

Zwischen fortschrittlichem Film und modernem Kino: Das erste Jahrzehnt des *Leipziger Universitätsfilmklubs*¹

Einführung

Zum Semesteranfang im Oktober 1956 traf sich eine Gruppe von Studenten der Karl-Marx-Universität in Leipzig im Pavillon der *Nationalen Front*, um den Film *DER STUDENT VON PRAG* (Hanns Heinz Ewers und Stellan Rye, 1913) aufzuführen und ihn zu kommentieren. Sie legten somit den Grundstein zu einer der nachhaltigsten und einzigartigsten Institutionen der DDR-Kulturgeschichte: Der *Leipziger Universitätsfilmklub* (LUF), nach zahlreichen Namensänderungen und strukturellen Veränderungen, würde sogar die DDR um zwei Jahre überleben. Als einer der wichtigsten ostdeutschen Filmklubs war er ein gutes Beispiel einer ziemlich unorthodoxen Organisation: Filmklubs waren einerseits in ihrer internen Struktur demokratische Formationen, die aber andererseits sehr schnell in den Kulturapparat des SED-Staates eingegliedert wurden. Sie stellten aber wiederum eine starke Alternative zu den aus der Sowjetunion importierten Distributions- und Auführungspraktiken dar, welche die filmkulturelle Arbeit in der DDR während der 1950er Jahre geprägt hatten. Während der ersten Dekade seiner Existenz reflektierte der LUF nicht nur die Modifikationen der Kulturpolitik der SED, die sich langsam von stalinistischen Maximen distanzierte; er musste ebenfalls auf die filmgeschichtlichen Umwälzungen reagieren, welche mit den unterschiedlichen europäischen Neuen Wellen in den frühen 1960er Jahren aufkamen. Auf der Basis von Unterlagen des Leipziger Universitätsarchivs, von Sekundärliteratur und Interviews mit dem ehemaligen Filmklubleiter Fred Gehler soll die Untersuchung dieser *case study* Antworten auf die folgenden Fragen bieten:

1. Was bewirkte die Einbettung der Filmklubs, die »von unten« entstanden waren, in die kulturpolitische Arbeit der SED?
2. In welchem Zusammenhang steht dieses Beispiel zu internationalen filmgeschichtlichen Entwicklungen? Inwieweit konnte sich in dieser Institution, trotz politischer Lenkung und Zensur, ein fruchtbarer Austausch mit Filmen und Diskursen aus anderen europäischen Ländern entfalten?

Filmklubs in der DDR: Geduldet aber nicht erwünscht

Zu einer ersten Gründungswelle von Filmklubs kam es erst 1956 als Folge filmkultureller Aktivitäten, die bereits in den Jahren davor innerhalb von Institutionen wie den Uni-

¹ Eine umfangreichere Version dieses Beitrags, allerdings mit einem deutlicheren kulturpolitischen Schwerpunkt, erscheint in: Fernando Ramos Arenas: *A Decade Between Resistance and Adaptation. The Leipzig University Film Club (1956-1966)*. In: Lars Karl, Pavel Skopal (Hrsg.): *Sovietization and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries: A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945-1960*. New York 2014 (im Erscheinen).

versitäten, der FDJ, der *Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft* oder dem *Kulturbund* stattgefunden hatten.² Denn bis zu diesem Zeitpunkt war die SED-Obrigkeit der Idee eines unabhängigen und zugleich organisierten Filmpublikums mit Misstrauen begegnet: Die Filmklubs waren, im Gegensatz zu der bis dahin tätigen *Filmaktiv*-Initiative,³ nicht einfach beeinflussbar bzw. kontrollierbar. Sie waren das Ergebnis einer Bewegung »von unten«, die sich nur auf die Arbeit früherer Film-Enthusiasten stützte, und wurden deswegen schnell in die bereits existierenden staatlichen kulturpolitischen Strukturen eingliedert. Diese Institutionen ermöglichten nicht nur die Vertretung in den Organen politischer Macht oder die wichtige finanzielle Unterstützung; durch diese wurde auch die nötige ideologische Kontrolle auf die Filmklubs ausgeübt, die auf einer lokalen Ebene auch mit Kinos oder Theatern zusammenarbeiten mussten, die ihnen Räumlichkeiten für die Filmaufführungen bereitstellten.

