

Michael Wedel

Die "Obermünchhausener". DOC 59 - Gruppe für Filmgestaltung

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20950>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Die "Obermünchhausener". DOC 59 - Gruppe für Filmgestaltung. In: *Filmblatt*. Filmblatt 22, Jg. 8 (2003), Nr. 22, S. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20950>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Die „Obermünchhausener“ DOC 59 – Gruppe für Filmgestaltung

**FilmDokument 50, Kino Arsenal, 12. Dezember 2002
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kine-
mathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin**

Einführung: Michael Wedel

Das Manifest, das auf einer Pressekonferenz der Oberhausener Kurzfilmtage am 28. Februar 1962 verlesen wurde, gilt als Gründungsurkunde des Neuen Deutschen Films.

Es war allerdings nicht das einzige Schriftstück, das zu diesem Anlass von jungen, um eine Erneuerung des bundesdeutschen Films bemühten Filmemachern veröffentlicht wurde.

Zur Kenntnis gebracht wurde auch eine Auflistung von zumeist kurzen Dokumentarfilmen, die von Mitgliedern der Münchner „DOC 59 – Gruppe für Filmgestaltung“ bis dahin fertig gestellt worden waren.¹

Die DOC 59 hatte sich am 9. April 1959 in München auf Initiative von Haro Senft und Ferdinand Khittl gegründet. Ihr Ziel war es laut Satzung „zur Schaffung kulturell und künstlerisch wertvoller Filme beizutragen“.²

Zu den Gründungsmitgliedern des Vereins gehörten neben Senft und Khittl Petrus Schlömp, Heinz Furchner, Franz Josef Spieker, Bodo Blüthner, Wolf Wirth, Hans Posegga, Enno Patalas, Hans Loeper, Fritz Schwennicke und Herbert Thallmayer, später stießen Herbert Vesely, Raimond Ruehl, Wolfgang Urchs, Edgar Reitz und Alexander Kluge hinzu. Zum weiteren Umkreis gehörten Peter Schamoni und Rob Houwer.

Im Mittelpunkt der praktischen Arbeit der Gruppe standen monatliche, bald wöchentliche Zusammenkünfte der Kurz- und Dokumentarfilmer zum Zwecke des „Gedanken- und Erfahrungsaustauschs“ und der „gegenseitigen Kritik (...) zur Steigerung ihrer gestaltenden Arbeit“.³

Inhaltlich schlossen sich die filmkulturellen Erneuerungsbestrebungen der Gruppe an Vorstellungen an, die Vesely, Senft und Heiner Braun zwei Jahre zuvor in ihrem Manifest „Das dritte Programm“ aus Unmut über die künstlerische Stagnation des deutschen Films formuliert hatten und in dem eine Reihe von Forderungen des Oberhausener Manifests von 1962 bereits vorweggenommen wurden.

Die DOC 59 fungierte als Forum, aus dem heraus sich thematische Setzungen, ästhetische Impulse und alternative Formen der Zusammenarbeit auf

dem Gebiet des dokumentarischen und essayistischen Kurzfilms entwickelten, die Wilfried Berghahn später unter dem Etikett der „Münchener Schule“ zusammengefasst hat:

„Die spiegelnde Fassade eines Hochhauses oder einer Wohnmaschine blendet auf: viel Glas, matt schimmernde Metallrahmen der Fenster, helle Betonflächen. In den nächsten Bildern: Betonpfeiler schmal in den Himmel aufragend, auch langgestreckte, bildfüllende Raster aus Glas und Stein; Kuben, Flächen, ineinandergeschachtelte Balkonwaben und wieder Glas. Unten ein einsamer Platz, leer, Betonplattenraster. Alles kühl, streng, kantig, aber auch schön, schön vor allem! Welcher deutsche Kurzfilm beginnt so? Unkundige werden glauben, so könne nur ein Auftragsfilm zum Ruhme des Bundes Deutscher Architekten anfangen. Gewitztere Zuschauer wissen jedoch bereits, wo sie ungefähr die Urheber des Films aufzusuchen haben. Sie registrieren die Münchener Schule. (...) Nähme man zu den Kindern und der immer wieder erneuerten Beschwörung der Wirtschaftswunder-Architektur noch ein halbes Dutzend weiterer Stereotypen hinzu, ließe sich ohne Anstrengung ein imaginärer Film erfinden, in dem alle tatsächlichen Werke der „Münchener“ enthalten wären. Eine sehr wesentliche Rolle in diesem Film würden Baukräne spielen, geschäftig drehende, aber mehr noch grafisch erstarrte: Filigran vor einem leeren Himmel. Dazu feine Stilleben aus Drähten, Masten, Röhrengestängen und jeder Art von Gitterwerk. Mindestens einmal würde in diesem Film eine Menschenmenge von oben aufgenommen worden sein, am besten am münchener Stachus, sodaß man den Eindruck bekäme, daß Ameisen über den Asphalt laufen. Auf jeden Fall würde in diesem Film eine Schaufensterpuppe zu sehen sein, auch ein Mädchen, das sich vor einem Spiegel oder einer Glasscheibe die Lippen anmalt. Wenn es ein Farbfilm ist, dürfte eine Verkehrsampel nicht fehlen. Auch Plakate würden eine große Rolle spielen, wobei solche der Textilbranche und der kosmetischen Industrie Vorrang genießen müßten. Eines von ihnen, am besten aber mehrere nebeneinander würden auf einer vergammelten alten Hauswand kleben und von Wind und Wetter bereits so heftig angenagt worden sein, daß die hübschen Mädchengesichter, die sie einstmals auf uns herunterstrahlen lassen sollten, bereits einen derangierten Eindruck hinterließen. Vergessen wir auch nicht die Hand, die an elektrischen Schaltern oder dem Zündschlüssel eines Autos manipuliert. Sind elektrische Geräte nicht in der Nähe, können sie durch die Hebel einer Espressomaschine oder Spielautomaten ersetzt werden. Die TONSEITE wäre relativ einfach. Bedrohliche Situationen würden durch Elektronisches gekennzeichnet, das Normaldasein mit Musikfetzen aus dem Radio untermalt. (Zu diesem Zweck dreht man einmal langsam den Sucher über den Mittelwellenbereich.) Außerdem würde der Film Lautsprecherdurchsagen enthalten. (Dafür empfehlen sich Marktberichte, Sportreportagen und Werbefunk.) Unter Umständen können sie ersetzt werden durch Gesprächszitate nicht im Bild sichtbarer Personen.““

Bemerkenswert an Berghahns rhetorisch pointierter Überblendung motivischer und ästhetischer Merkmale ist die Behauptung eines hier noch konkret erkennbaren Gruppenstils, der als solcher in das Themen- und Formenarsenal des Neuen Deutschen Films eingegangen ist, sich später jedoch in divergierende Personalstile auffächern sollte.

Wenn, wie Alexander Kluge einmal nahe gelegt hat, neben der offiziellen Geschichte des Neuen Deutschen Films noch eine untergründige zu schreiben wäre,⁵ so fände sie hier einen ihrer möglichen Gegenstände.

Die Gründe für die weitgehende Vernachlässigung der Gruppe DOC 59 sind bezeichnend.

Sie ist zum einen dem Impuls geschuldet, Filmgeschichte als Suche nach Brüchen und Diskontinuitäten, Umschwüngen und Gegenbewegungen zu betreiben und somit als einen historischen Pendelschlag zu inszenieren, der über gleichzeitig-ungleichzeitige Parallelentwicklungen, graduelle ästhetische Verschiebungen und kontinuierlichen Wandel in der Mikrophysik filmischer Praxis hinwegzugehen pflegt.

Zum anderen hat eine noch immer vorherrschende Gattungsfixierung der Filmgeschichtsschreibung zu einer Fokussierung auf Spielfilme der Zeit nach dem Oberhausener Manifest geführt, deren innovatives Formengut sich jedoch vorgeprägt findet in einer Reihe von dokumentarischen bzw. semi-dokumentarischen Kurzfilmen, die in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahre entstanden.

