

Wilhelm Roth

Das Oberhausener Manifest (1962) und die Bedeutung Oberhausens für die Entwicklung des deutschen Films in den frühen Jahren der Teilung

Bevor ich zum eigentlichen Thema komme, möchte ich kurz meine Beziehungen zu den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen beschreiben. Oberhausen ist für mich auch ein Stück persönliche Geschichte. Ich war im Jahr 1964 zum ersten Mal da, war dann bis in die siebziger Jahre hinein regelmäßiger Gast, später fuhr ich immer noch hin, aber mit Unterbrechungen. 1986 und 1987, als Karola Gramann Direktorin geworden war, arbeitete ich sogar zweimal in der Auswahlkommission mit, in den neunziger Jahren riss mein Kontakt zu Oberhausen dann ab, und nun habe ich das Festival schon ziemlich lange nicht mehr besucht.

Warum fuhr man in den sechziger und siebziger Jahren nach Oberhausen? Man fühlte sich, wenn man die Kurzfilmtage besuchte, zugehörig zu einer politischen und ästhetischen Avantgarde. Oberhausen stand für Öffnung nach dem Osten, als das bei der Bundesregierung in Bonn, damals von der CDU geführt, noch gar nicht gern gesehen war. Das Festivalmotto hieß „Weg zum Nachbarn“, und das meinte nicht nur, aber doch vor allem den Weg nach Osten. Die Geschichte hat dann Oberhausen Recht gegeben, die Kurzfilmtage waren schon seit den fünfziger Jahren eine Art Vorreiter jener Ostpolitik, die mit dem Namen Willy Brandt verbunden ist. Das führte auch zu einem der bewegendsten Erlebnisse, die man je in Oberhausen gehabt hat.

Ich meine damit die Abstimmung über den Misstrauensantrag gegen Willy Brandt am 27. April 1972 im Deutschen Bundestag. Überall in der Stadthalle in Oberhausen waren Fernsehgeräte aufgebaut, schon am Vortag während der erregten Debatte und dann am 27. April selbst saßen fast alle Festivalgäste nicht vor der großen Leinwand, sondern vor dem kleinen Bildschirm. Als dann die Abstimmung ergab, dass Brandt Bundeskanzler blieb, war der Jubel in der Stadthalle groß, ich kann mich nicht erinnern, dass ein Film jemals so viel Beifall bekommen hätte.

Ähnlich wichtig war aber die Vorreiterrolle Oberhausens für die Entwicklung eines jungen deutschen Kinos, das man dann ab Mitte der sechziger Jahre den „Jungen Deutschen Film“ oder den „Neuen Deutschen Film“ nannte. Das entscheidende Datum ist der 28. Februar 1962, als 26 deutsche Filmschaffende im Oberhausener Manifest eine Erneuerung des deutschen Films forderten. Noch heute sind, wenn wieder ein runder Geburtstag des Manifests ansteht, zuletzt 2002, die Feuilletons voll mit Artikeln über dieses Ereignis und seine Nachwirkungen.

Das waren also die Gründe, warum man, warum ich nach Oberhausen fuhr. Die Kurzfilmtage waren für ein paar Jahre vielleicht sogar wichtiger als die Berlinale. Aber Oberhausen war natürlich kein Geheimtipp, sondern geradezu eine Massenveranstaltung. Im Jahr 1964 zum Beispiel, meinem

ersten Jahr, nahmen aus der Bundesrepublik 842 Personen als Dauerbesucher teil. Die Zahl war so angewachsen, dass im Gegensatz zu den Vorjahren im alljährlichen Bericht nicht mehr die Namen der deutschen Teilnehmer aufgelistet wurden, sondern nur noch die Zahl genannt wurde. Die ausländischen Teilnehmer dagegen waren nach wie vor einzeln aufgeführt, 1964 waren es 246. Ein Hotelzimmer in Oberhausen selbst zu bekommen, war ein Privileg, Profis bestellten, wenn sie abreisten, schon ihr Zimmer für das nächste Jahr. Viele Gäste wohnten in Privatquartieren oder in Hotels in Mülheim oder Duisburg. Ich selbst habe ein paar Jahre bei Verwandten in Essen-Altenessen geschlafen und habe mich dann allmählich über Mülheim nach Oberhausen selbst emporgearbeitet.