Trotz der rapiden institutionellen Anbindung bereiteten die Filmklubs der offiziellen Parteilinie auch angesichts ihres kulturpolitischen Selbstverständnisses Schwierigkeiten: In ihrer Basiskonzeption war das Ziel dieser Institutionen, die »künstlerisch wertvollen« Filme an die Massen zu bringen, womit sie einen Mangel in der kulturellen Erziehung ansprachen, der von den offiziellen Instanzen nicht anerkannt wurde. Gleichzeitig führte deren Interesse für den Kunstfilm zu zahlreichen Spannungen und Konflikten mit den staatlichen Akteuren: Filmklubs wurden in dieser Logik als elitäre Institutionen wahrgenommen, welche durch ihre Filmaufführungen eine Vorliebe für bürgerliche Kulturformen ausdrückten, die sich der »proletarischen Ästhetik« widersetzen. Im Frühjahr 1956 veröffentlichte Eberhard Richter, damaliger Pressereferent des Ministeriums für Kultur, einen Artikel im *Forum*, dem publizistischen Organ der FDJ, in dem er die offizielle Parteilinie der SED in Bezug auf die Existenz der Filmklubs folgendermaßen zusammenfasste:

Wir sind der Meinung, daß ein studentischer Filmklub als selbständige Organisation nicht notwendig ist. Die Aufgabe der Filmklubs in den westlichen Ländern ist es, dem Publikum künstlerisch wertvolle Filme zu erschließen. In der Deutschen Demokratischen Republik gibt es keine Hemmnisse gegen die Aufführung künstlerisch-wertvoller Filme.⁴

² Frühe Beispiele einer organisierten Filmrezeption sind in Berlin bereits in den späten 1940er Jahren zu finden, wie zum Beispiel der *Film-Club am British Centre*, welcher allerdings in der britischen Besatzungszone entstand. (Siehe Friedrich Jeschonnek, Dieter Riedel, William Durie: *Alliierte in Berlin 1945-1994. Ein Handbuch zur Geschichte der militärischen Präsenz der Westmächte*. Berlin 2007, S. 395).

³ Es handelte sich um eine Organisation von ungefähr 3000 Mitgliedern, welche 1951 von der staatlichen Verleihfirma PROGRESS zusammengerufen wurden und sich vor allem politischen Intentionen verpflichtet sahen. PROGRESS griff dafür auf die Eigeninitiative von interessierten Zuschauern, um die Filmrezeption, vor allem bezogen auf die von der Partei ideologisch hoch bewerteten aber vom Publikum nicht besonders geliebten »fortschrittlichen Filmes« zu steuern. Diese filmkulturelle Massenbewegung nahm Elemente der Filmklubs vorweg, vor allem ihr Selbstverständnis als Schnittstelle, als Mittler oder »Bindeglied« (vgl. Wieland Becker, Volker Petzold: *Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmklubbewegung der DDR*. Berlin 2001, S. 46) zwischen Film und Rezipienten. Ihre Mitglieder wurden mit den nötigen »Argumentationen« (Werbehilfen) und den entsprechenden propagandistischen Floskeln ausgerüstet, um eine parteikonforme Rezeption zu sichern.

⁴ Eberhard Richter: Immer noch zum Problem. Studentenfilmklub. In: *Forum* 12, 1956, S. 9.

Wie kam es, trotz dieser Hindernisse, zu einer ersten Welle von Filmklub-Gründungen um 1956? Einerseits gab es schon einige Initiativen von unabhängigen Gruppen: Die Entwicklungen im sozialistischen Ausland, vor allem in Polen, wo die Filmklubs sich 1956 in einer eigenständigen Organisation konstituiert hatten, wurden von den DDR-Filmmenthusiasten als Vorbild wahrgenommen.⁵ Aber der entscheidende Faktor spielte sich auf einer kulturpolitischen Ebene ab: Die FDJ hatte bereits nach den Diskussionen im Zentralkomitee der SED vom 21. – 27. Oktober 1955 Kritik an den bürokratisierten Strukturen der Partei und an deren Distanz zu den Problemen und Wünschen der Jugend geäußert. Sie wollte in dieser Hinsicht die Formierung von Interessengruppen und Assoziationen fördern, welche die Beziehungen zum Volk stärken sollten.⁶ Daraufhin wurde einige Monate später, auf der 12. Konferenz des ZK der FDJ im Februar 1956, der Entschluss gefasst, eine Zusammenarbeit mit Sport- und Kulturvereinen zu fördern. Die Gründung von sechs Filmklubs in den kommenden Monaten kann als Umsetzung dieser Beschlüsse interpretiert werden.

