

## DAS ANDERE KINO IN HAMBURG von Dietrich Kuhlbrodt

Im März 1971 lief im Hamburger Abaton-Kino die erste Retrospektive des Anderen Kinos. Es ist so weit. Man kann die Geschichte des Anderen Kinos schreiben. Wie fing es an, 1966, 1967? Mit der Bekanntschaft des Neuen amerikanischen Films und damit mit etwas, das seinerseits erst wenige Jahre alt war.

Auf den Herbst 1958 wird der Neubeginn des amerikanischen Films datiert. Am 28. September 1960 bildeten 26 amerikanische Filmmacher die New American Cinema Group. Ihr Manifest schloß mit den Sätzen:

»Wir sind nicht nur für das Kino: Wir sind auch für den neuen Menschen . . . Wir sind für die Kunst, aber nicht auf Kosten des Lebens. Wir wollen keine falschen, glatten, geleckten Filme – wir wollen sie lieber rau, ungeglättet, dafür aber lebendig; wir wollen keine rosigen Filme, wir wollen Filme, deren Farbe ist wie Blut.«<sup>1</sup>

In die Cooperative der New American Cinema Group brachten zweihundert Filmmacher siebenhundert Filme ein: konsequent produziert und verliehen außerhalb des etablierten Systems. — Im April 1961 veröffentlichte Jonas Mekas einen Aufsatz über das Neue Amerikanische Kino in der »Filmkritik«. Er schließt mit der – wie wir heute wissen: zutreffenden – Prophezeiung:

»Dieses Jahrzehnt wird seinen Stempel erhalten durch eine verstärkte Suche und durch weitere Befreiung der Sensibilität, um, im verzweifelten Versuch, den Klischees von Kunst und Leben zu entkommen, immer weiter noch unverseuchte Tiefen der menschlichen Seele auszuloten.«<sup>2</sup>

Am Ende dieses Jahrzehnts hatte nicht nur der Neue deutsche Film, sondern auch die »Filmkritik« diesen Stempel erhalten. Auf dem Umweg über die USA erschlossen sich damit auch für Deutschland die Quellen des Neuen Kinos: die Bewegungen des Dada und ähnlicher Erscheinungen der bildenden Kunst und der Literatur – und des frühen unabhängigen Films.

Die erste Bekanntschaft mit dem Neuen Amerikanischen Kino vermittelte der Dritte Internationale Wettbewerb des experimentellen und poetischen Films, den Jacques Ledoux, Chef der Königlich Belgischen Cinemathek, zum Jahresende 1963 in Knokke-le-Zoute veranstaltet hatte. Zum erstenmal konnten in Europa die Filme von Markopoulos, Brakhage, Anger und vor allem der damals so berühmte Film »Flaming Creatures« von Jack Smith besichtigt werden.

»Flaming Creatures«, auf der Flucht vorm Staatsanwalt in Hotelzimmern projiziert, erweckte in deutschen Kritikern keine Lustgefühle, zeigte er doch »eine (übrigens ziemlich lustlose) Orgie unter Transvestiten, die sich wechselseitig aneinander und gemeinsam an einem Hermaphroditen betätigen – das Ganze in schwankenden, oft überbelichteten Bildern, an denen kein Cutter sich vergangen zu haben scheint.«<sup>3</sup>

Das Ungewohnte, ja Unerhörte des Inhalts und der Form, das hier zunächst frustrierte, hatte in den USA bereits die von Mekas kreierte *Sensibilität* freigesetzt. Von der Zeitschrift »Film Culture« hatte eben dieser Jack Smith für »Flaming Creatures« den Independent Film Award bekommen, weil »er uns schockiert hat mit dem Stachel einer tödlichen Schönheit. Er hat uns getroffen nicht mit dem bloßen Mitleid mit dem Perversen oder der Neugier darauf, sondern mit dem Glanz, dem Gepränge von Transylvestia und dem Zauber des Märchenlandes. Er hat einen Teil des Lebens aufleuchten lassen, obwohl es ein Teil ist, den die meisten Menschen verschmähen.«<sup>4</sup>

Drei, vier Jahre später sollten deutsche Filmmacher die gleichen Erfahrungen machen.

Erste Reaktion der Öffentlichkeit ihnen gegenüber war, den Film als Objekt zu nehmen («objektiv» zu sein), d. h. ihn eifertig zu registrieren und ihn mit Hilfe der vorgegebenen Maßstäbe zu beurteilen. – Auf diese Weise konnte nichts Neues passieren, vor allem nichts Neues entdeckt werden. Schroeters Filme («Neurasia», «Argila») waren dem – progressiven – Kritiker Kließ für »eine kleine perverse Minderheit« bestimmt, Nekes' Film »Kelek« war einem Kritiker der »Welt« »Qual«, zum einen wegen der »abschreckend ordinären Obszönität der Sexualbilder«, zum andern wegen des »fehlenden Tons«.

Erst sehr allmählich – und der Prozeß ist heute noch nicht abgeschlossen – lernte der Zuschauer, daß die Innovation dieser Filme mit den bekannten Maßstäben nicht zu erfahren war. Wenn die Filme Schroeters und Nekes' heute zu den Klassikern des Anderen Kinos zählen, dann deswegen, weil der Zuschauer sie als un abgeschlossenen, lebendigen Gegenstand sieht, dem er adäquat, nämlich als Subjekt («subjektiv») gegenübertritt: nicht nur mit dem Verstand, sondern mit *allen* Sinnen, die ihm zum Erfassen seiner Umwelt gegeben sind. Eben: sensibel.

