

Nils Plath

ENDLICH PROGRESSIV

Das Oberhausener Manifest als Manifest zu seiner Zeit

1. Vorangestelltes zur Handhabung von Begriff und Datum

Von einer ›Geburtsstunde‹ sprechen die Lexikoneinträge; als ein Gründungsdokument des ›Autorenfilms‹ hat die Geschichtsschreibung des deutschen Films das Oberhausener Manifest schon wenige Jahre nach seinem Erscheinen historisiert. Gelesen wird es als eine für die Förderung des deutschen Films folgenreiche Erklärung, als ihre vielleicht folgenreichste. In der im Jahr 1982 publizierten *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, die vom Manifest-Mitunterzeichner Alexander Kluge herausgegeben wurde, findet es sich in eine Reihe von filmpolitischen Entwürfen gebracht, diese datiert auf die Jahre 1962, 1974 und 1979: »Was die Oberhausener im Jahre 1962 wollten«, heißt es darin an einer Stelle, »ist historisch«.¹ Historisch wie das Datum des 28. Februar 1962, das, einmal gesetzt, in der Filmgeschichtsschreibung nachgerade als die »Zäsur in der bundesdeutschen Filmentwicklung« figuriert.² Als eine solche wirkt es bis in die Gegenwart des Jahres 2012 hinein, wird fortgeschrieben und in diesem Sinne zitiert: wie in einem Jubiläumsartikel auf den Seiten des Feuilletons der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom März des Jahres, in dem das Datum zeitaktuell aufgegriffen wird und vom Manifest als »markantester Zäsur in der Nachkriegsfilmgeschichte« die Rede ist.³ Als Zwischentitel gesetzt findet sich dort in der Würdigung der Oberhausener auch eine Aussage und eine Frage, die hier zu Fragen und Aussagen führen können: »Die Revolution, die das Oberhausener Manifest des Neuen Deutschen Films vor fünfzig Jahren forderte, hat tatsächlich stattgefunden. Aber was macht man jetzt damit?« – so fragt die *Zeitung für Deutschland*. Fragt man sich das ebenso, so kann die Antwort nur »Nachlesen« lauten.

¹ Alexander Kluge (Hg.), *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/M. 1983, S. 65.

² Krischan Koch, *Die Bedeutung des ›Oberhausener Manifests‹ für die Filmentwicklung in der BRD*, Frankfurt/M. 1985, S. 11.

³ Bert Rebhandl, »Ein fast vergessener Sieg über Papa«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.03.2012.

Die Antwort auf das »Aber was macht man jetzt damit?« heißt demnach nachzusehen, ob aus dem Manifest nicht noch anderes herauszulesen ist als ein mit der Zeit eingelöster Forderungskatalog, der in dem Frankfurter Blatt als eine »Revolution« bezeichnet wird, die, wie es da heißt, »tatsächlich stattgefunden« habe. Nehmen wir diese Frage als einen Ausgangspunkt, folgt ihr sogleich doch auch die nach dem »Jetzt«, das als gegeben voraussetzt wird, von dem aber offensichtlich nicht zu sprechen ist ohne den Rückbezug auf ein singuläres Ereignis »vor fünfzig Jahren«, das sich als Datum auf dem Schriftstück zeigt und als solches Teil einer multimedialen Inszenierung war und bleibt: einer Verlesung und einer Pressekonferenz am 28. Februar 1962, dem Datum, das Geschichtsbücher als »Zäsur« bezeichnen. Diese Kennzeichnungsfunktion allerdings, die das Datum scheinbar verspricht, kann man nur als erfüllt sehen. Sie verheißt aber nur dann die die Filmwissenschaftsblicke weitreichend dominierende Rekonstruktion historischer Zusammenhänge, wenn man meint, ein Ereignis wie ein Manifest hinsichtlich seiner perlokutionären Dimension bestimmen, festlegen und auf einen ursprünglichen Kontext beziehen zu können, aus dem heraus sich alle dann folgenden Bezüge ergeben und ableiten lassen. Dies aber bleibt eine Illusion, die jede Repräsentation heimsucht, wie man nach Jacques Derridas *Limited Inc.* zu bedenken hat, wenn man das Datum eingetragen auf dem Manifest oben rechts sieht und liest und die Eigennamen als Signaturen unten.⁴ Denn das in mehrfachem Sinne performative Ereignis stellt eine nur scheinbar originäre Kommunikations situation dar; Datum wie Unterschriften beglaubigen das Hier und Heute von Gestern, die gewesene Gegenwärtigkeit eines bestimmten Tages nur einem Denken, das sich in bester historistischer Tradition durch das Feiern des Datierten selbst rückzuversichern möchte. Und doch erlaubt das, was zumeist als nicht mehr als eine Beglaubigungsurkunde betrachtet wird – das Manifest als Schriftstück – die kritische Re-Adressierung, sprich: Nach-Lese einer markanten performativen Konstellation.

Angesichts eines Jubiläums nun begrifflich handfeste Aussagen zu versprechen und zugleich auch reflexive Erörterungen – um so in den Griff zu bekommen und fassbar zu machen, was ein im Rückblick gefeiertes Ereignis in Schriften eigentlich ausmacht, wie es erzeugt wird und was es mit der Zeit erzeugt –, wird einem, der liest, immer wieder als eine eigentlich unmögliche Aufgabe begegnen. Sie zu erfüllen, muss er sich dennoch versprechen – wie auch denen, die davon lesen werden.

Dies erst einmal zur Aufgabe vorangestellt, kann man Manifeste – ihrer Wortherkunft auf das lateinische *manifestum* zurückgehend – als wört-

⁴ Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Wien 2001 [Original 1990], a.d. Franz. v. Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner, zu den Anforderungen des Kontextes, darin siehe: »Signatur Ereignis Kontext«, S. 17ff. und vorher.

lich ›handgreiflich gemachte‹ zu lesen versuchen, um mit ihnen, die als Deklaration, Dekret, Proklamation, Petition, Aufruf, Appell, Ultimatum, Rede, Flugblatt, Pamphlet, Erklärung, Anzeige, Antwort, offener Brief, Vorträge und noch in anderen Formaten auftreten können, Mitteilungen zur Herausforderungen von vorbestimmten Lesarten in die Hand zu bekommen.

