

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 153

Artikel: 25 Jahre Oberhausener Manifest : Feiern? Trauern? Kämpfen!
Autor: Lacher-Remy, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867221>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

25 Jahre Oberhausener Manifest

Feiern? Trauern? Kämpfen!

Geburtsstunde

Wenn es so etwas wie eine Geburtsstunde des Neuen Deutschen Films gibt, dann war sie am 28.2.1962. An dem Tag verlas Ferdinand Khittl im Namen von 26 jungen Filmemachern die als «Oberhausener Manifest» berühmt gewordene Erklärung anlässlich der 8. Westdeutschen Kurzfilmtage. Sie endete mit den Worten: «Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.» Ein ebenso provokatorischer wie optimistischer Aufruf, der in der Tat weitreichende Folgen hatte. Innerhalb der nächsten Jahre wurde die Fachwelt wieder auf die BRD aufmerksam, der «Junge», später «Neue Deutsche Film» erhielt wachsende internationale Anerkennung.

Adenauer-Kino

Um die Bedeutung des Manifests 25 Jahre danach einschätzen zu können, muss man die damalige Situation des bundesdeutschen Films kennen. Die kritischen Töne, die Regisseure wie Käutner, Jugert oder der heimgekehrte Peter Lorre in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg angeschlagen hatten, waren fast völlig verschwunden. Das Kino der Adenauer-Ära wurde von politisch reaktionären und künstlerisch bedeutungslosen Unterhaltungsfilmen dominiert. Leinwand-Liebespaare wie O.W. Fischer und Ruth Leuwerik oder Rudolf Prack und Sonja Ziemann drückten auf die Tränendrüsen, die Heimatfilmwelle suggerierte eine heile Welt, Schlagerfilme lenkten den Elan der Jugend in angepasste Bahnen. War diese Art von eskapistischem Kino Mitte der fünfziger Jahre noch überaus erfolgreich gewesen, so sorgte jetzt der Einbruch des Fernsehens in die Alltagskultur für einen drastischen Rückgang der Zuschauerzahlen. Die etablierte bundesdeutsche Filmindustrie geriet in Schwierigkeiten – beispielsweise

musste im Januar 1962 die bis dahin erfolgsgewohnte Firma «UFA-Film-Hansa» Konkurs anmelden. Darin sah die Oberhausener Gruppe ihre Chance. Das Manifest begann mit den Sätzen: «Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.»

Der «neue Film»

Wie sollte dieser «neue Film» aussehen? Nur drei der 26 hatten damals bereits einen Spielfilm gedreht: Herbert Vesely die Böll-Verfilmung DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE, Hansjürgen Pohland TOBBY und Ferdinand Khittl DIE PARALLELSTRASSE. Die übrigen waren – bis auf den Schauspieler Christian Doerner, den Filmkomponisten Hans Loeper und die Kameralaute Fritz Schwennicke und Wolf Wirth – erst als Dokumentar- oder Kurzfilmregisseure in Erscheinung getreten. Aber genau diese Erfahrung wollte man sich zunutze machen. Viele hatten schon in diversen Münchner Gruppierungen zusammengearbeitet, u. a. in der «DOC 59». Das Drehen von Dokumentar- und Kurzfilmen betrachteten sie als wesentliche Vorstufe zur Spielfilmproduktion. Sie forderten einen Autorenfilm nach dem Vorbild der französischen «Nouvelle Vague» und des britischen «Free Cinema». Die Filmemacher wollten aktuelle, kritische Inhalte aufgreifen und sie in einem persönlichen filmischen Stil verarbeiten. Sie wollten unabhängig von den grossen Studios und den Altproduzenten sein, mit geringen Budgets auskommen und vorwiegend auf der Strasse drehen. Gestützt wurde diese Konzeption durch einige konkrete Thesen, die in dem von Alexander Kluge herausgegebenen Buch «Bestandsaufnahme: Utopie Film» (Zweitausend-

eins, 1983) folgendermassen nachzulesen sind:

«(1) Der Kurzfilm ist das natürliche Experimentierfeld des Spielfilms. (...)