Dass die Stadthalle in Oberhausen, wo das Festival stattfand, hässlich war, ist einem damals gar nicht aufgefallen, der große Saal und alle anderen Räume waren so überfüllt, dass man die Halle mit ihrer einfallslos-funktionalen Architektur eigentlich gar nicht wahrnahm. Die Begeisterungsfähigkeit des Publikums war groß und auch die Diskussionsbereitschaft. Vor allem war Oberhausen ein Treffpunkt für Filmleute aus aller Welt, ein Ort, an dem viele Freundschaften entstanden.

Das Oberhausener Manifest und seine Folgen

Das Oberhausener Manifest ist sicher das bekannteste Dokument der jüngeren deutschen Filmgeschichte. Welche Folgen es hatte, diese Frage soll uns hier beschäftigen. Zunächst einmal der Wortlaut.

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.

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.

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.

Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.

Oberhausen, 28. Februar 1962

Es folgen 26 Namen, von denen heute wohl nur noch Alexander Kluge, Edgar Reitz und Peter Schamoni wirklich bekannt sind, vor allem deswegen, weil sie alle noch aktiv sind, obwohl

sie inzwischen die 70 erreicht oder überschritten haben. Dieses Manifest war zu dem Zeitpunkt, als es veröffentlicht wurde, als Papas oder gar Opas Kino zugrundeging, berechtigt und sinnvoll, aber es war ungerecht, sieht man auf den deutschen Film der fünfziger Jahre insgesamt zurück. Und für die Zukunft des deutschen Films versprach es mehr, als es halten konnte. Aber der Reihe nach.

Im Jahr des Oberhausener Manifests befand sich die deutsche Filmwirtschaft auf rasanter Talfahrt. 1959 gab es noch 817 Millionen Kinobesucher in der Bundesrepublik, 1967, acht Jahre später, waren es gerade noch 250 Millionen, das sind aber immer noch gut 80 Millionen mehr als heute. Hauptgrund war natürlich der Siegeszug des Fernsehens, aber auch ein immenser Qualitätsverlust gerade des deutschen Kinos. Nach den Heimatfilmen und Schnulzen der fünfziger Jahre, von denen manche allerdings heute Kultstatus genießen, man denke an die „Sissi“-Trilogie, setzten die Produzenten in ihrer Panik auf Pauker-, Lümmel-, Schulmädchen- und Lederhosenfilme.

Das Manifest rechnet aber unausgesprochen mit dem deutschen Film der fünfziger Jahre insgesamt ab, dem Kino der Ära Adenauer, und in diesem Punkt ist es ungerecht. Es trifft sich hier mit der „Geschichte des Films“ von Gregor/Patalas, die ebenfalls 1962 erschien und dem westdeutschen Kino der fünfziger Jahre gerade mal knapp zwei Seiten einräumte. Im Rückblick kann man sagen: Wahrscheinlich haben mehr Filme aus den fünfziger Jahren heute Bestand als aus den Sechzigern, der Anfangszeit des Neuen deutschen Films. Man erinnere sich an die Werke der zurückgekehrten Emigranten Peter Lorre, John Brahm, Gert Oswald, Max Ophüls oder Robert Siodmak, der mit „Nachts wenn der Teufel kam“ und „Die Ratten“ auch große kommerzielle Erfolge hatte, oder an den jungen Regisseur Georg Tressler mit den „Halbstarcken“. Es waren Filme, die ihrer Epoche einen kritischen Spiegel vorhielten. Diese Qualität hat der Junge Deutsche Film dann erst in den siebziger Jahren wieder erreicht.