Passend zu der mit dem Folgenden zu erfüllenden selbstgestellten Aufgabe – jener nämlich, etwas zur Zeit sagen zu wollen, wenn ein Manifest, das Oberhausener Manifest, als ein Manifest angesprochen wird, und dabei doch nur eine Teillektüre zu leisten ist, insofern aus dem fünfzig Jahre alten Schriftstück aktuell etwas herauszulesen versucht wird –, sei an dieser Stelle vorab – sozusagen in einem vorgeschriebenen Vorspann, einem Teil des Paratextes – aus einem Aufsatz ein Stück als Leseanweisung entnommen. Von dem heißt es im Herausgeberkommentar, er sei »teilweise erschienen in *Die Zeit*, 18. November 1966«.⁵ Es handelt sich um einen kurzen Abschnitt aus dem nicht langen Aufsatz »Filmtransparente«, in dem »die Oberhausener« namentlich Erwähnung finden, darin in einer mit Blick auf »Papis Kino« formulierten Argumentation gegen die kulturindustriellen Produkte ihren Platz als Gegenspieler zu dem angewiesen bekommen, was darin erwartungsgemäß als eine auf Perfektion getrimmte arbeitsteilige Maschine, als ›Filmindustrie‹, und selbstredend ablehnend beschrieben wird. Im zweitletzten Abschnitt dann gehen wir mit Adorno ins Kino:

Man wird beobachtet haben, dass es einem im ersten Augenblick schwerfällt, die Vorschau auf einen demnächst zu bringenden Film vom Hauptfilm, auf den man wartet, zu unterscheiden. Das sagt etwas über die Hauptfilme. Wie die Vorschauen und wie die Schlager sind sie die Reklame ihrer selbst, tragen den Warencharakter als Kainszeichen auf der Stirn. Jeder kommerzielle Film ist eigentlich nur die Vorschau auf das, was er verspricht und worum er zugleich betrügt.⁶

Diese Worte besagen etwas über den, der da im Kino auf etwas wartet. Über die Erwartungen, die derjenige hegt, wenn er da auf die vermeintliche Hauptsache in Form des Hauptfilms wartet, diese doch aber nur als Vorschau zu sehen bekommt. Und es sagt damit etwas aus über dessen Perspektive auf Ankündigung und Eigentlichkeit, auf Gegenwart und

⁵ Rolf Tiedemann, »Editorische Nachbemerkungen«, in: Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft. Eingriffe. Stichwort, Anhang* (Gesammelte Schriften Bd. 10, hg. v. Rolf Tiedemann), Frankfurt/M. 1997, S. 838–843, hier S. 840.

⁶ Theodor W. Adorno, »Filmtransparente [1966]«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 353–361, hier S. 361.

Kommendes, wie auf die bestimmenden Momente, in denen Ansichtssachen zu Dingen werden und sich Dinge von Zeitwahrnehmung bestimmt zeigen. Nicht nur wäre diese Passage aus »Filmtransparente« ein trefflicher Ausgangspunkt, um Adornos ästhetische Kunstwerkstheorie und seine Vorstellung autonomer Kunst zu erläutern. Liest man sie wie an dieser Stelle entgegen ihrer offenkundigen Aussageabsicht und nimmt die als beobachtet beschriebene anfängliche Unterscheidungsunsicherheit als eine positive Irritation, so wird in dieser illustrativen Kinoerlebniserzählung das Programm jener Gegenlese entworfen, die im Folgenden zu liefern beabsichtigt wird. So gelesen nämlich gerät in der Hauptsache das entscheidende zeitliche Verhältnis in den Blick, in dem sich Filme wie Texte innerhalb der Rahmen, in denen sie repräsentiert werden, zueinander verhalten und so auch darstellen.⁷

2. Gattungsgeschichtliches

Liest man die dreizehn Sätze lange Verlautbarung vom 28. Februar 1962 als das, was sie dem ihr fehlenden Titel nach sein soll und unter dem sie bekannt wurde – eben als ein Manifest –, so eröffnen sich einige Ansichten auf die Art und Weise, wie hier seinerzeit mit Worten zum Filmschaffen über die Zeit Anspruch erhoben wurde. Bezeichnenderweise in einem Manifest. Kann man doch Manifeste wie dieses zu jenen Texten zählen, die in besonderer Weise als Zeitmitschriften zu lesen sind und bei denen die Nachträglichkeit der Kommentierungen ein besonderes Wörtchen mitzuschreiben hat.

Der Definition nach hat man unter einem Manifest eine »öffentliche Erklärung, programmatische Zusammenfassung der Ziele einer Kunst- oder Literaturströmung« zu verstehen. So ist es einem Eintrag aus dem seinerzeit einschlägigen Wilpert, dem in erster Ausgabe 1955 erschienenen *Sachwörterbuch der Literatur*, zu entnehmen.⁸ Dabei zeigt sich das Manifest als Gattung in Abgrenzung zu anderen Textsorten wie dem Pamphlet, dem offenen Brief, dem Flugblatt oder der Presseerklärung dann so eindeutig bestimbar gar nicht, soweit sich die weitere Forschung einig ist. Als ein »historiographischer Metabegriff zur Erfassung texttypologischer Phänomene«, als ein »gefräßiges Genre« wurde das Manifest bezeichnet, unter das die Proklamation, das Dekret, das Ultimatum, der Appell ebenso wie der Aufruf rubriziert werden können und das quer zu üblichen Genreunterscheidungen stehe.⁹ So sind es zuvorderst »Funktionszuschrei-

⁷ Diese Erörterungen sind Präliminarien zu fortzuführenden Studien zu Schrift und Bewegtbildern, von denen sich eine Analyse des Begriffs der ›Gegenwart‹ versprochen wird, angeregt von Frieda Grafes und Eva Meyers Überlegungen zu Schriften und Bildern und ihrem nachzulenden Vergehen.

⁸ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1955, S. 335.