Das Beispiel des *Leipziger Universitätsfilmklubs* liefert genauere Informationen zu der alltäglichen Arbeit einer dieser Institutionen. Der Klub war ursprünglich um eine kleine Gruppe von sieben Studenten organisiert, welche die Klubleitung konstituierten und Aufgaben wie die Auswahl der Filme, die Organisation der Aufführungen und Vorträge oder die Verwaltung der Finanzen erledigten. Die Mitglieder der Klubleitung waren alle, wie in anderen Filmklubs der DDR, Autodidakten, die ehrenamtlich arbeiteten. Die Aufführungslokale wurden von der Universität, aber auch von der *Nationalen Front* und von der *Deutschen Hochschule für Körperkultur in Leipzig* zur Verfügung gestellt.

Die Filmaufführungen waren ursprünglich als private Veranstaltungen konzipiert für ein Maximum von 230 Mitgliedern, eine Zahl, die schnell erreicht wurde. Unter den Studenten kam die Mehrheit aus der Journalistischen Fakultät, aber auch aus dem Institut für Grafik und Buchkunst sowie dem Germanistischen Institut. Die Filme wurden exklusiv den Mitgliedern des Klubs gezeigt; die Klubleitung erhoffte sich dabei Zugang zu Filmen, die sonst der breiteren Masse nicht zugänglich wären.⁷ Diese Hoffnung erwies sich allerdings in der Praxis als unrealistisch. Die private Natur der Arbeit wurde auch, bestimmt als Folge des politischen Drucks, in Oktober 1957 modifiziert: Ab diesem Punkt standen die Türen des Klubs jedem Filminteressierten offen.

Filme wurden in der Regel zweimal im Monat gezeigt. Oft wurde pro Sitzung mehr als ein Film aufgeführt, die aus ökonomischen Gründen hauptsächlich aus dem Staatlichen Filmarchiv in Berlin kamen.⁸ Für diese frühen Institutionen war die Gründung des Ar-

⁵ Siehe Brief von Volkmar Clausnitzer (Filmklub der Martin-Luther-Universität Halle/Saale) an den LUF, 07.11.1956, in UAL, FDJ, 245, S. 71–72; S. 71.

⁶ Ulrich Mählert, Gerd-Rüdiger Stephan: *Blaue Hemden – Rote Fabnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend*. Opladen 1996, S. 110.

⁷ Siehe Stefan Heinig: Eingangs einige Bemerkung über Notwendigkeit und Zielsetzung einer Film - Arbeitsgemeinschaft, Leipzig, 10.08.1957, in UAL, FDJ, 245, S. 105–113; S. 106.

⁸ Die Gründung des Filmarchivs und die Komposition seiner Bestände gehen auf die Rückgabe der Materialien zurück, die die Sowjetunion nach der Beschlagnahme des ehemaligen Reichsfilmarchivs 1945 im April 1955 betätigte. Das Archiv wurde am 1. Oktober 1955 offiziell gegründet und schnell (1956) in die Internationale Vereinigung der Filmarchive (FIAF) aufgenommen. Wenn alte Wochen-schauen und Dokumentarfilme nur der DEFA zur Verfügung gestellt wurden, liefen die Spielfilme

chivs 1955 von besonderer Bedeutung: entstanden war es als Sammelstelle von filmhistorischen Dokumenten und als Zentrum zum wissenschaftlichen Studium des Kinos. *De facto* funktionierte es auch als Verleihfirma. Im Gegensatz zum staatlichen Pendant PROGRESS bot das SFA für sehr günstige Preise Filme jenseits des Mainstreams an. Die Zusammenarbeit mit diesem Archiv bestimmte die gezeigten Titel, die alle innerhalb eines politisch konformen Rahmens blieben:

1. Deutsche Filme der 1920er Jahre wie DAS KABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, 1920), BERLIN – SYMPHONIE EINER GROßSTADT (Walter Ruttmann, 1927), Friedrich W. Murnaus DER LETZTE MANN (1924) und FAUST (1926) oder Fritz Langs DIE FRAU IM MOND (1929). Als Unterkategorie des deutschen Kinos waren die Werke des sogenannten Proletarischen Films stark vertreten, z.B. MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Phil Jutzi, 1929) oder KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? (Sláton Dudow, 1932), die in den 1920er und 1930er Jahren von der SPD und der KPD produziert wurden.
2. Eine Serie von internationalen Filmen, deren Regisseure als antikapitalistisch wahrgenommen wurden wie Charles Chaplin (THE GREAT DICTATOR, 1940) oder Joris Ivens (DE BRUG, 1928, oder MISÈRE AU BORINAGE, 1933, dem der Filmklub einen Zyklus im Herbst 1957 widmete).
3. Und sowjetische Filme wie OKTOBER (Sergei M. Eisenstein, 1928), ALEKSANDR NEVSKIY (Sergei M. Eisenstein, 1938), PUTYOVKA V ZHIZN (Nikolai Ekk und N. Batalow, 1931) oder DEZERTIR (Vsevolod Pudowkin, 1933).

Die auffallendste Abwesenheit auf dieser Liste der gezeigten Filme waren die zeitgenössischen DEFA-Produktionen. Ausnahmen stellten Georg C. Klarens KARRIERE IN PARIS (1952) oder DER RICHTER VON ZALAMEA von Martin Hellberg aus dem Jahre 1956 dar. In dieser Hinsicht tendierte der Filmklub dazu, die Distanz zwischen Kunstkino (in diesem Fall die politische kanonisierten »künstlerisch wertvollen Werke des fortschrittlichen Films«) und offiziellen Filmen einer staatlichen »Tradition der Qualität« zu betonen und fungierte somit wie seine westeuropäischen Pendants. Diese Kluft ging auf die auf dem Konzeptpapier formulierten Ziele des Filmklubs zurück. Sie kann allerdings auch als Folge des Konkurrenzverhältnisses interpretiert werden, in dem die Filmklubs zu Kinos standen, welche bereits die zeitgenössischen Filme in ihrem Programm hatten.

Die Abgrenzung gegenüber aktuellen Filmproduktionen lief allerdings nicht, wie in Filmklubs auf (west)europäischem Boden, durch den Rückgriff auf ästhetisch herausfordernde Produktionen (z.B. neorealistische Werke in Italien oder Frankreich) oder auf Autoren, welche im Laufe der 1950er Jahre eine filmkritische Aufwertung erfahren haben (vgl. der Fall Hitchcock, Renoir oder Rossellini in der französischen *Cinéphilie* dieser Periode),⁹ sondern durch die »Neu-Entdeckung« klassischer Filme aus den 20er oder 30er Jahren, die allerdings von einer offiziellen Instanz zur Verfügung gestellt werden mussten: Eine Ästhetik des Widerstands war in diesem Fall nur begrenzt möglich. Begrenzt war ebenfalls die Zahl der Filme, über die der Klub verfügte, was zu zahlreichen Wieder-

vor allem in Clubs, Universitäten und Hochschulen (vgl. Heinz Kersten: *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland*. Bonn [u.a.] 1963, S. 242f.).

⁹ Vgl. Antoine de Baccque: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*. Paris 2003.

holungen führte. Ihre Auswahl und die Zusammenstellung eines Programms stellte ein ständiges Problem für die Klubleitung dar; bereits ein Jahr nach der Gründung berichtete der Klub dem Zentralrat der FDJ, dass seine Aktivitäten extrem erschwert wurden durch die Unmöglichkeit, die richtigen Filme vom Archiv zu bekommen oder ihre Ausleihe im Voraus planen zu können.¹⁰ Die materiellen Engpässe betrafen auch die Organisation von Vorträgern, die Anschaffung der nötigen Fachliteratur oder die Einladung von Gästen.

