

(n)irgendwo dazwischen

1966 oder das janusköpfige Jahr

Connie Betz, Julia Pattis,
Rainer Rother

Sommer 1966: Alexander Kluges *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1966) wird auf den Internationalen Filmfestspielen in Venedig mit einem Silbernen Löwen ausgezeichnet. Kurz zuvor erhielt Volker Schlöndorffs *DER JUNGE TÖRLESS* (BRD/F 1966) den Filmkritiker-Preis in Cannes, Peter Schamoni's *SCHONZEIT FÜR FÜCHSE* (BRD 1966) gewann einen Silbernen Bären auf der Berlinale und Ulrich Schamoni's *ES* (BRD 1966) mehrere Auszeichnungen beim Deutschen Filmpreis. Erstlingswerke junger westdeutscher Regisseure verzeichnen internationale und nationale Erfolge. Zur selben Zeit gelangen in der DDR etliche Filme der DEFA-Jahresproduktion *nicht* in die Kinos. Sie werden verboten oder verschwinden, wie im Fall von Frank Beyers *SPUR DER STEINE* (DDR 1966), nach wenigen Tagen einfach wieder von der Leinwand. Das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED vom Dezember 1965 wird zum Tribunal über kritische Kunst und beendet im Lauf des Jahres 1966 den Aufbruch der DEFA, die mit einer Reihe außergewöhnlicher Gegenwartsfilme auch auf virulente Probleme und Missstände in der DDR verweisen wollte. 1966 ist ein Jahr der Gegensätze – und, betrachtet man die Filme, eines mit vielen Gemeinsamkeiten zwischen Ost und West.

Die Aufbruchstimmung zeichnete sich in beiden Ländern bereits in den frühen 1960er Jahren deutlich

ab: Die DEFA ließ mit den Künstlerischen Arbeitsgruppen (KAG) eine größere Unabhängigkeit der Künstler zu, die sich vermehrt Gegenwartsstoffen widmeten. Vorbilder aus Polen oder der Tschechoslowakei, das Beispiel des schon länger zurückliegenden Neorealismus brachten kinematografische Impulse und den endgültigen Abschied vom verstaubten Erbe des Ufa-Stils. Titel wie *DER GETEILTE HIMMEL* (DDR 1964) von Konrad Wolf, *KARBID UND SAUERAMPFER* (DDR 1963) von Frank Beyer oder *LOTS WEIB* (DDR 1965) von Egon Günther stehen für eine neue, frische Filmsprache, für eine Entwicklung, aus der dann die »Verbotsfilme« durchaus als Konsequenz hervorgingen.

Auch der überraschend anmutende Erfolg, ja fast: der Triumph des schon damals so bezeichneten »Neuen Deutschen Films« (auch: Junger Deutscher Film) hat seine Vorgeschichte. Sicherlich war das Oberhausener Manifest von 1962 dabei die öffentlichkeitswirksamste Aktion. Dass sich etwas Neues ankündigte, war schon vor den genannten Premierien 1966 evident: Ulrich Schamoni drehte *GEIST UND EIN WENIG GLÜCK*, der 1965 am Eröffnungsabend der Berliner Filmfestspiele im ZDF gesendet wurde und Kritiker wie Hoffnungsträger der »Oberhausener« porträtierte. Der Streit um den 1965 während der Berlinale, aber außerhalb ihres Programms, aufgeführten zweiten Film

ES (Ulrich Schamoni, BRD 1966), Bruno Dietrich, Sabine Sinjen

von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, NICHT VER-SÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT (BRD 1965), erwies sich dann als Probe darauf, wie »neu« der (west-)deutsche Film denn sein durfte, wie unkonventionell in einem ästhetischen Sinne. Bert Rebhandl sondiert in seinem Essay *Anpassung und Bewusstwerdung* anhand zentraler Werke des Neuen Deutschen Films deren Themen und Filmsprachen und mit ihnen die bundesrepublikanische Befindlichkeit Mitte der 1960er Jahre. Ein Wandel begann sich abzuzeichnen, er betraf das Verhältnis der Generationen, der Geschlechter und jenes zur jüngeren Vergangenheit.