Die Autoren des Manifests rechneten aber nicht nur mit dem deutschen Film ab, sie wurden auch positiv angeregt durch ein neues Kino, das Anfang der sechziger Jahre in vielen Ländern entstand, zum Beispiel der Nouvelle Vague in Frankreich mit Godard, Truffaut, Chabrol, dem neuen italienischen Film mit Michelangelo Antonioni, und auch in den Ländern des Ostblocks gab es nach Stalins Tod in den fünfziger Jahren fast so etwas wie eine neue Welle, besonders in Polen mit Andrzej Wajda. Und da sollte es in der Bundesrepublik Deutschland nicht möglich sein, ein ästhetisch innovatives und politisch herausforderndes Kino zu schaffen?

Wie eng aber ist nun Oberhausen tatsächlich mit dem Neuen Deutschen Film verbunden? Das Manifest war kein künstlerisches Signal, die Unterzeichner hatten kein gemeinsames ästhetisches Programm, sondern ein filmpolitisches. Auch wenn sie betonten, wirtschaftliche Risiken eingehen zu wollen, ohne die Gründung des Kuratoriums Junger Deutscher Film, entstanden 1964 durch einen Erlass des damaligen Bundesinnenministers Hermann Höcherl (CSU), wäre es zu der ersten Welle des Neuen Deutschen Films wohl nicht gekommen. Das Kuratorium hatte sehr schnell seinen ersten großen, auch internationalen Erfolg, Alexander Kluges „Abschied von gestern“, ein wahrhaft programmatischer Titel. Kluge, Jurist, Schriftsteller, Filmregisseur, war in dieser filmpolitischen Umbruchsituation als Sprecher und Verhandlungsführer der jungen Regisseure ohnehin ein Glücksfall.

Welche Rolle aber spielten die anderen 25 Unterzeichner? Neben Kluge haben nur Edgar Reitz und Peter Schamoni den Jungen Deutschen Film mitgeprägt. Einige weitere Regisseure steuerten den einen oder anderen Spielfilm bei, so Ferdinand Khittl, Hansjürgen Pohland, Haro

Senft, Franz-Josef Spieker und Hans Rolf Strobel. Der Österreicher Herbert Vesely, der schon vor dem Manifest zwei Filme gedreht hatte, „Nicht mehr fliehen“ (1955) und „Das Brot der frühen Jahre“ (1962), blieb ein Außenseiter. Rob Houwer und Walter Krüttner produzierten, Christian Doermer spielte in „Das Brot der frühen Jahre“ mit und dann in Peter Schamoni „Schonzeit für Füchse“ (1966). Ein mit seinen modernen Techniken stilbildender Kameramann war Wolf Wirth, er fotografierte u.a. „Das Brot der frühen Jahre“, Pohlands „Tobby“ (1961) und „Katz und Maus“ (1967), „Tätowierung“ von Johannes Schaaf (1967) und er war der ideale Partner für die wüsten Kinofantasien von Vlado Kristl wie „Madeleine, Madeleine“ (1964), „Autorennen“ (1965) und „Der Brief“ (1966).

Diese Aufzählung verdeutlicht, dass nur zwei Unterzeichner des Manifests tatsächlich eine „neue Sprache des Films“ entwickelten, Alexander Kluge mit seinen ebenso intellektuell ausgetüftelten wie emotional mitreißenden Collagen und Montagen und der Kameramann Wolf Wirth, der die Ideen des Exil-Jugoslawen Vlado Kristl kongenial umsetzte. Der andere große Neuerer der sechziger Jahre war Jean-Marie Straub, der aus Frankreich nach Deutschland kam. Aber Kristl und Straub waren keine Unterzeichner des Manifests, und das gilt auch für die anderen Vertreter des Neuen Deutschen Films, die sich ab Ende der sechziger/Anfang der siebziger Jahre allmählich durchsetzten, und auch hier gab es neben Innovativem weiterhin viel Konventionelles. Die wichtigsten Namen, und von ihnen sind heute viele noch bekannt: Volker Schlöndorff, Ulrich Schamoni, Klaus Lemke, George Moorse, May Spils, Roland Klick, Werner Herzog, Rudolf Thome, Rosa von Praunheim, Werner Schroeter, und die beiden Regisseure, die die siebziger Jahre bestimmten, die wirklich eine neue Sicht ins Kino brachten, Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders. Das neue Kino, als es dann tatsächlich kam, schufen nicht mehr die Unterzeichner des Manifests, sondern Vertreter einer neuen Generation. Aber als Signal einer Aufbruchsstimmung hat das Manifest seine Bedeutung behalten.

