

Inhalt

STEFANIE DIEKMANN	
Vorwort	7

RAINER HERRN	
Was bleibt? – Notizen zum Nachlass von Karsten Witte	9

SPIELARTEN DER FILMKRITIK

ANDREAS KILB	
Der Perfektionist	
Eine Erinnerung an Karsten Witte	29

BERT REBHANDL	
Der fortgeschrittene Zapper	
Karsten Wittes Berichte von Filmfestivals	33

SIMON ROTHÖHLER	
Das kommt jetzt wieder	
Zu Karsten Wittes Besprechungen von Filmbüchern	39

EKKEHARD KNÖRER	
Ein Begriff von Kritik	47

DAS KINO, ANDERNORTS

CRISTINA NORD	
»Da kaufe ich keine Bahnhofskarte für mein Ich« – Zu Karsten Wittes Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kinematografien	61

LUKAS FOERSTER	
»Exemplarische Qualität des Fremden« – Über einige Positionen zum japanischen Kino	69

CHRISTINE NOLL BRINCKMANN Das Kameruner Tagebuch.	77
--	----

POLITIK DES KINOS, POLITIK DER TEXTE

HANS HELMUT PRINZLER Der freie Mitarbeiter Karsten Witte und die Deutsche Kinemathek.	99
---	----

HEIDE SCHLÜPMANN Die Politik des Kinos Reflexionen zwischen <i>Theorie des Kinos</i> und <i>Lachende Erben</i> , <i>Toller Tag</i>	107
---	-----

VOLKER PANTENBURG Ungleichzeitigkeiten Karsten Witte, die <i>Filmkritik</i> , MOSES UND ARON	117
--	-----

SCHREIBARBEIT

ULRIKE OTTINGER »Dame und Dandy« Eine Korrespondenz	133
---	-----

KATHARINA SYKORA Eine Aufmerksamkeit Über den springenden Punkt vom Sehen zum Schreiben	145
---	-----

STEFANIE DIEKMANN Schreiben über Schauspieler	155
--	-----

REMBERT HÜSER Der Brief zum Film.	169
--	-----

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren.	189
Abbildungsnachweise	192

Vorwort

STEFANIE DIEKMANN

Inhaltsverzeichnisse sind grundsätzlich kein uninteressantes Textgenre, und das Inhaltsverzeichnis zu einem Band mit Texten über den Filmpublizisten Karsten Witte zu erstellen, ist auch deshalb instruktiv, weil dabei noch einmal sehr deutlich wird, welche Aufteilungen im Umgang mit den Schriften dieses Autors keinen Sinn machen. Zum Beispiel: eine Sortierung in die Kategorien »Journalismus«, »Essayistik«, »Literarische Texte«, »Wissenschaftliche Texte«. Oder: eine Aufteilung in »Auftragsarbeiten« und »Lieblingsprojekte«. Oder: in »populäre Texte« und »akademische Schriften«.

Die Durchkreuzung, Durchquerung dieser und anderer Kategorien gehört zu den besonderen Kennzeichen von Wittes Schreiben. Seine Lexikonartikel sind essayistisch, seine Filmkritiken philosophisch informiert; die Beobachtungen aus seinen zahllosen Filmbesuchen (und die begleitenden Einträge in seine Filmtagebücher) grundieren die Aufsätze, die er in akademischem Kontext publiziert hat; sein wissenschaftliches Werk ist persönlich und passioniert, der literarische Anspruch seiner Nachrufe, Buchrezensionen, Filmnotizen unübersehbar. Kleine Formen (eine Replik, ein Schauspielerporträt) konnten bei ihm ziemlich lang und ziemlich kompliziert werden; umgekehrt lösen sich die ›großen‹ Publikationen, nicht zuletzt die erweiterte Fassung seiner Dissertation, *Lachende Erben*, *Toller Tag*, bei näherer Betrachtung in ein Kaleidoskop von pointierten Anmerkungen und Kommentaren auf, die umso erhellender sind, als eine forcierte Synthese gar nicht erst versucht wird. Vor einigen Jahren noch hätte man eine Figur wie Witte mit dem damals viel zitierten Begriff des ›Grenzgängers‹ zu beschreiben versucht. Er selbst hat sich eher für den Begriff des ›Übergangs‹ begeistert, ebenso wie für den des ›Passagiers‹, und da ihm Letzterer besonders lieb war und er ihn in einer Publikation ausführlich entwickelt hat, kann man annehmen, dass er nichts dagegen gehabt hätte, so genannt zu werden: ein Passagier, zwischen den Genres und den Formaten, zwischen den Themen, Kontexten, Debatten, an denen er partizipierte, ohne nachträglich auf ein Sujet oder eine Position festgelegt werden zu können.

