, Klaus Zillig, Wolfgang Schäfer, Enzio Edschmid, Otto F. Gmelin, Roland Hähn, Manfred Blessmann, Hans Behringer, Gerd Conradt, Holger Meins.¹¹

In der vorliegenden, gekürzten 3sat-Fassung, 30 Jahre danach, wird dieser gefilmte Stafettenlauf begleitet vom Rolling Stones-Song *Sympathy with the devil (Please let / allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a*

9 Gerd Conradt: Das Leben ein Glanzlicht. In: *taz.de*, 23.9.2006, <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/09/23/a0274>.

10 Produktion: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH Berlin. 67 Min., s/w, Ton. Uraufführung: 1996; TV-Erstsendung: 24.04.1998, 3sat. Auswahl und Bearbeitung Marin Martschewski.

11 FARBTTEST ROTE FAHNE. In: <http://www.gerdconradt.de/videofilme.htm>.

long, long year / Stole many a mans soul and faith).¹² Wenn man genau zuhört, kann man erkennen, dass diese Tonspur aus dem Godard-Film *ONE PLUS ONE* stammt, und zwar aus einem der ersten Takes (Produzentenfassung: *SYMPATHY FOR THE DEVIL*).¹³

Die Studenten sahen in dieser Filmarbeit gleichzeitig eine politische Aktion. Um diese ins Grundsätzliche getriebene Haltung entstand 1967/68 an der DFFB „ein erbitterter Streit zwischen Studenten und Direktion. Auf der Grundlage des Erstjahres-Films sollte entschieden werden, wer weiterstudieren durfte und wer nicht. [...] – bekanntlich ging es da in vielen Fällen weniger um Filmsprache als um Ideologie. Der Konflikt endete mit der fristlosen Kündigung der Ausbildungsverträge für 18 Studenten.“¹⁴ Gegen diese fristlose Entlassung legten die Betroffenen Rechtsmittel ein, 1968 kam es zu einem Vergleich. Jeder relegierte Student erhielt das Geld für die Produktion eines „Abschlussfilms“ und verzichtete dafür „auf die Fortsetzung seines Studiums an der Akademie“.¹⁵

Es charakterisiert diese ersten Jahrgänge der DFFB, dass die meisten bereits vor Studienbeginn in verschiedenen Zusammenhängen, meist Theater und Film, kreativ gearbeitet hatten. Ein wesentliches Motiv für seine Bewerbung sah zum Beispiel Carlos Bustamante darin, seine zuvor anderswo abgelehnten Kurzfilme an der DFFB mit Fachkundigen diskutieren zu können.¹⁶

„Da einige Kommilitonen über Film nachgedacht und geschrieben hatten, ein abgeschlossenes Studium hinter sich hatten, im Theater oder in Filmproduktionen gearbeitet hatten, konnten wir am meisten voneinander lernen. Mir kam es damals vor, als ob die Mehrzahl von uns schon eine klare Vorstellung von der Arbeit mit Film hatten, mindestens von dem, was wir mit Film nicht machen wollten; und wir, vielleicht mit einer Ausnahme, Wolfgang Petersen, wollten mit der kommerziellen Kinoform nichts zu tun haben“.¹⁷

12 Mick Jagger in *Rolling Stone*: „It has a very hypnotic groove, a samba, which has a tremendous hypnotic power, rather like good dance music. It doesn't speed up or slow down. It keeps this constant groove.“ In: http://en.wikipedia.org/wiki/Sympathy_for_the_Devil.

13 Eine Spur vom *touch* dieses Films enthält irgendwie auch *DIE ROTE FAHNE*. Godards Film, gedreht im Juni 1968, dokumentiert in einem von mehreren ineinander verschränkten Erzählsträngen die Entstehung des Rolling Stones Songs im Studio. „Ist *Sympathy for the Devil* zunächst ein toller Popsong, ein Hitparadenstürmer. Ein Lied, das introvertierte Rockdenker und Tanzflächenstammgäste gleichermaßen gefiel. Doch es ist auch ein Lied von einem Mann, der sah, dass es *Zeit für einen Wechsel* war (*When I saw it was a time for a change*). Mick Jagger singt vom Töten des Zars, vom Blitzkrieg, von dem Tod der Kennedys. Unweigerlich wird aus Pop Politik. Die Assoziation zwischen militanten Black-Power-Mitgliedern zu den Rolling Stones ist daher nicht zufällig. Welcher Song für Aufruhr in den Straßen gegen Kapitalismus und Korruption könnte treffender sein? *ZWEI* ist die Subversivität, die der Song *Sympathy for the Devil* gleichermaßen innehat, wie der Film *SYMPATHY FOR THE DEVIL*, ein Alternativtitel für *EINS PLUS EINS*.“ In: *EINS PLUS EINS*, <http://www.mitternachtskino.de>.

14 Conrad 2006 (wie Anm. 9). Siehe auch die Darstellung von Handke 2006 (wie Anm. 1).

15 In: Conradt 2001 (wie Anm. 5), S. 52f.

16 Gespräch mit Carlos Bustamante am 14.4.2008.

17 Carlos Bustamante: Öfters denke ich an Holger ... In: *Momente des Lernens* (Schrift zum 30-jährigen Bestehen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, DFFB 1996). In: <http://www.libertad.de/inhalt/spezial/holger/bustamante2holger.shtml>.

Für einen geschichtlichen Augenblick bestand für einen relevanten Teil der DFFB-Studierenden die Chance, sich in einer offenen Gruppe zu begegnen und in dieser Kooperationsmöglichkeit jene Energien zu finden, wie das in anderen Gruppierungen avantgardistischer Künstler immer wieder einmal geschehen ist und geschieht.¹⁸

DIE ROTE FAHNE beginnt mit dem gefilmten Staffellauf. Was damals, bedingt durch die ideologisch aufgeladene



Abb. 1: Staffellauf

Situation, wie eine symbolische Eroberung der Stadt Berlin durch die Kamera der DFFB-Studenten dokumentarisch inszeniert wurde, enthält im Rückblick in der erzielten Mischung aus Demonstration und Polit-Laienspiel durchaus auch Momente der (un-)freiwilligen (Selbst-)Ironisierung. Nicht nur dass die Protagonisten dieser Stafette in ihren beschwingten Auftritten die Spaß-Seite dieser ernststen Angelegenheit nicht verbergen, auch die Verkehrssituationen tragen indirekt dazu bei, etwa wenn der Lauf an der nicht gefilmten, aber faktisch wirksamen roten Ampel vorübergehend ins Schrittempo übergeht. (Abb.1) Eine essayistische Verdichtung und politische Zuspitzung dieser selbstironischen Doku-Geste bietet Harun Farockis Kurzfilm DIE WORTE DES VORSITZENDEN.

1. DIE WORTE DES VORSITZENDEN.

Kurzfilm, BRD 1967. 2 Minuten. Regie: Harun Farocki. Kamera: Holger Meins

„Die kurzen Filme, die 1967 und 1968 an der DFFB entstanden, zeichnen die Radikalisierung nach, die sich unter den deutschen Studenten anbahnte und die 1968 zu militanten Straßenaktionen und später zum Terrorismus führen sollte. Harun Farockis DIE WORTE DES VORSITZENDEN von 1967 war die erste DFFB-Arbeit, die – wenn auch noch sehr subtil – mit politischer Gewalt kokettiert“.¹⁹

Der Film beginnt mit Großaufnahmen auf das Titel-Cover einer Mao-Bibel *Worte des Vorsitzenden Mao Tse Tung*. Aus schräger Obersicht sieht man in den folgenden Einstellungen eine Person (das Gesicht von einer Mao-Schirmmütze verdeckt), die auf einer Tischplatte das Mao-Buch umblättert und mit dem Finger ein zeilenweises Lesen andeutet. Aus dem Off begleitet eine betont eindringliche Frau-

18 Diese Überlegung bedürfte einer eigenen Untersuchung, die umso motivierender sein könnte, als nicht wenige der damaligen Protagonisten noch befragt werden können.