BERLIN UM DIE ECKE
(Gerhard Klein, DDR
1965-66/1990), Dieter
Mann, Kaspar Eichel



Zensuren und Zeitdokumente

Die komplexen Vorgänge, die dazu führten, dass im anderen Teil Deutschlands die SED rund die Hälfte der für das Jahr geplanten Spielfilme (in diversen Produktionsstadien) mit einem Verbot versah, erläutert Ralf Schenk in *Das schlimme Jahr*. Oft waren es langwierige Prozesse bis zum endgültigen Verbot eines Films. Bei KARLA (Herrmann Zschoche, DDR 1965-66/1990*) und JAHRGANG 45 (Jürgen Böttcher, DDR 1966/1990) wurde etwa versucht, anstößige Inhalte zu entfernen oder zumindest zu entschärfen, um die Filme zu retten. Im Filmprogramm der Retrospektive werden Arbeitsstände von Zensurfassungen gezeigt, die dann doch wieder verworfen wurden. Von den Eingriffen bei BERLIN UM DIE ECKE (Gerhard Klein, DDR 1965-66/1990) haben sich nur schriftliche Überlieferungen erhalten, die das Ringen um die Rettung und schließlich das Scheitern dokumentieren (vgl. S. 58 ff.). In anderen Fällen wurden sogar 180-Grad-Wenden vollzogen: Ralf Kirstens DER VERLORENE ENGEL (DDR 1965-66/1970) war bereits zur Prädikatisierung angemeldet, kurz darauf wurde er als ästhetisch und inhaltlich untragbar abgelehnt (vgl. S. 72 ff.).

Dabei waren die verbotenen Filme nicht als Kampf-ansage an das sozialistische System gedacht, so mehrheitlich die Überzeugung der Filmschaffenden und der Studioverantwortlichen. Viele von ihnen waren selbst Mitglieder der SED, die, wie Ralf Schenk in seinem Beitrag schreibt, »darum ringen, sich und ihre Partei, dieses Abstraktum, in politische und ideologische Übereinstimmung zu bringen«. Dennoch wurde auch von den Befürwortern einer strengen Zensurpraxis stets versucht, die Kommunikation mit den betroffenen Filmschaffenden aufrechtzuerhalten und sie in Kürzungen, Umstellungen, Nachdrehn etc. einzubeziehen – man wollte seine Talente nicht verlieren. Ausgewählte historische Dokumente in diesem Band wie Protokolle

* Die Jahreszahlen benennen bei Filmen, die zunächst nicht freigegeben wurden: Produktionszeitraum/Jahr der Uraufführung.

oder Briefwechsel zwischen Parteifunktionären, den verschiedenen Organen der DEFA und Filmemachern geben einen spannenden Einblick in die Strukturen, in die Kommunikation und in den politischen Zeitgeist 1966.

Regelnde Eingriffe gab es nicht nur in der DDR: In der Bundesrepublik waren es unter dem Gesichtspunkt (und oft auch: dem Vorwand) des Jugendschutzes häufig sexuelle Anspielungen oder andere ›Unzüchtigkeiten‹ wie Ehebruch, die zur Streichung oder Veränderung von Szenen oder Dialogen in Filmen und (erstaunlich häufig) von Werbematerial führten. Einblicke in die Akten der FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) aus dem Jahr 1966 belegen dies (vgl. S. 164 ff.). Bei KOPFSTAND, MADAM! (Christian Rischert, BRD 1967) setzte man etwa das Thema Ehebruch gezielt in der Werbung für den Film ein. In ES steht hingegen eine Frau im Mittelpunkt, die ihrem Freund die ungewollte Schwangerschaft verheimlicht und die Entscheidung für den Abbruch allein trifft. Ehe und Kinder sind Mitte der 1960er Jahre nicht mehr der Schluss aller Liebesdinge. Eine ähnlich freizügigere Definition und Darstellung findet sich auch im ostdeutschen Film und mag zur vehementen Ablehnung von DAS KANINCHEN BIN ICH (Konrad Wolf, DDR 1964–65/1989), SPUR DER STEINE und anderen Titeln durch die SED-Funktionäre beigetragen haben.

