

Hermann Kappelhoff

Auf- und Abbrüche: Die Internationale der Pop-Kultur

Fernsehkindheit

'68 – da war ich ein Kind; und ich erinnere mich gut an den Kauf des ersten Fernsehgeräts. Die erste Sendung, die mir in den Sinn kommt, war eine amerikanische „Junge & Hund“-Serie: THE ADVENTURES OF RIN TIN TIN (RIN TIN TIN, USA 1954–1959), nicht LASSIE (USA 1954–1974). Später folgten dann FLIPPER (USA 1964–1967), BONANZA (USA 1959–1973), DAKTARI (USA 1966–1969), FURY (FURY – DIE ABENTEUER EINES PFERDES, USA 1955–1960) und – das war das Beste – THE HIGH CHAPARALL (HIGH CHAPARALL, USA 1967–1971). Die Welt meiner Fernsehkindheit war durch und durch amerikanisiert. An die Springerpresse hingegen, an Bild, BZ oder Morgenpost kann ich mich nicht erinnern. Von rebellierenden Studenten und dem Krieg im Vietnam hörte ich aus der Tagesschau. Die aber vermittelte mir die Vorstellung, Studenten seien Leute, die ständig auf den Straßen demonstrieren, sich von Wasserschläuchen bespritzen lassen und mit der Polizei Schlägereien anzetteln. Die wiederkehrenden Worte „schwere Krawalle an der Universität X“, „Straßenschlachten in Soundso“ begleiteten mein Hineinwachsen in die Welt abstrakter Vorstellungen.

Dass Studenten die ganze Zeit demonstrieren und Krawall machen gehörte für mich folglich zu deren Berufung – so wie Fußballspieler Fußball spielen und Musiker Musik machen. Die Musiker wiederum waren, neben den überaus freundlichen Hunden, Pferden und Delfinen des amerikanischen Kinder- und Jugendfernsehens, eine weitere Spezies, die jedem Kind irgendwann auffallen musste, in dessen Wohnung der Fernseher lief. Jedenfalls tauchte im Augenwinkel meines sich entwickelnden Bewusstseins das hier auf, immer samstags um 16.15 Uhr (s. Abb. 1).

Der Beat Club! Die erste Musiksending im Deutschen Fernsehen, die ab 1965 Pop-Musik aus dem englischsprachigen Raum präsentierte, erlangte bei Jugendlichen bald Kultstatus. Zur Sendung gehörte das Geraune der Eltern, Onkels und Tanten: „Wie die schon wieder ausschauen“ – „Und diese langen Haare!“ Es war eine Art Empörungssending für Erwachsene, die man nur deshalb mitschauen durfte, weil man für zu jung gehalten wurde, um daran Schaden nehmen zu können. Durchaus mit rassistischen Untertönen gespickt – selbst in seriösen Kulturjournalen benutzte man damals noch das Wort „Negerkultur“ –, war der Background-Chor des Ressentiments der Erwachsenen zunächst prägender als die Musik. So nahm man die Sendung schon wahr, als



Abb. 1: Sendung mit Kultstatus bei Jugendlichen.

man musikalisch die Schlagerparade noch nicht wirklich vom Beat Club unterscheiden konnte. Man bekam es irgendwie mit, wenn auch eher im Sinne eines Spektakels, an dem etwas nicht ganz geheuer, nicht normal, ja asozial war. Trotzdem träumte dann der 12-Jährige davon, endlich nicht mehr zum Friseur zu müssen.

Meine Mutter war so jung, dass sie gut und gerne selbst eine Studentin höheren Semesters hätte sein können. Milieubedingt freilich war sie sowohl für die rassistischen Untertöne als auch für die rigiden Geschmacksurteile anfällig. Aber sie hatte ein ausgeprägtes Gespür dafür, dass die politische Welt sich viel zu langsam änderte. War es doch gerade einmal zehn Jahre her, dass – gegen die Stimmen der Union – das Letztentscheidungsrecht des Ehemannes in allen Fragen des gemeinsamen Lebens aus dem bürgerlichen Gesetzbuch gestrichen wurde. Ein Gesetz, das zu diesem Zeitpunkt wiederum seit zehn Jahren gegen die grundgesetzlich garantierte Gleichstellung von Mann und Frau verstieß. Eine solche Mutter ließ sich haarpolitisch erweichen, und so durfte auch ich bald ohne stoppeligen Hinterkopf leben.