19 Baumgärtel 2002 (wie Anm. 2), S. 63 und Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).



Abb. 2



Abb. 3

enstimme (Helke Sander) die einzelnen Einstellungen mit Sätzen aus dem Vorwort des Promotors der Mao-Bibel, Lin Piao:

„Studiert die Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung!“

(Abb.2) Die Kamera fährt dabei immer näher auf das Buch zu.

„Hört auf seine Worte und handelt nach seinen Weisungen! Mao Tse-tung ist der größte lebende Marxist-Leninist. Mao Tse-tung hat den Marxismus-Leninismus auf eine völlig neue Stufe gehoben.“

Das revolutionäre chinesische Chorlied *Der Osten ist rot* unterbricht die Sprecherin. In Großaufnahme gleitet ein Finger des Lesenden eine Textzeile entlang, kehrt zurück, wiederholt die Bewegung zweimal. Dazu der Off-Text:

„Wir müssen seine Worte erneut auf eine völlig neue Stufe heben. Wir müssen sie in neue Zusammenhänge stellen. Wir müssen sie nach den historischen Erfahrungen ergänzen. Wir müssen sie kühn umwandeln. (Chor-Musik) In unseren Händen müssen sie Waffen werden. Die den Feind überraschend treffen.“

Zu diesen Worten werden aus dem Mao-Buch Seiten herausgetrennt und sorgfältig zu einem Papierflieger gefaltet, (Abb.3 und Abb. 4) der dann, bewaffnet mit einer Nadelspitze, in Richtung des an einem primitiv gedeckten Tisch, grotesk mit Papiermasken arrangierten ‚persischen Kaiserpaars‘ abgeschossen wird.²⁰ Dabei ändert der Papierflieger bei den Worten „den Feind überraschend treffen“ seine Richtung, fliegt also zuerst von links nach rechts, dann von rechts nach links und schließlich wieder von links nach rechts, um am Ende im Suppenteller zu landen, woraufhin sich der Papier-Schah mit erhobenen Händen ergibt. (Abb.5) Das Chorlied und der erneute Blick auf Mao-Bibel-Cover und -Foto beenden den Schwarzweiß-Film.

„Farockis Film zeigt Worte, die zu Waffen werden. Er nimmt voraus, was in anderen DFFB-Filmen und in der Studentenbewegung in den folgenden Monaten zu einem immer wichtigeren Motiv werden sollte: An die Stelle von Texten, von Reden, von

20 In STARBUCK HOLGER MEINS (DVD) demonstriert Rainer Langhans, wie damals die Anfertigung dieser Schah-Masken aus Einkaufsstüten erfolgte.

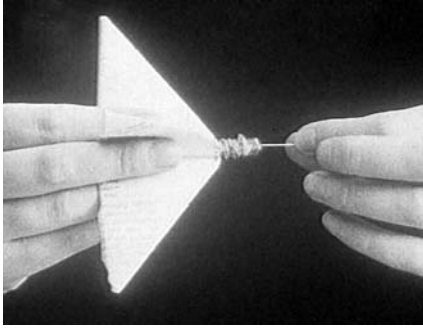


Abb. 4



Abb. 5

folgenlosen Demonstrationen und auch an die Stelle des Filmemachens sollte die direkte, militante Aktion treten. Diese Idee wird in den Filmen, die in dieser Zeit an der DFFB entstanden, immer wieder durchgespielt. Zuerst noch recht metaphorisch, doch zuletzt gar nicht mehr so metaphorisch, sondern sehr konkret und allgemein verständlich.²¹

Klaus Kreimeier hatte in einem Rückblick den Einfall, den Filmemacher Farocki der Jahre 1967/68 als „Dadaist des Maoismus“ zu bezeichnen. Er hätte ihn auch einen Till Eulenspiegel des Films nennen können, denn von dem kennt man die groteske Komik des Wörtlich-Nehmens. Zum Hintergrund des Farocki-Films rechnet Kreimeier den „Godard-Kult“ in der ersten Studentengeneration der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Beide Akzentuierungen – Dada-Maoist als Vorder- und Godard als Hintergrund – erweitern die Dimensionen dieses kleinen Films in größere Bezüge.

Im Rückblick auf die Anfänge der 68er-Protestbewegung treten ihre spielerischen, ketzerischen, aufmüpfigen, frechen Momente wieder stärker hervor. Schließlich gehört zur Kreativität der 68er auch der zum Begriff gewordene *Sponti*. Aber vor allem die schnell sich verschärfende politische Ereignis-Kette als auch der damit einhergehende Hang zum Dogmatischen und Sektiererischen haben solche Ansätze weitgehend verdrängt. Farocki meinte zu seinem Erstlingsfilm *DIE WÖRTE DES VORSITZENDEN*:

„Als der Film raus kam, also 68, konnte man den in Audimaxen zeigen, und dann jubelten die Leute. Die fanden das irgendwie toll, weil das wie so ein Werbespot für die Bewegung war oder wie ein Jingle im Fernsehen oder so. Dann, Anfang der 70er Jahre, nur ein, zwei Jahre später, als das mit dem Maoismus vom Metaphorischen ins Ernste gegliedert war oder ins Wörtliche gegliedert war, und die alle ihre Parteichen hatten, da herrschte so eine bittere Miene, und die fanden das unangemessen und ironisch, vor allen Dingen setzte sich der sozialistische Realismus wieder durch. Also, Filme mussten Massen zeigen, graue Menschenmengen, durften

21 Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).

nicht irgendwie so 'ne Abstraktion haben. [...] Revolte ja, das ist richtig. Aber da ist natürlich irgendwie eine merkwürdige Verdrehung eingetreten. [...] Ist dieser Widerstand gegen das Bildungsgut, ist das irgendwas Revolutionäres? Hat diese Revolte irgendeinen Bestand? War das System nicht auf diese Revolte aus?“²²

Um es kurz zu sagen: Revolte und Jux (Farocki im DVD-STARBUCK-Film: „die leichte Verfremdung“) vertrugen sich nicht lange, wobei die totale Humorlosigkeit und vor allem die massive Gewalt der attackierten Etablierten dies von Anfang an deutlich werden ließ: *Sie* zuerst verstanden keinen Spaß. Aber, außer Fritz Teufel & Co., dürfte auch von der Linken niemand erwartet haben, dass dem Vietnam-Krieg international oder der Springer-Presse in der BRD mit Komik beizukommen war. Die Wahrheit konnte zwar mit Lachen gesagt werden, aber es gab wenige, die lachen wollten und auf diese Weise etwas hätten begreifen können. Farocki blieb eine der Ausnahmen von der Regel.