Einer, der (aus der bildenden Kunst) diese adäquate Betrachtungsweise mitbrachte, war Werner Nekes. 1964, auf den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen, wurde ihm daher »Scorpio Rising«, der berühmte Film Kenneth Angers', zum Schlüsselerlebnis. Aber zu einem Erlebnis, dem andere folgen mußten, um eigene Arbeit: eigene Filme auszulösen.

Für diese Erlebnisse sorgte in den Jahren 1964 und 1965 P. Adams Sitney, Redakteur der »Film Culture«. Mit dreißig Filmen des Neuen Amerikanischen Kinos zog er durch Europa. Die »Flaming Creatures« waren in Amsterdam, Stockholm, Mailand, Rom, Barcelona, Paris, Zürich, Berlin und München zu sehen. In Berlin riefen die Filme so starkes Mißfallen hervor, daß die Weiterreise nach München abgesagt wurde. Die Initiative des Deutschen Instituts für Film und Fernsehen ist es zu danken, daß der Besuch dennoch zustande kam. Doch schien die Initiative damals undankbar. Sitney hatte das Ziel, die Filme nicht nur aufzuführen, sondern andere Filmmacher anzuregen und mit ihnen Erfahrungen auszutauschen. In München freilich kam es nicht zum Kontakt mit der damaligen »Münchner Gruppe«. Diese war mit sich selbst ausreichend beschäftigt und mit dem, was Alexander Kluge den »langen Marsch durch die Institutionen« der Filmbranche nennen sollte.

Nur langsam begriff bei uns die Filmkritik, was sich im Neuen Amerikanischen Kino tat. Als einer der ersten rühmte Ulrich Gregor »die Spontaneität, die Eigenwilligkeit, den Erfindungsreichtum, die Intensität ihrer filmischen Syntax«. <sup>5</sup> Gregor und die Freunde der deutschen Kinemathek in Westberlin verhalfen den Freunden des Anderen Kinos zum ersten großen öffentlichen Auftritt.

Das New American Cinema begann, sich in der Bundesrepublik durchzusetzen. Aber noch dachte kaum jemand daran, daß sich auch bei uns ein Anderes Kino bilden würde.

1966, auf der Internationalen Filmwoche in Mannheim, wurden die Nekes-Filme »Start« und »Fehlstart« abgewiesen. Die Veranstalter hatten nicht einmal daran gedacht, Projektionsmöglichkeiten für andere als 35-mm-Filme zu schaffen. Nekes, der schon kurze Zeit später prominentes Mitglied des Anderen Kinos war, organisierte daher zusammen mit dem Italiener Alfredo Leonardi die erste off-Veranstaltung.

Schon hier zeigte sich, was typisch für das Andere Kino wurde. Zum ersten die Notwendigkeit für die neuen Filmmacher, sich nicht nur um die Produktion, sondern (vor allem) auch um die Vorführung, um die Kommunikation ihrer Filme zu kümmern. Zum andren die Bedeutung persönlicher Kontakte und daraus resultierender gemeinsamer

Initiativen. Es wurde eine Bewegung geboren, die von unten, ganz von unten entstand und – zunächst – unbeachtet oder sogar bekämpft von den offiziellen Einrichtungen (dem Establishment) Leben gewann: im Untergrund.

Daher muß auch eine Darstellung des Anderen Kinos von den individuellen Initiativen und den dem Solidarisierungs- und Bewußtseinsprozeß folgenden Gruppen-Aktionen ausgehen. Deswegen zurück zu Nekes und Leonardi. Nekes zeigte 1966 – nach der Mannheimer off-Veranstaltung – seine Filme bei Leonardi in Rom. Dort lernte er auch etwas Neues kennen: die dort bereits existierende Cooperative der italienischen Filmemacher. Diese Einrichtung war damals für die Bundesrepublik zu früh. Es gab hier kaum Filme des Anderen Kinos. Aber: es lag etwas in der Luft. Nekes, Vorsitzender des Studentischen Filmclubs Bonn, zeigte zunächst weiter, wie 1965 begonnen, die bereits existierenden Filme des Anderen Kinos. Das waren insbesondere Filme der Wiener Filmemacher Kurt Kren und Ernst Schmidt sowie die des Italieners Leonardi.

Auch der nächste Versuch, aus dem Untergrund aufzutauchen, scheiterte. Oberhausen 1967 brachte Nekes, Kren und Schmidt den Hohn der Auswahlkommission ein. Ihre Filme wurden abgewiesen. Nekes war damit wiederum auf eigene Initiative verwiesen. Er mietete für sich und die beiden Wiener ein Kino. Ernst Schmidt verfaßte das erste Flugblatt. »Wir aber, wir gehen in den Underground!«

Im Jahre 1967 reiste Robert Beavers mit Filmen von Markapoulos durch die Bundesrepublik. Louis Tratter zeigte im Frühsommer in Frankfurt am Main Mannheimer off-Filme. Und im Jugendhof Dörnberg bei Kassel leitete Büthenbender das erste Filmseminar des später sogenannten Anderen Kinos. Nekes lernte dort Adolf Winkelmann kennen. – Der Kontakt zu W. und B. Hein (Köln), die bereits ihren innovationsreichen »Schwarzweißfilm« gedreht hatten, kam im September 1967 über die Zeitschrift »Filmkritik« zustande. Nekes hatte sich dort in einem Leserbrief<sup>6</sup> über das mangelnde Interesse an den Neuen Filmen beschwert, »die nach meiner Ansicht für den Film die Bedeutung haben, wie Dada sie für die bildenden Künste hatte«.