Neben der Zensur der eigenen Filmproduktionen wurde streng darauf geachtet, was an Filmgut importiert wurde, in der DDR und ebenso in der vermeintlich zensurfreien Bundesrepublik. Hier wurden Filmimporte vom »Interministeriellen Ausschuß für Ost/West-Filmfragen« begutachtet. Andreas Kötzling untersucht in *Blinde Flecken* die schwierigen deutsch-deutschen Filmbeziehungen und die Zensurpraxis, die gerade Filme aus dem je anderen Teil Deutschlands einer besonders kritischen Prüfung unterzog. Die geringe Durchlässigkeit machte eine gegenseitige Rezeption des Filmschaffens schwer, kleine Schaufenster boten aber Festivals und Filmclubs in beiden Ländern.

Durchlässig war die Grenze hingegen für das Fernsehen. Trotz vieler Versuche, das »Westfernsehen«



einzdämmen, verfolgten die DDR-Bürger, was die ARD-Sendeanstalten und das ZDF boten. Klaudia Wick beschreibt in *Am Ende der Anfangsjahre* zudem, wie sich das Fernsehen der DDR genauso wie jenes in der Bundesrepublik nach seiner Etablierung Mitte der 1960er Jahre neu orientierte: mit einem vielfältigen Programm, dessen Bandbreite vom massentauglichen Unterhaltungskino bis zu formalen Experimenten reichte. Die Auswirkungen des 11. Plenums auf das DDR-Fernsehen waren relativ gering, da es bereits seit Anfang der 1960er Jahre zum Massenmedium avanciert war und das Programm des Deutschen Fernsehfunks regelmäßig und sorgfältig kontrolliert wurde. Eine Sonderchau in der Programmgalerie des Museums für Film und Fernsehen begleitet die Retrospektive und präsentiert eine breite Auswahl aus dem Fernsehjahr 1966.

SPUR DER STEINE
(Frank Beyer, DDR
1966)

Generationswechsel

Bei allen Systemunterschieden können zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR auch viele parallele Entwicklungen identifiziert werden, vergleichbare neue Fragen und Herausforderungen stellten sich.

KATZ UND MAUS
(Hansjürgen Pohland,
BRD 1967), Lars
Brandt



Jürgen Böttcher benannte eine zentrale Parallele bereits im Titel seines ersten und einzigen Spielfilms: JAHRGANG 45. Er verwies damit auf die Generation, die tatsächlich Nachkriegsgeneration war, geboren nach Kriegsende, aufgewachsen in der jeweiligen deutschen Gesellschaft Ost oder West, in allen Erfahrungen von ihr geprägt, mit allen Wünschen und Ansprüchen an sie verwiesen. Wenn es auch fast durchgängig eine etwas ältere Filmemacher-Generation war, sah und thematisierte sie die Veränderungen in den Generationenverhältnissen sehr deutlich. Geboren in den späten 1920er und 1930er Jahren, waren viele der Regisseure und Drehbuchautoren außerdem geprägt von eigenen Kriegserfahrungen, die sich auch in den Filmen widerspiegeln: zuweilen als biografische Folie wie bei Kluges ABSCHIED VON GESTERN, manchmal in Nebenhandlungen wie dem Auftauchen einer Fotografie des Schuldirektors in SA-Uniform in KARLA. Auch dort, wo historische Stoffe und die Verarbeitung der Geschichte im Zentrum der Filmhandlung stehen, in

DER JUNGE TÖRLESS, KATZ UND MAUS (Hansjürgen Pohland, BRD 1967) oder DER VERLORENE ENGEL, lässt sich in den Filmen unschwer der deutliche Verweis auf die gegenwärtige Situation und die Verarbeitung von aktuellen Verhältnissen erkennen.

Der Generationskonflikt ist *das* grenzüberschreitende Thema der Filme dieses Jahres. Und retrospektiv mag es seltsam scheinen, dass die ›Rebellen‹ hier eher im DEFA-Film zu finden sind, etwa der streitbare Brigadier Balla (Manfred Krug) aus SPUR DER STEINE oder die so zierliche wie entschiedene Lehrerin (Jutta Hoffmann) in KARLA, die den alten Wegen nicht mehr traut. Insofern war die Angst vor der aufmüpfigen Jugend, wie sie aus der Vorbereitungsmappe, die die Teilnehmer des 11. Plenums erhielten, überdeutlich spricht, nicht ganz gegenstandslos. Gerade die DEFA-Filme des Jahrgangs 1965/66 verhandeln, was es offiziell nicht geben durfte: die andere Haltung der jungen Generation, ihre Ansprüche, Forderungen und Hoffnungen. Ihnen stehen in den Filmen altgediente Kader