Viele Mitglieder der DOC 59 werden Mitte der sechziger Jahre mit Spielfilmen bekannt, worüber ihre früheren Kurzfilmarbeiten in Vergessenheit geraten.

Die konkreten Auswirkungen dieses Verdrängungsprozesses aus dem filmhistorischen Gedächtnis schlagen sich nicht zuletzt darin nieder, dass die meisten der von den Mitgliedern der Gruppe vor 1962 hergestellten Filme von den maßgeblichen deutschen Filmarchiven nicht systematisch gesammelt bzw. zur öffentlichen Vorführung verfügbar gehalten werden.

Aufgrund dieser problematischen Archivlage – die einmal mehr den Zusammenhang von Forschungsinteresse und Archivierungspraxis spiegelt, der im negativen Fall zum Teufelskreis wird – kann auch die Filmauswahl für dieses Programm die Entwicklung nur skizzieren und nicht annähernd repräsentativ darstellen.⁶

Die Idee zu diesem Programm verdankt sich einem versprenkten Hinweis von Reinhold Rauh, der in seiner Reitz-Monografie den Zusammenschluss Münchner Kurzfilmer als ersten Versuch beschrieb, „gezielt und organisiert auf eine Veränderung der versteinerten Verhältnisse hinzuarbeiten.“⁷ Dabei ist *Menschen im Espresso* (1958), ein mit feiner Ironie ethnografische Töne anschlagendes Porträt Münchner Freizeitkultur, nicht nur wegen seiner spie-

lerischen Verfremdungen durch Kommentar und Ton-Bild-Montagen besonders kennzeichnend für den Blickwinkel der neuen Filmemachergeneration auf signifikante Verschiebungen im bundesdeutschen Gegenwartsalltag. Der Film zeigt auch einige der späteren Mitglieder der Gruppe bei der Diskussion in einer Espresso-Bar und gibt sich somit als (stilisiertes?) Selbstporträt des sozialen und intellektuellen Milieus, aus dem die DOC 59 hervorging.

Veselys *Autobahn* (1957) und *Die Stadt* (1959/60) weisen eine ganze Reihe charakteristischer Merkmale auf, mit denen die Gruppe in ihren Filmen auf die damals dominante Baukastenästhetik der Wochenschau⁸ anspielt, um sie in einen neuen essayistisch-dokumentarischen Gestus zu überführen. Eine Strategie, die sich noch in Hilmar Hoffmanns zeitgenössischer Einschätzung widerspiegelt, *Autobahn* wäre „vom Thema her verschenkt, optisch aber gelungen und dynamisch“.⁹

Ein zu Unrecht vergessener Berlin-Film ist *Die Stadt*. Angedeutete Spielhandlungen und aus Zeitungsannoncen, Werbeslogans und Theaterprogrammen als „gestellte Dialoge“ zusammengesetzte Zitat-Collagen finden hier ihr visuelles Echo in einer Inszenierung von Blickmontagen zwischen Passanten, Filmplakaten und Schaufensterpuppen, die Vertov näher steht als Ruttmann.

Zwei Filme, in denen sich Fortentwicklungen dieses dokumentarischen Gruppenstils abzeichnen, sind Alexander Kluges und Peter Schamonis *Brutalität in Stein* (1960), der das Interesse der Münchner Schule an der zeithistorischen Aussagekraft architektonischen Formvokabulars kritisch auf die NS-Vergangenheit richtet,¹⁰ und Raimond Ruehls *Gesicht von der Stange* (1961), an dem nachvollziehbar wird, wie der dokumentarisch-essayistische Umgang mit der Gegenwartsrealität in fiktionale Konstruktionen Eingang findet.¹¹

