

Film-Politik, Studenten-Bewegung, Online-Archiv

Bericht von der Dziga-Wertow-Akademie

Max Linz

2011

Ende November 2011 entschied die Vollversammlung der Studierenden der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), «sämtliche in den Statuten der DFFB festgelegten Organe der studentischen Mitbestimmung (Studentenvertretung und studentische Vertretung im Akademischen Rat) nach vierzigjährigem Bestehen mit sofortiger Wirkung und ersatzlos aufzulösen» (O.A. 2011). Da die Direktion ihre Verpflichtung auf Drittelparität ignorierte, kommunizierte man der Öffentlichkeit in einem offenen Brief an den Regierenden Bürgermeister von Berlin, «nicht weiter eine Alibifunktion in einer dysfunktionalen akademischen Selbstverwaltung» erfüllen zu wollen, und appellierte an die politische Administration im Senat, die «notwendigen Schritte einzuleiten, damit der akademische Betrieb der DFFB wieder in vollem Umfang stattfinden kann» (ibid.). Die Hoffnung auf eine politische Restitution studentischer Mitbestimmungsrechte aber wurde enttäuscht, der Vorgang blieb vorläufiger Schlusspunkt einer Entwicklung, die zum vollständigen Verlust der um 1968 gewonnenen Möglichkeiten studentischer Mitbestimmung und Selbstverwaltung an der DFFB geführt hatte.

Kurz vor Weihnachten, am 22. Dezember 2011 erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* unter der Überschrift «Unruhe an der DFFB – die Tradition des Politischen» ein kurzer Artikel, der auf den

offenen Brief bezugnehmend die Geschehnisse historisch verortete und der DFFB eine «besondere Tradition» attestierte, zu der «wesentlich das Erbe von 1968» zähle, als «die Akademie von den Studierenden besetzt und nach dem sowjetischen Dokumentaristen Dziga Vertov neu benannt wurde [...]» (Rebhandl 2011). Doch die Situation zu Beginn des neuen Jahrzehnts mit der politisch propagierten «Alternativlosigkeit», ihrer auch filmästhetisch durchgesetzten Austerisierung hatte wenig gemein mit dem historischen Wagemut der Studentebewegung, und die meisten der entstehenden Filme erhoben dagegen keinen Einspruch – im Gegenteil. Es herrschte lediglich ein vorsichtiges Einverständnis darüber, dass sich das zu jener Zeit erkämpfte Recht auf Mitbestimmung nicht direktorialer Willkür zu beugen habe. So ist zumindest fraglich, ob «das Politische» in den Bereich des Traditionellen fallen und ob man ein hier mit der Chiffre «1968» bezeichnetes geschichtliches Ereignis «erben» kann.

In einer von Kommiliton_innen und mir zu jener Zeit gestarteten Sichtungsreihe mit Filmen aus den Archiven der DFFB und der Stiftung Deutsche Kinemathek gingen wir dem nach, suchten wir die Verbindungslinien zwischen den Zeiten, von Vertov über die Wertow-Akademie in unsere Gegenwart. Durch das DFFB-Archiv vermittelte sich nicht nur ein historisches Verhältnis von politischer Filmästhetik zu filmpolitisch institutionalisierten Rahmenbedingungen, das ich im Folgenden auf den weiteren Kontext des Jungen oder Neuen Deutschen Films beziehen werde. Es stellte sich auch die Frage, ob man mit der Filmgeschichte Einspruch erheben kann: gegen eine leer gewordene Beschwörung von Tradition, gegen eine Gegenwart, die ihre Geschichte negiert. Halten Filme – gerade aus einer weit entfernt oder gar verloren scheinenden Vergangenheit – selbst ein produktives Moment für aktuelle politische Auseinandersetzungen bereit?

1968

Im Online-Archiv *astamateri.al* betrachte ich das .mov-File mit dem Titel WOCHENSCHAU 2 (BRD 1969). Generiert vom H.264-Codec, mit dem das digitalisierte Videomaterial komprimiert wurde, von Pixeln gerastert, flackert brüchig der auf grobkörnigem, schwarz-weißem 16mm-Material hergestellte Film über den Bildschirm. Auch der Ton führt die Spuren seiner Transfers mit sich und scheppert blechern aus den Lautsprechern meines Laptops. In einer Rückansicht trägt jemand mit breitem Pinselstrich und schwarzer Farbe die Worte «Dziga Wertow Akademie» untereinander auf einer etwa drei mal drei Meter



großen Leinwand auf. Dazu spricht er ein programmatisches Voice-Over: «Ich bin der Student, der dies jetzt schreibt. Wir haben die Akademie die Dziga-Wertow-Akademie genannt. Durch seine Filme hatten wir gelernt, nicht nur Filme zu machen, sondern politisch zu sein, um politische Filme zu machen, die das System verändern.» Der dies schreibt, ist Thomas Mitscherlich, seit 1967 Student an der DFFB, die sich zu dem Zeitpunkt schon seit längerem mitten in den politischen Auseinandersetzungen der Westberliner Studentenbewegung befand und zuvor bereits kurz vor der Schließung durch das Innenministerium gestanden hatte (vgl. Baumgärtel 1998, 76).

Als im Mai 1968 die Notstandsgesetze erlassen wurden, besetzten die Studenten die Akademie und benannten sie, im Rückgriff auf einen der Protagonisten der längst historischen sowjetischen Avantgarde in «Dziga-Wertow-Akademie» um, erneuerten und übersetzten damit den Anspruch mit Filmen politisch zu handeln und im Rahmen der Ausbildung an der Akademie und mit den zur Verfügung stehenden Produktionsmitteln neue filmische Formen zu entwickeln, die sich von hegemonialen Darstellungsmodi unterscheiden. Aus diesem Grund sind die in dieser Zeit entstehenden Filme, wie Volker Pantenburg schreibt, «nicht nur als Dokumente der Radikalisierung, als Bebilderung der politischen Entwicklung und damit als zeithistorische Quellen zu verstehen». Vielmehr zeigt sich, «dass die realen Erschütterungen des Jahres 1968 das Kino nicht unangetastet ließen, sondern es

1 WOCHENSCHAU
NR. 2 («Gruppe
Wochenschau»
and Klaus
Wildenhahn,
BRD 1968)

zur Erprobung und Untersuchung seiner politischen Möglichkeiten zwingen» (2007, 205).