Ich erinnere mich aber auch an andere Fernsehnachrichten, unverständliche und bedrohliche Worte – Tet-Offensive, Mekong Delta, Laos und Vietcong.

An Meldungen von Rassenunruhen und das Kennedy-Attentat. Ich erinnere mich an Worte wie Prager Frühling und Napalmbombe. Und schließlich an die Baader-Meinhof-Gruppe. Kein Zweifel, nicht nur die Frisuren, die ganze Welt war außer Façon geraten. All dies aber waren Erfahrungen in einer Welt, die durch Fernsehbilder ausstaffiert war. Bin ich doch, wie die allermeisten Bundesbürger, nicht in Westberlin aufgewachsen. Aber auch mein kleines Dorf im Münsterland hatte Anschluss gefunden an jenes *global village*, das genau in jenen Tagen von Marshall McLuhan als Kulturgemeinschaft der Fernsehschauer entdeckt wurde.

Geschmacksgemeinschaft

Es waren letztlich nur wenige Jahre, bis das Kind zur festen Überzeugung kam, alle männlichen Studenten hätten – ähnlich wie die Gäste im Beat Club – lange Haare, und alle Studentinnen trügen atemberaubend kurze Röcke oder gar Hot Pants. In der Perspektive des Kindes aber war die Zeit des Beatclubs von 1965 bis 1972 eine veritable Ewigkeit, in der der abseitige Geschmack dubioser Langhaariger, Gammler und Hippies ebenso zum modischen Common Sense wurde wie die Vorstellung, dass Studieren halt darin besteht, zu demonstrieren und sich Schlachten mit der Polizei zu liefern, um die Tagesschau mit Nachrichtenbildern zu versorgen. So war es nicht weiter erstaunlich, dass die Welt, in der ich mich als Halbwüchsiger mit meinen Schulfreunden bewegte, ganz selbstverständlich von den Stars aus Rock und Pop geprägt war. Man eiferte im Gesten-, Kleidungs- und Haarstil genau jenen dubiosen Gestalten nach, die dem Kind noch als Protagonisten höchster Geschmacksverirrung nahegebracht worden waren.

Von einer anderen Perspektive hat mir ein Dorfpfarrer aus dem Münsterland berichtet, der sich erinnerte, wie Ende der 1960er Jahre von einem Sonntag auf den anderen die Jugendlichen nicht mehr zum Gottesdienst erschienen. Man darf getrost annehmen, dass alle Repräsentanten institutionalisierter Formen gesellschaftlicher Werte ähnliche Erfahrungen machten. Die hergebrachten Instanzen, die den ideellen Zusammenhalt einer Gesellschaft als politisch-kulturelle Gemeinschaft begründeten, schienen von heut' auf morgen entwertet zu sein. Da war der Sturz des Ordinarius – des weißen männlichen Professors, der buchstäblich die Autorität der Lehre verkörperte – nur ein Fall unter vielen, wenn auch ein besonders tiefer. An der Restauration dieser und ähnlicher Wert- und Ordnungs-Agenturen wird bis heute gearbeitet. Auf der Linie dieser Restauration liegen die Thesen vom Scheitern oder der Belanglosigkeit von '68.

Dem wäre zu entgegnen, dass es bei aller Konjunktur des Autoritären höchst fraglich bis ausgeschlossen erscheint, dass religiöse, patriarchale oder nationale Wertebegründungen in der westlichen Welt je wieder die institutionalisierte Verbindlichkeit erlangen können, die sie vor '68 hatten. Der Konservatismus der späten fünfziger und sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ist heute nur als mediale Simulation zu haben. Dementsprechend setzen die gegenwärtigen autoritären Bewegungen, entgegen aller Rhetorik vom christlichen Abendland oder den ur-amerikanischen Werten, auf Strategien säkularer Vergemeinschaftung, die auf der Höhe modernster Medientechnologien operieren.