⁹ Hubert van den Berg, »Das Manifest – Eine Gattung? Zur historiographischen Problematik

bung«,¹⁰ seine funktionale Bestimmung und die Benennung von funktional-pragmatischen Eigenschaften, die das Manifest als ein solches zu kennzeichnen versprechen. Nachträgliche Zuschreibungen erst machen das Manifest zum Manifest – und das heißt: mit der Zeit. Womit es als eine heterogene Textsorte eingeschrieben ist in eine besonders komplexe Zeitstruktur, die es nie als ganz gegenwärtig erscheinen lässt. Das Manifest – sofern von ihm überhaupt im Singular die Rede sein kann, denn es ist ein momentan vorläufiger, nachträglich bestimmter Paratext und geht immer in Serie, zieht immer andere Schriften an – zeigt sich als ein Schriftstück, das auf seine unmittelbare Gegenwart bezogen auftritt, an ein Hier und Jetzt adressiert wird, dabei zugleich als Vorschau immer schon zwischen der Antizipation einer unvorhersehbaren Künftigkeit und einer es immer schon vor-bestimmenden, erst späteren Nachlese steht.

Entlehnt aus dem antiken Latein ist das Wort ›Manifest‹ – in der übertragenen Bedeutung ›Ans-Licht-Bringen‹ oder ›offenbaren‹ – in der französischen Sprache als Kundmachung, Kenntlichmachung und Entäußerung seit dem fünfzehnten Jahrhundert präsent.¹¹ Als Begriff wanderte es – im Englischen erstmals 1620 belegt – dann in übertragenen Bedeutungen durch den europäischen Sprachraum. Zunächst als Bezeichnung für Schriftstücke, die im ausgehenden sechzehnten Jahrhundert der ›öffentlichen Legitimation königlicher Machtpolitik‹ dienten, wurde es nach der französischen Revolution zum »Medium der Positionierung« und »Organ minoritärer Interessensgruppen« – ein Instrument der Meinungskriege.¹² Im neunzehnten Jahrhundert waren die Manifeste bereits vollständig als Medien der Dissidenz festgelegt;¹³ den politischen traten in diesem Zeitraum zunehmend künstlerische Manifeste zur Seite. Im frühen zwanzigsten Jahrhundert sind es die historischen Avantgarden, die als Bewegungen jene Textgattung neu beleben, die aus ästhetischer Sicht »irgendwo zwischen Literatur und Nicht-Literatur, Poetik und Poem, Text und Bild, Wort und Tat zu situieren« ist. Nach Einschätzung einschlägiger Avantgardeforschung stehen die Manifeste der historischen Avantgarden ihrerseits durchaus in der Kontinuität des künstlerischen Manifestantismus des neunzehnten Jahrhunderts, markieren zugleich allerdings einen deutlichen Bruch mit ihm, indem sie eine Verweigerung von traditionel-

einer deskriptiven Hilfskonstruktion«, in: *Manifeste: Intentionalität*, hg. v. dems./Ralf Grüttemeier, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 193–225, hier S. 206ff.

¹⁰ Ebd., S. 202.

¹¹ Siehe dazu: Friedrich Wilhelm Malsch, *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar 1997, bes. S. 30ff.

¹² Vgl. von den Berg, »Das Manifest – Eine Gattung?«, in: *Manifeste: Intentionalität*, hg. v. dems./Grüttemeier, S. 210f.; Johanna Klatt/Robert Lorenz: »Politische Manifeste. Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?«, in: *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, hg. v. dems., Bielefeld 2011, S. 7–45, hier bes. S. 8ff.

¹³ Ebd., bes. S. 10.

ler Kommunikation betreiben, eine neue Ästhetik begründen, den Traditionenbruch zur Tradition werden lassen, wenn in ihnen Traditionssertrümmerung wie bei Dada oder, wie von den Surrealisten annonciert, die Errichtung eines Gegenkanons zum Programm wurde.¹⁴ Als »ureigenstes Medium der Avantgarde« wird das Manifest betrachtet, seitdem es in seinen vielgestaltigen Formen den historischen Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts – Dada, Futurismus, Surrealismus – als Mittel zur Mitteilung diente. Das Manifestieren selbst – für das eine appellative Rhetorik, kämpferische Provokation und propagandistische Eigenwerbung kennzeichnend sind¹⁵ – wird zum »revolutionären avantgardistischen Akt«.¹⁶

Immer wieder werden in der Rückschau an den Manifesten der Avantgarden die immer wieder in Manifesten ausgemachten Ziele abgelesen: Bewegung zu initiieren, Skandale zu produzieren, abzugrenzen; zudem dienen Gruppen- und Kollektivmanifeste als Mittel der Selbstdarstellung. Für die von künstlerisch-ästhetischen unterschiedenen, politischen Manifeste gilt als notwendige Bedingung die sie kennzeichnende Absicht, »die Öffentlichkeit zu erreichen«.¹⁷ Ausgezeichnet finde man diese zudem durch ausdrücklich pointierte Forderungen, die sich vor allem in der kämpferischen Sprachcodierung ausdrücke: Ihr Duktus, so heißt es, »ist nicht selten feierlich, pathetisch, instruktiv oder in ernster Sorge gehalten und von einem appellierenden Impetus befeuert; der Stil ist oftmals ein ›imperativischer und apodiktischer‹, der Streitbarkeit signalisiert«.¹⁸ Zusammenfassend und in Anlehnung an die von Walter Fähnders genannten vier Essentials,¹⁹ durch die sich Manifeste auszeichnen – Programmatisierung, Öffentlichkeit, Eindeutigkeit und Gruppencharakter –, werden die Definitionskriterien politischer Manifeste wie folgt bestimmt: öffentliche Zugänglichkeit, unkonventionelle und nicht berufsmäßige Ausdrucksform, Kritik an Gegenwartszuständen samt Aufforderung zu alternativem Handeln sowie die namentliche Signatur einer Gruppe oder einzelner Personen.²⁰

¹⁴ Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, »Einleitung«, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. v. dems., Stuttgart/Weimar 1995, S. XV–XXX, hier bes. S. XV.

¹⁵ Van den Berg, »Das Manifest – Eine Gattung?« in: *Manifeste: Intentionalität*, hg. v. dems./Grüttemeier, S. 195.

¹⁶ Asholt/Walter, »Einleitung«, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. v. dems., S. XVI.

¹⁷ Klatt/Lorenz, »Politische Manifeste«, in: *Manifeste*, hg. v. dems., S. 20.

¹⁸ Ebd., S. 21.