Wo sie die Ordnung der Film-Akademie thematisieren, verweisen sie aber auch auf die Frage nach den Rahmenbedingungen, unter denen politisches Filmemachen in diesem Sinne überhaupt möglich ist. In ihnen gerät die «politische Differenz» als Unterscheidung zwischen «Politik (im Sinne z.B. von policy, polity oder «Polizei») auf der einen Seite und dem emphatisch Politischen (im Sinne von z.B. Ereignis, Antagonismus oder Institution) auf der anderen» (vgl. Machart 2010, 18) auf besondere Weise in den Blick. Nach zahlreichen Konflikten zwischen Studenten und Leitung war im Frühjahr 1968 der von Direktion, Dozent_innen und Studierendenvertretung drittelparitätisch besetzte akademische Rat eingeführt (Aka-Rat) und die Mitbestimmung in den Statuten des Gesellschaftsvertrags der als GmbH organisierten Filmakademie verankert worden.¹ Im November desselben Jahres – nach einem Go-In im Büro des Direktors Heinz Rathsack, bei dem der offenbar konfiszierte Film EIN WESTERN FÜR DEN SDS (BRD 1968) des bereits von der Akademie verwiesenen Günther-Peter Straschek wieder auftauchte – wurden alle an der Aktion beteiligten Studenten relegiert, unter ihnen Hartmut Bitomsky und Harun Farocki (vgl. Tietke 2013, 23; Pantenburg 2007; Beringer 2009; Edschmid 2013, 58ff). Die verbliebenen Student_innen handelten eine Einigung mit der Akademieleitung aus. Von da an verläuft sich die Spur der Revolte – einerseits. Andererseits schien seither die nötige Ellenbogenfreiheit gegeben zu sein, um Filme nach den Vorstellungen der Studierenden realisieren zu können. Um die hier beobachtete Verzahnung von institutioneller Politik und politischer Filmpraxis weiter zu kontextualisieren, werde ich kurz skizzieren, wie die Gründung der westdeutschen Filmhochschulen mit der veränderten Filmpolitik der BRD der 1960er-Jahre zusammenhängt.

1 Laut dem an der DFFB nach wie vor gültigen (aber nicht mehr praktizierten) Statut entscheidet jener Akademische Rat über Inhalt und Methoden des Unterrichts, die Freigabe und Veröffentlichung von Produktionen der DFFB und ihre rechtliche Prüfung, hat ein Vorschlagsrecht bei der Berufung von Dozent_innen und wirkt bei der wirtschaftlichen Planung, insbesondere im Bereich der Ausbildungsproduktion mit.

Vor '68/Nach '89

Die Gründungen der ersten westdeutschen Filmhochschulen in West-Berlin (DFFB, 1966) und München (HFF, 1967) sowie des Instituts für Filmgestaltung an der HfG Ulm durch Alexander Kluge und Edgar Reitz (1962–1968) sind Resultate filmpolitischer Vorgänge im Verlauf der 1960er Jahre. In seiner Monografie zu Harun Farocki bringt Tilman Baumgärtel diesen Umstand auf die Nietzsche-Formel der «Geburt der DFFB aus dem Geiste des Oberhausener Manifests» (1998, 39). Mit dem Oberhausener Manifest waren neben der berühmten Tot-sagung von «Papas Kino» auch drei zentrale Forderungen formuliert worden: «Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen» (Blüthner et al 2012 [1962], 15). Es ist angesichts dieser Forderungen eine der Paradoxien der gesamten auf das Oberhausener Manifest folgenden Epoche des Neuen Deutschen Films, dass sich die Produktionsmittel für die Realisierung der ästhetischen Ideale einer unabhängigen, autorenzentrierten Filmproduktion nur auf politischem Weg organisieren ließen. Die neuen Filmemacher_innen «mussten erst Herstellungsmöglichkeiten schaffen, bevor sie ihre Filme machen konnten». Der westdeutsche Autorenfilm war «unzertrennlich mit seiner Politik verbunden: der kulturpolitischen Forderung nach Anerkennung und Förderung. Filmästhetik war oft von Filmpolitik nicht mehr zu unterscheiden» (Elsaesser 1994, 74ff).

Alexander Kluge, Manifest-Unterzeichner und Sprecher der Oberhausener Gruppe, der in den 50er Jahren mit einer Arbeit über die Universitäts-Selbstverwaltung (Kluge 1957) promoviert hatte, polemisierte in einer Rede im Stuttgarter Landtag im November 1963, dass nirgendwo in der Industrie «ein so erschreckender Bildungsstand herrscht wie im Filmbereich» und behauptete, «dass die meisten kulturell wichtigen Filmprojekte finanziell ermöglicht werden könnten, aber aus geistigen Mangelerscheinungen nicht verwirklicht werden können». Daher forderte er einen «Sammelpunkt für die geistigen Kräfte des Films [...] und zwar in Form einer Film- und Fernsehakademie» (Kluge 2012 [1963], 52). Mit der Gründung der Filmakademien wurden zum ersten Mal in der Geschichte der Bundesrepublik Produktionsmittel für Filme ganz außerhalb kommerzieller Verwertungsinteressen bzw. ihrer öffentlich-rechtlichen Verwendung vergeben. Die geschichtliche Koinzidenz mit der Studentenbewegung von 1968 hat ihr Übriges dazu getan, dass die meisten der Studierenden an der DFFB ihre Produktionsmittel konsequent für einen Film ein-

setzen, der aus den Kinos auf die Straße und in die politische Aktion drängte (vgl. Baumgärtel 1998).