Waren dies einerseits ästhetische Tendenzen, die für den jungen deutschen Film nach Oberhausen prägend bleiben sollten, so bedeutete ihre Durchsetzung in der Folge des Oberhausener Manifests andererseits das Ende der DOC 59 als Gruppe. „Uns einte zunächst einmal die Euphorie, etwas machen zu wollen“, erinnert sich Wolfgang Urchs: „Es war eine Clique, ein Freundeskreis von Gleichgesinnten. Das wurde dann immer mehr durchorganisiert. Es wurden dann Sitzungen anberaumt. Jede Woche eine. Die fingen so meistens gegen 7 oder 8 Uhr an in irgendeiner Hinterstube einer Kneipe. Da saß man dann bis gegen 2 Uhr, 3 Uhr morgens. Es wurde furchtbar viel Theorie gesprochen. Bis hin zum Manifest, das war eine ständige Kurve, die aufwärts ging. Dann geschah das eigenartige: Als die ganze Geschichte durchgeboxt war, als die Filmlandschaft in Bewegung geraten war, als plötzlich die ersten [Langspiel-]Filme realisiert werden konnten, war der Spuk zu Ende. Ich meine jetzt nicht den Spuk als Negativum, sondern dieser Freundeskreis zerfiel, man kann fast sagen, von einem Tag zum andern.“¹²

Die Schnittmenge zwischen den Mitgliedern der DOC 59 und den Unterzeichnern des Oberhausener Manifests ist naturgemäß groß, war dessen pro-

grammatischer Wortlaut doch nicht etwa erst am Rande der Kurzfilmtage entworfen, sondern in den Nächten vor Beginn des Festivals im China-Restaurant ‚Hongkong‘ in der Münchner Tengstraße, dem regelmäßigen Treffpunkt der DOC 59-Gruppe, „bis spät in den Morgen hinein“¹³ ausgearbeitet worden.

Angesichts der Tatsache, dass somit das Oberhausener Manifest selbst als direktes Produkt der Arbeit innerhalb der Gruppe DOC 59 gelten kann, muss die Asymmetrie des Stellenwerts beider Gruppen (wenn sich die Oberhausener überhaupt als solche bezeichnen lassen) im filmhistorischen Gedächtnis um so deutlicher ins Auge fallen. Die Beteiligten selbst haben in Texten und Gesprächen immer wieder darauf hingewiesen, dass die konkrete Zusammenarbeit und der regelmäßige Gedankenaustausch im Rahmen der DOC 59-Veranstaltungen mindestens ebenso wichtig, wenn nicht viel entscheidender für die Erneuerung des bundesdeutschen Films gewesen sei.¹⁴ So gesehen ist die Rede von den „Oberhausenern“ im Grunde weniger zutreffend als das seinerzeit von skeptischen Kritikern ironisch verliehene Etikett der „Obermünchhausener“.¹⁵

Autobahn

Produktion: filmform OHG.Vesely. Braun. Senft, München, 1957 / Ein Film von Herbert Vesely / Assistenz: Wilfried Kalde / Buch: Herbert Vesely, Roland Wiegenstein / Bild: Fritz Schwennicke, Addi Gürtner / Musik: Hans-Martin Majewski / Organisation: Heiner Braun, Haro Senft / Verleih: Schorcht Filmverleih GmbH; Bavaria
fsk Prüf.-Nr. 16061, 6.1.1958, ff., ab 6 / Format: 35mm, s/w, 345 m (= 12'38")
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (35mm, 343 m)

Menschen im Espresso

Eine Studie von Herbert Vesely / Kamera: Wolfgang Wirth / Schnitt: Inge Wolter / Kommentar: Wilfried Berghahn / Eine Produktion für den Südwestfunk Baden-Baden, 1958
Erstsendung: 10.11.1958 (ARD, Länge: 16')
Kopie: Filmmuseum München (16mm Zweiband, 183 m)