2. DE OPRESSO LIBER

Kurzfilm, BRD 1968, 5 Minuten, Regie: Carlos Bustamante

Während Farocki mit mehrfach geschichteten und sich fast spielerisch herstellenden Kontrastierungen arbeitet und dabei den Widerstand gegen einen ‚Papiertiger‘²³ symbolisch darstellt, erhält das Publikum bei Bustamante mittels Pol und Gegenpol eine einfache und elementare Botschaft, vergleichbar dem, Holger Meins zugeschriebenen Satz: „Entweder bist du ein Teil des Problems oder ein Teil der Lösung.“ Der Krieg der USA gegen ein friedliches bäuerliches Volk muss auch durch aufklärende Agitation bekämpft werden. Gelegentlich wird sein Kurzfilm auch als „Flugblattfilm“ bezeichnet.²⁴

Auch Bustamantes Kurzfilm nimmt für seinen Titel eine politische Parole, um sie kritisch zu hinterfragen bzw. umzupolen, ohne Ironie, in direkter Agitation. DE OPRESSO LIBER – Freiheit den Unterdrückten – gilt seit dem Vietnamkrieg der USA als Motto für ihr militärisches Eingreifen in das Leben der von ihnen als solche definierten ‚unterdrückten‘ Völker. Bekannt und berüchtigt waren dabei die Green Berets, die mit grünen Mützen ausgestaffierten Spezialeingreiftruppen.²⁵ 1968 kam der im Jahr zuvor gedrehte US-Propaganda-Film THE GREEN BERETS (DIE GRÜNEN TEUFEL) in die Kinos und löste bei der Linken in vielen Städten heftige Proteste aus. Dies gehört wesentlich zum Kontext von Bustamantes Film.

Zum gleichbleibenden Ton einer Sirene sieht man eine Folge stehender Bilder, die – im Kontext von 1967/68 – sofort als Aufnahmen aus Vietnam erkennbar sind: Bäuerliches Leben und Arbeiten. Mit dem Titel leitet das laute Geräusch einer Ex-

22 Was war links? ... Fortsetzung Folge 4 - Kunst und Klassenkampf. In: <http://www.waswarlinks.de/folge4/kommentar4c.html>.

23 Siehe dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Papiertiger>.

24 hybrid video tracks 2003. In: <http://www.hybridvideotracks.org/kriegsrolle.html>.

25 Siehe dazu: http://www.moduni.de/product_info.php/manufacturers_id/970301/products_id/3011052 und http://en.wikipedia.org/wiki/De_Oppresso_Liber.

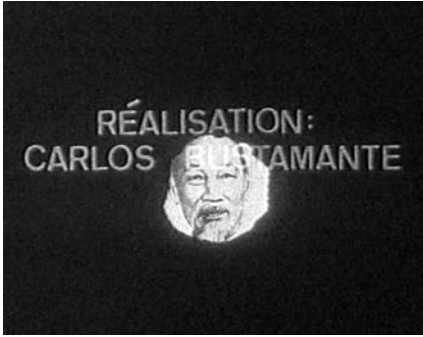


Abb. 6–7

plosion eine sekundenschnell und variantenreich montierte Bildsequenz ein, die den Kontrast bringt: Das durch den Krieg der USA gegen die Vietnamesen zerstörte Leben. Zum Teil wird durch Masken vor der Kamera der Eindruck von Durchschuss-Löchern erweckt, durch die man auf die dahinter liegenden Abbildungen blickt. (Abb. 6 und Abb. 7)

Begleitet werden die Bildsequenzen entweder von der *Ballad Of The Green Beret* – „Fighting soldiers from the sky / Fearless men who jump and die / Men who mean just what they say / The brave men of the Green Beret.“²⁶ – oder vom Geräusch detonierender Schüsse (Maschinengewehrsalven). Zusammen mit dem flackern den Sekunden-Schnitt entsteht der Eindruck, dass hier die *shots* der Kamera den tödlichen Schüssen einer zersplitterten Realität entsprechen. Eine dazwischen geschnittene ruhigere Sequenz zeigt einen amerikanischen Wehrpflichtigen, der mit anderen vor einer US-Kaserne gegen den Vietnamkrieg protestiert. Auf Flugblättern und Sandwich-Schrifttafeln heißt es: „Don’t fight in Vietnam! Stop the slaughter in Vietnam! I won’t go!“

Anstelle der nicht hörbaren Dialoge zwischen dem Demonstranten und den vor der Kaserne postierten GI’s sieht und hört man Bilder und Töne des Krieges. Es sieht so aus, als verbrenne der Demonstrant schließlich seine *draft card*, den Musterungsbrief oder Wehrpass, eine damals vor allem in den USA bekannte Protest-Aktion. Dem Bild der Verbrennung folgen Bilder der Selbstverbrennung eines Menschen, brennender Dörfer in Vietnam und zuletzt einem brennenden Kriegsschiff. Von Sequenz zu Sequenz wird die *Green-Beret*-Ballade mit reduzierter Geschwindigkeit eingespielt, so dass die dadurch stark verfremdete (immer tiefere, weil verlangsamte) Stimme mit diesen Bildern korrespondiert. (Abb. 8 und Abb. 9)

26 Der Text enthält u. a. auch folgende Strophe: „Silver wings upon their chest, / These are men, America’s best. / One Hundred men will test today, / But only three, Win the Green Beret.“



Abb. 8–9

3. SUBJEKTIVITÜDE

Kurzfilm, BRD 1966, 4 Minuten, Regie: Helke Sander, Kamera: Gerd Conradt. Ton: Holger Meins

Helke Sander inszeniert in diesen vier Minuten eine semidokumentarisch gedrehte Alltagsszene mit Blick-Dialogen und ironisch pointiertem inneren Monolog. Warten an einer Bushaltestelle. Der Titel bringt mit seiner Doppelbedeutung aus Subjekt(iv) und Etüde zwei bestimmende Form-Elemente. Den subjektiv-beobachtenden Kamerablick und den Studien- und Experiment-Übungscharakter dieses Films. (Abb. 10 und 11). Zu Beginn: Kamerablicke in eine belebte Verkehrsstraße, in deren Geräusch hinein die Off-Stimme einer jungen Frau, später auch zweier junger Männer, hörbar werden, Gedankenstimmen, die registrieren und kommentieren, was die Augen im Durcheinander wahrnehmen und was frei flottierend durch den Kopf rauscht:

„Wenn man das Wahlalter ... heruntersetzen würde – vielleicht würde das was helfen – mhh, typisch, einem vor der Nase herumzugehen – Kinder müssten – von zehn Jahren ab wählen können [...] – wie selbstsicher die Männer über die Strasse laufen [...] – hier kommt ein anständiger junger Mann, würde meine Mutter sagen – glaub ich ihr aber nicht [...].“



Abb. 10–11

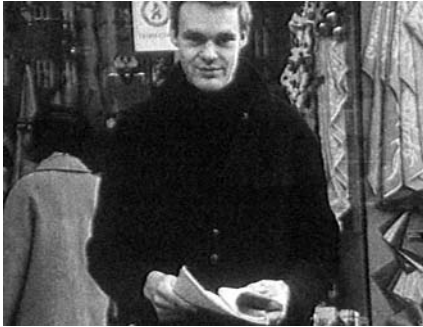


Abb. 12–13

Dann abwechselnd Stimme junger Mann und junge Frau:

„Verdammt“

„Idiot!“

„Aber, naja –“

„Peinlich, peinlich“

„Dass die keine Zöpfe hat, das wundert mich“

„Was ist denn das nun wieder?“

Und so geht es weiter, in Off-Monologen zu den Kamerablicken auf das Geschehen an der Bushaltestelle, das sich in dem Augenblick zuspitzt, in dem einer der Männer sich der jungen Frau nähert.

Warum steht denn der plötzlich so dicht hinter mir? Was will der denn?