Es ist zutreffend, dass sich in Karsten Wittes Texten sehr viele elegante, überaus präzise Formulierungen finden. Aber es trifft ebenso zu, dass in diesen

Texten das Schreiben immer wieder als Prozess und Arbeit sichtbar wird: als Prozess der Notation, Anordnung, Übertragung, als Arbeit der Pointierung und Ausformulierung, immer wieder auch: der Auswahl aus dem Bestand an Aperçus, die er fortlaufend zu Papier brachte und von denen viele Eingang in spätere Texte fanden. Unter denen, die sich mit seinem Schreiben befassen, gehöre ich zu denjenigen, die meinen, dass seine Texte nicht dadurch verlieren, dass sie etwas von der Arbeit des Schreibens erkennen lassen, im Gegenteil. Man erfährt sehr vieles aus ihnen. Nicht nur über das Kino, seine Geschichte, seine Theorie und die Geschichte seiner Theorien. Sondern eben auch: über das Schreiben, die je spezifischen Bedingungen, die es sich gibt, die Ansprüche, die es begleiten, über Prämissen, Affekte, Eigenheiten, darüber, was das Schreiben über Film leisten kann (in Wittes Fall: sehr viel), über die Widerstände, denen es begegnet (es gab Widerstände), und darüber, wo und wie ein solches Schreiben seine Orte findet.

Mit den Bedingungen, den Prämissen, den Idiosynkrasien, den Widerständen und den Orten sind die Beiträge des vorliegenden Buches befasst, das gut zehn Jahre nach der schönen, von Miriam Hansen konzipierten Ausgabe der *New German Critique* eine weitere Annäherung an Wittes Schreiben versucht. Dass der Band zustande kommen konnte, ist zuallererst der Initiative und der großen Unterstützung zahlreicher Freunde von Karsten Witte zu verdanken, von denen ich besonders Rainer Herrn, Christine Noll Brinckmann, Ulrike Ottinger, Katharina Sykora und Hans Helmut Prinzler nennen möchte, die alle mit einem Beitrag in diesem Buch vertreten sind. Ebenso sehr danke ich den anderen Weggefährten Wittes, denen die Publikation wichtige Texte zu seinen Positionen als Filmforscher und -kritiker verdankt, und den AutorInnen, die einer jüngeren Generation von Filmpublizisten angehören und Wittes Werk aus einer Perspektive untersucht haben, die ›historisierend‹ im besten Sinne genannt werden kann. Ein großzügiges Stipendium der DEFA-Stiftung hat die Vorarbeiten zu dieser Publikation ermöglicht; durch das freundliche Entgegenkommen der Stiftung Deutsche Kinemathek, insbesondere von Connie Betz, sind die Textrecherchen im Nachlass von Karsten Witte wesentlich erleichtert worden, und Frau Kristina Jaspers sei herzlich für die Unterstützung bei der Gestaltung des Beitrags von Ulrike Ottinger gedankt.

Was bleibt? – Notizen zum Nachlass von Karsten Witte

RAINER HERRN

Der Nachlass

Karsten Wittes Gesamtnachlass ist vielfältig:¹ Schließlich war er Filmwissenschaftler und Filmkritiker, Hochschullehrer, aber auch Drehbuch- und Hörfunkautor, Dramaturg, Verfasser von Lyrik und Prosa, Übersetzer, Herausgeber und nicht zuletzt Literaturkritiker. Auch wenn der Fokus des vorliegenden Bandes auf dem Thema Film liegt, sind die verschiedenen Facetten von Wittes Schaffen, von denen sich Spuren in seiner Hinterlassenschaft finden, zusammenzudenken. Dabei sind insbesondere die Bedingungen seiner überwiegenden Existenz als freier Autor zu berücksichtigen. Seine Vielseitigkeit spiegelt sich in den Autoren, über die er bevorzugt arbeitete – seien es Siegfried Kracauer, Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras, Ivan Goll oder Thomas Brasch. Auch sie zeichnen sich durch komplexe Diversität aus, situieren sich ›zwischen den Genres‹, um einen Witte-Ausdruck zu paraphrasieren. Mit der Entscheidung, den Nachlass nicht zu teilen, verfolgte Karsten Witte die Intention, die Gleichzeitigkeit dieser Vielfalt intellektueller Betätigung im Blick zu halten.