Ebenso offensichtlich scheint mir, dass die fundamentalen kulturellen Veränderungen keineswegs ursächlich auf die politischen Bestrebungen der Studentenrevolte oder die Akteure der Neuen Linken rückführbar sind. Ihre politischen Programme formulierten vieles, was wir heute bestenfalls als versponnen, manchmal als politisch verwegen und im Einzelfall als durchaus totalitär verstehen würden – gerade, wenn wir uns politisch links ansiedeln. Trotz alledem: In den politischen Bewegungen manifestierten sich die Strebungen einer grundlegenden kulturellen Transformation der westlich genannten Gesellschaften, die ohne die politischen Manifestationen einer Neuen Linken niemals als Hippie- oder Popkultur, als Kinderladenbewegung, Frauenaktionsgruppen, Kommunen und unternehmerische Kollektive eine neue soziale Realität hätten artikulieren können.

Statt also an den alten Zöpfen zu flechten, die aus '68 eine heroische Erzählung machen, oder umgekehrt Revanche zu suchen für die Niederlage im Kampf um die kulturpolitische Diskurshoheit, möchte ich den Weg der heterogenen Perspektivierung gehen. Und mich vor allem von den Perspektiven der Kunst- und Unterhaltungskultur, insbesondere denen der Filme und des Theaters der Bundesrepublik jener Jahre, dem Phänomen '68 annähern. Dabei geht es mir, neben einer pragmatischen Begrenzung des Gegenstandes, vor allem auch um eine klar situierte Perspektive der eigenen Position. Schreibe ich doch aus einer Mittelposition, die durchaus prägend für die Generation der Babyboomer war: Jugend war für die Teenies der siebziger Jahre ein komplexer sozio-kultureller Code, der von den nur wenig älteren Geschwistern als Lebensstil gepflegt und verwaltet wurde.

Blickt man aus dieser Perspektive auf die Zeit, wird deutlich, dass '68 eher einen Kulminationspunkt beschreibt, an dem höchst heterogene kulturelle, soziale und politische Phänomene in eine Interaktion zueinander treten, die keineswegs ursächlich miteinander verbunden sind. Eher scheinen sie sich zueinander wie chemische Stoffe zu verhalten, die im Moment ihrer Vermischung zur Explosion kommen: eine Kombination von Elementen, die im Zusammen-

treffen eine Transformationskraft entfalten, die je für sich genommen keines auch nur ansatzweise hätte hervorbringen können. Die collagierten Kindheits-erinnerungen mögen deshalb der Erfahrung des radikalen kulturellen Wandels weit mehr entsprechen als alle Versuche des Kulturwissenschaftlers, die künstlerischen Phänomene dieses Wandels in eine sinnfällig stringente Erzählung zu überführen.

Die Internationale der Popkultur

In der Perspektive des heranwachsenden Kindes wird aus der Fernsehgeschichte des Beat Clubs, der abfälligen Reden der Tanten und Onkel, seiner langsam wachsenden Sympathie für das, was diese als schlechten Geschmack, ungehöriges Benehmen und Negermusik beschimpften, eine erste Lektion in Sachen Geschmacksurteil. Die Feststellung, ob etwas gefällt oder nicht, hat mindestens ebenso viel mit der sozialen Realität von Ausgrenzung, Abgrenzung und Diskriminierung zu tun wie mit der Herstellung eines Wir, eines Gefühls der Zugehörigkeit, eines Gemeinschaftsgefühls.