Festzuhalten bleibt auch, dass ausgerechnet die vom Bundesinnenministerium etablierte Filmpraxis an den Filmhochschulen zu oppositionellen bzw. revolutionären Filmformen beigetragen hat. Dies erscheint nun wie eine Verschärfung der von Thomas Elsaesser beschriebenen Paradoxie, wonach die Autorenfilmer um ihrer künstlerischen Freiheit willen auf die politischen Institutionen angewiesen waren.

Sowohl zur Unterstützung der Forderung der Unterzeichner des Oberhausener Manifests nach einem «neuen Film» als auch im Hinblick auf die zukünftigen Absolvent_innen der Filmhochschulen wurde 1965 mit dem Kuratorium junger deutscher Film die (west-)deutsche Filmförderung begründet (vgl. Kluge 2012 [1963]; Elsaesser 1994). Neben der Filmförderanstalt (FFA) und der Förderung der im Kanzleramt angesiedelten Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) besteht das «Kuratorium junger deutscher Film» bis heute, ist allerdings die mit dem geringsten Etat ausgestattete bundesweite Förderung (vgl. Friederici/Wietstock 2012, 246ff). Ihre Förderentscheidungen werden mittlerweile von Referent_innen der in den 1980er und 90er Jahren gegründeten und primär an standortpolitischen Prinzipien ausgerichteten Filmförderungen getroffen. Diese haben auch die von Filmschaffenden selbstverwalteten Gremien der früher existierenden kulturellen Filmförderungen übernommen oder ganz aufgelöst. Aus der Schaffung eines einzelnen, unabhängigen kulturellen Fördergremiums hat sich seit dem ersten Filmfördergesetz von 1967 ein kompliziertes, regionalisiertes, mit den verschiedenen Branchenplayern auf das Engste verflochtenes Fördersystem entwickelt, von Kluge und anderen von Beginn an als «Schnulzenkartell» bezeichnet. Die politischen Interessen dahinter bleiben weitgehend intransparent, nur selten artikulieren sie sich noch so deutlich wie zu Zeiten der «geistig-moralischen Wende» zu Beginn der Regierung von Helmut Kohl mit dem CSU-Innenminister Friedrich Zimmermann (vgl. O.A. 1983). Fraktionsübergreifend scheint ein Konsens zu bestehen, Filmpolitik als Standortpolitik zu betreiben, wohl weil die Filmwirtschaft ein besonders glänzendes, erfolgsversprechendes Feld postindustrieller, kreativwirtschaftlicher Tätigkeit ist.² Obschon zur Zeit der Teilung

2 In seinem Essayfilm *ES WERDE STADT – ZUM ZUSTAND DES FERNSEHENS IN DEUTSCHLAND* (D 2014) aus Anlass des fünfzigjährigen Jubiläums des Grimme-Preises 2014 macht Dominik Graf das Jahr 1989 als einen Kristallisationspunkt der Fernsehge-

Deutschlands, als es in der BRD nur zwei Filmhochschulen gab, beanstandet worden war, dass gemessen am Produktionsvolumen zu viele Absolvent_innen «auf dem Markt» seien, wurden gerade in der Zeit nach dem Mauerfall zahlreiche neue Filmhochschulen gegründet.

Gut fünfzig Jahre nach Alexander Kluges Polemik für eine Film-Akademie und gegen die «geistigen Mangelercheinungen» in der Filmbranche müssten diese mittlerweile eigentlich behoben sein. Doch kritische Stimmen, besonders von Filmemacher_innen und Filmkritiker_innen, gegen die von Fernsehsendern diktierten Bedingungen der Filmproduktion, die Interessen des Fördersystems und das allgemeine ästhetische Niveau oder seine ideologische Tendenz gibt es unzählige.³ Diesen Problematisierungen ist, soweit ich sehe, von wissenschaftlicher Seite aktuell kaum systematisch nachgegangen worden, was auch mit dem beinahe totalen Verschwinden von Filmkritiker_innen und Filmwissenschaftler_innen aus den filmpolitisch maßgeblichen Institutionen zu tun haben könnte. Das «Kuratorium junger deutscher Film» war zu Beginn nur mit Film- und Fernsehkritiker_innen besetzt (vgl. Elsaesser 1994). An der DFFB unterrichteten, auch in leitender Position, für lange Zeit u. a. Ulrich Gregor, Hans-Helmut Prinzler, Klaus Kreimeier, Gertrud Koch, Karsten Witte, Frieda Grafe, Thomas Koebner und Helmut Färber.

Nachdem der Gründungsdirektor Heinz Rathsack Ende der 1980er sein Amt niedergelegt hatte, setzte sich an der DFFB zu Beginn der 90er die Praxis durch, Direktor_innen aufgrund ihrer künstlerischen Reputation zu berufen, zudem wurde das Amt später auch mit einer befristeten Professur an der Universität der Künste (UdK) verbunden. Ironischerweise begann mit diesen Maßnahmen eine grundlegende Neuordnung des Studiums: Das quasi-künstlerische Prinzip der Ausbildung zur Filmemacher_in wurde zugunsten eines durchgängig

schichte aus. In der Zeit um den Mauerfall verortet er den neuen Vorrang kreativ-wirtschaftlicher Konzepte, in denen Filmproduktion zur Kompensation von De-Industrialisierung primär der Standortförderung zu dienen hat (vgl. auch Friederici/Wietstock 2012). Der Filmkritiker Olaf Möller stellt die Vermutung an, dass der von Graf diagnostizierte Qualitätsverlust im Fernsehen mit dem Ende des Realsozialismus in Osteuropa zu tun hat, der eine Veränderung des bis dahin existenten Legitimationsdrucks nach sich zog: Statt sinnliche Evidenzen für die Behauptung des «menschwürdigeren Systems» zu produzieren, gehe es jetzt nur noch um den Nachweis von Wirtschaftlichkeit. Im Koordinatensystem des Fernsehens ist das die Quote. Graf beschreibt, wie zusammen mit dem Subventionsboom der Medienindustrien die Prekarisierung und ein neuer Konkurrenzdruck der Beschäftigten einzusetzen beginnen.