gegenüber, nicht durchweg unverständlich, doch auch das schien der Partei schon zu viel. JAHRGANG 45, BERLIN UM DIE ECKE, DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE (Frank Vogel, DDR 1964-65/1990) oder FRÄULEIN SCHMETTERLING (Kurt Barthel, DDR 1965-66/D 2005), all diese Titel behandeln Generationskonflikte, wie sie auch im Neuen Deutschen Film eine Rolle spielen. Aber wo die Dramaturgie der (dennoch) verbotenen DEFA-Filme eine Art Lösung, teils eine Versöhnung mit dem System anbietet, im nun doch möglichen Studium (DAS KANINCHEN BIN ICH) oder in der letztlich eine Perspektive offen haltenden Versetzung an eine andere Schule (KARLA) oder in der Entscheidung für die konstruktive Arbeit im Betrieb (BERLIN UM DIE ECKE), lassen die westdeutschen Gegenwartsfilme vieles offen.

Zwar fanden 1966 die ersten Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg statt, die Diskussion um die Notstandsgesetzgebung begann. Doch der Protest gegen das Establishment war in der Bundesrepublik wie in ihren Filmen sozusagen noch in der Entwicklungsphase. Hier sind die Hauptfiguren in der Regel im Stadium vor der Rebellion: gelangweilt vom Ist-Zustand, auf Distanz zu den Träumen und Wünschen der Eltern, abgeschreckt von den sich bietenden Perspektiven, aber gänzlich im Unklaren darüber, was sie als das Ihre erstreben. Eine Mischung aus Resignation und Chancenabwägung prägt die Stimmung. Es sind ungewisse Wege, die eingeschlagen werden, eine gewisse Vagheit, ungeliebte Kompromisse bestimmen die Lebensläufe der Figuren. Ganz so wie in DER SANFTE LAUF (Haro Senft, BRD 1967) die Karriere beim Schwiegervater gewählt wird oder wie in SCHONZEIT FÜR FÜCHSE das Ambiente des Reichtums genossen, aber nicht mehr in seinen Grundlagen akzeptiert wird.

Viele der Protagonisten lassen sich treiben: Drifter wie der Hafenarbeiter in JIMMY ORPHEUS (Roland Klick, BRD 1966), der in einer schlaflosen Nacht durch die Straßen Hamburgs zieht, oder wie Marquard Bohm, der in NA UND...? (Bohm, Helmut Herbst, BRD 1967) angeblich auf Arbeitssuche ist. »Sich treiben lassen« scheint eine Art Markenzeichen des eben startenden Neuen Deutschen Films zu sein, von Rainer Werner

Fassbinders erstem überlieferten Film DER STADTSTREICHER (BRD 1966) über die eine gewisse Unentschiedenheit pflegenden Paare in ES und PLAYGIRL (Will Tremper, BRD 1966) bis zur Inaktivität des »jungen Törless«. Der Ausdruck Drifter passt jedoch ebenso gut auf Al (Rolf Römer) in JAHRGANG 45 und auf den jungen Arbeiter Peter Müller im Dokumentarfilm DIE VERANTWORTUNG (DDR 1966) von Kurt Tetzlaff.

Und noch eine Parallele: In Ost und West waren es junge, unverbrauchte Schauspieler, die den Filmen ihre Authentizität gaben. Darsteller wie Monika Gabriel, Jutta Hoffmann, Dieter Mann und Rolf Römer in der DDR und Sabine Sinjen, Eva Renzi, Miriam Spoerri, Bruno Ganz und Christian Doermer in der Bundesrepublik. Dieter Mann hatte etwa in BERLIN UM DIE ECKE seine erste Rolle als durchaus rebellischer junger Ar-