(2) Der freie Zugang zum Film muss garantiert sein. In der Situation, die die Oberhausener Filmemacher antrafen, waren noch für Strassenaufnahmen polizeiliche Genehmigungen erforderlich, die Herstellung von Filmen setzte eine Eintragung im Handelsregister voraus, die von den Industrie- und Handelskammern nur befürwortet wurde, wenn ein Umsatz von über 100 000 DM im Jahr vorhanden war, was für keinen der Oberhausener zutraf. Ein Hauptanliegen war deshalb die Herstellung des freizügigen Zugangs, gerade auch für Begabungen, die bisher in ganz anderen Berufen tätig waren: Hersteller von Filmen ist jeder, der tatsächlich einen Film herstellt.

(3) Jeder Regisseur muss als erstes eigene Produktionsmittel anschaffen (Schneidetisch, Kamera, Nagra). Die Hauptgedanken der Oberhausener gingen auf wirtschaftliche Unabhängigkeit, überhaupt nicht auf Subvention. (...)

(4) Es müssen Einrichtungen für Forschung und Entwicklung als geistige Zentren des deutschen Films entstehen.»

Filmpolitische Fortschritte

Um «neue Filme» herstellen zu können, mussten die Oberhausener erst einmal die Voraussetzungen schaffen. Bevor sie mit der Kamera arbeiten konnten, mussten sie erst um ein gesichertes wirtschaftliches Fundament kämpfen. Das ist denen, die sich auch nach 1962 für ihre Sache eingesetzt haben, zum grossen Teil gelungen – das Hauptverdienst der Oberhausener liegt zweifellos auf filmpolitischem und -wirtschaftlichen Gebiet.

Noch 1962 übernahmen Edgar Reitz, Detten Schleiermacher und Alexander

Kluge die Leitung der Filmabteilung an der Hochschule in Ulm. 1966 wurde die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1967 die Hochschule für Fernsehen und Film in München gegründet – wesentliche Eckpfeiler auf dem Gebiet der Nachwuchsförderung. 1965 stellte der damalige Bundesinnenminister Höcherl (CSU) 5 Millionen DM für das neu eingerichtete «Kuratorium Junger Deutscher Film» zur Verfügung – die erste einer Reihe von Förderinstitutionen, die im Lauf der Jahre hinzukamen. 1966 formierte sich die «Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten», die sich vor allem dem Kampf um ein angemessenes Filmförderungsgesetz widmete und mit der Zeit einige Erfolge verbuchen konnte. Der 1967 verabschiedete «Erlass über die Förderung des deutschen Films» knüpfte noch jede finanzielle Unterstützung des Staates an die Bedingung, dass der jeweilige Film einen bestimmten Betrag an der Kinokasse einspielen müsse. Erst die zweite Novelle des Gesetzes im Jahr 1974 ermöglichte eine Projektförderung unabhängig von der Einspielsumme, ausserdem erschloss das Rahmenabkommen Film/Fernsehen zusätzliche Geldquellen. Diese und manche andere Errungenschaften sind letztendlich auf die Initiative der Oberhausener zurückzuführen – sie bereiteten den Boden für die vielfältige, in Themenwahl, Stil und Intention höchst unterschiedlichen Ausprägungen des Neuen Deutschen Films, von denen zumindest einige als überragende Meisterwerke anerkannt wurden. Selbst Hans-Christoph Blumenberg, in seiner Zeit als Journalist ein unermüdlicher Kritiker so mancher Förderungsgremien, konstatierte: «(...) natürlich ist das deutsche System der Produktionsförderung (...) das beste der Welt. Kein Fassbinder, kein Kluge, kein Herzog hätte sich ohne öffentliche Gelder durchsetzen können.» («Die Zeit» vom 4.7.1980)