3 Zumeist geschieht dies in (Online-)Film-Feuilletons wie *Perlentaucher*, *Black Box – Filmpolitischer Informationsdienst*, *Revolver-Film*, *cargo-film.de* etc.

arbeitsteiligen und in Gewerken organisierten Modells aufgegeben, um die Studierenden von Beginn an zu spezialisieren und so zu ‚professionalisieren‘. Studiengänge für Produktion und Drehbuch wurden eingeführt und die Zusammenarbeit mit Fernsehsendern intensiviert und im Lehrplan verankert. Im ’68-Gedenkjahr 2008 schließlich setzte ausgerechnet der seinerzeit ebenfalls relegierte Hartmut Bitomsky die im Akademischen Rat organisierte Mitbestimmung aus. Die anschließenden Spannungen und Proteste führten schließlich zu seinem – von der Studierendenschaft allerdings zu keinem Zeitpunkt geforderten – Rücktritt. Eine von der Senatskanzlei geleitete Kommission übernahm die Berufung eines Nachfolgers, konnte sich aber nicht auf eine der vier Kandidat_innen einigen und gab das Verfahren an das die DFFB kontrollierende Kuratorium ab.⁴ Trotz eines eindeutigen Votums der Studierenden und der Dozentschaft für die Kamerafrau und langjährige Dozentin Sophie Maintigneux, entschied das Kuratorium Anfang des Jahres 2010, den Regisseur Jan Schütte zum neuen Direktor zu berufen. Da alle anderen Bewerber_innen um das Amt einen deutlichen, auch biografischen Bezug zur DFFB vorwiesen, wurde die Entscheidung als politisch gewollte Abkehr von der Geschichte der DFFB und finale Normalisierung in den deutschen Mainstream interpretiert (vgl. Knörer 2010).

Im Archiv-Kino

Genau zu diesem Zeitpunkt der Ablösung und des Verschwindens ihrer Protagonist_innen hielt nun das Archiv die Möglichkeit bereit, die politisch umkämpfte Geschichte der DFFB anschaulich, die geschichtlichen Anschauungen wieder lebendig werden zu lassen. Weil die Herstellung von Filmen selbst Mittel und Zweck der Ausbildung ist, besteht das Archiv der DFFB zum Großteil aus Filmen. An der DFFB werden historische Dokumente mit dem Potenzial spezifischer affektiver Qualitäten produziert, welche die Filmrollen – aus ihrer Verwahrung im Archiv der Stiftung deutsche Kinemathek (SDK) ins Kino der DFFB geholt – in der Projektion entfalten können. Die Vergangenheit schiebt sich ins Hier-und-Jetzt und erzeugt eine wahrnehmbare Differenz, eine Unterbrechung des Gegenwartscontinuums, die auch darauf

4 Das Kuratorium, so etwas wie ein Aufsichtsrat, setzt sich heute unter dem Vorsitz der jeweils verantwortlichen Berliner Kulturpolitiker_innen (zur Zeit des SPD-Politikers Björn Böhning) ausschließlich aus Vertreter_innen der Film- und Medienwirtschaft (u. a. RBB, ZDF, RTL, SONY, Filmförderung, BMW etc.) zusammen.

verweist, dass alles hätte anders werden können. Nach Chris Tedjasukmana bilden Filme «Raumzeitkonstellationen [...], deren nicht-chronologische Orchestrierung von Zeitfragmenten über den Eindruck einer bloß vergehenden Zeit hinausgeht», und erscheinen uns dadurch als eine «Hinwendung der Gegenwart zum Bild des Vergangenen und umgekehrt als Blick der Vergangenheit zur gegenwärtigen Wahrnehmung» (2014, 160).

Schreibt man die Geschichte der Institution entlang der Wechselbeziehungen zwischen Film und Politik, ist ein naheliegender Ausgangspunkt der Film *BERLIN, 2. JUNI 1967* (BRD 1967), den Thomas Giefer gemeinsam mit dem AStA der FU Berlin hergestellt hat und in dem die Urszene der Radikalisierung der APO zu sehen ist: der Schah-Besuch in West-Berlin, die Ausschreitungen der Polizei gegen die Gegendemonstrant_innen und das Entsetzen nach dem Tod Benno Ohnesorgs, mit dem auch die Radikalisierung der DFFB-Studenten einsetzen sollte. Tilman Baumgärtel geht soweit zu sagen, «dass die Konflikte an der DFFB modellhaft die verschiedenen Phasen der APO widerspiegeln: von einer anfangs eher linksliberal-humanistisch geprägten Friedensbewegung [...] über die antiautoritäre Phase im Jahr 1968 bis hin zur Gründung der politischen Basisgruppen in Betrieben und Stadtteilen [...]» (1998, 57). Dem ist hinzuzufügen, dass es nicht nur die Konflikte, sondern vor allem die an der DFFB entstehenden Filme sind, die die Phasen der APO «widerspiegeln». Die zwischen politischen Ereignissen und den Poetiken der Filme erfolgenden Wechselwirkungen kann man z. B. in Helke Sanders gemeinsam mit Harun Farocki und Uli Knaut gedrehtem Anti-Springer-Essay *BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE* (BRD 1968) sehen. Zunächst in Spielszenen aufgebaut, die an frühe Filme von Huillet-Straub wie *MACHORKA MUFF* (BRD 1963) erinnern und den Zusammenhang zwischen Manipulateuren und von der Springer-Presse Manipulierten exemplifizieren, wird der Film durch das Attentat auf Rudi Dutschke in einen dokumentierenden bis agitierenden Modus gelenkt,⁵ die formale Transformation dabei wieder reflektiert.⁶ Die Filmemacherin,

- 5 Beide Filme ermöglichen darüber hinaus eine vergleichsweise authentische Begegnung mit der historischen Figur Rudi Dutschke, dessen öffentliches Bild im Zuge der 68-Revision längst von der Darstellungspolitik deutsch-deutscher Eventfilme wie *DUTSCHKE* (D 2009) oder *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (D 2008) neu bestimmt worden ist.
- 6 Reflexion und Mitteilung der eigenen Mittel und Verfahrensweisen sind zentrale Bestandteile und die den Filmen gelegentlich attestierte «Dogmatik» oder «Propaganda» erscheint als nachträgliche Diskreditierung. Vielmehr stellt gerade *BRECHT*

während eines Teach-Ins im Audimax, Zigarette in der auf dem Rednerpult ruhenden Hand, erläutert:

Wir, die wir jetzt Filme machen, sind seit längerem dabei, den Kampf der Berliner Studenten gegen den Springer'schen Manipulationsapparat zu dokumentieren. Wir wollen aber nicht nur dokumentieren, sondern auch mit den Filmen agieren und agitieren. [...] Wenn wir also bei den Aktionen nicht direkt uns beteiligen, sondern mit den Filmkameras, dann agieren wir auch, nur in einem anderen, technisch-chemischen Verfahren. So.