Die Aufführung ästhetisch konformer Produktionen wurde, mindestens in einer ersten Phase der Filmklubarbeit bis 1960, auch von einem politisch konformen Diskurs begleitet. Dies wird vor allem klar, wenn der aufgeführte Film sich ausnahmsweise abweichend zur offiziellen Parteilinie in künstlerischen Fragen verhielt. Die Auswertung der ausführlichen Protokolle einer Diskussion, die am 28. November 1958 im Anschluss an die Vorführung des tschechoslowakischen Films *SEINE KARRIERE* (SNADNÝ ŽIVOT, Miloš Makovec, 1957) stattfand, zeigt eine Institution, deren Mitglieder sich sehr parteikonform verhielten – nicht überraschend angesichts der Tatsache, dass die Klubmitglieder sich aus Studenten rekrutierten zu einer Zeit, in der die ostdeutschen Universitäten stark politisiert waren. Die Klubmitglieder bemängelten die »unsozialistische« Darstellung des Studentenlebens als »untypisch«, »erlogen« und »ohne ideologische Klarheit«¹¹ verursachte sogar eine Reihe von Protestbriefen an die Zeitschrift *Forum* und den DEFA-Außenhandel, der als »mitverantwortlich für die schädlichen Wirkungen des Filmes« um Stellung gebeten wurde.¹²

Erster Tod und Wiedergeburt

Materielle Engpässe wurden im Laufe der späten 1950er Jahre immer häufiger. 1959 hatte somit der Filmklub einen Punkt erreicht, da er kaum mehr aktiv war. Die Verspätungen in den Zahlungen an das SFA, welche bereits seit 1957 konstant waren, häuften sich in den letzten Monaten immer öfter. 1960 existierte der Filmklub *de facto* nicht mehr. Die offizielle Erklärung dafür war Personalmangel. Einen anderen Grund liefert der ehemalige Mitarbeiter des Staatlichen Filmarchivs Rudolf Freund: Er nennt die Konkurrenz, welche das Filmarchiv für die staatliche Verleihfirma PROGRESS darstellte.¹³ Das Staatliche Filmarchiv musste aus diesem Grund den Filmverleih zwischen 1960 und 1962 einstellen. Seit 1962 wurden, diesmal in Zusammenarbeit mit dem Haus der Polnischen Kultur, dennoch die Aktivitäten wieder aufgenommen. Der Filmklub erhielt in dieser neuen Phase den Namen *FDJ-Filmklub der Karl-Marx-Universität*.

Für den Filmklub war diese neue Ära auch eine Periode steigender ideologischer Spannungen. Eine von der FDJ neu zusammengerufene Klubleitung unter der Führung des Universitätsassistenten und späteren Filmpublizisten Fred Gehler wurde aufgefor-

¹⁰ Vgl. Stefan Heinig, in UAL, FDJ, 245, S. 105–113; S. 108.

¹¹ Protokoll über die Diskussion um den Studentenfilm »Seine Karriere« am 28. November, 18 Uhr, in der Aula der ABF, Döllnitzer Str., Leipzig, in UAL, FDJ, 245, S. 206–211; S. 206.

¹² Siehe Brief von Blumenthal (Leiter der AG Film) an den DEFA-Außenhandel, Leipzig, 16.12.1958, in UAL, FDJ, 242, S. 190.

¹³ Becker/Petzold, S. 29.

dert, ein neues konzeptionelles Papier vorzubereiten.¹⁴ Das Papier formulierte als Ziel unter anderem die Beschäftigung mit »bürgerlichen Filmschaffenden«, ein Thema, das für Konfrontation mit der Parteilinie sorgte. Der Text wurde abgelehnt und Monate später, im Sommer 1963, durch ein neues ersetzt, welches die Arbeit des Filmklubs als direkte Umsetzung der kulturpolitischen Dispositionen während des 17. Plenums der SED präsentierte.

Auch wenn die neuen Mitglieder der Klubleitung von der FDJ ernannt wurden, markierten sie in ihrer Arbeit schnell ihre Distanz zur offiziellen Parteilinie. Dies ging allerdings wiederum nur innerhalb der relativ engen Parameter, die von den materiellen Engpässen bestimmt wurden. Auch der Mangel an Filmkopien, welcher bereits in den 1950er Jahren die Arbeit des Filmklubs bestimmt hatte, stellte sich als Problem in dieser zweiten Phase dar.