Interessant ist auch, wie die Westdeutschen Kurzfilmtage selbst mit den kurzen Filmen der ersten Generation des Neuen Deutschen Films umgingen. Sie haben Qualität nicht immer sofort erkannt, und neben Entdeckerfreude stand auch partielle Blindheit. Nur wenige Beispiele, das ist eher eine Geschichte für Film-Insider. Kluge und die Schamoni-Brüder waren in Oberhausen gut vertreten, auch schwierige Regisseure wie Kristl und Straub kamen zum Zug, Straubs Erstlingsfilm „Machorka Muff“ (1963) wurde aber abgelehnt und lief nur am Rande des Festivals. Auch Rudolf Thomes erster Kurzspielfilm „Die Versöhnung“ fand 1965 nicht die Gnade der Auswahlkommission und wurde nur in einer außer Programm angesetzten Nachtvorstellung gezeigt. Andere Regisseure wie Fassbinder, Schroeter oder Wenders kamen gar nicht erst auf die Idee ihre kurzen Filme für Oberhausen anzumelden. Sie gingen eher zur Mannheimer Filmwoche, die mit ihrer Mischung von kurzen und langen Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilmen ab Ende der sechziger Jahre attraktiver erschien als das streng der kurzen Form vorbehaltene Oberhausen. Auch die Hamburger Filmschau, die als offenes Forum für den unabhängigen Film Ende der sechziger Jahre einen kurzen aber heftigen Boom erlebte, war für Oberhausen ein starker Konkurrent. Mit dem Experimentalfilm, der in Hamburg dominierte, hatte Oberhausen, das sich als politisches Festival verstand, ohnehin Schwierigkeiten. Das galt auch für ästhetisch radikale Arbeiten aus anderen Ländern, etwa das New American Cinema.

Man darf dabei aber nicht übersehen, dass das Oberhausener Publikum, konditioniert auf politische Aussagen, für viele dieser Filme auch gar kein Sensorium hatte. Das Festival war da durchaus in Übereinstimmung mit seinen Besuchern. Und auch die Jurys waren, wenn solche Filme doch

ins Programm kamen, oft blind für ihre Qualitäten. Die Organisatoren haben auf diesen Missetand allerdings intelligent reagiert und 1966 den Preis für den verkannten Film eingeführt, der dann immer wieder auch experimentellen Arbeiten zugesprochen wurde. Dass Auswahl- und Preisjurys neue Talente nicht sofort erkennen und erst beim zweiten oder dritten Werk Anerkennung zollen, gilt weit über Oberhausen hinaus und bis heute für fast alle Festivals, Literaturtage und Theatertreffen.

Nach 1962 mit dem Manifest war 1968 das zweite entscheidende Jahr für die Beziehungen zwischen den Kurzfilmtagen und dem deutschen Film, es war ein Krisenjahr. Das Festival hat auf Druck der Stadt den von der Auswahlkommission angenommenen Film „Besonders wertvoll“ von Hellmuth Costard wegen Pornographieverdachts (§ 184) aus dem Programm gestrichen. In diesem Film attackiert ein sprechender Penis das damals noch neue Filmförderungsgesetz. Alle deutschen Regisseure zogen, zum Teil sehr zögerlich, ihre Filme zurück und führten sie in der Uni Bochum vor. Der Eklat führte zu einer Demokratisierung des Festivals, ganz im Sinne der Studentenbewegung. 1969 wurden die Informationstage für Filme aus der Bundesrepublik und Westberlin (so die damalige Sprachregelung) eingerichtet, bis 1974 kamen alle eingereichten Filme ins Programm, erst danach gab es wieder eine Vorauswahl.