Neben jenen zwei «Klassikern» der 68er-Studentenbewegung sind archivlogisch insbesondere die wenig später entstandenen Filme der sogenannten Gruppe Wochenschau aufschlussreich. Sie knüpfen an die selbstreflexiven Überlegungen von Helke Sander zum Zusammenhang von politischer Aktion und Produktionssituation praktisch an, schreiben dabei gleichzeitig eine Chronik der Institution. Bei der Gruppe Wochenschau handelte es sich um ein von dem Dokumentaristen Klaus Wildenhahn geleitetes Seminar, in dem mehrere (mittel-)lange Dokumentarfilme in Form von experimentellen «Wochenschauen» realisiert wurden. Sie collagieren die Dokumentation öffentlicher politischer Konflikte mit akademie-internen Diskussionen, die sich in ihrer Entstehungszeit zutragen. *WOCHENSCHAU I* oder *REQUIEM FÜR EINE FIRMA* (BRD 1968) dokumentiert ausführlich den Gründungskonflikt der DFFB rund um die Relegation der achtzehn Studenten, denen der Film gewidmet ist. Er setzt ein mit einer Abschiedserklärung: Die DFFB, auf dem Höhepunkt der «Filmkrise» als «Bauhaus des Films» gegründet, sei durch das 1967 verabschiedete Filmfördergesetz, mit dem sich die Verursacher_innen der Filmkrise gerettet hatten, nutzlos geworden. Auf einer Pressekonferenz an der TU Berlin stellt der relegierte Studentenrat Hans-Rüdiger Minow die Vorfälle um das Go-In und den Film *EIN WESTERN FÜR DEN SDS* in einen größeren Zusammenhang: Obwohl die Studierenden «von der Bonner Filmlobby aus gesehen völlig sinnloses Nachwuchsmaterial» seien, sei der «Westberliner Senat aus kulturpolitischen Gründen unbedingt an der Aufrechterhaltung» der Akademie interessiert, müsse aber deshalb «gegenüber Bonn die politischen Aktivitäten unterbinden». Bemerkenswert ist die Solidarität mit den Kommiliton_innen an der DFFB durch die ASten der West-Berliner Universitäten, die «hochschulpolitische Parallelen»,

DIE MACHT DER MANIPULATEURE eine formale Transparenz her, die einem noch in keinem Propagandafilm untergekommen sein dürfte.

also zukünftige Relegationen politisch «renitenter» Studenten an den eigenen Instituten befürchten.

Zu Beginn von WOCHENSCHAU 2 wird die Verhandlung von Ausbildungsverträgen mit dem Direktor dokumentiert. Nach dem Rauswurf der Achtzehn bewirbt dieser die Neuerungen in der Studienordnung stoisch mit den Vorteilen gegenüber der Praxis in den «Sendeanstalten». Für die Studierenden steht dagegen die Möglichkeit auf dem Spiel, ihre Produktionsmittel auch für politische Zwecke einsetzen zu können, ohne Zensur oder Relegation fürchten zu müssen. Zentrales öffentliches Ereignis des Films ist der Besuch des US-Präsidenten Richard Nixon in West-Berlin am 27. Februar 1969. WOCHENSCHAU 2 stellt die eigenen Aufnahmen von einer Stadt im Ausnahmezustand und den Protest-Demonstrationen sowohl den gewaltbereiten Polizisten und Nixon-Fans auf der Straße als auch der staatsmächtigen Inszenierung des Fernsehens entgegen. Der Film endet, wiederum in einer für die Produktionen der Zeit beispielhaften, zugleich agitatorischen wie selbstreflexiven ›Verschleifung‹, indem gezeigt wird, wie man eine 16mm-Kamera bedient. Hier wird die von Helke Sander betriebene rhetorische Reflexion der eigenen Praxis zur filmisch inszenierten Vermittlung darüber, wie man Filme für die Studentenbewegung produzieren kann.

Während sich die Rahmenbedingungen an der DFFB zu konsolidieren begannen, entwickelten sich neue Filmformen – vom Schüler- oder Zielgruppen- zum Arbeiterfilm. Insbesondere bei der Entwicklung des Arbeiterfilms spielten die Berliner Studierenden eine maßgebliche Rolle (vgl. Collins/Porter 1981, 34). Beispiele sind die Arbeiten von Christian Ziewer und Max Willutzki, die sie nach ihrer Relegation schon außerhalb der DFFB in Zusammenarbeit mit dem WDR realisierten, oder der Abschlussfilm DIE WOLLANDS (BRD 1972) von Marianne Lüdcke und Ingo Kratisch, an dem sich Rainer Werner Fassbinder und Per Märtzsheimer für ihre Familienserie ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG (BRD 1972/73) orientiert haben mögen. Näher eingehen möchte ich noch auf den Film FÜR FRAUEN – I. KAPITEL (BRD 1971). Cristina Perincioli, seit 1968 an der DFFB und in der Gruppe Wochenschau aktiv, hatte den mittellangen Film gemeinsam mit Bewohnerinnen des Märkischen Viertels entwickelt und umgesetzt. Hier organisieren sich Kassiererinnen eines Supermarkts gegen ihre strukturelle Benachteiligung (weniger Gehalt für schwerere Arbeit) und treten in Streik. Der nun völlig überforderte Marktleiter und sein inkompetenter Komprador müssen einsehen, dass sie ohne ihre Kolleginnen nicht klarkommen und akzeptieren die Forderung nach