Die Personalveränderungen bedeuteten allerdings auch in kleinerem Maße neue Einstellungen zur Filmklub-Arbeit und eröffneten neue Zugänge zu Filmkopien. Die Klubmitglieder versuchten über persönliche Kontakte an Filme zu kommen, besonders über die Häuser der Tschechoslowakischen bzw. Polnischen Kultur. Diese inoffiziellen Netzwerke waren auch von besonderer Bedeutung, um die enge Beziehung zur *Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche* zu verstehen, dem bedeutendsten ostdeutschen Filmfestival, das 1960, nach einer kulturpolitisch bedienten Pause in den späten 1950er Jahren, seine Arbeit wieder aufgenommen hatte. Dies erlaubte den Filmklub-Mitgliedern den Kontakt zu internationalen Filmemachern, Vertretern westdeutscher Filmklubs, Publikationen und, natürlich, Filmen.¹⁵

Das Programm zeigte in dieser Periode, parallel zu der Entstehung und internationalen Verbreitung der Neuen Wellen, ein Interesse für die Werke der neuen nationalen »Schulen«. Kulturpolitisch bedingt konzentrierte sich dieses Interesse allerdings auf die Werke der osteuropäischen Neuen Wellen, besonders aus Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei, was zugleich wieder zu einer Vernachlässigung der DEFA-Produktionen führte. Über Kontakte mit dem Haus der Tschechoslowakischen Kultur, aber auch aufgrund des persönlichen Interesses des Filmklub-Mitglieds Hans-Burkhard Schnaß für tschechoslowakische Filmproduktionen, sollte der Filmklub, bis kurz vor dem Prager Frühling im Jahr 1968, relevante Werke aus dem Nachbarland zeigen. Diese Offenheit dem Ausland gegenüber berücksichtigte allerdings nicht die Werke des westeuropäischen Kinos: Exemplarisch steht dafür Truffauts *SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN* (*LES QUATRE CENTS COUPS*, 1959), der in der DDR erst 1968 und damit neun Jahre nach seiner französischen Premiere gezeigt werden durfte.

Die Diskussionen, welche die Rezeption dieser Filme begleiteten, begannen zu dieser Zeit, den Einfluss anderer theoretischer und ideologischer Traditionen zu zeigen, welche im Konflikt mit den Prinzipien eines parteikonformen Sozialistischen Realismus standen. Die FDJ-Zentrale diskutierte zum Beispiel während einer Sitzung am 22. Januar 1963 mit großer Sorge, wie fremde »gefährliche« Ansichten die Arbeit des Filmklubs bestimmten. Bezüglich der Arbeit des neuen Direktors Fred Gehler notierte die FDJ: »Er

¹⁴ Wer wir sind und was wir wollen. Aus der Konzeption des fdj-filmclubs (1), in UAL, FDJ, 242, S. 154.

¹⁵ Fred Gehler im Gespräch mit dem Autor am 17.01.2012.

muß politisch-ideologisch im Sinne der Politik der Partei wirksamer werden. Er läßt sich von links und rechts stoßen und ist zu inkonsequent. Er verfügt über keine klare politische Grundkonzeption.«¹⁶

Gehler scheint allerdings nicht der einzige zu sein, welcher den FDJ-Aufsehern Kopfschmerzen bereitete:

Einige Mitglieder des Filmklubs sind nicht frei von Überheblichkeit gegenüber den DEFA-Filmen und der sozialistischen Gegenwartskunst. Besonders die Freunde Schnaß und Schkerl neigen zu einer übertriebenen Anbetung der Form und negieren den Inhalt. Darin kommt auch der Einfluß Prof. Mayers (Institut für deutsche Literaturgeschichte) zum Ausdruck.¹⁷

Die Diskussion um Inhalt und Form, die in den Debatten um Kunst und Literatur in der DDR während der 1950er Jahre zentral gewesen war, konvergierte in dieser neuen Phase mit den von den Neuen Wellen gestellten ästhetischen Herausforderungen und mit den zeitgenössischen Entwicklungen in den Bereichen der Filmkritik und -theorie. Angesprochen auf die Kritik seiner Arbeit seitens der FDJ, betonte Gehler in einem Interview den großen Einfluss der wichtigen westeuropäischen Filmmagazine wie *Cahiers du Cinéma* oder der westdeutschen *Filmkritik* auf seine filmkritischen Positionen.¹⁸ Die Arbeit für das DDR-Magazin *Deutsche Filmkunst* seit dem Sommer 1961 bis zu seiner Einstellung im Dezember 1962 ermöglichte ihm den Zugang zu diesen Publikationen und zu intellektuellen Strömungen, die dem normalen DDR-Filmzuschauer verwehrt blieben. Diese Verbindung zur *Deutschen Filmkunst* war es auch, die seine Ernennung als Leiter des Filmklubs vereinfachte. Die organisatorischen Erfolge der ersten Jahre mit Gehler konnten allerdings eine Steigerung der Spannungen in der Zusammenarbeit zwischen Filmklub und FDJ in den Jahren bis 1965 nicht vermeiden.