Der Nachlass ist umfangreich: Obgleich Witte vor der Übergabe vieles aussortierte, umgreift der erhaltene Bestand sechsunddreißig Leitzkartons² – ein Umfang, der es unmöglich macht, den verschiedenen Konvoluten im Rahmen dieses Textes auch nur annähernd gerecht zu werden. Vielmehr soll es hier darum gehen, einen Eindruck von den Themengebieten zu vermitteln, die Wittes publizistisches Werk ausmachen. Immerhin verzeichnet die nicht ganz vollständige Publikationsliste bereits etwa eintausend Einträge, Mehrfachveröffentlichungen inklusive. Bei der Vorstellung des Nachlasses sollen im Folgenden nicht nur die zentralen Teilbestände benannt werden, sondern auch einige jener vermeintlich marginalen Themen, die er mit nicht minderer Passion verfolgte.

Der Nachlass wird von der Stiftung Deutsche Kinemathek so aufbewahrt und inventarisiert, wie Karsten Witte ihn übergeben hat. Er setzt sich aus drei Teilen, dem Bild-, dem Audio- und dem umfangreichen Schriftenteil zusammen. Letzterer ist zwar groß, aber nicht streng thematisch geordnet: Zu vielen Themen existiert Material in verschiedenen Teilbeständen und

Konvoluten. Der beste Zugang ergibt sich anhand von Namen und Stichworten im Bestandsverzeichnis.³

Neben der nahezu vollständigen, ab 1970 nach Jahren geordneten Korrespondenz mit Autoren, Kollegen, Freunden, Zeitungsredaktionen und Verlagen, Filmverleihen und Kinos, Archiven und Bibliotheken liegen vor allem Konvolute von Arbeitsmaterialien und Manuskriptfassungen zu Wittes diversen Forschungs- und Publikationsprojekten, Vorträgen und Lehrveranstaltungen in Europa, Afrika, den USA und Japan vor. Der übrige Nachlass folgt keiner deutlichen Chronologie, mit Ausnahme der Filmkritiken, die jahrweise als Typoskripte oder Clips abgelegt sind.

Einige von Karsten Wittes Personen- und Themenkonvoluten deuten auf ein spezielles Sammelprinzip, da er Material nicht nach Kategorien wie Wissenschaft, Politik, Kunst und Populärkultur oder den Sparten Film, Literatur, Musik und Malerei trennte, sondern, scheinbar unterschiedslos, alles zu einem Thema Gehörige in Mappen verstaute: Kopien von Buchseiten, Texte und Abbildungen, Comics, Fotos, Filmstills, Zeitungsclips, Karikaturen und handschriftliche Notizen – gezielt Gesuchtes und zufällig Gefundenes, das in enger oder loser Verbindung zum Gegenstand steht, weder zeitlich noch kulturell begrenzt ist, und dessen Bezug sich für den Außenstehenden oft erst auf den zweiten Blick erschließt. Es handelt sich also um ein offenes Prinzip des Sammelns, das von der ständigen Erweiterung lebt und keinen endgültigen Abschluss kennt, selbst dann nicht, wenn ein Projekt bereits als Publikation Gestalt angenommen hat.

Literarische Passionen

Der größte Bestand zu einer Person umfasst die reichhaltige Sammlung zu Siegfried Kracauer, bei dem Witte ›in die Schule ging: ›Dieser Autor lehrte mich durch sein beispielgebendes Werk, jedwede Form von Politik in einer Politik der Form zu suchen. So macht man sich leichter unabhängig vom Gegenstand, von den Methoden, die als kurrent und verbindlich gelten.«⁴ 1971 erschien der erste von Karsten Witte herausgegebene Band der Kracauer-Werkausgabe bei Suhrkamp, ein Großvorhaben, das bis in die 1990er Jahre hineinreichte, viele Folgeprojekte nach sich zog und von Witte selbst nicht mehr zu Ende geführt werden konnte. Die Kracauer-Sammlung besteht in erster Linie aus Manuskripten und Typoskripten, aus veröffentlichten Schriften dieses Autors – von den Artikeln aus der *Frankfurter Zeitung* über die Essays bis zum Roman *Ginster* –, enthält aber auch abgelegene erschienene Texte und zudem Kopien des Briefwechsels mit Vertretern der Frankfurter Schule, insbesondere Ernst Bloch. Daneben findet sich reichlich Material zur