Brutalität in Stein

Produktion: Dieter Lemmel, Alexander Kluge, Peter Schamoni, 1960 / Buch, Regie: Alexander Kluge, Peter Schamoni / Kamera: Wolf Wirth / Musik: Hans Posegga / Sprecher: Christian Marschall, Hans Clarin u.a. / Verleih: Deutsche Filmvertriebs-Gemeinschaft GmbH, München; Neue Filmform, Heiner Braun, München
Uraufführung: 8.2.1961, Kurzfilmtage Oberhausen (Preisträger)
Anmerkung: Bei Einreichung des Prüfantrages wurde als Hersteller „Dieter Lemmel Kurzfilm, Bad Godesberg“ genannt.
Bei der fsk-Freigabe 22232 vom 4.5.1960/7.10.1960/9.11.1961 (ab 12, ff.) hieß der Film *Die Ewigkeit von gestern*. Als Hersteller ist „Dr. Alexander Kluge, München“, die Länge mit 302 Metern = 11'03" angegeben.

Bei der fsk-Freigabe 22232a vom 19.6.1963 hieß der Film *Die Ewigkeit von gestern*. (*Die Brutalität in Stein*). Als Hersteller sind „Dr. Alexander Kluge / Peter Schamoni, München“ angegeben. Länge: 305 m = 11'09“, freigegeben ab 6, ff.

Laut Informationen des DIF hat an der 2. Fassung Dieter Lemmel mitgewirkt (Regie).

Auszeichnung mit dem Prädikat „wertvoll“ am 24.10.1960 unter dem Titel *Die Ewigkeit von gestern*.

Kopie: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek (35mm, s/w, 320 m = ca. 12')

Gesicht von der Stange?

Produktion: Artfilm Graf Lennart Bernadotte & Co., Insel Mainau (Bodensee), 1961 / Regie: Raimond Ruehl / Kamera: Pitt Koch / Musik: Hans Posegga / Drehbuch: Raimond Ruehl, Schleiermacher / Verleih: Gloria-Film GmbH & Co. Filmverleih München; Cine-Union Filmverleih GmbH, München; Filmverleih, Film-Allianz München GmbH

fsk Prüf-Nr. 24353, 20.1.1961/23.7.1962, ff., ab 6 / Format: 35mm, Farbe, 328 m (= 12'01“)

Anmerkung: Der Film wurde als 16mm-Kopie auch vom Institut für Film und Bild vertrieben.

Credits laut Vorspann: *Gesicht von der Stange?* / Gestaltung: Raimond Ruehl / Kamera: Pitt Koch / Musik: Hans Posegga / Schnitt: Ursel Werthner / mit Monika Feldenau / Produktion: Institut für Film und Bild und Artfilm, München

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (16mm, Farbe, 133 m)

Die Stadt

Produktion: Filmform Herbert Vesely, Baden-Baden, 1960 / Ein Film von Herbert Vesely / Mitarbeit: Detten Schleiermacher / Kamera: Wolf Wirth / Ton: Otto Rabe / Schnitt: Ursula Möhrle / Sprecher: Herbert Fleischmann, Xenia Pörtner / Musik: Leon Ti. / Verleih: Atlas-Filmverleih GmbH, Düsseldorf

fsk Prüf-Nr. 22948, 27.7.1960/11.2.1963, ff., ab 6 / Format: 35mm, s/w, 985 m (= 36'06“)

fsk Prüf-Nr. 22948a (Kurzfassung), 22.7.1960/20.9.1963, ff., ab 6 / Format: 35mm, s/w, 414 m (= 15'08“)

fsk Prüf-Nr. 22948b (unter dem Titel *Menschen in der Stadt*), 22.7.1960/20.9./24.10.1963, ff., ab 6 / Format: 35mm, s/w, 414 m (= 15'08“)

Anmerkung: Erstsending: 30.9.1960 (ARD; SWF-Eigenproduktion, Abteilung Kultur, 16mm, Länge: 35'34“)

Kopie: Filmmuseum München (35 mm, s/w, 1007 m = ca. 37')