Diese Neuregelung führte aber zunächst zu einer Flut meist mehr politisch engagierter als künstlerisch gelungener Filme. Der Nachwuchs, der sich in den siebziger Jahren in Oberhausen präsentierte, hatte mit dem Neuen Deutschen Film, damals in seiner erfolgreichsten Phase mit vielen Festivalteilnahmen und -preisen, kaum mehr etwas zu tun. Die Fassbinder & Wenders galten nun als ähnlich etabliert wie Anfang der sechziger Jahre Opas Kino. Und anders als um 1960 herum kam aus Oberhausen auch kein Nachwuchs mehr für den Spielfilm. Der Kurzfilm war in seinen gelungenen Ausprägungen nun in der Regel kein Sprungbrett mehr für das „große“ Kino, sondern ein ganz eigenständiges Genre. In jüngster Zeit scheint sich das wieder geändert zu haben, wie die vielen Kurzfilme der Filmhochschulen beweisen.

Die Öffnung zum Osten: ein steiniger Weg

Gut 30 Jahre lang, bis 1989, waren die besonderen Beziehungen zu den sozialistischen Ländern eine Grundkonstante der Kurzfilmtage. Oberhausen hat die Filme aus Osteuropa zunächst aus künstlerischen Gründen eingeladen, doch war dies zugleich eine politische Geste. Hilmar Hoffmann, der Begründer des Festivals, sagte 1979 im Rückblick: „Wir haben den Durchbruch hier in Oberhausen auch für andere westliche Festivals geschafft, wir haben der damaligen Politik des Kalten Krieges der Bundesrepublik entgegengesteuert, indem wir gezeigt haben, dass auch drüben Filmkunst ist, dass es drüben durchaus selbstkritische Filme gab.“

Das offizielle Bonn hat diesen Brückenschlag lange nicht gewürdigt, im Gegenteil. Sowohl zu Zeiten der CDU/FDP-Regierung (bis 1966) wie auch der Großen Koalition (1966 - 1969) hat Oberhausen keine Zuschüsse des Bundesinnenministeriums erhalten. Hermann Höcherl (CSU), bei der Schaffung des Kuratoriums Junger Deutscher Film, wie erwähnt, durchaus fortschrittlich gesinnt, wehrte sich 1965 gegen die Kritik an seiner Oberhausenpolitik: „Pressestimmen besagen wenig. Gelobt haben vor allem der Ostblock und die - auf dem Filmgebiet recht zahlreichen - westdeutschen Journalisten, die ständig mit der Demokratie im Munde die Freiheit systema-

tisch lächerlich machen und eine höchst merkwürdige Bewunderung für fast alle Produkte der kommunistischen Diktaturen haben.“ Zu den von Höcherl inkriminierten Journalisten gehörten damals auch Redakteure der WELT und der FAZ. Dass Bonn mit seiner Haltung gegenüber Oberhausen relativ isoliert war, zeigten zum Beispiel die Kurzfilmtage von 1964. Sowohl der amerikanische Botschafter wie ein Vertreter der Sowjetunion nahmen am Festival teil und sprachen Grußworte.

Die politisch richtige Entscheidung der Kurzfilmtage, sich dem Osten gegenüber zu öffnen, hatte aber auch eine Kehrseite, sie erforderte von Oberhausen nicht nur viel diplomatisches Geschick im Umgang mit den Filmbürokraten der sozialistischen Länder und die Bereitschaft zu Kompromissen bei der Einladung von Filmen und Regisseuren, die Verhandlungen konnten auch demütigend sein, weil man immer wieder auf unüberwindliche Hindernisse stieß. Damals kam das öffentlich nicht zur Sprache, man wollte ja die Beziehungen nicht belasten und Personen nicht gefährden. Erst in den neunziger Jahren haben früher Verantwortliche wie Wolfgang Ruf diese Schwierigkeiten beschrieben. Ruf wird ja selbst heute Nachmittag darüber berichten.