Aus diesen Kontakten, Erfahrungen entstanden Filme, die später das Repertoire des Anderen Kinos werden sollten. Nekes drehte in diesen Monaten »Das Seminar« mit Bazon Brock, »jüm-jüm«, »Gurtrug Nr. 1«, »Gurtrug Nr. 2«, »Ach wie gut daß niemand weiß«.

Und Hamburg? Dort zeigte »Der grüne Hase« im Liliencrontheater Filmemacherfilme.

Zum ersten gemeinsamen Bewußtsein der Lage verhalf den Filmemachern die Internationale Filmwoche Mannheim 1967: buchstäblich durch die Hintertür. Mannheim hatte wiederum das Kino ausgeschlossen, das es nicht verstand. Zwar war die Informationsschau »Der neue Deutsche Film 1967« ermöglicht; gleichzeitig waren jedoch diskriminierende Vorführbedingungen geschaffen worden. Als ob das Zugeständnis reute. Nebel lag über der Leinwand des Auditorium Maximum der Wirtschaftshochschule, und der Ton war kaum verständlich. Wichtige Filme kamen aus Hamburg: »Erlebnisse der Puppe« von Franz Witzjens und »Warum hast du mich wachgeküßt?« von Costard. Die gemeinsame Information, so unzulänglich sie abließ, provozierte die erste Ankündigung einer gemeinsamen Aktion. So erinnert sich der Hamburger Werner Grassmann<sup>7</sup>: »Zur frühen Stunde kamen ins abgelegene Schloß nur wenige Interessierte. Aber auch die wenigen hatten nicht viel Freude an unseren Filmen. Das Bild war dunkelgelb, und der Ton rauschte so stark, daß ein Teil der Dialoge überhaupt nicht zu verstehen war. Nach der Vorführung verlas ich unsere Ankündigung, nun ein deutsches Festival in Hamburg zu veranstalten, damit man endlich einmal wisse, auf welchem Niveau der deutsche Kurzfilm eigentlich stehe.«

Damit hatte Mannheims Fehleinschätzung den Filmmachern den Weg zur Cooperative gewiesen. In Hamburg gab Helmut Herbst Nr. 1 der Zeitschrift »Filmartikel« heraus: »Weil ich es leid war, immer allein zu wursteln.«<sup>8</sup> Im November 1967 organisierte Grassmann das sechzigstündige Film-In in der Brüderstraße 17. Am Tage, da die Veranstaltung begann, trafen Nekes und Dore O., vom Dörnberg kommend, in Hamburg ein. Vom Film-In wußten sie nichts; sie kannten hier eigentlich niemanden als Wyborny, den sie 1967 in Oberhausen kennengelernt hatten. Zufällig lasen sie am Ankunftsstag eine Zeitungsnotiz über das »deutsche Festival in Hamburg«.

Die Geschichte der Fahrt Nekes' und Dore O.s nach Hamburg, in eine Stadt, in der sie nie zuvor gewesen waren, sagt etwas darüber, warum ausgerechnet dieser Ort das Klima für die Bildung eines Neuen deutschen Films: des Anderen Kinos abgeben sollte. Nekes und Dore O., ohne Kamera, ohne technische Ausrüstung, wollten in irgendeine Großstadt ziehen. Dort würde es am ehesten möglich und am billigsten sein, Filmgerät zu leihen oder sonstwie benutzen zu können. Aber welche Stadt? Frankfurt schien zu grau. Berlin zu kompliziert. München zu nervös (dort hieß es, vor allem auf die richtige Fête zu gehen, nämlich dorthin, wo der Produzent glaubte, Geld locker machen zu können). Hamburg? Tja, eine neutrale Stadt. Demzufolge der Druck nicht so stark. Oder anders: demzufolge der Freiraum größer, in dem Arbeit möglich sein würde.

Nekes und Dore O. wohnten einen Monat lang bei Helmut Herbst, dann zogen sie in die Brüderstraße 5. In dieser Zeit wurden sich die in Hamburg versammelten deutschen Filmmacher bewußt, daß sie ein eigenes Kino machten, für das (für dessen Vertrieb) sie selbst zu sorgen hatten. Der Zeitpunkt, sich zu einer Cooperative zusammenzuschließen, war gekommen. Auslösendes Moment war ein Programm des New American Cinema, das der Arbeitskreis Film und Fernsehen im November 1967 im Auditorium Maximum der Hamburger Universität zeigte.

P. Adams Sitney reiste in diesen Monaten mit einem Programm von 75 Filmen, das die amerikanische Film Makers Cooperative zusammengestellt hatte, durch Europa. Die Konsequenz dieses Kinos, das sich »völlig freigehalten hatte vom Kommerz«<sup>9</sup>, wurde endlich in der Bundesrepublik bewußt, und daran ändert nichts, wenn die deutschen Film-macher dazu verschieden Stellung bezogen: in »Filmartikel 1« schrieb Nekes für, Costard gegen das New American Cinema.