In seinem Film ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME aus dem Frühjahr 1969 lässt Peter Zadek den Generationenkonflikt der Schüler eines Bremer Gymnasiums als Kampf um den eigenen Geschmack, die eigenen Gesten, den eigenen Verhaltensstil greifbar werden. In jedem Moment vom Lokalkolorit der Hansestadt geprägt – „Bremen Calling“ –, wird der Aufstand der Schüler gegen das autoritäre Schulsystem als eine leichthändige Pop-Art-Revue voller komischer Sentenzen mit einem genialen Ensemblespiel junger Schauspielerinnen und Schauspieler inszeniert (Abb. 2). Zadeks Sinn für das Populäre wird nicht zuletzt darin deutlich, dass er neben den Songs von Lou Reed auch die Musik



Abb. 2: Leichthändige Pop-Art-Revue (Farbabb. s. Anhang).

der erfolgreichsten deutschen Filme der sechziger Jahre, der Karl-May-Filme um Winnetou und Old Shatterhand, einsetzt. Der Rocksong instrumentiert die surreal romantische Mopedfahrt durch Bremen; der Ohrwurm aus Opas Kino hingegen eskortiert den mit fliegender roter Fahne auf dem Dach seines Autos anreisenden Studentenführer aus Berlin, der – wie Winnetou seinem Blutsbruder – den Schülern zur Hilfe eilt und ihnen taktische Beratung für den Straßenkampf bringt.

Der Film endet mit einer Montagesequenz, die von dem rigiden Regime einer Gemeinschaftsbildung qua Geschmacksurteil erzählt. Sie ist unterlegt und zusammengehalten durch einen Schlager, den Freddy Quinn 1966 herausbrachte. Freddys Karriere war danach zu Ende; er siedelte um in die USA. Auch das war '68.

Zadeks Film war selbst schon eine Antwort auf einen anderen, einen britischen Film, der gleichsam die Hymne dieser Internationale der Popkultur formuliert. Mit ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME ist das deutsche Pendant zu IF... von Lindsay Anderson aus dem Jahr '68 entstanden. Der Film über das autoritäre Regime einer Schule hat allen Klamauk der Beatles-Filme abgestreift und zeigt die Revolte der Schüler nicht nur in den schillernd schönen Farben der Flower-Power-Pop-Generation, sondern lässt ihren Aufstand im surrealistischen Szenario eines Bürgerkrieges enden, der alle dramaturgischen Fesseln realistischer Darstellung sprengt.¹ Vergleicht man ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME mit Lindsay Andersons Film, wird die befreiende Kraft greifbar, die mit der artistischen Leichtigkeit und exzentrischen Farbenfreude britischer Pop-Künstler durch Zadeks Arbeiten in die Herzkammer deutscher Hochkultur, in die Stadt- und Staatstheater, eingeschleust wurde. Die politische Radikalität (das Finale von IF... entwirft ja die Rebellion der Jugend gegen das Establishment als ein Bild anarchistischer Revolte mit allen Mitteln militärischer Gewalt) ist aufgefangen durch den manchmal subtilen, manchmal schrägen Humor und das artistisch virtuose Spiel mit den Pattern und Klischees der jeweiligen Alltagskultur, die der jugendlichen Freude am zweckfreien Ausdrucksspiel das letzte Wort vorbehält. So sehr die Darstellung repressiver Gewalt eines autoritären Establishments dramaturgisch die Mitte beider Filme bildet – sowohl IF... als auch ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME sind vor allem eine Hymne an die Freude des Jungseins (Abb. 3).

In der Perspektive dieser Filme ist '68 vor allem das Synonym für eine Form kultureller Gemeinschaftsbildung, die sich als transnationale Geschmacksgemeinschaft, als eine Art Internationale westlicher Pop- und Jugendkultur formiert. Nicht nur hat sich, wie zu allen Zeiten, das, was als guter Geschmack gilt, grundlegend verändert. Das Geschmacksurteil ist selbst an die

1 Vgl. Artikel von David Gaertner in diesem Band.



Abb. 3: Hymnen an die Freude des Jungseins: BARBARELLA, IF...., ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN (Farbabb. s. Anhang).