gleichem Lohn. Während BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE brechtianische Spielhandlung, dokumentarische Sequenzen und performative Intervention nebeneinander montiert, scheint FÜR FRAUEN – I. KAPITEL verschiedene, zuvor in der DFFB entwickelte Verfahren zu synthetisieren (vgl. Wildenhahn 1975 [1973]).⁷ Das Spiel der nicht-professionellen Schauspieler_innen steht weder im Dienst gesteigerter Natürlichkeit noch bressoniansicher Modellhaftigkeit. Ihre direkte, unverhohlene Adressierungsweise und das offen zur Schau gestellte Laienspiel verweisen vielmehr auf den Umstand, dass die Akteurinnen sowohl wissen, wovon sie sprechen (insofern sie selbst von den realen Verhältnissen, die sie darstellen, betroffen sind), als auch, dass sie sich in einer Spielhandlung und damit einer kinematografischen Re-Präsentation dieser Verhältnisse befinden. Die mobile, dokumentarisierende Kamera bewegt sich frei durch die engen Regalreihen des Supermarkts, die Montage insistiert auf szenischer Auflösung, auf Ellipsen und slapstickhaften Auftritten, gerade dann, wenn die Männer sich als Autoritäten in Szene zu setzen versuchen. Mit dem parabelhaft durchgespielten wilden Streik im Maßstab des lokalen Supermarkts und der dezidiert feministischen Perspektive überführt FÜR FRAUEN – I. KAPITEL die politischen Themen und ästhetischen Formen in eine vergleichsweise geschlossene filmdramaturgische Narration. Der Film hebt die Idee der Veränderbarkeit der Verhältnisse in einer fast schon klassischen Erzählweise auf und naturalisiert, anders gesagt, statt der Verhältnisse ihre Veränderbarkeit.⁸ Über der Schlusseinstellung ruft Rio Reiser: «Alles verändert sich, wenn Du es veränderst.»

- 7 Wildenhahn selbst hatte einen vergleichbaren, quasi-organischen Übergang vom Dokumentarischen in die Fiktion vor Augen, der ihm aber nach dem Eklat um den gemeinsam mit Gisela Tuchtenhagen realisierten Film IM NORDEN DAS MEER. IM WESTEN DER FLUSS. IM SÜDEN DAS MOOR. IM OSTEN VÜRURTEILE. ANNÄHERUNG AN EINE NORDDEUTSCHE PROVINZ (BRD 1975/76) versagt geblieben ist. Auf die Ausstrahlung des fünften Teils der Reihe EMDEN GEHT NACH USA (BRD 1975/76) hin hatten Ende 1977 zahlreiche Interessengruppen beim Norddeutschen Rundfunk interveniert und die Filme von Wildenhahn in der Folge aus dem Ersten Programm gedrängt (vgl. auch Netenjakob 1984).
- 8 Wenn heute Supermärkte geschlossen werden, sobald sich ein Betriebsrat gründet, in Berlin Kassiererinnen wegen der vermeintlichen Unterschlagung eines Pfandbons oder eines abgelaufenen Joghurts entlassen werden, muten die dargestellten Verhältnisse wie ein fordistisches Idyll an, das es mit Sicherheit nie gegeben hat.

Im Online-Archiv

An den hier besprochenen Filmen wird deutlich, dass die «Situation Mitbestimmung» an der DFFB auf einen spezifisch politisierten Abschnitt der Geschichte zurückgeht und in einem Kontext wirksam wurde, der über filmpolitische Fragestellungen weit hinausreichte. Das Selbstverständnis der Studierenden, die jene Situation durchgesetzt und später gemeinsam mit der Direktion aufrechterhalten haben, ist nicht mehr vorhanden, ebenso wenig wie der von Helke Sander formulierte Anspruch, mit Filmen politisch zu handeln, noch irgendeine allgemeine Gültigkeit besäße. In unserer Projektionsreihe «Spekulative Geschichte(n) der DFFB in Filmen», in zunehmendem Bewusstsein des gescheiterten Versuchs, Studium und filmische Praxis mitbestimmen zu können, konnte man die «Erfahrung verlorener Möglichkeiten» (Chris Tedjasukmana) machen. Hito Steyerl hat in ihrer Analyse von historiografischen Verfahren am Beispiel von Videoarbeiten wie Johan Grimonprez' *DIAL H-I-S-T-O-R-Y* (B 1999) gezeigt, dass sich die Spur von Verlust und Vergangenheit gegenüber monumentaler Positivität im Umgang mit Archivmaterial nicht vollständig zu Gunsten der einen oder anderen Seite auflösen lässt. «Geschichte vs. Archäologie: die erste Methode nimmt das Dokument als negativen Abdruck eines für immer verlorenen Ereignisses wahr, während die zweite das Dokument als Baustein positiver Wissensarchitekturen begreift» (Steyerl 2008, 25). Tedjasukmana (2014, 200) schlägt in Abgrenzung zu Aneignungsversuchen, die er z.B. im Umgang mit Rainer Werner Fassbinder und seinen Filmen beobachtet, den Modus der «Aktualisierung einer Inaktualität» vor. Konstatiert man das Ende einer bestimmten filmpolitischen Phase und den damit einhergehenden Verlust von ästhetisch-politischen Freiheiten, wie sie für den Neuen Deutschen Film und das Studium an der DFFB maßgeblich waren, nimmt aber zugleich die von den Filmen dieser Phase ausgehende affektive Energie als Produktivkraft für gegenwärtige Arbeitszusammenhänge ernst, dann stellt sich die Frage, welche neuen Handlungsoptionen aus dieser «Erfahrung verlorener Möglichkeiten» möglicherweise zuwachsen könnten, welche Formen diese «Aktualisierung einer Inaktualität» annehmen könnte.