Im Dezember 1967 begann die Filmmacher Coop zu arbeiten. Sprecher war Nekes. Er führte seine Bonner Arbeit weiter: er sorgte für die Aufführung von Filmen, für deren Film-macher er sich einsetzte. Auf eine größere Untergrund-Öffentlichkeit traf die Ham-burger Coop während des vierten Internationalen Experimentalfilm-Wettbewerbs zum Jahresende 1967 in Knokke-le-Zoute. Dorthin kamen Costard (»Warum hast du mich wachgeküßt?«), Wintzensen (»Die Puppe«) und Nekes (»Jümjüm«, »Puttputt«, »Das Seminar«) – alle drei aus Hamburg. Sie trafen dort auf andere deutsche Film-macher und auf Kubelka vom Wiener Filmmuseum, der sie in ihren Plänen bestärkte. Die Diskussionen, Resolutionen, Provokationen und last not least Projektionen schufen Ende 1967 in Knokke das hervorragend geeignete Klima, die gemeinsamen neuen Filme als etwas gemeinsam zu Schaffendes zu begreifen: als *Das Andere Kino*.

Sechs Wochen später fand das Andere Kino seine erste große Bühne. Vom 16. bis 18. Februar 1968 wurden auf der Hamburger Filmschau 1968 in einem alten Kino in der Grindelallee von der Hamburger Film-macher Cooperative alle eingereichten Filme gezeigt: Tag und Nacht. Die erste freie, unabhängige Filmschau. In diesen drei Tagen bot sich bereits das komplette Bild eines Neuen deutschen Films. Und, zurückgeblickt, es war als Einheit, als ein anderes, so deutlich und so schön da, wie später nicht wieder.

In »Filmartikel 3« lieferte Helmut Herbst die Definition des Anderen Kinos:

- »1. Filme mit einem hohen Anteil an Innovation, die von den traditionellen Gewohnheiten des Filmkonsums benachteiligt werden,
2. Politische Filme, die wegen ihrer System-Kritik bisher keine Chance hatten,
3. Filme, denen die sogenannten bürgerlichen Sittengesetze gleichgültig sind,
4. Filme, die eher dem Bereich der bildenden Kunst zuzurechnen sind als den traditionellen Filmkategorien, denen die Filmkritik hilflos gegenübersteht,
5. Filme, die wegen ihrer ungewöhnlichen Technik (z. B. 16-mm-Filme, Mehrfachprojektionen, Intermedium etc.) eine neue Vertriebsorganisation benötigen.«

Herbst schrieb aber auch von der Cooperative: »Diese Organisationsform ermöglicht den Filmen des Anderen Kinos die Unabhängigkeit vom Establishment und seinen repressiven Einrichtungen wie FSK, FBW, Filmförderungsgesetz.«

Die Sätze, die Helmut Herbst am 15. Februar 1968 schrieb, waren wahr. Sie blieben es jedoch nicht. Was damals weder die Öffentlichkeit noch das gerade gegründete Andere Kino selbst glauben mochte, trat schneller ein, als der kühnste Optimist oder besser Pessimist erwarten konnte: Das Establishment, allen voran der Kulturbetrieb des Fernsehens, begann zu reagieren und einzelnen Filmmachern zu Ansehen und Geld zu verhelfen. In eben demselben Maße lockerte sich die Solidarität der in der Cooperative versammelten Filmmacher.

Vertreter des Anderen Kinos war auf der Hamburger Filmschau 1968 ein gewisser Rainer Werner Fassbinder («Das kleine Chaos») aus München. In aller Munde aber war der Name Costard. Mit seinem Film »besonders wertvoll« fand die Selbstbefriedigung der Filmbranche, die sich das Filmförderungsgesetz beschert hatte, ihren öffentlichen Ausdruck. »besonders wertvoll« machte Dr. Dr. Toussaint, den Bundestagsabgeordneten, der sich zum Präsidenten der Filmförderungsanstalt des Bundes in Westberlin gemacht hatte, lächerlich: Masturbation des männlichen Gliedes bis zum Samenerguß. In Großaufnahme.

Wochen später wurde der Film wichtiges politisches Instrument zur Attacke gegen die erstarrte Struktur der Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen. In Bochum und München schritt der Staatsanwalt ein. Für das Strafverfahren zuständig waren jedoch Hamburger Gerichte. Costard wurde hier freigesprochen. Die beschlagnahmte »besonders wertvoll«-Kopie wurde ihm wieder ausgehändigt. Die Hamburger Richter hatten erkannt, daß der Film nicht mit der Absicht hergestellt worden war, Unzüchtiges zu verbreiten.

Nekes' Einschätzung des »Freiraums«, den Hamburg bot, hatte sich bestätigt. Verfallen wir jedoch nicht in Lobgesänge. Ich bezweifle stark, ob »Hamburg« – Publikum, Presse, Administration – deswegen als liberal und tolerant zu rühmen ist. Das klingt viel zu final und zu bewußt. Eher sollte man annehmen, daß die Stadt Hamburg sich nicht die Mühe machte, sich mit dem, was die Filmmacher in ihren Mauern angingen, zu beschäftigen. Es gab, scheint es, Wichtigeres für die Hansestadt als das Andere Kino.