Splitting

Aber es wäre falsch, die Oberhausener Gruppe als homogene, geschlossene Interessengemeinschaft anzusehen. Die Westdeutschen Kurzfilmtage waren damals nur ihr (vom damaligen Festivalleiter Hilmar Hoffmann, dem jetzigen Frankfurter Kulturdezernenten, bereitwillig zur Verfügung gestelltes) Podium. Einige waren quasi nur durch Zufall hinzugekommen und sprangen bald wieder ab. Und als es 1965 an die ersten vom Kuratorium fi-

nanzierten Dreharbeiten ging (unterstützt wurden: ABSCHIED VON GESTERN von Alexander Kluge, MAHLZEITEN von Edgar Reitz, EINE EHE von Hans Rolf Strobel und Heinrich Tichawski, DER SANFTE LAUF von Haro Senft, DER BRIEF von Vlado Kristl und KATZ UND MAUS von Hansjürgen Pohland), begann die Solidarität noch mehr abzubröckeln. Rainer Lewandowski beschreibt in seinem 1982 erschienen Rückblick «Die Oberhausener» (Verlag für Bühne und Film) den Prozess so:

«Als die Produktionen begannen und damit der Wettlauf ums Geld, bei dem einige der Oberhausener auch leer ausgingen, gab es die Oberhausener Gruppe im Sinne eines engeren Zusammenhalts nicht mehr. Die Individualisten gingen inzwischen wieder ihre eigenen Wege, drehten, um leben zu können, z.B. Filme in den Arbeitsgebieten, in denen sie vor 1962 bereits tätig waren.»

Die Gruppe löste sich nicht vollständig auf, aber viele gingen weg, andere kamen hinzu, es bildeten sich Kleingruppen. War es gelungen, zumindest auf filmpolitischem Gebiet eine Art Grundkonsens herzustellen, so gingen die jeweiligen Vorstellungen vom konkreten Filmemachen weit auseinander. Schon 1965 griff eine andere Gruppe, darunter Rudolf Thome, Peter Nestler, Jean-Marie Straub, Klaus Lemke und Max Zihlmann, die Konzeption der «Alt»-Oberhausener scharf an, wandte sich gegen deren Forderung nach einem gesellschaftlich relevanten Film, plädierte für ein einfaches, radikales Kino. Von den vier Filmen, die auf den Festivals in Cannes und Venedig im Jahr 1966 die Aufmerksamkeit der internationalen Kritik auf den neuen BRD-Film lenkten, stammte nur einer ABSCHIED VON GESTERN von einem Oberhausener (die anderen waren ES von Ulrich Schamoni, DER JUNGE TÖRLESS von Volker Schlöndorff und NICHT VERSÖHNT von Jean-Marie Straub). Nur Kluge und viel später Edgar Reitz schafften es, zu international anerkannten Regisseuren zu werden; Hansjürgen Pohland, Haro Senft und Peter Schamoni drehten einige beachtenswerte Spielfilme; Christian Doermer arbeitete weiter als Schauspieler, Rob Houwer wurde ein erfolgreicher Produzent – der Rest ist heute so gut wie unbekannt.

Trotzdem kann man nicht von einem prinzipiellen Scheitern der Oberhausener sprechen. Der von ihnen propagierte Autorenfilm hat sich als dominierende Kraft im bundesdeutschen Kino durchgesetzt, und fast je-

des Jahr gibt es für ihre Nachfolger Hauptpreise auf den drei grossen europäischen Festivals – 1979 gewann Volker Schlöndorff in Cannes, 1980 Werner Schroeter in Berlin, 1981 Margarethe von Trotta in Venedig, 1982 Rainer Werner Fassbinder in Berlin und Wim Wenders in Venedig, 1984 Wenders in Cannes, 1986 Reinhard Hauff in Berlin.

Erfolg?