- ¹ Mitteilung von Haro Senft, dem ich für zahlreiche Hinweise und Anregungen danke.
- ² Zit. n. Fernand Jung: Das Kino der frühen Jahre. Herbert Vesely und die Filmavantgarde in der Bundesrepublik. In: Jürgen Berger u.a. (Red.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1989, S. 327.
- ³ Ebd.
- ⁴ Wilfried Berghahn: Ansichten einer Gruppe. In: Filmkritik, 7. Jg., 4. Heft, April 1963, S. 156 f.
- ⁵ Alexander Kluge: Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts. In: Klaus Eder, ders.: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München, Wien: Hanser 1980, S. 5.
- ⁶ Ausdrücklich danken möchte ich dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Filmmuseum München, ohne deren Kooperation dieses Programm nicht zustande gekommen wäre.
- ⁷ Reinhold Rauh: Edgar Reitz. Film als Heimat. München: Heyne 1993, S. 70.
- ⁸ Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Scherbenwelt. Die Anatomie der Wochenschau (1957). In: Ders.: Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, S. 106-133.
- ⁹ Hilmar Hoffmann: Eine Chronik des Kultur- und Dokumentarfilms. VIII. Folge: Situation und Leistungen in der Bundesrepublik. In: Filmforum, 9. Jg., Nr. 5, Mai 1960, S. 3.
- ¹⁰ Die Arbeit an diesem Film entstand konkret aus dem Kontext der Gruppe heraus, wie Dieter Lemmel später festhielt: „In München habe ich als erstes Haro Senft kennengelernt und dadurch auch all die anderen, die sich dort einstellten, Peter Schamoni, Wolf Wirth, mit dem ich fast alle Filme gemacht habe von diesem Zeitpunkt an, seit ich hier in München war. Kluge habe ich dann kennengelernt. Wir haben dann *Brutalität in Stein* gemacht. Ich habe die Produktion gemacht, Peter Schamoni die Regie, Kluge das Buch und Wirth die Fotografie.“ (In: Rainer Lewandowski: Die Oberhausener. Rekonstruktion einer Gruppe 1962-1982. Dieckholzen: Regie Verlag für Bühne und Film 1982, S. 107) Berghahn (Ansichten einer Gruppe, S. 157) erkennt diesen Zusammenhang, wenn er über den Film schreibt: „Selbst wenn einer der Regisseure, was selten genug vorkommt, ein politisches Thema wählt, entpuppt es sich sogleich wieder als ein Architekturfilm (*Brutalität in Stein*) oder als Vorwand für eine Plakatmontage (*Parolen und Signale* [1962, R: Haro Senft])“.
- ¹¹ „Nicht einmal die Menschen in den münchener Filmen sind ‚rätselhaft‘, weil rätselhaft nur sein kann, was spüren läßt, daß es mit seiner Erscheinung nicht identisch ist. Die klišiertesten Stargesichter des gewöhnlichen Spielfilms sind undurchsichtiger als die Mannequins von Vesely oder Dörries, weil sie wenigstens einen Widerspruch zwischen Rolle und Person verbergen müssen. Die Mannequins sind jedoch genau das, als was sie erscheinen. Ihre einzige Eigenschaft in den Filmen besteht darin, fotogen zu sein. In diesem Sinne ist Raimond Ruehls *Gesicht von der Stange* einer der interessantesten Filme der Gruppe.“ (Berghahn: Ansichten einer Gruppe, a.a.O., S. 157)
- ¹² Wolfgang Urchs, in: Lewandowski: Die Oberhausener, a.a.O., S. 200 f.
- ¹³ Rauh, a.a.O., S. 70. Vgl. auch Haro Senft in: Lewandowski: Die Oberhausener, a.a.O., S. 177.
- ¹⁴ Edgar Reitz in: Lewandowski: Die Oberhausener, a.a.O., S. 137: „Die Oberhausener Gruppe ist ja nicht in Oberhausen entstanden, sondern in München. Sich ‚Oberhausener Gruppe‘ zu nennen, das war das Ergebnis der Ereignisse. Wir hätten uns genauso gut ‚Münchener Gruppe‘ nennen können.“
- ¹⁵ Zur Rezeption des Manifests in der zeitgenössischen Presse vgl. Krischan Koch: Die Bedeutung des „Oberhausener Manifestes“ für die Filmentwicklung in der BRD. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang 1985, S. 68.