Die wachsende Distanz zwischen Filmklub und FDJ manifestierte sich auch physisch in den Projektionsräumen: Nach den ersten Monaten, in denen die Aufführungen im Projektionsaal des *Grassi* Museums stattgefunden hatten, ließ sich der Filmklub im *Casino* Filmtheater in der Leipziger Innenstadt nieder, eine Institution ohne jegliche formale Bindung zur FDJ.

Die Beziehungen zu der Filmwoche, zum *Casino* Filmtheater, zu den Publikationen, aber vor allem die neue Personalkonstellation markierten um 1960 einen tiefen Bruch in der Geschichte des Filmklubs. Die Entwicklungen in den nächsten Jahren hin zu bestimmten Aufführungs- und Diskussionspraktiken, die gegen die Parteilinie gingen und oft im Einklang mit anderen europäischen Phänomenen standen, können nur angesichts dieser Parameter verstanden werden.

Diese Evolution zeigte oft die wachsende Distanz zwischen den Absichten der Klubleitung und den Ansichten der Zuschauer. Die Diskussionen nach den Filmen wurden häufig von sehr politisierten Mitgliedern der FDJ mitgetragen, welche, unter das Publikum gemischt, die Auswahl der Filme oder die besprochenen Themen kritisierten.¹⁹

¹⁶ FDJ-Kreisleitung der Karl-Marx-Universität: Vorlage zur Sekretariatssitzung am 22.1.1963. Leipzig, 21.01.1963, in UAL, FDJ, 242, S. 117–130; S. 123.

¹⁷ Ebd., S. 124.

¹⁸ Fred Gehler im Gespräch mit dem Autor am 17.01.2012. Vgl. auch Ralf Schenk (Hrsg.): *Cui bono, Fred Gehler? Texte und Kritiken aus fünf Jahrzehnten*. Berlin 2012, S. 10f.

¹⁹ Ebd.

Roman Polanskis *MESSER IM WASSER* (NÓZ W WODZIE, 1962) wurde zum Beispiel vom Filmklub im Mai 1963 samt einem zweiten Film, Lupu Pick's *GRAUSIGE NÄCHTE* aus dem Jahre 1921, aufgeführt. Zwei Wochen später erschien in der Universitätszeitung ein Artikel, der die Aktivitäten der neuen Klubleitung und vor allem die Filmauswahl attackierte (über die Filme konstatierte der Autor, sie hätten »aus der Mottenkiste eines westdeutschen Existentialisten Klubs« stammen können) und empfahl der Klubleitung, sich die Schriften Chruschtschows, Lenins, Kurt Hagers (ehemaliger Chefideologe der SED) und Walter Ulbrichs anzuschauen, um ihre Meinungen zur kulturpolitischen Arbeit zu korrigieren.²⁰ Die Veröffentlichung des Artikels veranlasste die FDJ, von der Klubleitung eine schnelle Erklärung zu verlangen, die dann ganz parteikonform ausfiel: In keinem Moment wurden die Filme anhand ihrer filmischen Qualitäten verteidigt, sondern es wurde auf rein politischer Ebene argumentiert.

Die wachsenden Konflikte mit der FDJ und der Universität sowie die strukturelle Sicherheit, welche sich aus der langen Zusammenarbeit mit dem *Casino* Filmtheater ergab, bewegte die Filmklubleitung dazu, die institutionelle Bindung zu ändern, ohne davor die FDJ zu informieren. 1966 wurde aus dem *FDJ-Filmklub an der Karl-Marx-Universität der Filmklub Leipzig*. Um Konflikte mit der Obrigkeit zu vermeiden, wurden dann die Filmklub-Veranstaltungen oft als extraterritoriale Veranstaltungen der Häuser der Polnischen bzw. Tschechoslowakischen Kultur präsentiert. Überraschenderweise schien weder die FDJ noch die Universität Einwände zu erheben – der Filmklub führte seine Arbeit, losgelöst von der Machtstrukturen der Universität, bis 1992 fort.