Ein Ziel haben die Oberhausener jedoch deutlich verfehlt: den Erfolg an der Kinokasse. Seit den sechziger Jahren hat sich der Anteil des bundesdeutschen Films am einheimischen Kinomarkt nicht verbessert, sondern verschlechtert: von 29,0 % (1962) auf 11,3 % (1982). Der Neue Deutsche Film ist nicht in der Lage, sich seine finanzielle Grundlage selbst zu erwirtschaften, ist zum überwiegenden Teil auf die Gremienförderung angewiesen, ohne die er nicht existieren könnte. Diese Entwicklung war von den Oberhausenern nicht beabsichtigt – ihr Ziel war es, sich einen Teil des Marktes zu erobern und selbständig zu werden. Alexander Kluge:

«Es ist so, dass wir jetzt, nachdem wir gewissermassen eine Parität erreicht haben und über die Förderungsfragen mitbestimmen können, dass sich jetzt das gleiche Problem erhebt, das wir bei Oberhausen hatten. Und zwar erhebt sich das für alle Arten von Film und nicht nur für die neuen Kräfte, die jetzt hinzutreten. Nämlich: wie kann man aus dem Ghetto des blossen Abspiels in Programmkinos hinausgelangen und wirklich zu den Zuschauern vordringen. Erst dann ist es nämlich Film, erst dann entsteht so etwas wie Autonomie.» (Zitiert nach Lewandowski)

Manche meinen, der Grund für den relativ geringen Publikumserfolg liege in mangelnder Qualität. Der deutsche Film sei einfach zu schlecht und habe sich das fehlende Zuschauerinteresse selbst zuzuschreiben. Hans-Joachim Neumann in seinem 1986 erschienen Pamphlet «Der deutsche Film heute» (Ullstein):

«So unelegant und ohne jede Selbstironie, so stil- und humorlos, so technisch zurückgeblieben, wie deutsche Filme heute sind, erfreuen sich kaum mehr als ein paar gelangweilte Intellektuelle in den westlichen Metropolen an ihnen wie bei uns ein paar nach Exotischem gierende Filmfanatiker nach Produktionen aus Senegal oder Korea: Allein die Schwerverdaulichkeit des im schlimmsten Sinne teutoni-

schen Kinos sichert die Aufmerksamkeit jener, die, wie etwa die amerikanischen Kritiker, eben diese Schwerverdaulichkeit bei eigenen Filmen niemals durchgehen lassen würden.»

Aber so einfach sollte man es sich nicht machen. Wäre wirklich mangelnde Qualität (und Qualität ist ja keine Frage des jeweiligen filmischen Stils oder des produktionstechnischen Aufwands) die Ursache, dann könnte man die Fehler, die der deutsche Film macht, konkret benennen. Aber die Kritikpunkte weisen in die verschiedensten, oft sogar entgegengesetzten Richtungen. Den einen ist der deutsche Film zu politisch, den anderen zu unpolitisch, den dritten zu konventionell, den vierten zu experimentell, den fünften zu sperrig, den sechsten zu bieder, den siebten zu tiefsinnig, den achten zu oberflächlich, den neunten zu wenig aktuell, den zehnten zu sehr auf das Hier und Jetzt fixiert, den elften zu deutsch, die zwölften monieren eine fehlende nationale Identität. All das belegt eigentlich nur, dass es den deutschen Film als kritisierbares Ganzes nicht gibt. Die Masse produzierter Filme ist genauso heterogen wie die Menge ihrer Kritiker. Und das ist gut so. Ein breites Fundament unterschiedlichster Themen, Formen und Stile ist die erste Voraussetzung für eine qualitativ hochstehende Filmkultur. Dass die verhältnismässig geringe Filterung einen niedrigen (relativen) Prozentsatz an (dramaturgisch, schauspielerisch, technisch-handwerklich, inszenatorisch) wirklich befriedigenden Filmen zur Folge hat, ist ganz natürlich und braucht niemanden zu überraschen. Dafür besteht eine gewisse Garantie dafür, dass vielversprechende Talente oder unbequeme Aussenseiter, die das Profil des Neuen Deutschen Films entscheidender prägen als der unvermeidliche (und in jedem anderen Land genauso anzutreffende) Durchschnitt, auch ihre Chance erhalten. Unter allen ernstzunehmenden Filmjournalisten besteht Konsens darüber, dass es jedes Jahr herausragende bundesdeutsche Filme und hoffnungsvolle Debuts gibt. Der Preis, den die öffentliche Hand dafür zahlt, ist – zumal im Vergleich zum Subventionsumfang bei anderen Künsten – bestimmt nicht zu hoch.