Plakat zu DIE VERANTWORTUNG (Kurt Tetzlaff, DDR 1966), Grafik: Ernst Laurenroth

beiter, der die Verhältnisse im Betrieb anprangert, mit Autoritäten zusammenstößt, auch mal Lektionen mit Fäusten zu erteilen sich anmaßt – und der doch eine von Respekt geprägte Beziehung zum alten Facharbeiter Krautmann (Erwin Geschonneck) pflegt. Nebst Geschonneck wurden auch weitere bekannte DEFA-Darsteller wie Hans Hardt-Hardtloff als väterliche Leitfiguren, die den jungen Rebellen ein kritisches Gegenüber bieten, besetzt – ein Spiel mit dem Image, das sich Schauspieler über viele Rollen erarbeitet hatten. Nicht zuletzt waren sie beim Publikum eine verlässlich beliebte Größe.

Arbeitswelten, Lebenswelten

1966 begann nicht bloß das Thema der Generationen akut zu werden. Bei allen Unterschieden der Systeme sahen sich die Bundesrepublik und die DDR beide mit wirtschaftlichen Problemen konfrontiert. Dem scheinbar garantierten Aufschwung des westdeutschen Wirtschaftswunders stand nun die Realität einer ersten

Dreharbeiten zu
ENTSCHEIDUNG FÜRS
LERNEN (Peter Ulbrich,
DDR 1966)



Rezession entgegen, eine Art Realitätsschock. Dem sah sich auch die DDR ausgesetzt, denn das von Walter Ulbrich propagierte »Neue Ökonomische System der Planung und Leitung« reagierte auf die Ineffektivität der Planwirtschaft.

Die Frage nach dem gesellschaftlichen Status von Arbeit und der Bedeutung in der persönlichen Lebenswirklichkeit spielt eine zentrale Rolle in den Filmen von 1966. Im DEFA-Film keine Besonderheit, im westdeutschen Film jedoch allemal. Betriebliche Arbeitsnormen, Vorgaben und Führungsstrukturen werden in Filmen wie SPUR DER STEINE, BERLIN UM DIE ECKE und ES GENÜGT NICHT 18 ZU SEIN (Kurt Tetzlaff, DDR 1964-66/1990) hinterfragt. Beim Nachbarn im Westen stehen karriereorientierten Männern – beispielsweise aus der Immobilienbranche in ES oder PLAYGIRL – Figuren gegenüber, die den alleinseligmachenden wirtschaftlichen Profit in Frage stellen, etwa in SCHONZEIT FÜR FÜCHSE, DER SANFTE LAUF oder in Marran Gosovs ...UND DANN BYE BYE (BRD 1966).

Im Westen sind es aber, anders als in den Filmen aus der DDR – und damit durchaus einen Unterschied der Gesellschaften reflektierend –, fast ausschließlich Männer, die in ihrem Arbeitsumfeld gezeigt werden. Claudia Lenssen thematisiert in *Frauen-Rollen-Bilder 1966* die (in der Regel von männlichen Regisseuren entworfenen) weiblichen Rollenbilder der ost- und westdeutschen Spielfilme des Jahres. Darüber hinaus geht sie den ersten Schritten deutscher Regisseurinnen nach und beschreibt ihren durchaus noch wackeligen Status in diesem männlich geprägten Arbeitsumfeld. Einen Vergleich der arbeitenden Frau und ihres Alltags in Ost- und Westdeutschland bieten Thilo Kochs Reportage FRAUEN IN DEUTSCHLAND (ARD/NDR 26.9.1966) und Peter Ulbrichs ENTSCHEIDUNG FÜRS LERNEN (DDR 1966), die in einem gemeinsamen Dokumentarfilmprogramm der Retrospektive gezeigt werden.

Arbeitswelten nehmen in zahlreichen Dokumentarfilmen 1966, wie denen von Klaus Wildenhahn und Kurt Tetzlaff, großen Raum ein, wie Britta Hartmann in *Bilder und Stimmen aus ferner Gegenwart* aufzeigt.