Aber schon ein Blick auf die Festivalprogramme zeigt, was für ein schwieriges Geschäft die Pflege der Ost-West-Beziehungen war, und das galt besonders für die DDR. Sie nahm 1961 zum ersten Mal teil, und dafür hatte Oberhausen eine abenteuerliche Konstruktion geschaffen: Unter dem Label „Deutschland“ wurden die Filme der Bundesrepublik ausgewählt von der Auswahlkommission der Westdeutschen Kurzfilmtage, die der DDR vom 1953 gegründeten „Club der Filmschaffenden der DDR“, ein absolutes Privileg, denn die Filme der anderen, auch der sozialistischen Länder, wurden von Mitarbeitern der Kurzfilmtage ausgesucht, oft mit Unterstützung von Kritikern aus diesen Ländern. „Club der Filmschaffenden der DDR“, diese Formulierung täuschte Selbstverwaltung und Selbstbestimmung vor, tatsächlich aber herrschten bei der Auswahl strenge SED-Maßstäbe. Übrigens hat sich der westdeutsche Produzentenverband, als er 1963 nach einer Pause wieder am Dokumentarfilmfestival von Leipzig teilnahm, dasselbe Privileg ausbedungen und es ist ihm auch bewilligt worden: die westdeutschen Produzenten durften ihre Filme auch selbst auswählen.

1962, im Jahr nach dem Mauerbau, fehlte die DDR bereits wieder, und auch die Sowjetunion, Polen und die CSSR nahmen nicht teil - gegenüber dieser Phase des Kalten Krieges war auch der Verständigungswille von Oberhausen völlig machtlos. Aber 1963 waren alle wieder dabei, und das DDR-Programm war sogar ausnehmend interessant: zwei Filme von Jürgen Böttcher, und niemand konnte zu diesem Zeitpunkt ahnen, dass Böttcher der künstlerisch wichtigste Dokumentarfilmregisseur der DDR werden sollte, und ein Film von Winfried Junge. Die Filme aus West- und Ostdeutschland liefen einige Jahre sogar in gemeinsamen deutschen Länderprogrammen, politisch und ästhetisch aber waren die Filme der beiden deutschen Staaten damals weit auseinander. Ab 1967 gab es dann getrennte Vorführtermine, die DDR kämpfte auch in Oberhausen um ihre Anerkennung als eigenständiger Staat.

Diese Entwicklung erinnert daran, dass die Leipziger Dokumentarfilmwoche 1955 sogar als gesamtdeutsches Festival gegründet wurde, aber schon die zweite Ausgabe von 1956 wurde zum Desaster, weil das Leipziger Festival-Präsidium keine freie Filmauswahl mehr zuließ. Drei Jahre fiel Leipzig dann aus und wurde erst 1960 als internationales Festival neu gegründet. Es gab also in den fünfziger und sechziger Jahren in beiden deutschen Staaten auf dem Gebiet der Filmkultur einerseits ein gesamtdeutsches Bewusstsein, andererseits das dringende Bedürfnis, die Eigenständigkeit zu betonen.

In Oberhausen sah das dann so aus: Nachdem die DDR dort etabliert war, hat sie sehr schnell diese Tribüne gezielt politisch genutzt und bis in die siebziger Jahre hinein oft latent oder offen propagandistische Filme geschickt. Der Tiefpunkt war 1965 das Pamphlet „o.k.“ von Walter Heynowski. Dieser Film missbrauchte die Erlebnisse einer jungen Frau, die aus der DDR in die Bundesrepublik gegangen war und hier als Animiermädchen in einem Lokal für amerikanische Soldaten landete und schließlich in die DDR zurückkehrte, für rein demagogische Zwecke, ohne jedes Mitgefühl für diese Person und ihr schwieriges Leben. Die Reaktionen des Publikums und das Presseecho in Oberhausen waren verheerend, der Weg zum Nachbarn war erst mal wieder blockiert.