Und wer den Neuen Deutschen Film nur mit dem Kinokassen-Argument voreilig ins Grab redet, sollte sich auch die Mühe machen, ein bisschen weiterzudenken. Die Zuschauerzahlen der fünfziger Jahre wird der deutsche Film nie mehr erreichen – dafür ist er einfach nicht schlecht genug. Man

sehe sich doch nur einmal die Box Office Hits Made in Germany der letzten Jahre an. Entweder lockten sie mit bekannten TV-Stars (DIE SUPERNASEN, ZAHN UM ZAHN, OTTO – DER FILM), oder sie waren mit Riesenaufwand hergestellte Bestsellerfilmverfilmungen (DAS BOOT, DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, DER NAME DER ROSE). Mit einer lebendigen Filmkultur haben sie so viel zu tun wie Sylvester Stallone mit den Tugenden des Hollywoodkinos. Und Hits wie THEO GEGEN DEN REST DER WELT oder MÄNNER waren Überraschungserfolge, denen kaum jemand vorher eine grosse Chance eingeräumt hat – ob sie ausserdem zu den Spitzenleistungen des deutschen Films zu zählen sind, darf bezweifelt werden.

Der kreative, anspruchsvolle, aufregende deutsche Film, etwa die Arbeiten von Achternbusch, Herzog, Wenders, Noever, Thome oder Kluge (um nur einige der bekanntesten zu nennen), hat eben nur ein zahlenmässig begrenztes Publikum. Darauf sollte man sich zunächst einmal einstellen. Haro Senft, einer der Initiatoren des Manifests, sieht die Lage denn auch wenig dramatisch:

«Es ist falsch, den Erfolg des bundesdeutschen Films nur anhand der Einnahmen an der Kinokasse zu messen. Frag doch mal die Rohfilmhersteller, womit sie mehr Umsatz machen, mit 35 mm oder mit 16 mm. Von meinem Film EIN TAG MIT DEM WIND zog der Verleih drei 35mm-Kopien, und es gab 250 16mm-Kopien. Der 16mm-Markt wird in den Statements zum deutschen Film völlig unterschlagen. Der Einsatz der Filme in nichtkommerziellen Spielstellen, in Filmclubs oder auch in kulturellen Einrichtungen im Ausland – das ist ein grosser Markt, der auch wirtschaftliche Bedeutung hat. Ohne all die kleinen Filme würden viele filmtechnische Betriebe ganz einfach pleite gehen.»

Neue Impulse

Trotzdem gilt es natürlich, für die Verbesserung der Situation zu kämpfen, die Initiative zu ergreifen, Ideen zu sammeln und sie in die Tat umzusetzen. Wie sehen einige Oberhausener die Lage im Vergleich zu damals, welche Vorschläge haben sie anzubieten, wie würden sie heute handeln?

Ich hatte Gelegenheit, mit dreien von ihnen zu sprechen.

Hansjürgen Pohland: «Wir sind – nicht ganz ohne Schuld – in eine Abhängigkeit geraten, die brutal ist. Wir hatten

Angst, Produzenten über uns zu haben, die von unseren Projekten eigentlich gar nichts wissen wollten. Heute entscheiden Gremien, die gar keine Produzentenfähigkeit mehr haben, also die Fähigkeit, etwas zu ahnen, was in zwei, drei Jahren interessant ist, Strömungen, Entwicklungen, all das. In einem Gremium entscheidet ja nicht der einzelne, und es wagt auch niemand, seine Position gegen andere durchzusetzen. Ich hab mal den Vorschlag gemacht – der natürlich nirgends durchgekommen ist –, dass einem Mann oder einer Frau in einem Gremium die Möglichkeit gegeben wird, ein Projekt auch gegen die Stimmen der anderen zu tragen, es richtig zu betreuen – das wäre fast schon eine Produzentenfunktion. Aber wenn wir schon einmal in diesem dummen Abhängigkeitsverhältnis sind, dann sollte man wenigstens da neue Ideen haben.»