Kracauer-Rezeption in den USA und der Bundesrepublik, vor allem zu der in den 1970er Jahren einsetzenden Wiederentdeckung des gesamten Œuvres, an der Witte wesentlichen Anteil hatte. Korrespondenzen, Essays, Vor- und Nachworte, Vorträge sowie Lehrveranstaltungen zu Kracauer zeugen von einer regen und vielseitigen Auseinandersetzung. So enthält der Nachlass neben dem eigentlichen Kracauer-Konvolut weitere Textmaterialien, und der Name durchzieht die gesamte Korrespondenz.

Zu weiteren Schriftstellern, für die und für deren Werk sich Karsten Witte in besonderer Weise einsetzte, gehören Ernst Erich Noth und Ivan Goll. Noth, der unter seinem Geburtsnamen Paul Krantz zuerst im ›Steglitzer Schülermordprozess‹ und danach – bereits unter Pseudonym – mit dem Roman *Die Mietskaserne* (1931) bekannt wurde, 1933 nach Frankreich, später in die USA emigrierte und 1971 mit den *Erinnerungen eines Deutschen* seine Autobiografie vorlegte, taucht über fünfzehn Jahre hinweg immer wieder im Nachlass auf. Witte lernte Noth 1970 kennen und bemühte sich fortan in vielfältiger Weise um dessen Werk sowie dessen späte akademische Anerkennung an der Frankfurter Universität.

Etwas anders verhält es sich mit Ivan Goll, dem »Mann zwischen zwei Genres«⁵ – Lyrik und Prosa – und zwischen zwei Ländern: Deutschland und Frankreich. Um den Prosaautor Goll in der Bundesrepublik zur Geltung zu bringen, begleitete Karsten Witte die deutsche Veröffentlichung des surrealistischen Romans *Sodom Berlin*⁶ und schrieb das Nachwort. Auch zu Ivan und Claire Goll finden sich zahlreiche Bezüge im Nachlass sowie eine Sammlung ihrer Erstaussagen.

Karsten Wittes Interesse für bestimmte Literaten drückte sich gelegentlich auch in Übersetzungen aus. Das trifft für Christopher Isherwood und Jean Cocteau zu, deren selbstverständlicher privater wie künstlerischer Umgang mit der sexuellen Präferenz für Männer ihn beeindruckte. Vom Romancier Isherwood übersetzte er eine Sammlung früher Kindergedichte, *People One Ought to Know, Bekannte Gesichter*.⁷ Vom »Mythomanen«⁸ Jean Cocteau übertrug er die illustrierte ›Vita Sexualis‹, *Le Livre blanc* wie *Le Sang d'un poète* ins Deutsche.⁹ An Cocteau interessierte Witte freilich dessen filmisches Werk mindestens genauso; in *Der Passagier – Das Passagere* stellt er es dem von Godard gegenüber. Dieser kleine Band, in dem er am Beispiel von Thomas Brasch seine »Gedanken über Filmarbeit« entfaltet, lag Karsten Witte besonders am Herzen, führt er doch viele Interessenstränge in einem Text zusammen.

Im Nachlass stark vertretene Literaten sind weiterhin John Berger (der auch Drehbuchautor war) und später, im Kontext künstlerischer Verarbeitungen der Krankheit Aids, auch Hervé Guibert. Von den Lyrikern war es vor allem Konstantin Kavafis, dessen deutsche Erstaussagen in der Privat-

bibliothek versammelt sind. Wittes literarische Interessen kombinierten sich auch mit seinen filmischen. Ab den 1970er Jahren bot er Lehrveranstaltungen zum Thema »Literatur + Film, ›Dichter im Kino‹« an. Auch dazu existieren mehrere Konvolute.