Der junge Mann nimmt sie mit beiden Händen an den Schultern und küsst sie auf den Hals. Ihre Off-Stimme sagt:

„So was erlebt man ja auch nicht alle Tage. Und was jetzt?“ (Abb. 12 und 13)

Um sich der Zudringlichkeit des Mannes zu entziehen, ruft die Frau ein Taxi und fährt davon. Die Off-Stimme des Mannes beschließt den Film:

„Ein Schiff, ein Schiff kommt an. Sie steigt ein. Er fällt ins Wasser. Und aus.“

Mit diesen Sätzen – Slapstick in Worten – endet der Film, der die damals in Frage gestellte Auffassung widerlegte, vom Alltag könne nicht erzählt werden.²⁷ Helke Sander, vor ihrem DFFB-Studium in Finnland in Fernsehen und Theater tätig, baute in den folgenden Jahren diese Alltags-Film-Untersuchungs-Methode aus. 1967/68 drehte sie für das finnische Fernsehen BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE, „der die Guerillataktiken der 60er Jahre dokumentiert und zeigt, wie Studenten

27 Siehe dazu: Karl Markus Michel: Unser Alltag. Nachruf zu Lebzeiten. In: *Kursbuch* 41, September 1975, S. 2.

des ersten Jahrganges den Presseball 1967 mithilfe eines Transparentes beinahe sprengen“.²⁸ Zehn Jahre später, in ihrem abendfüllenden Spielfilm *DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS* (1977), wird das Subjektive zum Generalthema wie auch 1981 in ihrem dokumentarischen Film *DER SUBJEKTIVE FAKTOR*.

4. OSKAR LANGENFELD

Dokumentarfilm, BRD 1966, 12 Minuten, Regie: Holger Meins, Kamera: Gerd Conradt
 Von den hier genannten Filmemachern ist Holger Meins derjenige, dessen mediales Nach-Leben von extremen Gegensätzen bestimmt ist. Erst der von Gerd Conradt gedrehte Film *STARBUCK. HOLGER MEINS*, der nicht zuletzt durch die Aussagen ihm nahe stehender Menschen eine authentische Quelle für Holger Meins darstellt, schafft eine grundlegende Klärung.²⁹

Meins' in zwölf Minuten-Kapitel gegliederter Film³⁰ zeigt die filmische Annäherung an einen alten Mann, der im Obdachlosenheim mühsam seine Würde zu wahren sucht. Die Kamera geht oft nah heran, bleibt auf dem Gesicht, schwenkt mit der Person, wenn sie durch einen Raum geht, der O-Ton enthält wenige Dialoge und Durcheinander-Kneipengespräche, keinen Kommentar, einmal eine entfernte Musik, durchgehend die Geräusche der Situation einschließlich der laufenden Kamera, das Zwitschern eines Käfigvogels, die betont hörbaren Geräusche beim Anzünden einer Zigarette usw. Die dokumentarische Inszenierung und vor allem die Montage ist in ihrer streng kontrollierenden Form ausdrücklich erkennbar. Der Zugriff des Regisseurs wird vor allem in den Schlusseinstellungen hörbar, wenn Meins zu Langenfeld sagt, er solle laut fluchen, „Mist!“ sagen und dabei in die Kamera schauen. (Abb.14 -17)

„OSKAR LANGENFELD ist [...] die einzige selbständige filmische Arbeit, die Holger Meins hinterlassen hat: sensibles, detailverliebt *cinéma direct* mit Godard-Einflüssen. [...] ist von einer unglaublichen filmästhetischen Strenge, die viel von der Erfahrung und den ästhetischen Standards Holger Meins' erkennen lässt. Einer der besten Filme, die jemals an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin gedreht wurden.“³¹

Holger Meins begann im Anschluss an ein Kunst-Studium an der Hochschule der Bildenden Künste in Hamburg-Lerchenfeld (u. a. Experimentalfilm in der Filmklasse von Wolfgang Ramsbott³²) im September 1966 an der DFFB. Seit den frühen 60er Jahren fotografierte er, sein erster Berufswunsch war Maler. Seine auf der

28 <http://www.fdk-berlin.de/en/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2006/09>.

29 Siehe dazu: *STARBUCK HOLGER MEINS. EIN PORTRÄT ALS ZEITBILD* (2001), Regie: Gerd Conradt. Edition Neue Visionen Medien. Berlin 2001 (DVD).

30 Eine 12er Einteilung gab es auch in Jean-Luc Godards *VIVRE SA VIE* (*DIE GESCHICHTE DER NANA S.*, 1962).

31 Begleittext zu *STARBUCK. HOLGER MEINS* (DVD).

32 Siehe dazu die ausführliche Darstellung in: Conradt 2001 (wie Anm. 5), S.36f. Dort auch das Kapitel *dffb* (S. 50-52) und die grundlegenden Beiträge von Peter Lilienthal, Michael Ballhaus, Claudia von Alemann, Daniel Schmid, Wolfgang Petersen und Helene Schwarz (S. 54-70).

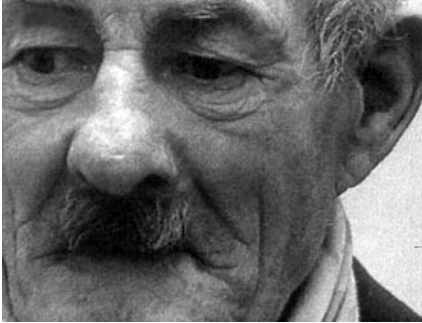


Abb. 14–15



Abb. 16–17

STARBUCK-DVD dokumentierten und kommentierten Schwarz-Weiß-Fotografien und seine Selbstporträts in gemalten Bildern und als Holzschnitt zeigen seine besondere Begabung, seinen analytischen Blick, der auch den Kurzfilm bestimmt. Sein damaliger Freund und Mitstudent an der DFFB, der Maler Manfred Blessmann, sagte im Blick auf diese Arbeiten und die Zeit vor der Protestbewegung:

„[...] diese Stille, und das noch so Undefinierte in der Zeit, alles ist undeutlich, und große Fragestellungen sind da [...] das ist die Zeit der Fragenden.“³³

Alle Freunde aus der DFFB-Phase sprechen von seiner Geduld bei der Arbeit, seiner Präzision, aber auch von seiner bewusst gelebten Zurückgezogenheit und Strenge, bei allem, was er machte.³⁴

33 Ebd.

34 Sein Kameramann Gerd Conradt erinnert sich an die auffallend konstruktive Methode und Carlos Bustamante bestätigt dies: „Holger stand hinter der Kamera und studierte den Raum durch den Sucher sehr genau. Er ließ sich Zeit und irgendwann hat er angefangen, Gegenstände zentimeterweise hin- und herzurücken. Zuerst die großen Sachen wie Tische und Stühle und dann die mittelgroßen wie Tischlampe und Plattenspieler und zuletzt Gläser, Bleistifte, Papiere, etc. Ich war überrascht als er seine Hände durch die Luft über die Gegenstände bewegte, wie ein Magier oder verzauberter Tänzer. Er rückte eine Colotran-Lampe nach vorne oder zur Seite, schaute durch die Kamera, verschob ein

Sein Film *HERSTELLUNG EINES MOLOTOW-COCKTAILS* (Anfang 1968) gehört bereits in die Zeit der Hinwendung zum direkten politischen Kampf. Tilman Baumgärtel berichtet, Holger Meins und Peter Straschek seien mit diesem Film nach München an die soeben eröffnete Filmhochschule gefahren, um Unterstützung zu erhalten, seien aber nur von Alexander Kluge zum Essen eingeladen worden:

„Er besah sich den Kurzfilm, ging mit uns ums Karree spazieren; Ecke Leopold-Ainmillerstrasse verabschiedete er sich mit der Bemerkung, er könne uns leider kein Gutachten schreiben, denn der Molotow-Cocktail sei, im Gegensatz zu uns zweien, nicht dialektisch genug.“³⁵

5. DER EINE – DER ANDERE

Kurzfilm, BRD 1966, 10 Minuten, Buch/Regie: Wolfgang Petersen. Kamera: Jörg-Michael Baldenius

Dialektisch in einem zugleich grotesken und ernsten Sinn lässt sich der von Wolfgang Petersen gedrehte Film *DER EINE – DER ANDERE* lesen. Er spielt nicht nur mit dem städtisch kostümierten Gegensatz von Lebenslust und Weltschmerz, sondern, wenn man so will, auch mit dem Befreiungspathos linker Intellektueller und Künstler gegenüber dem Proletariat. Ein junger Mann – *DER EINE* – dirigiert auf einer menschenleeren Straßenkreuzung ein aus dem Off eingespieltes Symphoniekonzert. Um ihn herum beginnen Straße und Hausfassaden zu ‚tanzen‘. Dann nähert er sich in einem Hinterhof einer Reihe von Mülltonnen. In einer Mülltonne steckt kopfüber ein Mensch – *DER ANDERE* –, dessen Beine herausragen. Mit großer Anstrengung zieht *DER EINE* den *ANDEREN* heraus. Wortlos stehen sie sich gegenüber, bemüht *DER EINE*, stoisch *DER ANDERE*. *DER EINE* versucht auf verschiedene Weise den *ANDEREN* zu ‚befreien‘, aber plötzlich haut ihm der eine Ohrfeige runter und wendet sich wieder seiner Mülltonne zu. Abermals versucht *DER EINE* den *ANDEREN* von seinem Vorhaben abzubringen, indem er vor ihm zu imaginierten Musik und an imaginierten Orten spielt und tanzt, aber damit wieder nichts erreicht. *DER ANDERE* wendet sich ab, pinkelt an die Hofmauer. Am Ende steht *DER EINE* wieder an der Kreuzung und dirigiert sein unsichtbares, aber hörbares Orchester. (Abb. 18-21) Wenn Farockis *WORTE DES VORSITZENDEN* eine eindeutig-zweideutig stilisierte Ironie demonstrieren, dann könnte man bei Petersen von einer grotesken Satire auf eine als unüberbrückbar gedeutete Trennung des (Möchtegern-)Künstlers vom resignierten Alltagsmenschen sprechen. Das Potential eines satirischen und selbstkritischen Kino-Protests war auch hier vorhanden. Wo Farocki und Bustamante mit Einzelbild und Trickaufnahmen arbeiten, lässt Petersen die Kamera kreisen, bringt dadurch die Mauern zum Fliegen und Sich-Drehen, überwindet durch die Imagi-

Buch um ein paar Zentimeter über den Schreibtisch, beobachtete die Schatten der Schauspieler in ihren Bewegungen ... Seine Sorgfalt und die Genauigkeit bei dem Aufbau eines Bildes waren mir bis dahin fremd gewesen. Es hat mich überrascht zu erfahren, wie viele Gedanken, Überlegungen, Entscheidungen sich in Bildern verbergen können. Durch Holgers Arbeitsweise eröffneten sich für meine Augen unter anderem die Welten von Ozu, Bresson und Straub. In: Bustamante 1996 (wie Anm. 17).

35 Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).



Abb. 18–19



Abb. 20–21



nation des EINEN mit einer durchaus virtuosen Schnitttechnik den engen Raum des Hinterhofs und mittels Zeitlupe auch noch die Schwerkraft.

6. DER EINSAME WANDERER

Spielfilm, BRD 1968, 31 Minuten, Buch/Regie: Philip Werner Sauber, Kamera: Bernd Fiedler

Innerhalb der 3sat-Auswahl ist dies der einzige deklarierte Spielfilm. Eine frühe, aber bisher noch nicht lesbare Spur führt zu den 2. Solothurner Filmtagen 1965; dort wurde ein sonst nicht weiter kommentierter Film *INNEN IST AUSSEN* von Philip Werner Sauber, zusammen mit einem Film von Clemens Klopfenstein, als sogenanntes „neues Schweizer Schmerz-Kino“ gezeigt.³⁶ Über Philip Werner Sauber teilen ehemalige Freunde mit:

„Philip Werner Sauber, geboren 1947 in Zürich, Elternhaus Schweizer Kapitalisten, Schule, erste Arbeiten als Fotograf und Filmemacher. Philip kam 1967 mit 20 Jahren nach Berlin. Das war kurz nach dem 2. Juni und dem Tod von Benno Ohnesorg. Für

36 Der schweizer Filmemacher Clemens Klopfenstein datiert diesen Experimentalfilm auf 1965. In: http://www.klopfenstein.net/loader.php?section=clemens&page=film_freunde.

viele war dieses Datum ein Wendepunkt der eigenen Geschichte. Philip ging an die Filmakademie, die 1966 gegründet worden war, dort studierte auch Holger Meins [...]. Die ersten Jahre der Filmakademie gehören zu den produktivsten. Die Filme, die damals entstanden, sind spontane und phantasievolle Äußerungen, in denen Filmsprache neu, unkonventionell und provozierend benutzt wird. Holger dreht in dieser Zeit den OSKAR LANGENFELD, Philip den EINSAMEN WANDERER. Für beide sind es die letzten größeren Filme, in denen sie sich als Autoren verwirklichen.³⁷

Der Schweizer Schriftsteller Daniel de Roulet, ein Freund von Philip Werner Sauber, versuchte in seinem als *Bericht* bezeichneten Roman *Double* eine kurze Charakteristik des Films:

„Er dreht DER EINSAME WANDERER, die Geschichte eines jungen Mannes, der zunächst in einem Kloster um Aufnahme bittet, dann in einem Schloß, das von einem großen Park umgeben ist. In wunderschönen Bildern wird eine Atmosphäre von tödlicher Schwermut heraufbeschworen. Der Schlossherr peitscht einen Porzellanhund aus, der Wanderer spielt alleine Domino, bis die Steine sich zu einem Kreuz zusammenfügen. Langsam rollt ein Rennwagen vorbei [...]. Die Szenen gehen ohne konkrete Handlung ineinander über, begleitet von der klagenden Geige aus DER TOD UND DAS MÄDCHEN“³⁸

Solche Versatzstück-Beschreibungen verstellen eher die Rezeption, als dass sie ihr einen Weg ebnen. Hinzu kommt, dass der Autor-Regisseur selbst sich nicht mehr zu seinem Film äußern kann. Philip Werner Sauber schloss sich Anfang der 70er Jahre der Stadtguerilla-Gruppe „Bewegung 2. Juni“ an, und wurde am 9. Mai 1975 bei einer Autokontrolle auf einem Parkplatz in der Nähe von Köln erschossen.