Gremienkritik

Viele offensichtlich inkompetente Entscheidungen einiger Gremien sind in der Vergangenheit von verschiedenen Seiten heftig angegriffen worden. Und seit die Koalition aus CDU/CSU und FDP die Regierung stellt, hat sich die Situation noch verschärft. Bundesinnenminister Zimmermann hat nicht nur personelle Umbesetzungen in den Gremien vorgenommen, sondern sich auch mehrfach persönlich in deren Arbeit eingeschaltet – etwas, was noch keiner seiner Vorgänger gewagt hatte. Am bekanntesten ist wohl der Fall Achternbusch: zuerst verweigerte Zimmermann ihm die Auszahlung der letzten Rate der Bundesfilmpreisprämie, die der Regisseur für seinen Film DAS GESPENST zugesprochen bekommen hatte, dann überstimmte der Minister die Kommission, die den Achternbusch-Film DER WANDERKREBS zur Förderung vorgeschlagen hatte. Und die Einmischung der Politik in die Kunst geht noch weiter: Zimmermann hat zwar diverse Prämien aufgestockt, aber gefördert werden sollen in Zukunft weniger, dafür aufwendigere Filme.

Haro Senft: «Es stimmt, wenn Zimmermann sagt, dass der bundesdeutsche Film in stärkerem Masse auf den Auslandsmarkt abzielen soll – nur zieht er die falschen Konsequenzen daraus. Man sollte nicht weniger, sehr teure Filme fördern, sondern die Exportchancen aller Filme verbessern. Ich denke da an ausländische Fernsehstationen, kulturelle Einrichtungen oder auch den Videomarkt.»

Verleih und Vertrieb

Der Verleih- und Vertriebssektor gehört zu den grössten Problemgebieten. Es werden zwar viele Filme produziert, aber nicht alle gelangen auch in die Kinos. Das liegt zum Teil an fehlendem Engagement der Verleihfirmen, zum Teil an den Kosten, die für die kleineren Verleihe oft zu hoch sind. Andererseits spielt natürlich das Verhalten der Theaterbesitzer eine Rolle, die sich dem Diktat der Grossverleihe zu bereitwillig unterordnen.

Christian Doermer spricht noch einen weiteren Punkt an: «Meine Situation als Schauspieler hat sich durch das Oberhausener Manifest überhaupt nicht verändert. Wer nur Film- und Fernsehschauspieler sein will, ohne gleichzeitig am Theater zu arbeiten, hat es ungeheuer schwer. Da gibt es ein paar Stars, denen wird von den Produzenten jeder Wunsch erfüllt – der Rest wird unterbezahlt. Als Regisseur meine ich, dass die Ankaufpreise für Filme nicht festgeschrieben sein sollten. Für Auftragsproduktionen geben die Fernsehanstalten jede Menge Geld aus, aber für angekaufte Filme zahlen sie z.B. nur 100 000, selbst wenn es sie Millionen kosten würde, den Film selbst zu produzieren. Das sollte gerechter gehandhabt werden. Es würde auch den jungen Leuten Auftrieb geben. Aber so ist die Chance für wirklich Innovatives kaum gegeben. Ausserdem ist die gesamte Filmförderung meines Erachtens viel zu deutschzentrisch. Es sollte mehr Koproduktionen mit Ländern geben, denen es an Devisen mangelt und die keine eigene konstante Produktion haben.»

Senft kritisiert die Förderpraxis aus einem anderen Blickwinkel: «Demokratie heisst grösstmögliche Vielfalt. Die haben wir erreicht, das ist die Haupterungenschaft des Manifests. Die bundesdeutsche Filmproduktion soll in der Breite weitergehen wie bisher, und meiner Meinung nach sollte für jeden Film etwa doppelt so viel Geld zur Verfügung stehen. Die sollen uns nur ein Tornado-Kampfflugzeug geben. Nur ein einziges, nicht die ganze Staffel – (lacht) wir wollen ja nicht die Sicherheit der Nation gefährden. Das Geld für einen Tornado würde für drei Jahre Produktion reichen – und danach müsste man ihn sowieso verschrotten.»