¹⁹ Walter Fähnders, »Vielleicht ein Manifest«. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifestes, in: »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, hg. v. dems./Wolfgang Asholt, Darmstadt 1997, S. 18–38, hier S. 21; vgl. auch: Klatt/Lorenz, »Politische Manifeste«, in: *Manifeste*, hg. v. dems., S. 23.

²⁰ Klatt/Lorenz: »Politische Manifeste«, in: *Manifeste*, hg. v. dems., S. 23.

Die Namen der Unterzeichner fehlten bekanntlich nicht, die das in Oberhausen ausgegebene Schriftstück als Erklärung einer Gruppe kenntlich machen, zu der (um dieses nicht zu übersehende Faktum zumindest erwähnt zu haben) nur Männer zählten, doch führt es die Bezeichnung, mit der es hier als ›Manifest‹ behandelt wird, selbst gar nicht als Titel. Beim *Oberhausener* dennoch von einem Manifest zu sprechen, auch wenn es kein Titel als solches bezeichnet (wie sich im Text selbst kein Hinweis auf den Ort findet, der zum untrennbar Namensbestandteil werden sollte), entspricht durchaus der Tradition der Manifeste. Nicht selten fehlt diesen eine solche Selbstbezeichnung. Denn die Gattung umfasst, wie es eine Begriffsgeschichte zum Manifest wissen lässt, gerade doch auch Texte, »die entweder im Titel oder im eigentlichen Text nicht explizit als Manifeste ausgewiesen werden«.²¹ Einer weiteren Einschätzung nach erscheint dies gerade bei politischen Manifesten sogar die Regel zu sein, wenn es da heißt:

In den seltensten Fällen erschienen Manifeste unter ihrer Selbstbezeichnung, sondern waren ganz oft Thesen, Credos, Appelle, Erklärungen, Pamphlete, Proklamationen und Deklarationen, bis hin zu offenen Briefen. Der Begriff des Manifests kommt vielfach erst rezeptionshistorisch zur Anwendung [...]. Der Manifest-Begriff ist also häufiger eine Fremddeutung statt eine Eigentitulierung.²²

Das bedeutet nun, dass ein Manifest eigentlich nie ohne den späteren Nachsatz auskommt, der es überhaupt erst zu dem erklärt, als das es abgefasst wurde und zu lesen ist. Das Manifest, als Provokation von Folgetexten ihr Vorspann oder eine Vorschau, ist demnach immer schon konsensiv auf Nachsätze angewiesen, die es hervorzu rufen hofft – und die es als ›Manifest‹ nachträglich eigentlich erst produzieren und re-produzieren werden. Das kann ein Bericht über eine Pressekonferenz sein, wie er sich in einer Ausgabe des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* unter der Überschrift »Papas Kies« findet. Ein solcher erschien unmittelbar nach dem Ereignis, welches er in einem dem damaligen Leitmedium als typisch zugeschriebenen Tonfall sogleich zu historisieren beginnt:

Die Rebellion fand in der Volkshochschule statt. Die Lösung lautet: »Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.« Mit diesem Manifest, das am Mittwoch letzter Woche im Konferenzzimmer der Bildungsstätten von Oberhausen verkündet wurde, erhoben 25 jüngere Herren und eine Dame – vorwiegend experimentierlustige Doku-

21 Van den Berg: »Das Manifest – Eine Gattung?«, in: S. 193f.

22 Klatt/Lorenz, »Politische Manifeste«, in: *Manifeste*, hg. v. dens., S. 18 u. 19.

mentar- und Kurzfilm-Künstler – Machtansprüche auf den deutschen Film. Sie machten sich anheischig, den verblichenen Glanz heimischer Filmkunst für wenig Geld aufzupolieren.²³

3. Wortlauterklärungen zur ›Generation Oberhausen‹

Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.

Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

Gut lassen diese Kernaussagen aus dem Oberhausener Manifest erkennen, wie die im zitierten *Spiegel*-Artikel angesprochenen Machtansprüche in Form des Manifests geäußert wurden, das eben nicht einfach verschriftlichte Rede war, sondern eine selbstständige und doch anlassbezogene, zum Druck und zur Distribution bestimmte Kommunikationsform. Umrahmt wird eine in allgemeinen Worten gehaltene zentrale Forderung – die nach der wirtschaftlichen Freiheit des Films – von einer sich durch die zweifache Setzung des Personalpronomens vollziehenden Selbstermächtigung der Unterzeichner als einer kollektiv auftretenden, weder vorher noch nachher wirklich institutionell existenten Gruppe. Um als ein Adressant auftreten zu können, erklärt sie zu einem *Wir*, was doch nie ein geschlossener und tatsächlich gemeinsam agierender Arbeitszusammenhang war oder werden würde, formiert sie sich zu einer nur der Verlautbarung nach existenten Gruppe, die aber doch sehr wohl wirksam ist für die Gründung von Institutionen:²⁴ ein *Wir* aus 26 Einzelnamen, das sich kollektiv für später als die *Oberhausener* einen Namen macht. Diesem dispositiven Teil, der als eine Verfügung formuliert wird, die aus der Gegenwart in eine Zukunft wirken will, stehen im Manifest Beschreibungen eines behaupteten Status Quo voran. Sie haben die Aufgabe, zu legitimieren und der Absichtserklärung die Macht des Faktischen zuzusprechen:

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.

23 Anonym, »Papas Kies« in: *Der Spiegel*, 10/1962, S. 89.

24 Vgl. Koch, *Die Bedeutung des »Oberhausener Manifestes«*, S. 101ff.

Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.

Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.