Dieser Umstand äußerte sich schon frühzeitig darin, daß Nekes Anfang 1968 mit einem Strafverfahren überzogen wurde. Nekes veranstaltete in dieser Zeit die ersten regelmäßigen Aufführungen des Anderen Kinos in Hamburg. In dem Keller Brüderstraße 5. Eines Abends schlich sich der Jugendschutztrupp ein und zeigte dann später der Staatsanwaltschaft an: Nekes übe unerlaubt das Gewerbe eines Schankwirts aus. Was war geschehen? Da die Zuschauer die Gewohnheit angenommen hatten, sich aus der gegen-

überliegenden Gastwirtschaft Bier zu besorgen, hatte Nekes, des Hin und Her leid, einen Kasten Bier zur Selbstbedienung besorgt. Folge: Anklage der Staatsanwaltschaft. Hauptverhandlung vor dem Amtsgericht Hamburg. Einstellung des Verfahrens. Sauer war man in Hamburg nicht wegen der Filme, sondern wegen des Gewerbes geworden.

Und die andere Seite. Die Förderung des Anderen Kinos durch unsere Kulturbehörde. Dezernent Regierungsdirektor Peters gab auf Nachfrage einzelnen Filmmachern einige hundert Mark (und, damit wir es nicht vergessen, für die nächste Filmschau einige zehntausend Mark). Sicherlich, es liegt am Etat und nicht an Herrn Peters. Dieser tauchte immerhin selbst als Darsteller in »Der warme Punkt« von Thomas Struck auf. Struck war mit diesem Film Preisträger der Hamburger Filmschau 1968 geworden.<sup>10</sup> Aber: die Staatsoper bekommt mittlerweile jährlich über zwanzig Millionen Mark. Das Opern-Image gibt für die Wirtschaft etwas her. An der Kultur des neuen deutschen Films hatte Hamburg kein Interesse. Das ist die Kehrseite des »Freiraums«. Und so ist es in einer konservativen Stadt. – Hamburg vergab sich jedenfalls in diesen Jahren die Chance, zentrale Vertriebs-, wenn nicht Produktionsstätte des neuen deutschen Films zu werden. Die Hamburger Cooperative, die aus eigenen Mitteln eine Zeitlang zentrale Verleihinstanz des Anderen Kinos aus dem gesamten deutschsprachigen Raum (einschließlich Österreich und Schweiz) blieb, war dazu schließlich nicht mehr in der Lage. Heute ist von einer zentralen Verleih-Institution nach wie vor die Rede. Aber nicht mehr von Hamburg.

Doch polemisieren wir nicht gegen die Kulturbehörde. Heute ist es zu spät, und 1968 war die Entwicklungsfähigkeit des neuen deutschen Films nicht jedermann ablesbar. Das Andere Kino entstand nicht als selbstherrlicher Akt im luftleeren Raum, sondern als Reaktion unter dem Zwang der Verhältnisse.

Thomas Struck (»Der warme Punkt«)<sup>11</sup> am Karfreitag 1968, dem Tag nach dem Attentat auf Rudi Dutschke:

»Unsere Entwicklung im letzten halben Jahr war im Grunde so, daß wir gar nicht von uns aus vorangegangen sind, sondern daß uns die Verhältnisse vorangedrückt haben. Beispielsweise »besonders wertvoll«: Es war nicht etwa so, daß Costard die Absicht hatte, einen solchen Film zu machen, sondern man hatte ihn dazu gezwungen. Oder die Filmschau, die ist ja auch nicht dadurch entstanden, daß wir etwas gegen Oberhausen machen wollten, sondern wir haben uns einfach gesagt: wir wollen mal richtig Filme zeigen, und zwar Filme aus ganz Deutschland, und damit ein paar Leute mehr kommen, machen wir auch einen Preis dazu. Und plötzlich war es ein großes Unternehmen. Wir sind immer nach vorne getreten worden.«

Helmut Costard<sup>12</sup>: »Wir sind eben politisiert worden.«

Inzwischen hat sich der Zwang der Verhältnisse geändert und damit folgerichtig das Selbstverständnis einzelner Filmmacher. Das Schulzenkartell ist mit der von ihm besetzten Filmförderungsanstalt zwar eindeutig an der Macht. Aber grade deswegen wächst in der Öffentlichkeit das Interesse, einen neuen deutschen Film, der in der Branche keine Chance hat, zu sehen und zu fördern. Ein zweiter Markt, ein Gegen-Markt, ein Anderer Markt für das Andere Kino ist im Entstehen. An Indizien mangelt es nicht. Das Fernsehen, nichtgewerbliche Verleihe, Filmförderungsvereine, Galerien, Museen, Klubs, spezialisierte Kinos, ja sogar Außenseiter der Branche (»Atlas Schmalfilm«) verfügen über Filme des Anderen Kinos. Gegen den bitteren Widerstand der Branche gab es staatliche Preise und Prämien. Und zur Berlinale 1971 gab es erstmals eine finanzierte Gegen-Institution, ausgerichtet von Gregor und den Freunden der Deutschen Kinemathek. In Hamburg wurde Nekes Dozent der Hochschule für Bildende Künste (Filmklasse) und

last not least Mitglied der Hamburger Gesellschaft für Filmkunde. Eine fast automatische Folge der geänderten Verhältnisse: die Hamburger Filmmacher Coop hatte bald nicht mehr allein das Sagen für das Andere Kino.

In den ersten Monaten ihrer Existenz war die Coop noch selbstbewußt genug, sich von Mitgliedern, die nicht »anders« genug erschienen, zu trennen: von Werner Grassmann und Helmut Herbst. Seitdem hat sie ihre Adresse in der Hamburger Rosenstraße. Dort erschien auch der Katalog vom 1. Juli 1968. Die Hamburger Filmmacher Cooperative verlieh für drei Mark pro Meter Filme des Anderen Kinos aus der Bundesrepublik, Österreich (Austria Filmmakers Cooperative), Schweiz (Cooperative) und Italien (Alfredo Leonardi).