Missverständnis

Aber es ist auch Selbstkritik zu hören. Pohland: «Der Begriff des Autorenfilms – das war ja wohl das grösste

Missverständnis. Unter dem Mantel des Autorenfilms sind unsere Leute total vereinsamt und haben versucht, alles selbst zu machen. Aber Film ist eine Teamarbeit. Der Autorenfilm, so wie er damals gemacht worden ist, war nicht die Lösung. Manche glaubten, sie wären schon Künstler, nur weil sie Individualisten waren. Man hat auch nicht die Toleranz anderen gegenüber weiterentwickelt. Viele unserer Leute haben nur noch ihre Filme als Massstab gesehen. Bei den jungen Leuten ist es ähnlich. Die meisten kommen ja aus den Filmhochschulen. Dort will ja jeder Regisseur sein. Es ist nicht gepflegt worden, dass z.B. auch der Tonmeister eine wichtige Aufgabe hat. Es gibt viel zu wenig gute Tonmeister. Die einzige Chance für unsere Zukunft, auch international, ist ein Teamfilm. Das wäre die neue Qualität, die wir anstreben müssten.»

Probleme gibt es genug, aber es fehlt auch nicht an Ideen und Einzelinitiativen. Gelegentlich werden sogar Erfolge verzeichnet. Beispielsweise wurde die Entscheidung der für die kulturelle Auslandsarbeit zuständigen Abteilung (Inter Naciones), drei Filme (von Niklaus Schilling, Uwe Friessner und Werner Nekes) aus fadenscheinigen Gründen aus dem Angebot der Goethe-Institute zurückzuziehen, nach zahlreichen Protesten wieder aufgehoben. Aber was bisher fehlt, ist eine einheitliche Bewegung, ein fundamentaler Zusammenschluss.

Bestandsaufnahme

Kluge sagte schon vor fünf Jahren: «Wir beanspruchen Freiheit für den Film. Diese Frage gilt es, wieder aufzunehmen, und das können wir nur, indem wir uns jetzt gruppieren, Konzepte entwickeln, eine Bestandsaufnahme machen. Dafür gibt es jetzt junge Menschen und Oberhausener, Alt-Oberhausener, die sich dafür interessieren. Ich würde auf diese Allianz sehr viel setzen. Wir werden also Oberhausen neu aufgreifen. Hinter dem Stichwort Selbstverwaltung steckt nichts weiter als eine etwas interpretierbare und vielleicht missverständliche Formulierung desselben Freiheitsprinzips.» (Zitiert nach Lewandowski)

Die anderen sind ähnlicher Meinung. Pohland: «Ich erwarte eine neue Generation, die ein neues Manifest macht. Fände ich toll. Eine Reihe von unseren Leuten würde da sehr gerne mitmachen. Aber wir können so eine

neue Bewegung nicht mehr alleine tragen.»

Senft: «Vielleicht weniger ein neues Manifest, da wäre die emotionale Komponente zu stark. Besser wäre eine präzise Ausarbeitung von fundierten Fakten, eine klare Definition der Begriffe 'Erfolg' und 'Wirtschaftlichkeit', die der Notwendigkeit von Kunst und Poesie für jedes Volk Rechnung trägt, und die Ableitung konkreter Forderungen daraus.»

Nochmal Oberhausen?

Vielleicht wäre Oberhausen abermals das richtige Podium dafür. Im Rahmen der 33. westdeutschen Kurzfilmtage (vom 5. bis 10.5.1987) wird eine Jubiläumsveranstaltung zum Thema «25 Jahre Oberhausener Manifest» stattfinden. Die damaligen Unterzeichner sollen anhand einer Retrospektive vorgestellt werden, die Bedeutung des Manifests soll hinsichtlich der gegenwärtigen Situation erörtert werden. Was erwarten die Oberhausener von dieser Veranstaltung?