Nachlesen lässt sich, wie diese Selbsterklärung in explikatorische und dispositivo Teile gliedert ist, dabei – was als typisch gilt für avantgardistische Manifeste und darin über die traditionellen Literaturmanifeste hinausgeht – keineswegs auf rein verdiktive Äußerungen beschränkt bleibt, sondern sich durch den performativen Modus der Rede mit einer dekretorischen Macht ausstattet.²⁵

Erst im Vergleich zeigt sich, wie wenig ›avantgardistisch‹ der Tonfall dieses Schriftstücks ist, das zu lesen ist als ein zwischen Restauration und Reformismus der späten Nachkriegsbundesrepublik entstandenes. Wenn man es den Worten gegenüberstellt, die man in einem aus den gleichen Jahren, doch einem anderen Land und damit auch einer anderen Zeit stammenden Manifest findet. In einem auf den 17. Mai 1960 datierten, von Guy Debord formulierten Manifest der *Situationistischen Internationalen*, klingt die fordernde Gegenwartsanalyse, hier in der Übersetzung, deutlich anders: »Jeder wirkliche Fortschritt hängt selbstverständlich von der revolutionären Lösung der vielgestaltigen Krise der Gegenwart ab.«²⁶ Hier wie dort findet man das Alte verworfen, äußert sich eine ablehnende Haltung, mit der Position bezogen wird: dem »alten Film« gegenüber in Oberhausen und der »konservierten Kunst« bei den Situationisten. Die utopistische Perspektive zeigt dabei in den Worten der *Situationisten* deutlich die Züge einer bewussten Übersteigerung aller konkreten Forderungen ins Irrationale:

Gegen das Spektakel führt die verwirklichte situationistische Kultur die totale Beteiligung ein. – Gegen die konservierte Kunst ist sie eine Organisation des erlebten Augenblicks – ganz direkt. – Gegen die parziellierte Kunst wird sie eine globale, alle verwendbaren Elemente gleichzeitig umfassende Praxis sein. Sie strebt natürlich eine kollektive und zweifellos anonyme Produktion an (wenigstens insoffern diese Kultur nicht durch Bedürfnis, Spuren zu hinterlassen, be-

²⁵ Vgl. Birgit Wagner, »Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: zu den performativen Funktionen der Manifeste«, in: »Die ganze Welt ist eine Manifestation«, hg. v. Asholt/Fähnders, S. 39–57, hierzu bes. S. 40–43.

²⁶ Manifest der *Situationistischen Internationalen* vom 17.05.1960, dt. in der Zeitschrift *Spur*, München: August 1960.

herrscht werden wird, da die Werke *nicht als Waren gelagert werden*). Als minimale Absicht haben ihre Experimente eine Revolution des Verhaltens und einen dynamischen unitären Urbanismus vor, der dazu geeignet ist, sich auf der ganzen Welt auszudehnen, um dann über alle bewohnbaren Planeten verbreitet zu werden.²⁷

Noch am ehesten meint man diesen Gestus der Hyperbolik in jener zitierfähigen Wendung zu finden, die in Oberhausen deklarativ am Ende steht: »Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.«

Wo die Situationisten in ihrem Manifest eine »Auflösung des linearen Wertmessers der Neuheit« beschrien, ordnen die Oberhausener ihre Argumente deutlich anders: vordergründig ganz klassisch – wie nach dem Vorbild der berühmten *Querelle des Anciens et des Modernes*, nämlich *alt* versus *neu*. Getragen wird der Impetus des Manifests von einer ostentativen Ankündigung von etwas verheißungsvoll Neuem, das vom Alten unterscheiden, allerdings nicht näher bestimmt wird. Dass damit nicht mehr als ein Spiegelungsverhältnis gewonnen ist, »indem man neu durch Negation von alt definiert und umgekehrt«, wäre mit Niklas Luhmann zu bedenken, der die Semantik des Neuen als historisch invariante Terminologie markiert und das Verhältnis von Neuheit und Abweichung als einen Anlass sieht, die historische Bedingtheit und damit, wie er sagt, »die gesellschaftsstrukturelle Bedingtheit des Interesses an Neuem« zu befragen. »Soweit man den Sprachgebrauch von lateinisch *novus* rekonstruieren kann«, schreibt Luhmann,

stand dabei der sachliche Sinn des Abweichens vom Gewohnten im Vordergrund und nicht der zeitliche Sinn. So führte der Begriff eher Bedenken mit sich als eine Empfehlung. Noch im 17. Jahrhundert findet man Neuheit und Abweichung zusammen genannt als Anlass zum Staunen, zur Bewunderung, zur Verwunderung des Neuen.²⁸

Guten Grund für eine Befragung des Verhältnisses von *alt* und *neu* liefert dem, der genauer nachliest, eine nur scheinbar unscheinbare Uneinigkeit zwischen dem Wortlaut des Manifests und dem, was zum Motto der Pressekonferenz gemacht als stehende Redewendung bekannt ist und immer wieder zitiert wird: In der Verschiebung von »Der alte Film ist tot« hin zum heute einschlägigen »Papas Kino ist tot« geschieht etwas alles Entscheidendes. Wie vieles hier nur kurz Angeschnittene wäre das Ersetzen von »Kino« durch »Film« ausführlicher Erläuterungen wert. Eine andere Ersetzung aber ist an dieser Stelle entscheidender: der Register-

²⁷ Ebd.

²⁸ Niklas Luhmann, »Neu-Sein als Herausforderung«, in: *Original. Symposium Salzburger Kunstverein*, hg. v. Salzburger Kunstverein, Ostfildern 1995, S. 45–50, hier S. 45f.

wechselt von »alt« auf »Papa«. Er markiert die Umstellung von Irritation auf Genealogie. Das seinem Wesen nach mit Luhmann als wesentlich komplex zu begreifende und nie nur vorübergehend irritierende Verhältnis von *neu* und *alt* findet sich damit in eine einfache lineare Abfolge überführt: nämlich in eine Generationenfolge. Die deklamatorische Aussage bekommt somit eine weitere performative Funktion: Das Oberhausener Manifest wird mit dem, was vom Manifest letztlich als Kurzfassung bleiben und bis heute zitiert wird, zu einem Stiftungsdokument einer Generation, die sich selbst zu einer solchen erklärt. In der Absage an »Papas« Kino vollzieht sich durch den erklärten Bruch also die Einschreibung in eine Tradition, die ein »Wir-Jungs« zu beerben beansprucht.²⁹ Der marktschreierische und doch nur scheinbare Bruch mit dem Alten ist vielmehr eine Fortschreibung, traditionsstiftend damit die vermeintliche Zäsur, die als Zeitmarkierung die deutsche Filmgeschichte schmückt.