Sie erläutert außerdem die gegenseitige Wahrnehmung von DDR und Bundesrepublik im Dokumentarfilm und geht auf den Einfluss neuer Bewegungen wie des Direct Cinema oder des Cinéma Vérité ein. Auch manche Spielfilme nehmen dokumentarische, und auch journalistische, Formen auf. In MAHLZEITEN (Edgar Reitz, BRD 1967) etwa spricht die Hauptfigur Elisabeth (Heidi Stroh) reportagehaft über ihr Leben, ähnlich wie die in Ula Stöckls SONNABEND, 17 UHR (BRD 1966) befragten jungen Frauen über ihre Beschäftigungen am Wochenende plaudern. Vielleicht ist dies auch ein paralleles Element, das auf die Ausbildung an der Ulmer Hochschule für Gestaltung zurückzuführen ist, an der Reitz lehrte und Stöckl studierte.

Mit der Aufmerksamkeit für Arbeitswelten ging noch eine andere Wendung einher. Die Filme entflohen dem Studio, man drehte *on location*, und häufig fällt die Freiheit der Beobachtung auf, nicht zuletzt in den Berlin-Filmen auf beiden Seiten der Mauer. *On location* heißt hier, die noch immer überaus sichtbaren Spuren der Zerstörung und die Neubauten des Wiederaufbaus als Handlungsort zu wählen. Will Tremper's PLAYGIRL führt den Zuschauer zu den noch brandneuen, schicken Architekturen des Berliner Westens, Schauerten der Moderne dieser Zeit. Der Immobilienmakler aus ES dagegen versucht, Investoren aus Westdeutschland für zukunftssträchtige Branchen in Mauernähe zu interessieren. Gegensätze lassen sich 1966 leicht einfangen: So kontrastiert JAHRGANG 45 die bröckelnde Eleganz von Altbauten und dunklen Hinterhöfen im Prenzlauer Berg mit halbfertigen, aber schon zu Wohnträumen animierenden Hochhäusern an der Peripherie. »Fräulein Schmetterling« wiederum schwebt zwischen der Karl-Marx-Allee (ehemals Stinallee), dem Sinnbild der Moderne im Ostteil Berlins, wo sie Dessous für die moderne Frau verkauft, und einem abbruchreifen Altbauviertel.

Viele der Geschichten spielen auf den Straßen. Hamburg wird in NA UND...? ebenso ziellos durchstreift wie in JIMMY ORPHEUS, jedoch mit der Aufmerksamkeit der Kamera für das städtische Ambiente, durchaus ungeschönt aufgenommen. Die Reederei, die in



KOPFSTAND, MADAM! eine Rolle spielt, der Steinbruch, vor dessen Hintergrund in DER SANFTE LAUF beiläufig geschäftliche Gespräche geführt werden, die Fabrik, der Club in BERLIN UM DIE ECKE, das Frankfurt in ABSCHIED VON GESTERN, all diese Orte indizieren eine Aufmerksamkeit für die Umgebung, die sie über den Status bloßer Kulissen weit hinaushebt. Das Ineinander von Fiktionalem und Dokumentarischem trägt zu dem neuen Stil und Ton der Filme entscheidend bei und zeigt auch deutliche Einflüsse der Neuen Wellen aus Frankreich, Polen, Ungarn oder der Tschechoslowakei.

PLAYGIRL
(Will Tremper, BRD
1966), Eva Renzi

Strukturen und Schulen

Unterschiede zwischen den verbotenen Filmen der DEFA und den reüssierenden Titeln des Neuen Deutschen Films fallen unbeschadet der vielen Ähnlichkeiten auf. Während es in der Bundesrepublik zahlreiche



Plakat zu DER BRIEF
(Vlado Kristl, BRD
1966)

Erstlingswerke waren, die Aufsehen erregten, war es in der DDR vorwiegend eine bereits etablierte Generation von erfahrenen Filmemachern, die mit sehr genauem Gespür für die Fragestellungen und Probleme der ›Jungen‹ deren Lebenswirklichkeit einfieng. Auch die von der Partei verfilmten Filme waren Produktionen des DEFA-Studios für Spielfilme: Zwar öffneten sie sich, drehten *on location*, besetzten noch unerfahrene

und vor allem unverbrauchte Schauspieler in Hauptrollen oder nahmen, wie Jürgen Böttcher, Laien als Darsteller einiger Figuren in das Ensemble auf. Und doch bewegten sie sich im institutionellen Rahmen der Studios und konnten auf deren Ressourcen bauen, während in der Bundesrepublik versucht wurde, außerhalb der etablierten Strukturen selbstständige Wege zu gehen: über Eigenproduktionen, über neue Finanzierungsmöglichkeiten, wie sie das 1965 gegründete »Kuratorium junger deutscher Film« bot, und mittels junger Filmverleihe, darunter die Atlas Film.