Eine mögliche Strategie möchte ich zum Ende dieses Textes kurz skizzieren. Das Kapitel der Studentenbewegung in der Filmgeschichte der DFFB, darin dem historischen «Dritten Kino» ähnlich, handelt von einem Kino, das ästhetische und politische Wirkung nicht voneinander trennen wollte. Heute sind politische Bewegungen durch die Proliferation digitaler Videotechnik nicht mehr auf Filmakademiker_innen

angewiesen, die ihnen «mit technisch-chemischen Verfahren» (Helke Sander) zur Seite stehen. Engagierte Filmemacher_innen wirken merkwürdig obsolet. Gleichzeitig scheinen viele Videos aus progressiven politischen Kontexten indifferent, wenn es darum geht, sich auch ästhetisch vom Gegebenen zu emanzipieren und von allgegenwärtigen, übermächtig erscheinenden Infotainment-Rhetoriken abzugrenzen. Eine Trennung, die umso mehr schmerzt, wenn man sich an die immer auch ästhetische Praxis des historischen politischen Dokumentarfilms erinnert.⁹ Einen Vorschlag zur Überwindung solcher Gräben macht das indische *Public Access Digital Media Archive*, kurz *pad.ma*,¹⁰ das aus der Zusammenarbeit mehrerer, an den Schnittstellen von Kunstproduktion und Politik agierenden Kollektiven hervorgegangen ist, die hier zum einen ihre Video-Archive zusammengeführt, zum anderen Projekte explizit für eine Verwendung im Online-Archiv entwickelt haben.¹¹

Das an *pad.ma* angelehnte, von *0x2620* programmierte Online-Archiv *astamateri.al*, zur Zeit noch unvollständig realisiertes Projekt, wurde zunächst als *prop* für den Spielfilm *ICH WILL MICH NICHT KÜNSTLICH AUFREGEN* (D 2014), der als meine Abschlussarbeit an der DFFB

- 9 Diese Trennung hat sich unterdessen insoweit institutionalisiert, als sich ein Großteil des politischen Filmerbes unter Verschluss oder unter Ausschluss der Öffentlichkeit befindet. Beispielsweise müssen selbst Redaktionen der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten Nutzungsgebühren für Material entrichten, das in ihren eigenen Archiven lagert (vgl. Wietstock 2014).
- 10 Das Archiv ist unter der URL *pad.ma* zu erreichen. Für weitergehende Informationen siehe auch Linz 2012a; 2012b.
- 11 In dem von dem Berliner Kollektiv *0x2620* gemeinsam mit *CAMP* (Bombay), *Malis* (Bombay) und *Alternative Law Forum* (Bangalore) auf der Basis der selbstgeschriebenen Software *pan.do/ra* programmierten Filmarchiv steht audiovisuelles Material auf eine sehr umfassende Weise zur Verfügung – nicht nur, weil es heruntergeladen und in neuen Konfigurationen wieder im Archiv (und anderswo) erscheinen kann. Indem es in ein dichtes Netz aus Annotationen, Schlagworten, Datierungen, Übersetzungen und Kommentaren eingewoben wird, erschließen sich neue Kontextualisierungen, eröffnen sich neue Montage-Möglichkeiten. Primär für den südasiatischen Raum stellt *pad.ma* die Dokumentation nicht-abgeschlossener öffentlicher Prozesse in den Rahmen einer netz-öffentlichen Kooperation, verwandelt auf *corporate territory* wandelnde User in Archivare des Gemeinwesens. Damit wird das Material nicht nur von der Auswertungs- oder Aufmerksamkeitsökonomie von beispielsweise Filmfestivals und Fernsehsendern unabhängig. Es entzieht sich auch den Verwertungsinteressen einer Videoplattform wie YouTube, auf der seit neuerem viele staatliche und kommerzielle Filmarchive mit großem Aufwand Teile ihrer Sammlung platzieren. Unterdessen hat *pad.ma* das Nebenarchiv *indiancine.ma* gegründet, das sämtliche gemeinfrei gewordenen Filme der indischen Filmgeschichte nach oben genannten Prinzipien versammelt.

entstanden ist, entwickelt. In dem Film werden einer Kuratorin zeitgenössischer Kunst im Berlin der Gegenwart für ihre Ausstellung *Das Kino. Das Kunst.* bereits zugesagte Fördermittel aus politischen Gründen wieder entzogen. Bei einem Atelierbesuch der Kuratorin in der Mitte des Films wird ein Ausschnitt von *WOCHENSCHAU 2* via Online-Archiv remediatisiert, und eine beteiligte Künstlerin erläutert die Absichten des Projekts. *astamateri.al* soll ein Archiv werden, in dem sowohl «Studentenfilme» als auch Dokumentationen über Hochschulen und Filme aus studentischen Protestbewegungen gesammelt werden. Damit verbunden ist die Hoffnung auf eine spezifische Möglichkeit, die Geschichtlichkeit dieser Institutionen (und ihrer Proteste) zu aktualisieren. Dabei geht es mir um mindestens zwei Aspekte, die Fragen der Repräsentation berühren: Zum einen sollte nicht jeder Protest bei Null anfangen müssen, sondern auf Dokumente zurück- und vorgehen können. «Sich selbst in Bezug zu einer Geschichte zu wissen, bedeutet zumindest potenziell, nicht immer wieder das Rad neu erfinden zu müssen, sondern auf bestimmten Erfahrungen, Erkenntnissen und Kritiken aufbauen zu können.» (Kitchen Politics 2012, 17). Die im Jahr 2011 an der DFFB ausgetragenen Konflikte um Mitbestimmung gingen, wie man in den *WOCHENSCHAUEN* sehen kann, auf ungelöste Probleme der um 1968 geschaffenen Strukturen zurück – insbesondere auf das Problem der Abhängigkeit vom kooperativen Wohlwollen der Direktion. Zum anderen kann ein Online-Archiv eine ästhetische Gegenöffentlichkeit schaffen, in der abgebrochene Geschichten und verlorene Möglichkeiten weder nostalgisch verklärt noch – was im Bezug auf die Repräsentation sozialer Bewegungen (insbesondere '68) im deutschen Kino heute der geschichtsgewinnlerische Normalfall ist – als historischer Irrtum mit temporären modischen und libidinösen Überschüssen vorgestellt werden.