Erkennt man zudem in der (wahrscheinlich von Ulmer Hand geprägten) Gestaltung des Manifests als ein zeitgenössisches Werbemittel – die gewählte Typographie mit der serifelosen Schrift, einer Neuzeit-Grotesk Halbfett, die von Wilhelm Pischner in den dreißiger/vierziger Jahren entwickelt worden war, ist erkennbar einer Fortsetzung der Ästhetik des *Futura*-Modernismus der Vorkriegszeit verpflichtet³⁰ – und sieht man die Manifest-Koautoren an der Werbesprache ihrer Zeit geschult, liegt es nicht fern, von einem Slogan zu sprechen, wenn man »Papas Kino ist tot« liest respektive »Der alte Film ist tot«. Einem Zitat, das einem anderen Kontext entstammt, das nämlich als Überschrift eines Artikels in der Zeitschrift *Filmkritik* aus dem Französischen übernommen wurde und damit eigentlich einer anderen Zeitgeschichte zugehört.³¹

²⁹ Vgl. ähnliche Überlegungen zu Bildungsfragen und Deutschland in den zeitgleich entstandener Prosaarbeiten, Filmen und theoretischen Schriften Alexander Kluges, ausgehend von seinem Film *LEHRER IM WANDEL* (D 1962), in: Nils Plath, »Bildungsbaustellen: Alexander Kluges Schul-Zeit-Nacherzählungen in Prosa und Film«, in: *Experimentalanordnungen der Bildung* S. 293–312, hg. v. Thomas Glaser/Bettine Menke, München 2014, S. 293–312.

³⁰ Dank gebührt an dieser Stelle Paul Plattner-Wodarczak, Fachbereich Design der Fachhochschule Münster, für Expertise und sachkundige Erläuterungen zur Typografie des Manifests: »die schriftgießerei stempel im ffn bot die bleisatztype in folgendem punkt-größen an: 6, 14, 16, 24, da ich die originalgröße des blattes nicht kenne nehme ich – aufgrund meiner setzzerischen erfahrung – an, dass das manifest in 14 oder in 16 punkt gesetzt wurde. die neuzeit grotesk wurde in verschiedenen fetten von wilhelm pischner in den 1930er/1940er jahren entwickelt, die meisten gewichtete in 1928–29. ihre entwicklung fällt also in den zeitraum des beginns der geometrisch konstruierten schriften wie die *futura* von paul renner (entstanden ab 1924). wilhelm pischner (*05.01.1904 in offenbach, †07.07.1989 in offenbach) hat bei der stempel-ag gelernt und für diese bis 1940 auch einige schriften entworfen. [...] in der dritten zeile des fünften absatzes findet sich ein weiterer hinweis darauf, dass der text im bleisatz gesetzt wurde: das zweite der beiden »im wort „kommerzielle“ ist etwas nach oben verrutscht. dies wäre im fotosatz (der in der zeit aber auch noch deutlich in den kinderschuhen steckte) nur mit bewusstem zweimaligem eingreifen möglich gewesen ... in der zeile darüber fehlt übrigens ein »in bei „branche_n_üblichen“«. Schriftliche Mitteilung von Paul Plattner-Wodarczak an den Verfasser vom 27.05.2012.

³¹ Es handelt sich um einen intertextuellen Bezug auf einen in der *Filmkritik* erschienenen Bei-

Etwa zeitgleich findet sich die Funktion eines solchen ›Slogans‹ – ein Schlagwort der damaligen Zeit – in einem Aufsatz der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* beschrieben:

In sprachlicher Verdichtung fördert er eine Sache, die zwischen zwei Parteien ausgetragen wird. Von dieser Dreiersituation – Werbender, Umworbener, zu Erwerbendes – geht der Slogan aus, diese auch spiegelt er explizit oder implizit in seiner sprachlichen Zusammensetzung. Indem er weniger die Ware als eine ihr entspringende immaterielle Wirkung signalisiert und durch seine meist resultative Formulierung den Kaufakt überspringt, verweist er den Vorgang aus dem Wirtschaftlichen bzw. Machtpolitischen ins Metaökonomische bzw. Weltanschauliche und redet zudem dem Kunden ein, er habe bereits positiv entschieden.³²

Das Manifest, das den Standort Deutschland bewirbt, wenn es »Oberhausen« sagt, wird zur zeitaktuellen Werbeschrift einer Generation der Neuen, jener dann alsbald von Anderen als ›Bubis‹ schlecht geredeten Nachfolgenden, die in den Markt drängen. Die unter ihrer noch heute bekannten Bezeichnung in Umlauf gebrachte und weiter so firmierende Verlautbahrung ist zuallererst ein Transportmittel von allgemein gehaltenen filmpolitischen Forderungen, wie sie sich anderswo seinerzeit ausführlicher fanden – in Joe Hembus 1961 erschienem Buch *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein* im Kapitel »Die unmodernste Industrie Deutschlands«³³ beispielsweise oder in den Thesen der *filmform*-Erklärung »Das dritte Programm« von 1957.³⁴ Um dann später, in die juristische Sprache der Ministerialbürokratie übersetzt, in der Satzung des »Kurato-

trag von Hans Dieter Roos: »Brief aus Paris: Papas Kino ist tot« (in: *Filmkritik*, H. 1, 1962, S. 7), mit dessen Überschrift ein Titel zitiert wurde, den eine Besprechung von Alain Resnais' *LETZTES JAHR IN MARIENBAD* in der französischen Filmzeitschrift *Arts* (1961) trug: »Le cinéma de papa est mort«. Diese Formulierung wiederum spielte auf eine Interview-Äußerung des französischen Staatspräsidenten Charles de Gaulle an: »Papas Algerien ist tot« (frz.: »L'Algérie de papa est morte«), mit dem dieser am 29.04.1959 seine aktuelle Haltung in der Algerien-Politik umrissen hatte, ein erklärter Zwischenriss hin zu einer späteren Unabhängigkeit der dann blutig umkämpften Kolonie. Diese entfremdende Übertragung aus einem spezifisch französischen Kontext zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges in ein Nach-Post-Adenauer-Deutschland wäre Anlass genug, die jüngeren Filmbewegungen der damaligen Zeit und ihre Rezeption einmal nicht nur filmhistorisch und als kollektiven Aufbruch in die ästhetische Nachkriegsmoderne zu sehen, sondern die Filme der Zeit als Markierungen innerhalb einer disparaten politischen Kartographie Europas zu betrachten, in der sich Zeitverschiebungen in Bildern und Texten abbilden und einander kommentieren.