Damit war zunächst die zentrale Verleihorganisation gefunden. Es wurde notwendig, Abspiehlstellen zu finden. Im März 1968 fand sich die erste regionale Aufführungsstätte in Köln, Ende April in München.

In Köln wurde zusammen mit W. und B. Hein und Christian Michelis die Gruppe XScreen gebildet. In München war es das Independent (später: Undependent) Film Center unter Werner Schulz.

Hamburg selbst folgte Anfang Juni 1968 mit den wöchentlichen Aufführungen im Beatlokal Grünspan auf der Großen Freiheit. Dort wurde Nekes' bedeutender, ruhiger, sorgfältig strukturierter, optimistisch-rhythmischer »Kelek« uraufgeführt.

In München war Ende Oktober 1968 im ehemaligen Eden-Kino »Das andere Kino« eingerichtet. In der Schweiz erschien eine neue Zeitschrift für den Underground: »Supervisuell«. Auflage: 450 Exemplare. Redakteur: Klaus Schönherr, Zürich. Mitarbeiter: Ernst Schmidt, Alfredo Leonardi, Jonas Mekas. Deutsche Redaktion: Birgit Hein, Köln. Das Münchner Undependent Film Center veranstaltete zusammen mit dem Kölner XScreen und dem Zürcher Supervisuell in München vom 12. bis 17. November 1968 das erste europäische Treffen unabhängiger Filmmacher. Mit diesem Treffen wurde ein – recht unfruchtbares – Schisma des Anderen Kinos eingeleitet. Die Veranstalter machten den Anfang, indem sie die als »Ideenfilmer« verteufelten Filmmacher, darunter Struck, Costard und Adolf Winkelmann, gar nicht erst einluden. Die Eingeladenen, darunter Mommartz, wurden von den anderen als »Malformalisten« – das Wort stammt von Mommartz selbst – abqualifiziert.

Die Münchner Veranstalter gaben sich den Titel »Unabhängiger Film«. Sie verstanden sich als »kreative Avantgarde« und qualifizierten alle anderen als »Kleinbürger mit der Kamera« ab; selbst Nekes wurde von ihnen angefeindet. Das Münchner Filmmachertreffen wurde auf diese Weise die deutlichste und – leider – auch wirkungsvollste Absage an den Cooperative-Gedanken und an das »Andere Kino« als gemeinsamer Ausdruck der im »Underground« versammelten Filmmacher. Hinter dieser Absage stand die erste Erfahrung, daß das Andere Kino nicht nur eine Form war, sich ungeniert filmisch auszudrücken, sondern auch eine Einrichtung, die Geld einbringen konnte. Mit anderen Worten: hinter dem Münchner Schisma standen handfeste wirtschaftliche Interessen. Die Elite, die sich dazu ernannt hatte, war nicht bereit, die Einkünfte aus ihren Filmen mit anderen zu teilen. Werner Schulz sagte es damals deutlich: München sollte europäisches Verkaufszentrum (nicht für alle »unabhängigen«, sondern) für bestimmte neue Filme werden.

Im März 1968, nach der Hamburger Filmschau, errichtete denn die »kreative Avantgarde« auch ihr eigenes Vertriebsnetz: die Zürcher-Münchenerische »Progressive Art Productions« unter Karlheinz Hein und Dieter Meier (Zürich). Ein neues Zentrum entwickelte sich jedoch daraus nicht. Stattdessen leitete die Spaltung eine Regionalisierung

und damit eine geringere Effizienz des neuen Kinos ein. Ihrem Anspruch zum Trotz beschränkte sich der Einflußbereich der Hamburger Filmmacher Cooperative mehr und mehr auf den nord- und westdeutschen Bereich. Daneben entstanden »Filmförderungsvereine« in Baden-Württemberg (»Südcoop«) und Nordrhein-Westfalen. Selbst innerhalb der Hamburger Coop spaltete sich schließlich 1971 eine Gruppe (politische Filmmacher) von den anderen ab.

Man kann diese Erscheinungen auch positiv als Ausdruck einer fruchtbaren Differenzierung des Anderen Kinos sehen. Die Notwendigkeit einer zentralen, weil wirkungsvollen Vertriebs Einrichtung ist dadurch jedoch nur gewachsen.

Wenn ich jetzt <sup>13</sup> einige Filme nenne, die zum Anderen Kino in Hamburg gehören, dann muß ich mit einem Film beginnen, der in einer Zeit entstand, als der Begriff noch fehlte – ein Film, der heute (erst) zu einem der schönsten und wichtigsten Beispiele der neuen Art, Filme zu machen, geworden ist. Ich meine Vlado Kristls Film »Der Damm«. Ich war dabei, als Kristl ihn 1965 in einem Studio in den Walddörfern synchronisierte. In der Hauptrolle, schön und zart und entschieden zugleich, die damalige Fernsehansagerin Petra Krause. Damals, als vom »anderen« Etikett noch nicht die Rede war, drehte Kristl den Film ohne jede Rücksicht auf Filmmacherkonventionen. Sein Film ist daher heute unbeschädigt aus den Richtungen und Entwicklungen hervorgegangen. Und erst heute ist das Gespür entwickelt, sich durch die aufregend schöne Struktur des Films, durch Schnitt, Montage und Ton sensibilisieren zu lassen.