Cineastische Interessen

Das thematisch breiteste und äußerst detailliert inventarisierte Sammelgebiet betrifft den NS-Film. Den Anstoß zu diesem Wittes gesamte filmhistorische Arbeit prägenden Thema gab eine 1972 in Lindau stattfindende Filmwoche. Die von Georg Bussmann vom Frankfurter Kunstverein vorbereitete Ausstellung »Kunst im Nationalsozialismus« (1974) war ein weiterer Anlass, die Untersuchung »en détail im Rahmen meiner Lehrveranstaltungen an der Johann Wolfgang Goethe-Universität« fortzuführen. Weiter schreibt Karsten Witte in den Vorbemerkungen seiner 1986 eingereichten Dissertation: »Von den rund tausend Spielfilmen, die das Dritte Reich den Erben hinterließ, habe ich im Laufe des letzten Jahrzehnts die Hälfte mindestens einmal in der Projektion oder am Schneidetisch gesehen.«¹⁰ Einen Teil davon sichtete er zwischen 1974 und 1977 im Rahmen der Kommissionsarbeit zur Neubewertung des NS-Films, in der er – berufen vom Filmreferat des Bundesministeriums des Innern – »die von den Alliierten nach 1945 zur öffentlichen Aufführung in Deutschland ›verbotenen‹ NS-Filme in Hinblick auf einen möglichen, oder auch nicht zu verantwortenden Neueinsatz« zu begutachten hatte.¹¹ Aus dieser Beschäftigung ging die Arbeitsgruppe NS-Film hervor, an der neben Karsten Witte und Friedrich Kahlenberg auch Carola Jensen, Heide Schlüpmann und Harald Pulch beteiligt waren. Das reiche Material, das im Laufe der zwanzig Jahre währenden Auseinandersetzung zusammenkam, umfasst viele Einzelkonvolute, darunter auch einige Materialsammlungen zur Präsentationspraxis von NS-Filmen im Kino und Fernsehen der Bundesrepublik und zu diversen Forschungsprojekten. Die nach den Sichtungen aufgezeichneten Notizen finden sich allesamt in Karsten Wittes Filmtagebüchern.

An nationalem Kino sind das italienische und das japanische im Nachlass stark vertreten. Aus Wittes Kenntnis des NS-Films bot sich eine Analyse der »Filme in Faschismen: Ein System-Vergleich zu den dreißiger Jahren im Deutschen Reich, Italien und Japan« an.¹² Dazu gab es Anfang der 1990er Jahre zunächst Lehrveranstaltungen an der Freien Universität Berlin (1991/1992) sowie in Japan auf Einladung der Goethe-Institute Osaka 1992 und Kyoto 1993.

Karsten Wittes kulturelles und cineastisches Interesse an Japan und Italien beschränkte sich keineswegs auf diesen Systemvergleich, sondern reicht viel weiter zurück. Obgleich der Nachlass relativ wenig Material zum japanischen Film enthält (abgesehen von einem größeren Konvolut zu Nagisa Oshima, einschließlich eines Interviews 1985), ist dieser in den Filmtagebüchern der 1980er und 1990 Jahre überproportional repräsentiert. Aus der Auseinandersetzung gingen zwei grundlegende Texte zum japanischen Kino hervor: »Von der Diskurskonkurrenz zum Diskurskonsens«¹³ sowie »Sakrale Räume – Japan«.¹⁴ Bei Letzterem handelt es sich um einen Vortrag, der erstmals in Auszügen in dem Band *Schriften zum Kino. Westeuropäischer, japanischer und afrikanischer Film nach 1945*,¹⁵ einer Auswahl aus den Schriften Karsten Wittes, abgedruckt ist.

Eine starke Affinität hatte Witte von Beginn an zum italienischen Film – das mag auch mit seinen Sprachkenntnissen zusammenhängen. Zu den drei italienischen Regisseuren Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci und Pier Paolo Pasolini finden sich besonders umfangreiche Sammlungen im Nachlass, die eine kontinuierliche Auseinandersetzung belegen. Zu Rosi und Bertolucci liegen auch Audio-Protokolle von Interviews vor. Dem Werk Pasolinis widmete Karsten Witte seine letzte Publikation, *Die Körper des Ketzers*.¹⁶

Die Beschäftigung mit dem afrikanischen Film ist ebenfalls in mehreren Nachlassteilen dokumentiert. Ende der 1970er Jahre begann Witte auf das schwarzafrikanische Kino aufmerksam zu werden, eine Zuwendung, die ihn für das Goethe-Institut 1986 einen Lehrauftrag in Kamerun (Yaoundé) als »Professeur au centre de formation de la CTV (Cameroon Television)« annehmen ließ und ihn 1988 auf eine Rundreise durch Westafrika (Senegal, Ghana, Elfenbeinküste, Kamerun) führte. Außer diesem Material liegen zahlreiche Filmkritiken vor, aus denen er später die »Überlegungen zum afrikanischen Film. Blickvermeidung und Blickschärfung« entwickelte, die als Vortragsmanuskript und als Druckfassung vorliegen.¹⁷