Unabhängige, eigene Strukturen nutzte auch der gerade aufkommende Experimentalfilm in Westdeutschland, schildert Claus Löser in *Das Andere Kino*. Die Bewegung manifestierte sich, neben singulären Filmemachern, vor allem in lokalen Gruppen in Hamburg, Berlin oder München, oft in engem Zusammenhang mit den Hochschulen wie der eben startenden DFFB. Die Zentralisierung der Filmproduktion, besonders aber die propagierte Ästhetik des Sozialistischen Realismus, der formalistische Versuche ablehnte, standen dem experimentellen Filmschaffen in der DDR entgegen. Ein gewisser spielerischer Umgang mit Inhalt und Form wurde dennoch im Rahmen der Film- und Fernsehstudios ausprobiert. Die kulturpolitischen Verschärfungen im Ostblock sorgten schließlich für den ein oder anderen Film-Exilanten im Westen, unter ihnen Marran Gosov und Vlado Kristl.

Die systematische Ausbildung des Filmmachwuchses war ein dominantes Thema in der Diskussion um die Krise des westdeutschen Films. 1966 wurden mit der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) und der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München die beiden ersten Filmhochschulen in der Bundesrepublik gegründet. Die Ausbildungsklasse für Film an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm befand sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt ihrer Reputation, während sich gleichzeitig das baldige Ende 1968 schon ankündigte. Dokumente aus den Hochschularchiven vermitteln einen Einblick in ihre Strukturen und inhaltlichen Positionen (vgl. S. 96 ff.). In einem bislang unveröffentlichten Manu-

skript beschreibt auch Harun Farocki (er gehörte zum ersten Studentenjahrgang der DFFB) seine Wahrnehmung auf das Jahr 1966 (vgl. S. 190 ff.). Etliche bedeutende Regisseure des Neuen Deutschen Films waren jedoch weder als Schüler noch als Lehrende an den Hochschulen. Die Ablehnung von Rainer Werner Fassbinders Bewerbung an der DFFB ist allseits bekannt. Andere, wie Werner Herzog, interessierten sich schlicht nicht für eine akademische Ausbildung. Auch sie realisierten 1966 erste kurze Filme, die im Filmprogramm der Retrospektive zu sehen sind.

Im Umfeld des 11. Plenums des ZK der SED fand in der DDR auch die Überprüfung der Filmbildung an der Deutschen Hochschule für Filmkunst (DHF) in Potsdam-Babelsberg statt. Zahlreiche Filmschaffende, die für die DEFA arbeiteten, waren zugleich Lehrende an der DHF. Ins Visier geriet vor allem das Institut für Filmwissenschaft, das für einen offenen Blick über die sozialistischen Grenzen des Filmemachens stand und den Studenten auch Filme zugänglich machte, die dem normalen Kinopublikum der DDR vorenthalten wurden. Die vom Institut herausgegebene Zeitschrift *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, in der sich unter anderem DEFA-Filmemacher freimütig über ihre Vorbilder äußerten (vgl. S. 100 ff.), wurde zum Kernpunkt der Kritik, die schließlich zur Entlassung mehrerer Mitarbeiter führte.

So verschieden die Voraussetzungen auch waren, die Autorenfilme aus der Bundesrepublik und die Produktionen der DEFA wurden Mitte der 1960er Jahre von einer ähnlichen Grundstimmung getragen: Nach den Auf- und Umbrüchen in Ost und West pendeln beide Filmländer zwischen einem »Nicht mehr« und einem »Noch nicht«. Suchbewegungen, Ungewissheit und Offenheit kennzeichnen die ästhetisch prägenden Filmwerke auf beiden Seiten der Mauer. Sich wandelnde Lebenswelten finden ihren Weg auf die Leinwand. Und hier wie dort lassen sich die Regisseure und Regisseurinnen von den neuen Filmströmungen aus Europa inspirieren und suchen nach ihrer eigenen Sprache. Nach 1966 entwickeln sich die filmischen Perspektiven in Ost und West in unterschiedliche Richtungen.