„Philip Werner Sauber ist heute kaum noch fassbar. Die Familie schweigt. Im Unterschied zu Andreas Baader und Ulrike Meinhof wurde er durch seinen Tod nicht zu einer Identifikationsfigur des bewaffneten Kampfes in Deutschland. Er starb und verschwand. Die Meldungen von seinem Tod waren voller Fehler, die die Zeitungen voneinander abschrieben.“³⁹

Sein Film DER EINSAME WANDERER erscheint im Umkreis der hier vorgestellten Debütfilme fremdartig und weit entfernt von dem, was auch im Blick auf die entsprechenden Filme zur 68er-Polit-Legende wurde:

„Bei seiner Vorführung im Berliner ‚Rosta-Kino‘ (Kino für Rote Studenten und Arbeiter) wird der Film ausgepiffen. Zwar werden die offenkundigen formalen Qualitäten des Werkes gewürdigt, dessen Dekor aber als bourgeois, ja aristokratisch abgelehnt. Die Studenten können nicht verstehen, wie man einen solchen Film ohne explizit politische Aussage, ohne erkennbare Merkmale kulturellen Widerstands drehen kann. Bereits der auf Pergament geschriebene Vorspann wird als Provokation

37 In: <http://www.libertad.de/inhalt/spezial/holger/werner-sauber.shtml>.

38 Daniel de Roulet: *Double. Ein Bericht*. Zürich 1998, S. 59.

39 Daniel Ryser informiert unter der Überschrift *Sauber, Tod und Teufel* in der schweizer Wochenzeitung *WOZ*, online, etwas ausführlicher über Ph. W. Sauber. In: <http://www.woz.ch/artikel/inhalt/2000/nr00/Leben/13035.html>.

empfunden. Aber Leo [= Philip Sauber] stört das nicht. Über zwei Stunden erläutert er den EINSAMEN WANDERER und rechtfertigt ihn vor seinem Publikum.“⁴⁰

Gerd Conradt erinnert sich, dass Philip Werner Sauber in dieser Diskussion nicht die geringste Chance hatte. Etwas von der Rigorosität selbstgerechter Ideologen, die schon bald die Studentenbewegung dominierten, wurde spürbar. Im Rückblick ergibt sich die Feststellung, dass Filme dieser vordergründig unpolitischen Art in den ersten Semestern der DFFB gedreht wurden, dass sie aber mit der Radikalisierung des Protests kaum noch ein Umfeld hatten. Wenn der Filmemacher und Zeitgenosse Hellmuth Costard sagt, „1968 reichten die alten Ausdrucksformen nicht mehr aus, um Gegenwart abzubilden“ und dabei auf Dada, Surrealismus, Nouvelle Vague und New American Cinema als Anregungen hinweist, um „Wirklichkeit anders abzubilden“,⁴¹ dann erscheint dies im Blick auf Saubers Film wie ein Phantomsatz angesichts der ihn umgebenden Realität.

Im Hinblick auf diesen Film wären neben den genannten Traditionslinien auch Namen und Titel aus der klassischen Filmgeschichte zu erwähnen. Carl Theodor Dreyer wird ausdrücklich in einer vorangestellten Widmung herausgestellt. Was Philip Werner Sauber mit der Hommage an Carl Theodor Dreyer verband, lässt sich ungefähr skizzieren. Dreyer starb im März 1968. Er war mit seinen letzten Filmen (1954 und 1964) immer noch zeitnah, eindrucksvoll ohnehin. Seine Filme zeigen „hochformalisierte“ Darstellungsformen, „symbolische Anordnung der Figuren“ und sie galten der Nouvelle Vague als wichtige Vorbilder.⁴²

„1955 wurde er auf dem Festival von Venedig für seinen Film DAS WORT mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet. [...] In DAS WORT geht es um religiös motivierte Zwistigkeiten in einem Familienverband.“⁴³

Solche motivischen und stilistischen Anklänge an Dreyer finden sich auch in DER EINSAME WANDERER. Es ist unmöglich, diesem hochkomplexen Film in der hier gebotenen Kürze gerecht zu werden. Andeutungen und Stichworte müssen genügen, um seinen Stellenwert in der Reihe der DFFB-Debüts zu markieren.

Ein Insert – in altmodischer Fraktur-Schrift – führt in Anlehnung an den Stummfilm in die Handlung ein:

„Ein Wanderer kommt an ein großes Haus. Er pocht ans Tor und bittet um ein Lager für die Nacht. Der Hausherr und seine Frau nehmen ihn freundlich auf und bereiten ihm ein vorzügliches Mahl.“

Einer der wenigen, einen Dialog suchenden Sätze greift diese Einführung auf:

„Ich bin ein einsamer Wanderer und bitte um ein Lager für die Nacht. Es ist so kalt draußen.“

40 de Roulet 1998 (wie Anm. 38), S. 59.

41 Conradt 2001 (wie Anm. 5), S. 45.

42 Thomas Koebner: Carl Theodor Dreyer. In: Ders. (Hg.): *Filmregisseure*. Stuttgart 1999, S. 186-191, S. 191.

43 <http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte>.



Abb. 22–23



Abb. 24–25

Mit dem dadurch angespielten Hauptthema der *einsamen Wanderung* (eine Variante für das Wort *Reise*, das zweimal durch einen vor der Landvilla ankommenden Sportwagen nahe gelegt wird) beginnt ein auf mehreren Bewusstseinssebenen (Gegenwart, Vergangenheit, Erinnerung, Imagination, Verdoppelung) ineinander greifendes Traum-Geschehen. Es könnte folgendermaßen skizziert werden: Im Zentrum steht der sein Elternhaus (?) suchende einsame Wanderer. Am Eingangstor zu einem weitläufigen Anwesen passiert er einen ihn anbettelnden alten, blinden Mann, der später als Groß-Vater (?) im Park des Landhauses wieder erscheint, wo ihm der Wanderer (Enkel?) seinen Blindenstock wegnimmt und zerbricht. (Abb.22 - 24) Andere Motive drehen sich um religiös grundierte Schuldkomplexe (mehrfach das Symbol des Kreuzes), um sadomasochistische Ersatzhandlungen, um das Spiel mit dem Hören (Lauschen, Krähen-Schreie; Gewitter) und dem Sehen. Das Motiv des Sehens zieht sich in verschiedenen Variationen durch den ganzen Film (Blindenbrille; Fernrohr; Dia-Betrachter), ebenso wie das Motiv des Todes (Schuberts Klavierlied und Streichquartett *Der Tod und das Mädchen*; eine mehrfach variierte Filmsequenz, in der ein Kahn, gerudert von einem schwarz gekleideten Mann, eine Frau über ein mythisch [Styx?] verfremdetes Wasser fährt). Die Figurenkonstellati-

on innerhalb der erinnerten oder wiedergefundenen Familie erscheint zweideutig. Ein neben dem Wanderer auftauchender zweiter Sohn (?) verdoppelt und verschiebt die Konstellation. Einmal begehrt er heftig Einlass in das Haus, ein anderes Mal sieht man ihn mit der jungen Frau des Hauses in einer tableau-artig arrangierten Szene beim Gitarreklimpern, wobei der EINSAME WANDERER irgendwo ‚nebenan‘ auf das von dort herüber klingende Gitarrenspiel – eifersüchtig (?) – lauscht. Am Ende erkennt man vage den Wanderer als Ruderer des Toten-Kahns, auf dem er in der Dämmerung verschwindet. Harun Farocki sagte in einem Interview über Sauber und seinen Film:

„Die ästhetische Sicherheit, mit der er das Murnausche Genre paraphrasierte, und dann auch in Berlin gleich wieder architektonisch und lichtmäßig das Äquivalent findet! Ein erstaunlicher Film. Bei dem war die Zerrissenheit klar zwischen ästhetischer Bestimmung und politischem Anspruch. Nach dem Rausschmiß aus der Filmakademie wollte er in der Grunewaldstraße ein Studio machen, in dem politische Videos gemacht werden sollten.“