Neben den erwähnten Interviewaufzeichnungen gibt es Tondokumente von Gesprächen mit den Regisseuren Robert Bresson, Peter Lilienthal und Andrzej Wajda, mit den Produzenten Horst Wendtlandt, Renée Gundelach und Bernd Eichinger sowie mit weiteren Filmschaffenden. Auch von den thematischen Hörfunkbeiträgen, den ausgestrahlten Gesprächen mit Regisseuren, Produzenten und Schauspielern, befinden sich Audiobänder im Nachlass.

Einige Konvolute, beginnend 1975, enthalten Material zu Karsten Wittes Mitarbeit an Drehbüchern, zum Beispiel mit Edgar Reitz, Udo Samel, Wolfgang Berndt und Wolfram Deutschmann. Bereits Anfang der 1970er Jahre hatte er sich mit der Theorie des Drehbuchs im Rahmen von Lehr-

veranstaltungen an der Universität Frankfurt beschäftigt. Diese Arbeit setzte er bei seiner Mitwirkung an Konzeption und Durchführung der Drehbuchwerkstätten im Berliner Literarischen Colloquium Mitte der 1980er Jahre fort. Daran beteiligte er sich unter anderem mit einer Einführung in die »Geschichte und Theorie des Drehbuchschreibens in Deutschland«, sie trägt den Haupttitel »Direktor Musenfett. Ein Volksfeind und die Ästhetik der Nebensachen«. ¹⁸ Nicht unerwähnt bleiben soll auch Wittes Arbeit als Dramaturg für den Basis-Film-Verleih zwischen 1979 und 1981, in deren Rahmen er an Filmen von Alfred Behrens, Ula Stöckl, Christian Ziewer und Uwe Frießner mitarbeitete. Später, 1985, übernahm er die Dramaturgie für die Uraufführung von Herbert Achternbuschs *Sintflut* am Schauspielhaus Bochum.

Von Wittes eigenen literarischen Arbeiten sind es vor allem die zunächst an vielen Stellen veröffentlichten und an vielen Orten vorgetragenen Gedichte, die später (1985) im Arche-Verlag als Lyrikband mit dem Titel *Laufpass* erschienen. Zu Wittes Lyrik gibt es mehrere Konvolute im Nachlass. Das gilt auch für seine veröffentlichte und unveröffentlichte Prosa. Davon liegen verschiedene Manuskript-, Korrektur- und Druckfassungen vor, wie beispielsweise der Text »Zusehends schlimmer. Chronogramme« ¹⁹ oder die unveröffentlichte Erzählung »Altes Eisen«.

So divers und materialreich der Nachlass ist, es bleibt anzumerken, dass von einzelnen größeren Publikationsprojekten kaum Spuren darin zu finden sind. Da wäre beispielsweise der Band *Paris Deutsche Republikaner Reisen*, ²⁰ der vierundachtzig Texte Deutscher Paris-Besucher aus drei Jahrhunderten versammelt und eine zeitliche und inhaltliche Fortführung von Wittes ›Erstling‹ darstellt: der 1969 eingereichten Magisterarbeit, die unter dem Titel *Reise in die Revolution* als Buch erschien. ²¹ Auch zu Wittes außerordentlich breiter und kontinuierlicher Lehrtätigkeit finden sich nicht durchgängig Dokumente im Nachlass. Begonnen hatte er damit 1970 an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt, wo er bis 1976 Veranstaltungen zur Theorie und Geschichte des Films anbot, wie auch Seminare mit Alexander Kluge zur »realistischen Methode im Film«. Danach lehrte Witte an der Universität Köln mit Gertrud Koch zum Thema Filmkritik, dann an der Hochschule für Film und Fernsehen in München zu Psychoanalyse und Sexualität im Film. 1984 begann er, Lehrveranstaltungen – unter anderem zu G.W. Pabst – an der Freien Universität Berlin anzubieten, an der er, mit Unterbrechungen an der Philipps-Universität Marburg und an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf, Babelsberg, nach seiner Berufung von 1991 bis 1995 lehrte. Sein letztes Seminar im Sommersemester 1995 galt der Oper im Film DON GIOVANNI.