³² Volker Klotz, »Slogans«, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 7, 1963, S. 538–546, zit. n.: Peter Nusser, *Anzeigenwerbung. Ein Reader für Studenten und Lehrer der deutschen Sprache und Literatur*, München 1975, S. 96–104, hier S. 102.

³³ Joe Hembus, *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, Bremen 1961, S. 103–128.

³⁴ *filmform – das dritte Programm*, wiederabgedruckt in: Ralph Eue/Lars Henrik Gass (Hg.), *Provokationen der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München 2012, S. 3–14.

riums junger deutscher Film« und andere Folgeverordnungen einzugehen. Der schlagende Erfolg dieser in Oberhausen aufgegebenen Werbeanzeige zeigt sich nicht zuletzt eben auch darin, dass die ihr erst nachträglich verliehene Bezeichnung zu einem Markenartikel wurde und bis heute als solcher präsent ist, ohne dabei noch oft gelesen zu werden: als Oberhausener Manifest.

4. Einmal mehr *Made in Germany*

Doch was wurde mit dem Produkt ›deutscher Film‹ an ›immaterieller Wirkung‹ beworben, von dem die Ausführungen zum Slogan sprechen? Zwanzig Jahre später war das klar auszusprechen: Es geht um Deutschland. Eine Manifest-Nachlese zum zwanzigjährigen Jubiläum wird, wie eine jede nachfolgende und auch diese Überlegungen (als Antwortversuche auf die eingangs zitierte Frage: ›Aber was macht man jetzt damit?‹), zu einem Stück Gegenwartsselbstbeschreibung. Das kann man nachlesen, wenn man – abermals in Sammelband *Utopie Film* – nachliest, wie man das 1982 zu lesen haben sollte, was 1962 formuliert worden war: wenn von einem besetzten Markt, einem besetzten Land, Zugängen, Ausgängen, Deutschland die Rede ist. »Die Oberhausener haben bewusst nicht an den Film der fünfziger Jahre oder vierziger Jahre angeknüpft«, liest man dort,

sondern an den deutschen Film der zwanziger Jahre, der sich vom amerikanischen Film in der Weltgeltung massiv unterscheidet. Es gab keinen Zeitpunkt, in dem dieser deutsche Film nicht bedroht war: entweder von innen, durch die Gefahr gekauft zu werden, zu einem Instrument der deutsch-nationalen Rechten gemacht zu werden, oder später der NSDAP, oder noch später eines für die Propaganda nützlichen Unterhaltungssektors; oder aber der deutsche Film wurde von außen okkupiert. Das war bis 1929 eine Gefahr und wurde nach 1945 Wirklichkeit zugunsten der Alliierten. Wir leben, was Film betrifft, nach wie vor auf einem besetzten Markt.³⁵

Der Ausweg hin nach Deutschland, als eine Utopie geeint nach innen und außen, hieß »Oberhausen«. So will *Utopie Film* es lesen lassen. »Unabhängigkeit« heißt das erklärte Mittel »gegenüber diesem Realitätszwang, den die tatsächliche Lage gegenüber dem Willen, den deutschen Film zu etablieren, ausübt«:

In diesem ganz unwissenschaftlichen Doppelsinn (interessiert, willkürlich): unabhängig von den Zwängen der Verleiher, der Altprodu-

zenten, der Branche, der Zensur; aber auch unabhängig von den Zwängen der wirklichen Verhältnisse, die dem Interesse der Filmemacher den Wind ins Gesicht blasen.³⁶

Der neue deutsche Film, die neue deutsche Unabhängigkeit, im Manifest »Freiheit« genannt, Teil einer bundesrepublikanischen Trias mit Einigkeit und Recht, ein Qualitätsprodukt *Made in Germany*. So deutlich war diese Selbst-Behauptung bereits in der Filmform-Erklärung »Das dritte Programm« ausgesprochen worden – auch einer Schrift mit Manifest-Charakter und vergleichsweise deutlich aufgetragenem Avantgarde-Pathos. Fünf Jahre vor Oberhausen waren darin Sätze wie diese zu lesen:

Die Verwirklichung dieses Vorhabens gewinnt gerade im jetzigen Stadium der deutschen Filmwirtschaft einen konstruktiven Sinn. Die Deutsche Situation erfordert im Besonderen die ernsthafte Arbeit am künstlerischen Film, aus Gründen der nationalen Repräsentation ebenso wie aus Gründen geschäftlicher Rentabilität.³⁷

Aus der Generation der Flakhelfer, die die »Brutalität in Stein« hatten in Trümmer gehen sehen, und der damals Dreißigjährigen, die als Schüler die »Lehrer im Wandel« auf verlorenen Posten erlebt hatten, werden als Filmschaffende verspätete Wiederaufbauhelfer: Dinge selbst in die Hand zu nehmen ist die Absicht, ein Manifest gilt es zu schreiben, als Bewerbungsschreiben wird es in Umlauf gebracht, ein Slogan auf Briefumschläge geklebt: »Papas Kino ist tot«. Der selbstgedruckte Waschzettel, ein Paratext, als Eintrittskarte fürs große Parkett, das einige wenige der Unterzeichner dann auch werden betreten dürfen.

Vielleicht macht diese zugegebene etwas kurzatmige Unterstellung eine Umkehrung der Perspektive auf das, was im Oberhausener Manifest gefordert wird, möglich und nötig: Alle im Oberhausener Manifest vorformulierten filmpolitischen Forderungen, die darauffolgend weiter ausgefertigt und eingelöst wurden – je nach Perspektive zum Nutzen des deutschen Films oder ganz unnütz oder gar kontraproduktiv –, wären demnach als Akte der Bestätigung zu sehen, mit denen im Filmgeschäft wie mit Filmen die Generationenfolge in Deutschland gesichert wurde und sich fortgesetzt bezeugt. Über alle konkreten filmpolitischen Forderungen hinaus bezeugt das Manifest, wenn darin von der »Zukunft des deutschen Films« die Rede ist, nichts weniger als einen Anspruch auf die Identität und Kontinuität Deutschlands als einer Kulturnation. Denn keineswegs nämlich wird mit dem Manifest ein Bruch erzeugt; es ist nicht

³⁶ Ebd., S. 66f.