Ein Online-Archiv stiftet dabei grundlegend andere Erfahrungsformen als eine Filmprojektion im Kino. Es ersetzt weder Retrospektiven noch die Arbeit der klassischen Filmarchive, aus denen man die Digitalisierungen wird schmuggeln müssen, wenn man sie auf anderem Wege nicht bekommen kann. Es ist ein neuer Wahrnehmungsrahmen, der andere Kriterien der Sammlung erzeugt, andere Filme und Videos aufnimmt und das Prozessuale, Fragmentarische, Nicht-Werksförmige neu und anders kontextualisiert. Es verspricht, den affektiven, sinnlichen Zugang zu den Spuren naher und ferner politischer Bewegungen zu pluralisieren und zu demokratisieren. «It also suggests that to wait for the state archive, or to otherwise wait to *be* archived, may not be a healthy option.» (O.A. 2010).

Unterdessen hat ihr letzter Direktor die DFFB zum 01. September 2014 für «eine neue Herausforderung» am American Film Institute (AFI) Conservatory in Los Angeles verlassen. Die sich wieder versammelnde Studierendenschaft hat, gemeinsam mit den Dozent_innen, zumindest ein Mitspracherecht in der vom Berliner Senat geleiteten Findungskommission für eine Nachfolgerin oder einen Nachfolger erwirkt. Auch außerhalb der Filmakademie haben die Vorbereitungen für das Jubiläum zum fünfzigjährigen Bestehen im Jahr 2016 begonnen. Insbesondere in der möglichen Wiederbegegnung mit den Filmen, die hoffentlich zu diesem Anlass zu sehen sein werden, sollte sich die politisch umkämpfte Geschichte der Akademie als fortlaufende Wechselwirkung zwischen Film und Politik aufs Neue zeigen.

Literatur

- O.A. (2010) 10 Theses on the Archive, Beirut, April 2010. In: *pad.ma* [https://pad.ma/texts/padma:10_Theses_on_the_Archive (letzter Zugriff am 28.10.2014)].
- Baumgärtel, Tilman (2002) *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki – Werkmonografie eines Autorenfilmers*. Berlin: b_books.
- Beringer, Johannes (2009) Fragmentarisches. Zu Günther-Peter Straschek. In: *New Filmkritik*, 04.12.2009 [<http://newfilmkritik.de/archiv/2009-12/fragmentarisches-zu-gunter-peter-straschek/> (letzter Zugriff am 30.10.2014)].
- Edschmid, Ulrike (2013) *Das Verschwinden des Philip S.*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas (1994) *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den Neunziger Jahren*. München: Heyne.
- Kitchen Politics (2012) Anleitung zum Aufstand aus der Küche. In: Silvia Federici: *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*. Münster: Edition Assemblage.
- Kluge, Alexander (1958) *Die Universitäts-Selbstverwaltung. Ihre Geschichte und gegenwärtige Rechtsform*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- (2012) Vortrag von Dr. Alexander Kluge, Hochschule für Gestaltung in Ulm, am 5. November 1963 im Haus des Landtags in Stuttgart. In: Ralph Eue & Lars Henrik Gass (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: Edition Text und Kritik, S. 53–61.
- Knörer, Ekkehard (2010) Gegen Schütte. In: *cargo-film.de*, 14.03.2010 [<http://www.cargo-film.de/blog/2010/mar/14/gegen-schutte/> (letzter Zugriff am 03.11.2014)].

- Linzer, Maximilian (2012a) *Bombay, Cinema City*. In: *Cargo. Film/Medien/Kultur* 16, S. 34–38.
- (2012b) Was wir von der Welt wissen wollen. In: *Fabrikzeitung*. «*Neue Erzählweisen*» 286 [<http://www.rotfabrik.ch/de/home/archiv.php> (letzter Zugriff am 03.11.2014)].
- Machart, Oliver (2010) *Die politische Differenz*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Netenjakob, Egon (1984) *Liebe zum Fernsehen und ein Portrait des festgestellten Filmregisseurs Klaus Wildenhahn*. Berlin (West): Spiess.
- O.A. (2012) Das Oberhausener Manifest [1962]. In: Ralph Eue & Lars Henrik Gass (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: Edition Text und Kritik, S. 15.
- O.A. (2011) Offener Brief zur Auflösung sämtlicher Organe der studentischen Repräsentation an der Deutschen Film- und Fernsehakademie. In: *Tip Berlin* [<http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/streit-der-DFFB-eskaliert> (letzter Zugriff am 03.11.2014)].
- O.A. (1983) Filmschaffende, rechtsum, rückwärts marsch! In: *Der Spiegel* 27, S. 128–129.
- Pantenburg, Volker (2007) Die Rote Fahne. Deutsche Film- und Fernsehakademie, 1966–1968. In: Martin Klimke & Joachim Scharloth (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart: Metzler, S. 199–206.
- Rebhandl, Bert (2011) Unruhe an der DFFB – die Tradition des Politischen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 22.12.2011.
- Steyerl, Hito (2008) *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia und Kant.
- Tedjasukmana, Chris (2014) *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink.
- Tietke, Fabian (2013) Das dritte Kino im Archiv. In: Ders., Lukas Foerster, Nikolaus Perneczky & Cecilia Valenti (Hg.): *Spuren eines dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: Transcript, S. 23–40.
- Wietstock, Ellen (2014) Aus dem Produktionsalltag eines unabhängigen Filmmachers. In: *Black Box* 244, S. 1–5.
- & Friederici, Michael (2012) Oberhausen, oder: Occupy Subsidy! Ein Blick zurück nach vorn. In: Ralph Eue & Lars Henrik Gass (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: Edition Text und Kritik, S. 246–251.
- Wildenhahn, Klaus (1975) *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden* [1973]. Hg. v. Hilmar Hoffmann & Walter Schobert. Frankfurt a.M.: Kommunales Kino Frankfurt.