Erst ab 1972 wurde das DDR-Programm besser, Jürgen Böttcher, Volker Koepp und Helke Misselwitz, die drei interessantesten Dokumentaristen der DDR, konnten ihre Filme nun ziemlich regelmäßig in Oberhausen zeigen. Von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich allmählich ein reger Austausch zwischen den Dokumentarfilmregisseuren der DDR und der Bundesrepublik. Man sah die Filme der anderen, diskutierte sie. Im Spielfilmbereich hat es meines Wissens einen solchen Austausch nicht gegeben. Die westdeutschen Filmemacher beneideten die DDR-Kollegen für ihre guten Arbeitsbedingungen: Ein eigenes Studio mit etwa 800 Angestellten, darunter allein ca. 80 fest angestellte Regisseure, viel Zeit und Geld für Recherchen und Dreharbeiten. Die ostdeutschen Filmemacher wiederum sahen, dass ihre westdeutschen Kollegen oft schlechtere finanzielle Bedingungen vorfanden, dafür aber politische und künstlerische Freiheiten hatten, abgesehen von einigen Eingriffen von Fernsehanstalten.

Die Auswahl der Filme aus der DDR geschah nun (wie bei allen anderen Ländern) durch die Kurzfilmtage selbst, aber das Auswahlverfahren war immer ein Ringen zwischen den Abgesandten aus Oberhausen und den Verantwortlichen der DDR, wie ich es noch 1986 und 1987 als Mitglied der Festivalkommission erlebte, sogar der Filmminister schaltete sich in die Verhandlungen ein.

Die DDR und die anderen sozialistischen Länder hatten ein Grundproblem im kulturellen Austausch zwischen Ost und West, und das wurde nicht nur in Oberhausen sichtbar, sondern auch bei der Mannheimer Filmwoche, in den siebziger Jahren beim Forum des Jungen Films in Berlin und sogar bei der Leipziger Dokumentarfilmwoche: Die sozialistischen Länder suchten einerseits mit ihren Kulturleistungen die Anerkennung des Westens, zugleich fürchteten sie aber auch den Kontakt. Sie wollten weltoffen erscheinen, hatten aber Angst vor Infiltration. Das galt besonders für das Festival von Leipzig, das ja, um seinen internationalen Anspruch einzulösen, Regisseure und Filme aus dem Westen einladen musste - Bürgerlich-Liberale hatten da weit mehr Chancen als so genannte Linksradikale mit einem anderen Verständnis des Sozialismus als in der DDR. Auch Filme aus den Bruderländern waren oft nicht willkommen, fanden sich da doch immer wieder Zeugnisse der Selbstkritik, wie sie in der DDR meist nicht geäußert werden konnte. Hier ergab sich nun eine Art Arbeitsteilung zwischen Leipzig und Oberhausen: In Leipzig dominierte, jedenfalls im Wettbewerb, der Film, der ästhetisch und politisch keine Risiken einging. Die selbstkritischen Filme wurden vornehmlich in den Westen geschickt, weil sie dort für das sozialistische Lager warben, aber es gab eine Grenze, die oft auch zufällig oder willkürlich gezogen wurde, und gerade das machte für die Oberhausen-Abgesandten die Auswahl so schwierig.

Die Beziehungen zur DDR und den anderen sozialistischen Ländern hatten noch einen weiteren Aspekt: Es entstanden Freundschaften zwischen Regisseuren und Journalisten aus Ost und West.

Wenn Mitglieder der Oberhausener Festivalkommission nach Osteuropa reisten, mussten sie oft genau so hart um die Einladung von Personen wie von Filmen kämpfen. Zum Reisekader zu gehören war ein Privileg und bedeutete auch eine Verpflichtung: Wer in Oberhausen oder Mannheim war, musste in der Regel nach der Rückkehr einen Bericht schreiben, das hatte nichts mit Stasitätigkeit zu tun. IMs waren natürlich auch unterwegs, in Leipzig wimmelte es von ihnen, aber auch in Oberhausen gab es sie sicherlich. Aber das konnte Bekanntschaften und Freundschaften nicht verhindern. Im Rückblick kommt es mir so vor, als wären diese persönlichen Beziehungen doch noch wichtiger gewesen als die Filme, bei deren Besichtigung man manchmal sehr gelitten hat, in Leipzig mehr als in Oberhausen. Aber insgesamt kann man auch für die Festivals sagen: Wandel durch Annäherung.