„Was ist aus dem Plan geworden?“

„So gut wie nichts. Ich kann mich daran erinnern, daß da ein Film über die Schwarzen in den USA gemacht worden ist, mit Musik von MC5.“⁴⁴

Carlos Bustamante erinnert sich an die von Philip Sauber für die ca. 6-Wochen-Drehzeit überaus sorgfältige vorbereitete Technik, nicht aber an das Vorhandensein eines Drehbuchs.⁴⁵

7. SANTA LUCIA

Kurzfilm, BRD 1967, 12 Minuten, Buch, Regie: Gerd Conradt, Kamera: Holger Meins

Da der Kompilationsfilm *DIE ROTE FAHNE* nur eine Auswahl der in Frage kommenden Debütfilme enthält, möchte ich wenigstens einen weiteren hinzunehmen, der die Spannweite des damals Ausprobierten noch deutlicher macht. Auch er zeigt, ähnlich wie *DER EINSAME WANDERER*, dass (film-)ästhetischer Widerspruch gegen die damaligen gesellschaftlichen und privaten Grundstrukturen aus der Position von Studierenden nicht zuletzt im Laborieren mit der Sprache des Films besteht. Gerd Conradt hat 1967 mit dem Kameramann Holger Meins den 12-Minuten-Kurzfilm *SANTA LUCIA* gedreht. Er steht damit vielleicht am auffälligsten von allen im Zeichen des experimentellen Films. Seine dialektischen Suchbewegungen durchdringen das verwendete Material und kommen in den Schlusssätzen „Ich verabscheue das Gehen“ und „Ich verabscheue des Stehen bleiben“ auch verbal zum Ausdruck.

44 http://www.videoex.ch/old/videoex05/film.php?film_id=412&subprog_id=130&prog_id=49. Zur als Rock-Guerillas titulierte Gruppe MC5 (Motor City Five) siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/MC5>. Sauber war um 1970/71 einer der Auftraggeber für den Ton-Steine-Scherben-Song *Der Kampf geht weiter*, eine mehrdeutige Titelzeile, die Rudi Dutschke am Grab von Holger Meins zitierte (http://www.scherbenfamily.de/web/songs/songs_content.htm, Zugriff 17.5.08). Siehe zu dieser Losung auch den Film: *DAS IST ERST DER ANFANG. DER KAMPF GEHT WEITER* (1969) von Claudia von Aleman.

45 Gespräch mit Carlos Bustamante am 14.4.2008.

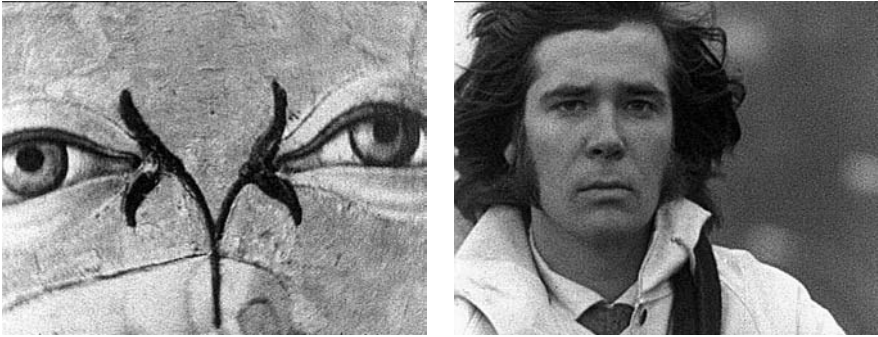


Abb. 26–27

Es beginnt zur Musik von Ravi Shankar, die um etliche Umdrehungen langsamer abgespielt wird, mit dem Bildausschnitt eines sich wie eine Schallplatte um die Mittelachse drehenden und mit einer Halbmaske verdeckten Gesichts (knapp 1½ Minuten). Auffällig darin die Augen, der ‚gemalte‘ Blick. Es folgt, zur fortlaufenden Musik, eine knapp 2-Minuten-Sequenz, in der die Kamera frontal und in Nahaufnahme den sich bewegenden Kopf bzw. das Gesicht eines jungen Mannes festhält. Sein Blick richtet sich meist direkt auf den Zuschauer. (Abb. 26 -29) Die nächste Sequenz, unterlegt mit einem sich ständig wiederholenden sekundenkurz anschwellenden Pfeifton, beginnt mit zwischen wechselnder Schärfe und zwischen halbnahe und nah wechselnden Bildern von drei jungen Männern, die sich zu verabreden scheinen. Ihr unhörbarer Dialog zeigt kaum einen erkennbaren Realbezug, keine ausgebreitete Handlung. Die Darsteller agieren in Andeutungen, die sich auf Konspiration, Überwachung oder Ähnliches beziehen lassen. Entscheidender als solche Realbezüge erscheint das Experimentieren mit Nah und Fern, mit Figuren-Klischees und Ausdrucksbewegungen der Körper, mit Sätzen und Symbolen. Die wenigen Sätze vermitteln keine definierten Sinnzusammenhänge. Die bereits als Blinder anvisierte Figur⁴⁶ ruft einer kofferttragenden Figur zu:

„Halt! Zeig deinen Koffer her, mein Lieber!“

Der Kofferinhalt besteht aus Super-8-Filmbändern- und -Rollen, enthält auch Orangen, die für alles Mögliche stehen können, für den Süden, das süße Leben, die Sonne und damit, wie schon die Filmutensilien, indirekt auch für das Sehen. Der das „Halt“ rufende Blinde versucht in unsinnig erscheinenden Ordnungsversuchen das völlig durcheinander gebrachte Bandmaterial zu sortieren. Überganglos wechselt die Szene mit der verzerrt aus dem Off eingespielten Frage

„Wer sind Sie?“

zum wechselnd verzerrt aufgenommenen Gesicht des angeblich Blinden. Dazu die Off-Stimme:

46 Der Darsteller Jürgen Sachmiewski, „ein begnadeter Tänzer, der wunderbare Super-8-Filme gemacht hat, nahm sich bald nach 1968 das Leben.“ [Mitteilung von Gerd Conradt im Gespräch.]



Abb. 28–29

„Wo waren Sie die letzten zwei Jahre?“

Dem in einem hermetisch geschlossenen Raum einen Ring mit einer Lenin-Abbildung (aktuell für die aufkommende Lenin-Rezeption und damit zugleich historisch) betrachtenden angeblich Blinden folgen zwei Figuren-Nah-Einstellungen, begleitet von den Off-Sätzen:

„Jost ist blind und hat Angst, das Augenlicht zu verlieren. Wir verfassten einen Brief an die Anstaltsleitung, in dem wir darum baten, ihn an seiner Zukunft weiterarbeiten zu lassen.“

„Aber er schuldet mir noch einen Hahn!“

Dieser Satz ist eine Anspielung auf den in Platons *Phaidon* überlieferten letzten Satz des sterbenden Sokrates.⁴⁷ In der folgenden Sequenz, wieder zur Ravi Shankar-Musik, begleitet die Kamera im weiträumigen Schwenk aus größerer Distanz einen über einen Feldweg fahrenden Motorradfahrer. Dazu der Off-Satz:

„Als es Weihnachten war, schossen wir einen Vogel. Er war vorbeigeflogen und hatte sich bewegt, das war alles.“

In der Schlusseinstellung sieht man, wie eine der Figuren mit einem Funkgerät in der Hand rennt oder flieht. Wieder wird das Konspirative, auch das nicht Sichtbare betont, gewissermaßen eine Vorwegnahme der bald einsetzenden Verschärfung der 68er-Situation.