³⁷ *filmform – das dritte Programm*, S. 7.

Annonce eines einfachen Putschversuchs – wie ihn bestimmte Manifeste der historischen Avantgarde inszenieren –, auch kein Ausweispapier eines neuen Internationalismus wie das der Situationisten. Wenn im Oberhau-sener Manifest, wie der zitierte *Spiegel*-Artikel es früh sah, »Machtansprüche auf den *deutschen Film*« [Herv. d. Verf.] erhoben wurden, dann ist dies wörtlich zu nehmen. So kann man das, was das Manifest darstellte, über die kluge Inszenierung einer Initiativgruppe von Förderern hinausgehen sehen: Nachträglich liest es sich vielmehr – und das machen die Folgenachle-sen ganz augenfällig – auch als ein Zeugnis der Forderung nach Mitbeteili-gung, Ausdruck eines identitätsstiftenden Mitmachendürfens, formuliert von einem *Wir* als losem Interessensverband, um sich selbst auch endlich progressiv zeigen zu dürfen und mit für den Fortschritt von Deutschland zu sorgen und dabei affirmative Traditionspflege zu betreiben.

5. Wie jetzt nochmal?

Das Manifest kann auch als ein Zeiteintrag gelesen werden, ganz im Sin-ne einer »bestimmten Negation«, von der Theodor W. Adorno in seinen Aufsatz »Über Tradition« schreibt:

Das kritische Verhältnis zur Tradition als Medium ihrer Bewahrung betrifft keineswegs bloß das Vergangene, sondern ebenso die der Qualität nach gegenwärtige Produktion. Soweit sie authentisch ist, beginnt sie nicht frisch-fröhlich von vorn, übertrumpft nicht eine ersonnene Verfahrungswise durch die nächste. Vielmehr ist sie bestimmte Negation.³⁸

Diese bestimmte Negation, mit der darauf reagiert wird, dass es nirgend-wo einen Anfang ohne Vorgeschichte gibt, das Neue nie einfach dem Alten folgt und alle Texte zum Weiterlesen aufgegebene Werke sind, ist auch die hier eingenommene Perspektive, mit der die Wiedervorlagen des Manifests – diesem besonderen Paratext zum und vor *dem deutschen Film* – zu lesen sind. Das Manifest entsprechend als eine Vorschrift in einer Nachlese zu behandeln, darin scheint eigentlich auch die einzige Möglichkeit zu bestehen, gerade dieses Manifest *jetzt* zum Jubiläum ein-mal anders gelesen zu haben, als es einmal mehr nur als eine historisch gewordene filmpolitische Erklärung zu betrachten und als in der bundes-republikanischen und deutschen Filmgeschichte ausgelesen abgelegtes Dokument, Beleg für Geschichtsschreibungssicherheiten, ohne dass es einer mal als einen Gegenstand zur genauerer und immer ganz gegen-wärtigen Gegenlektüre in die Hand nähme.

³⁸ Theodor W. Adorno, »Über Tradition [1966]«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 310–320, hier S. 318.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografi-
sche Daten sind im Internet unter <http://dnd.d-nb.de> abrufbar.



© 2016 | Vorwerk 8 | Berlin
www.vorwerk8.de
Gestaltung: T616 [veruschka götz] mit Katrin Kassel, Berlin
Satz: Katrin Kassel, Berlin
Druck, Weiterverarbeitung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-940384-73-7

Christian Schulte, Ralph Eue, Alexandra Hesse, Jana Koch, Stefanie Schmitt [Hg.]

CHIFFRE »OBERHAUSEN«

Suchbewegungen zwischen Ästhetik, Politik
und Utopie des Neuen Deutschen Films

VORWERK 8

INHALT

- 007 **Vorbemerkung**
- 008 **Christian Schulte**
EINE FRAGE DER BRENNWEITE
- 013 **Eric Rentschler**
SIEGFRIED KRACAUER, FILMKRITIK, AND
THE YOUNG GERMAN FILM
- 025 **Heinrich Adolf**
OBERMÜNCHHAUSENER TOPOGRAPHIE
Konkrete Negation und utopische Positionierung
- 052 **Nils Plath**
ENDLICH PROGRESSIV
Das Oberhausener Manifest als Manifest zu seiner Zeit
- 067 **Jörg Becker**
DER LOOK DER SIXTIES UND DIE »OBERHAUSENER«
Betrachtungen zur Filmästhetik der sechziger Jahre
- 092 **Haro Senft**
UNGLAUBLICHE GESCHICHTEN VOM ERSTEN
DEUTSCHEN ATOMKRAFTWERK KAHL
- 098 **Gerlinde Waz**
EXPERIMENTELLES FERNSEHEN DER 1960ER
UND 1970ER JAHRE IN DEUTSCHLAND
- 112 **Olaf Möller**
STRÖME
- 118 **Karin Harrasser**
DIE ZUKUNFT GEHÖRT DER GESCHICHTE DES KINOS
Abschiede rund um Oberhausen
- 132 **Franziska Latell**
MOSKAU 57 – JAZZ IM KREML – MOSKAU RUFT!
Genealogie fast vergessener Filme
- 159 **Nina Linkel**
DIE ÄSTHETIK DER UNABHÄNGIGKEIT
Eine filmpolitische Lesart von TOBBY (1961) und
DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE (1962)
- 166 **Anna Koblitz**
FLIEGEN. WARTEN. HOFFEN
Die frühen Filme von Roland Klick
- 192 **Johannes Beringer**
VEREHRUNG FÜR EINE VERRUCHTE
- 195 **Florian Wüst**
SINUS UND SÄGEZAHN
Elektronische Musik im Industrie- und Experimentalfilm
der fünfziger und sechziger Jahre
- 207 **Franziska Bruckner**
UNKRAUT SCHIEßT AUF GARTENZWERGE
Der »grafische Film« von Wolfgang Urchs
- 220 **Christine N. Brinckmann**
VLADO KRISTL – FREMDER VOGEL IN OBERHAUSEN
- 235 **Rückblicke auf Oberhausen**
DISKUSSION IM ÖSTERREICHISCHEN FILMMUSEUM
AM 07. JUNI 2012
- 251 **Autorinnen und Autoren**
- 256 **Bildquellen**