Ein unabsehbares Feld neuer Ausdrucksmöglichkeiten ist damit erschlossen worden. Die Filme »Alaska« und »Lawale« von Dore O. sind überzeugender, nämlich konkreter Ausdruck in Worten nicht ausformulierbarer Stimmungen, Gefühle und seelischer Sachverhalte (eben: Sach-Verhalte), deren Nachvollzug die Bilder-»Sprache« erlaubt. Vom Neu-Hamburger Werner Nekes war bereits die Rede und von »Kelek«, seinem einfachen, innovationsreichen und großen Werk aus der Brüderstraße.

Als einer der wichtigsten Filmmacher in Hamburg ist auf Klaus Wyborny hinzuweisen, auf seine mehrstündige »Dämonische Leinwand«, monumental und durchdifferenziert zugleich, und auf seine vielen kurzen Filme und Film-Fassungen: vor allem auf »Percy McPhee, Agent des Grauens«, 6. und 7. Folge. Wyborny ist einer der »sensibelsten« Hamburger Filmmacher. Sensibel objektiviert verstanden. Er erfaßt und gestaltet mit den Sinnen in hohem Maße optisch, akustisch und strukturell (in Einstellungen, im Schnitt). Seine Filme sind auf fortgeschrittenste Weise »filmisch«. Sie fordern und bieten die intensive Beteiligung des Zuschauers. Und sie sind konkret genug, Landschaft und Stadtbild Hamburgs (»Heimkehr nach St. Pauli«) zu ort- und zeitgebundenen Ausgangspunkten zu machen. Nur daher weiß man, daß man eine Reise macht.

Kurt Rosenthal animierte Grafiken Werner Nöfers (»Storyboard«, »Score«) und stellte damit einen unmittelbaren Bezug zur bildenden Kunst her. Vor allem der zehnmünütige 16-mm-Film »Storyboard« gewinnt eine neue Dimension – eine erlebnisreiche Steigerung der Perspektivenwelt des frisch arrivierten Hamburger Künstlers Nöfer.

Mit »Erlebnisse der Puppe«, »Staub« und »Windstill« gaben Franz und Ursula Wintzensen starke und kräftige Impulse für einen Zeichentrickfilm, der nichts mehr mit der humoristischen Strich-Männchen-Tradition zu tun hat. Diese Filme haben eine Aussagekraft, wie man sie zuvor nicht im Kino, sondern in Werken der bildenden Kunst gefunden hat. Unbestrittene Meisterschaft in Tricktechnik zeigt in Hamburg Helmut Herbst. »Eine regnerische Nacht in Potsdam« (gewidmet Paul Scheerbar) geriet zu einem prächtigen Film.

Wolfgang Orschakowski ist Filmmacher (»Sensibel geht er durchs Warenhaus«, I. Teil),



Beatmusiker (als Zippo Zetterlink: »It is«), und er zeichnete und schrieb »Das dritte Zippo-Zetterlink-Anregungsbuch«. Sein Film über Augstein und Röhl und das Räsönieren ist richtig-witzig. Sein Buch, erschienen im Eigenverlag (Hamburg 92, Bauernweide 2), traumhaft schön und frech. Die Innovation liegt in den Übergängen von Struktur und Text. Die Gestalt der Schriftzüge setzt sich in Beziehung (oder auch außer Beziehung) zum Sinngehalt. Hier äußert sich ein Hamburger (über: sich) unverstellt und geradezu, und, so meine ich, bei denen, die sich irgendwo ein Stück Sensibilität bewahrt haben, ruft er so etwas wie neue Erinnerung an verlorene Zeit hervor.

Andy Hertel muß ich jetzt nennen. Er verschaffte sich 1970 mit den, nach Nekes, zahlreichsten Filmen urplötzlich einen ersten Platz in Hamburg. Mit dem fünfundvierzigminütigen »Heimatschuß I« und den vielen kurzen Filmen wie »Sonntagseltern«, »Mon Chéri«, »Seminar Beuys und Rot«. Anekdotenhaft-skurril, persönlich-realistisch drückt er darin wohl am treffendsten ein »anderes« Lebensgefühl aus.

Christian Bau inszenierte »Kubla Khan für S. T. Coleridge« mit Frau Fichthorst, Sopran; Marianne Praetorius, unbeweglich; Scampi und geiler Mann; Hans-Hermann Jäger, Orgel; Lenin, im Hintergrund. Die Aufzählung der Mitwirkenden sagt genug. Wer den Film auf der Hamburger Filmschau 1970 nicht gesehen hat, muß sich eine lange Panorama-Bühnen-Einstellung hinzudenken, um sich eine zutreffende, nämlich schöne und beghrliche Vorstellung zu machen.

Hellmuth Costard darf in dieser Aufzählung nicht fehlen. Und Marquard Bohm, jetzt arrivierter Darsteller, hat hier sein authentisches »Na und?« gemacht. Reinhild Lüders hat auf Super 8 nachhaltig notiert: »Frau Tausendfuß hat Wäsche«. Auf Super 8 hat Renate Pfab nüchtern und sachgemäß Material zu »§ 218« vorgelegt. Walter Seidler stellte »Rote Fahnen« vor. Thomas Struck brachte mit »Der warme Punkt« nicht nur Heiterkeit ins Kino, sondern auch sein Filmmaterial ins Spiel. Bernd Upnmoor lieferte zuletzt mit »Rosa Lilies« einen herrlichen Bericht über Rosa von Praunheim und seine neusten Dreharbeiten. Sigrun Koepe und Adolf Bollmann sind hier zu nennen, und als Beispiel eines selbstverständlichen, zum Alltag dazugehörenden Umgangs mit der Kamera Helmut Wietzs unbekümmerter Film »I had a Date with a Pretty Ballerina«.