Die Brillen, die in verschiedenen Sequenzen getragen werden – eine mit weißem und eine mit schwarzem Glas, unterstreichen das Thema Sehen – Nicht-Sehen (Blindsein). Das Vexierspiel um Motive des Sehens, der Orientierung und Kommunikation ebenso wie das Experimentieren mit Kameraeinstellungen und -bewegungen mündet in eine 3-Minuten-Hommage an den österreichischen Avantgarde-Autor Konrad Bayer (1932-1964), von dem es heißt, er versuche, im

47 Man könnte darin eine Anspielung sehen an einen weiteren DFFB-Erstlingsfilm, den *TOD VON SOKRATES* (1968/69) von Enzo Edschmid.

„experimentellen Umgang mit Literatur und Sprache [...], Sprachroutinen aufzubrechen, sprachlich transportierte Ideologismen aufzudecken und [...] das Bewusstsein auf diese Weise von Denkgewohnheiten zu befreien.“⁴⁸

Konrad Bayer, neben seinen Textarbeiten früh auch mit Experimentalfilmen befasst, steht hier als künstlerische Bezugsperson für Conradts filmischen Versuch, im Geräusch einer Straßenszene eine im Prinzip endlose Begrüßung zu inszenieren, bei der sich die ständig wechselnden oder wiederholt auftretenden Passanten jeweils laut sprechend mit *Konrad* vorstellen, worauf der Begrüßte mit „Bayer“ antwortet. Das Wortspiel mit dem Namen Konrad/Conradt konnte 1967 als Anspielung auf die Erweiterung der Sinne gelten, war doch im Jahr zuvor eine Werkauswahl Konrad Bayers unter dem Titel *Der sechste Sinn* erschienen, postum herausgegeben von Gerhard Rühm, vorwiegend gelesen von avantgarde-interessierten aus Literatur/Theater und Film. Etwas von Konrad Bayers „schwebender Semantik“ (G. Rühm) prägt auch Conradts Material-Experimente in *SANTA LUCIA*, der Patronin der Blinden und der Heiligen des (Augen)Lichts und damit auch des Sehens.

Ästhetischer Widerstand

Material im Sinn der Themen und Formen war für diese jungen Filmstudenten prinzipiell *alles*, was eine Wirklichkeit, die sie nicht einfach abbilden, sondern mitgestalten wollten. Den Untergrund aller Ansätze bildet das mehr oder weniger genaue Wissen um verbrauchte oder umzubauende filmische Ausdrucksformen. Daher die im Sinn der Aktion oft schwach definierten Bilder, die leerräumten Szenen, die eigenwillige Zurücknahme der Sprache. Nicht zuletzt darin liegt der ästhetische Widerstand und Widerspruch gegen das Vorherrschend-Bestehende, ein Protest, der sich an den ersten Jahrgängen der DFFB-Anfänger ebenso anregend erkennen lässt wie an den beiden Münchener Anfängern dieser Jahre, Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders.

Der erste Kino-Film, den Fassbinder drehte, war *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*. Er wurde am 26. Juni 1969 mit dem Titel *KÄLTER ALS DER TOD* bei den Filmfestspielen in Berlin uraufgeführt und vom Publikum ausgepöfht. Christian Braad Thomsen, der RWF in Berlin kennen lernte, schreibt im Rückblick auf diese Ablehnung:

„Fassbinder gelang es aber, zumindest einigen von uns im Saal das Gefühl zu vermitteln, hier werde das Kino neugeboren.“⁴⁹

Fassbinder hatte sich 1967 mit zwei Kurzfilmen (*DER STADTSTREICHER* und *DAS KLEINE CHAOS*) zum zweiten Mal vergeblich für die Aufnahme an die DFFB beworben.⁵⁰ In seiner Filmrolle als soeben zu etwas Geld gekommener Kleinkrimineller gibt er am Schluss von *DAS KLEINE CHAOS* auf die Frage, was machst du mit dem Geld,

48 In: http://de.wikipedia.org/wiki/Konrad_Bayer.

49 In: Robert Fischer (Hg.): *Fassbinder über Fassbinder*. Frankfurt/M. 2004, S. 225.

50 Siehe dazu den rückblickenden Bericht von Hans Helmut Prinzler: *The Application*. In: Museum of Modern Art (Hg.): *Rainer Werner Fassbinder*. New York 1977, S. 77-84.

lachend die Antwort: „Ich? Ich geh ins Kino!“ Man sollte das so wörtlich wie möglich nehmen. Ins Kino gehen heißt da: Alles ausgeben für diesen einzigen Traum.

Im gleichen Jahr wurde Wim Wenders an der neugegründeten Münchener Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) aufgenommen. Mit seinen Erstlingsfilmen experimentierte er sowohl mit der Zeit wie mit dem Ort und Raum. Das waren, neben der Musik, seine ersten Bezugsgrößen. Dem Wort *Schauplatz* wollte er seine buchstäbliche Bedeutung zurückgeben. Tatsächlich hatte sein erster, leider nicht erhaltener Film den Titel *SCHAUPLÄTZE* (1967). In der Zeitschrift *Filmkritik* von 1969 zitierte er in einem Beitrag zu Filmen von Anthony Mann einen Satz aus *MANN AUS DEM WESTEN*: „So etwas habe ich in meinem ganzen Leben noch nicht gesehen.“⁵¹ Und fügte wie zur Bestätigung seiner eigenen Haltung hinzu: „Was man in seinem ganzen Leben noch nicht gesehen hat.“

Die mit all dem angedeutete Vielfalt der filmsprachlichen Anfänge dieser 68er-Generation ist im Zusammenhang der DFFB und darüber hinaus noch keineswegs gründlich erforscht und beschrieben. Wie weit der Bogen zu spannen wäre, zeigt ein Blick auf einen der originellsten Experimentatoren dieser Jahre, den Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann, der neben seinen Spracherkundungen zwischen 1967 und 1970 zu seiner künstlerischen Selbstverständigung zahlreiche Super-8-Filme drehte, die jetzt zugänglich sind.⁵² Und andere kämen hinzu ... In einem seiner Interviews meinte Fassbinder im Rückblick auf diese Jahre, die auch seine Erstlingsfilme brachten, damals habe jeder Idiot Filme gemacht.⁵³ Das hört sich arrogant an, charakterisiert aber eine bestimmte förderliche Situation, die erst dann besteht, wenn die Breite der Kreativität durch unbeschränkte Vielseitigkeit gekennzeichnet ist. Robert Musil meinte 1935:

„Wissen, Freiheit – nicht als politischer, sondern als psychologischer Begriff, Kühnheit, Unruhe des Geistes, Forschungslust, Offenheit, Verantwortung – ohne dass solche Eigenschaften in allen unterstützt werden, kommen sie auch in den besonderen Begabungen nicht zum Vorschein.“⁵⁴

51 In: Wim Wenders: *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. Frankfurt/M. 1986, S. 19.

52 Siehe dazu die DVD-Edition *BRINKMANN'S ZORN* von Harald Bergmann, die auf einer der drei DVDs 88 Minuten Super-8-Material vorstellt. Edition Neue Visionen Medien. Berlin 2006.

53 Fischer 2004 (wie Anm. 49).

54 Robert Musil: Vortrag vor dem internationalen Schriftsteller-Kongress zur Verteidigung der Kultur. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 8. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1265.