Abschluss und Ausblick

Die Filmklub-Gründungswelle in der DDR um 1956 war einerseits Beweis eines populären Interesses für das Kino; andererseits stellte sie von vornherein eine Herausforderung der Rezeptionspraktiken in der DDR, eine Hinterfragung des *status quo*, dar. Die Entwicklung des LUF steht repräsentativ für eine breitere Gruppe von 16 Filmklubs, die in dieser Periode Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre entstanden und die geduldet, aber nicht gefördert wurden: In den Augen der Staatsordnung stellten sie eine Form der Filmrezeption dar, die sich nur schwer kontrollieren ließ.

Das Beispiel des LUF zeigt allerdings, dass die Ängste vor einer subversiven ideologischen Wirkung dieser Institutionen zumindest in der Anfangsphase unbegründet waren. Die Diskurse und Praktiken während der 1950er Jahre zeigen eine Institution auf, die sich sehr parteikonform verhielt. In einer filmkulturellen Landschaft, die vor allem von materiellem und intellektuellem Mangel geprägt war, verstand der LUF seine Aktivitäten als Versuch, filmkulturelle Arbeiten zu ergänzen, nicht diese zu hinterfragen. Frühe Anzeichen ideologischer Abweichungen wurden durch die Zusammenarbeit mit bereits etablierten Institutionen wie der FDJ, dem SFA oder der Universität schnell beseitigt.

Als die FDJ 1962 Fred Gehler und die restlichen Mitglieder der neuen Klubleitung kontaktierte, wollte sie den Filmklub mit einer Gruppe von Filmenthusiasten neubeleben. Diese Mitglieder schlugen dann jedoch eine Richtung ein, die den Entwicklungen in anderen ost- und westeuropäischen Ländern Rechnung trug, die zeitgenössische DEFA-

²⁰ Rolf Rothe: Wem dienst Du, Filmklub? Leipzig, 13.06.1963, in UAL, FDJ, 60, S. 1.

Produktion mit Distanz betrachtete und eine Reihe von ästhetischen Ansichten verteidigte, welche oft gegen die offizielle Parteilinie gingen. Die Spannungen, welche diese Veränderungen verursachten, führten 1966 zum Bruch mit der Universität und zur Umbenennung des Filmklubs.

In einem breiteren Kontext ist in dieser Hinsicht zu betonen, dass die unterschiedlichen Diskurse, welche die Geburt des modernen Kinos begleiteten und Anfang der 1960er Jahre Europa eroberten, immer in einer subversiven Position auftraten: Während ein wichtiger Teil der spanischen *Cinéphilie* unter der Franco Diktatur enge Beziehungen mit der Kommunistischen Partei Spaniens (PCE) einging und ihr westdeutsches Pendant auf die ideologiekritische Tradition der Frankfurter Schule zurückgriff, erlebte die *Cinéphilie* in Frankreich eine steigende Politisierung, welche in der maoistischen Phase der *Cahiers du Cinéma* um 1968 kulminierte. In Italien war wieder das Gewicht der Kommunistischen Partei stark zu spüren und sorgte für die Entwicklung einer starken linksorientierten Filmkultur (vgl. *Cinema Nuovo*). Während die Diskurse um das moderne Kino in Westeuropa neben der modernistischen Ästhetik vor allem eine links politische Einstellung vertraten, lag der Fokus dieser Debatten in der DDR vor allem auf filmästhetischen Aspekten, die in der Sprache der ostdeutschen Kulturpolitik als »Formalismus« bezeichnet wurden und somit für alles Abweichende standen.

Die Konflikte, welche sich im *Leipziger Universitätsfilmklub* während der frühen 1960er Jahre abspielten, nachdem einige seiner Mitglieder in Kontakt mit internationalen Tendenzen der Filmproduktion und -kritik kamen, zeigten eine klare Evolution über die erste, parteikonforme Phase der DDR-Filmklubbewegung hinaus. Sie zeigen auch auf die Bedeutung eines internationalen Kulturtransfers, welcher, oft über informelle Netzwerke agierend, die häufig vernachlässigte Reaktion einer lokalen Filmkultur auf internationale Phänomene der Filmproduktion bestimmte.