Viele Namen kommen neu dazu. Bernatzki, Sand und Schulz 1970 mit den 20 Minuten »Fliegende Untertassen«, Ernst Reinboth mit »Square Match« (elf Minuten), dem polyphonen Spiel mit 81 Lichtpunkten zur Musik von Boris Blacher. Ernst Reinboth, Reinhard Wagner und Jürgen Grabow inszenierten 1970 mit dem siebenminütigen »See-Eumel« am Meeresstrand ein vorsätzliches Spiel mit billigem Kunststoff.

Die Aufzählung wird unbefriedigend. Dutzende von Hamburger Filmmachern, sieht man die Kataloge der Hamburger Filmmacher Cooperative durch, gehören noch hierher. Und warum jemand wie Rainer Boldt auslassen, weil er vor den Toren Hamburgs gedreht hat? Mit seinem gelungenen, spielerisch-dokumentarischen Film »Die Zeit hat zugebissen« setzte er vor Itzehoe die Grenze zwischen Inszenierung und Realität.

Erst in letzter Linie seien die politischen Filme des Anderen Kinos genannt. Nach eigenem Anspruch:

»Der (politische) Film ist erst in letzter Linie als »Film« zu betrachten. Er dient

1. als Diskussions- und Reflexionsanreiz . . .
2. als Beispiel für gesellschaftsbezogene Jugendarbeit . . .
3. als Transportmittel für die Dokumentation des Arbeitsergebnisses.«

Das schrieb zu »Wir haben ein Stück geschrieben« das Produktionskollektiv der Sozialistischen Wochenschau Hamburg: Jan Blannard, Dirk Eilmann, Margit Elsner, Alfred Hilsberg, Klaus Mellenthin, Hans-Jürgen Nagel, Heiko Riedmann, Klaus Schaper,

Christiane Sehlz, Gaby Seiler. Gegründet wurde die Sozialistische Wochenschau Hamburg am 14. Juli 1969. Orschakowski hat dazu ein Blatt in seinem oben erwähnten Buch gezeichnet, das die Umstände berücksichtigt.

Wichtige Hamburger Beispiele für die Rolle des Anderen Films als Dokumentations- und Agitations-Vehikel sind »Landfriedensbruch« von Theo Gallehr, »In der Fremde« von Klaus Wildenhahn, »Von der Revolte zur Revolution« von Kurt Rosenthal, Fritz Strohecker, Hellmuth Costard und Carl Schulz, aber auch die entwaffnenden »Programmhinweise« von Christiane Gehner: die Solo Ansage über Frauen-Emanzipation in der Rolle der Fernsehansagerin.

Hamburg – Hamburg. Wir wollten wissen, was bei uns im Anderen Kino los ist. Also: eine Menge. Und es war unfair, nur Filmmacher aufzuzählen. Bei uns lebt auch ein Superstar des Anderen Kinos: Christoph Hemmerling. – Wenn Hamburg auch heute (noch) ein Zentrum des Anderen Kinos ist, so konkurriert es doch mit Köln (B. und W. Hein) und vor allem mit München: mit Schroeter, Rosa von Praunheim, Matthias Weiss (»Ten Years After«, »Blue Velvet«) und Wim Wenders (»Silver City«, »Alabama«). Und, nicht wahr, wenn immer von der Hamburger Filmmacher Cooperative die Rede war: Cooperativen bildeten sich in Wien, Zürich, Rom, Amsterdam, Stockholm, Tokyo, Paris und New York, und die Filme ihrer Mitglieder sind inhaltlich und formal häufig kaum vergleichbar.

Und so geht es weiter: das Super-8-Verfahren wird ausgebaut. Schöne Filme sind damit längst gedreht worden: »Dallas Texas« von Wyborny; »Heintje« von Rosenthal und Nöfer; unterlegt mit Musik und Geräuschen. Auf den Filmschauen 1968 und 1969 liefen in Hamburg Super-8-Programme. . . . unterlegt mit Musik und Geräuschen: für Tonaufnahmen mangelt es am Schallschutzgehäuse. Hamburger Filmmacher erfanden 1970 den Blimb: Costard und Mueller. In der Zeitschrift »Filmkritik« (12/70: Alles über Super 8) ist das 550-Mark-Gehäuse abgebildet. Und in Rosenthals »Die große Super-8-Show« wird es vorgeführt. Abseits der uninteressierten Industrie entwickelten Hamburgs Filmmacher – nach dem Anderen Kino und dem Anderen Vertriebssystem – auch die Andere Technik.

#### *Anmerkungen:*

- 1 Filmkritik 2/68–102.
- 2 Filmkritik 4/61–179 ff.
- 3 Filmkritik 1/1964–99.
- 4 Filmkritik 1/1964–99 rechte Spalte.
- 5 Filmkritik 2/1966–109.
- 6 Filmkritik 9/1967–535.
- 7 Filmkritik 4/1968–251.
- 8 Filmkritik 4/1968–247.
- 9 Filmkritik 12/67–674.
- 10 Dialoge des Films in »Filmkritik« 6/68–387.
- 11 Filmkritik 6/68–386.
- 12 Filmkritik 6/68–388 rechte Spalte.
- 13 im Frühjahr 1971.