Stelle von Traditionen und Institutionen getreten, die als generative Elemente kultureller Gemeinschaftsbildungen fungierten. Der Look, der geteilte Musikgeschmack, der richtige Verhaltensstil haben den Platz der alten gemeinschaftsbildenden Instanzen eingenommen, die da waren: das Volk, der Clan, die Klasse, die Rasse, das Milieu und die Religion.

Die Internationale der Popkultur stand dezidiert außerhalb aller gewachsenen Kulturtradition; sie verstand sich per se als Jugend im Sinne des radikalen Von-vorne-Anfangens, die für sich nicht weniger als das nie gesehene Neue reklamierte – im Gegensatz zu allem, was aus dem Bestehenden gewachsen, was als real existierende Gesellschaft geschichtlich geworden war.

Amerikanische Hegemonie und Jugendkultur

Im Mai 1967 entdeckt das Institut für Demoskopie Allensbach den „kulturhistorisch neuen Typus“ des Jugendlichen, und in einer Studie über die Leserinnen und Leser der Zeitschrift *Twen* heißt es:

... die Probanden, junge Westdeutsche im Alter von 14–29 Jahren, hatten viele Interessen, die dem Bewusstsein des 19. Jahrhunderts und vielleicht auch der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als heterogen, als einander ausschließend erscheinen müssen. So interessieren sich die *Twen*-Leser für Beat Musik und Partys, aber zur gleichen Zeit in sehr betonter Weise für Politik.²

Im Oktober des gleichen Jahres titelte *Der Spiegel*: „Die übertriebene Generation – Jugend 1967.“³ In dem Artikel heißt es dann:

Beatig und verpopt, protestierend und gammelnd, mini-frech und marihuana-fromm, narzißtisch in sich selbst versunken und aktivistisch explodierend – das ist zwar nicht „die Jugend“, aber ihre auffällige Minderheit, die „übertriebene Generation“. Amerikas Hip-pies, Maos „Rote Garden“ und Berlins aufsässige Studenten, Twiggy, Rudi Dutschke und die Beatles haben im kapitalistischen Westen wie im kommunistischen Osten vorweggenommen, was die Bevölkerungsexplosion der Erde bescheren wird: mehr Einfluß der Jugend in einer sich verjüngenden Menschheit. Schon jetzt ist die Hälfte der Amerikaner nicht einmal 25 Jahre alt. 1980 wird jeder zweite Mensch jünger als 22 sein. „Niemals zuvor“, so schwärmt Mary Quant, 33, Mutter des Mini-Rocks, „waren die Jungen, so wie heute, die Schrittmacher.“ Und der mächtige Mao verstand sich zur Verbeugung vor seinen eigenen „Roten Garden“: „Die Welt ist euer, so gut wie unser, aber genau gesehen ist sie euer.“⁴

Für die Entstehung der transnationalen Geschmacksgemeinschaft westlicher Jugendlicher war die explosionsartig expandierende Fernseh- und Musikindustrie von entscheidender Bedeutung. Erst eine neu dimensionierte Unterhaltungsindustrie ließ zwischen Rock und Pop, Kino und Fernsehen die heterogensten Erscheinungen und widersprüchlichsten Kräfte zu kaufbaren Ikonen, Gesten und Songs werden. Freilich ist damit ein höchst zwiespältiger Umstand bezeichnet.

Der Lebensgenuss des Pop war untrennbar mit einer Konsumkultur verbunden, deren Grundlage eben jener global expandierende Kapitalismus dar-

² Detlef Siegfried: *Time Is on my Side*. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre.

³ o. V.: Die auffällige Jugend. In: *Der Spiegel* (1967), H. 41.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46289944.html> (08.06.2018).

⁴ o. V.: Die auffällige Jugend.

stellte, den man politisch bekämpfte. Mehr noch: Die Internationale der Pop- und Jugendkultur war auch eine umfassende Amerikanisierung des Westens mit ihrem Basislager im Mutterland des britischen Empires. Im Styling, den Gesten und Verhaltensweisen, kurz in ihrem Geschmack wurden große Teile der Jugend der westlichen Welt eingemeindet in die amerikanische Middle Class.