Pohland: «Viele Anstösse, die filmpolitische Situation noch einmal zu überlegen. Ich hoffe, es gibt irgendwelche neuen Manifeste, später wenigstens, von anderen Gruppen. Dass unser Modell übernommen und verbessert wird. Das Jubiläum hat nur einen Sinn, wenn man es wirklich benutzt, wenn es Folgen hat.»

Senft: «Geburtstag hat man eigentlich jeden Tag. Man sollte da keine Melancholie aufkommen lassen. Aber es könnte ein Anlass sein, sich wieder zusammenzureissen.»

Die Festivalleiterin Karola Gramann meint dazu: «Ich denke, es geht zunächst weniger um das Finden einer gemeinsamen Kampfposition, sondern erst einmal um Verständigung. Die ist als erstes notwendig, und ich glaube auch möglich. Die Situation ist im Vergleich zu damals viel weniger überschaubar, und die Interessenlage ist wohl auch sehr unterschiedlich. Es wäre natürlich gut, wenn man zu einer gemeinsamen Position kommen könnte, etwa was die Neuen Medien betrifft. Die Kurzfilmtage sind ein Forum, das man nutzen kann. Über Oberhausen können die Leute etwas erreichen, was sie sonst nicht erreichen könnten, weil man anlässlich des Jubiläums da hinblickt. Die Filmemacher sollen sich Oberhausen aneignen.»

Also aufgepasst. Vielleicht tut sich wieder etwas.

Georg Lacher-Remy

33. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen

Weg zum Nachbarn

5. bis 10. Mai 1987

Dokumentationsfilme, Animationsfilme, Kurzspielfilme und Experimentalfilme aus aller Welt im Wettbewerb

Retrospektive Fernando Birri

Kurzfilme für Kinder

Filmothek der Jugend

Sonderprogramme, u.a. «25 Jahre Oberhausener Manifest»

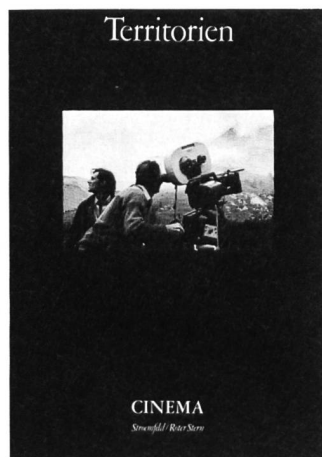
18. Informationstage

mit Kurzfilmen aus der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)

2. bis 4. Mai 1987

Information und Anmeldung:

Westdeutsche Kurzfilmtage, Grillostr. 34, 4200 Oberhausen 1, Tel.: (0208) 825 26 52



CINEMA – Territorien
Schweizer Filmjahrbuch

Stroemfeld/Roter Stern
Oetlingerstrasse 19
Postfach 79

CH-4007 Basel

Die neueste Ausgabe von CINEMA versucht, eine Geographie des gegenwärtigen Filmschaffens zu zeichnen, Orte und Themen zu lokalisieren, Grenzen und Landschaften einiger dieser Arbeiten aufzuzeigen. Beiträge von Ulrich Gregor, Bruno Fischli (Heimat), Corinne Schelbert (Shoah), Martin Schaub (Raul Ruiz), Jörg Huber (Peter Nestler), Rolf Niederhauser u.a.m. Gespräche mit Murer, Dinco, Tanner, Soutter, Schüpbach, Reusser
Kritischer Index der Jahresproduktion 1986 des Schweizer Films.

Bestellung:

- Ex. CINEMA – Bild für Bild. Fotografie und Film (Fr. 24.–)
- Ex. CINEMA – Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit. (Fr. 24.–)
- Ex. CINEMA – Territorien. (Fr. 24.–)
- Ex. Frauen und Film Heft 38 – Maskerade (Fr. 12.–)
- Ex. Frauen und Film Heft 39 – Masochismus (Fr. 12.–)
- Ex. Frauen und Film Heft 40 – Männer die ins Auge gehen (Fr. 12.–)
- Verzeichnis aller lieferbaren Titel (gratis)

Name, Vorname _____

Adresse _____

PLZ, Ort _____

Datum, Unterschrift _____

Stroemfeld/Roter Stern