Heere aus der Nacht: Die Logik des Happenings

Das Porträt dieser neuen Mittelklasse hat Norman Mailer in seinem Roman *Heere aus der Nacht* von '68 entworfen; im Zentrum seines Buches steht der Marsch auf das Pentagon, die große Protestkundgebung im Oktober 1967.

Wenn er beschreibt, wie tausende Hippies den Hügel herab zur großen Kundgebung strömen, manche gekleidet wie Indianer, manche wie historische Westernhelden, wie sie sich mit den wohlhabenden Bürgersöhnen verbrüdernd, die in der Nacht zuvor ihre Musterungsbescheide verbrannten, sich zusammenschließen mit den Frauen der „Frauen streiken für den Frieden“-Bewegung und all den anderen Gruppierungen der Neuen Linken, deren Aufzählung eine halbe Buchseite füllt, dann folgt die Schreibweise selbst noch einem Verfahren der Pop Art. Mailer lässt seine Leser die Heere aus der Nacht als eine in sich bewegte Collage imaginieren, deren explizites Vorbild das Cover der jüngsten Platte der Beatles ist: „Sergeant Pepper's Legions on the march“:

Eine ganze Generation von jungen Amerikanern hatte sich mit einem Mal anders entwickelt als fünf vorhergehende Middle-Class-Generationen. Und diese neue Generation glaubte an die Technologie wie keine andere vor ihr, aber sie glaubte auch an LSD, an Hexen, an geheimnisvolles Stammeswissen, an die Macht der Orgie und an die Revolution. (... Diese Generation hatte auch nicht den geringsten Respekt vor der glasklar-stahlharten Logik des nächsten Schrittes:) Ihr Glaube war verwurzelt im Erleuchtungsgeheimnis des Happenings – niemand wußte, was als nächstes geschehen würde, und das war gut. Ihre Radikalität bestand in ihrem Haß auf die Autorität – die Autorität war die Manifestation des Bösen für diese Generation.⁵

Sie konnte Che Guevara und Hermann Hesse, Gandalf und Malcolm X auf ihr Schild heben, ohne auch nur im Geringsten an ihren eigenen Widersprüchen zu leiden. Der Logik des Happenings folgend, lässt sich das eine mühelos ans andere anschließen. Fast beiläufig benennt Mailer das grundlegende Moven,

⁵ Norman Mailer: *Heere aus der Nacht*. Geschichte als Roman. Der Roman als Geschichte. München 1968, S. 134.

das die unterschiedlichsten Protestbewegungen der Achtundsechziger charakterisiert. Das „Erleuchtungsgeheimnis des Happenings“ und die tiefe Abneigung gegen die Autorität des Wissens um die „glasklar-stahlharte Logik des nächsten Schrittes“:

Die Ästhetik der Neuen Linken stützt sich daher also zunächst einmal auf die Annahme, daß die Autorität eine politische Aktion, deren Ablauf und Ende unbekannt waren, weder verstehen noch aufhalten oder schließlich unter Kontrolle bringen konnten. [...] weil sie eine Bewegung nicht verstehen konnten, die Tausende und aber Tausende dazu inspirierte, ohne einen gemeinsamen, koordinierten Plan einfach loszumarschieren.⁶

Das Primat der Aktion vor der Planung, des Ereignisses vor der Handlung, scheint tatsächlich zum leitenden Prinzip politischen Handelns geworden zu sein. Man begegnet ihm in den Improvisationen der Spontis so gut wie in den Interventionen der Situationisten oder den Sit-ins und Teach-ins der Studenten. Das Prinzip betraf zunächst und vor allem das Selbstverständnis, die Subjektivität der Akteure des Protestes. Seine theoretische Begründung fand es in der buchstäblich endlosen Analyse des eigenen Verwickelt-Seins in die kapitalistischen Machtstrukturen und kleinbürgerlichen Moralitäten. Ergab sich doch aus dieser Selbstanalyse die Diagnose, dass gesellschaftliche Unterdrückung in internalisierten Tiefenstrukturen der eigenen Subjektivität wiederkehrt.

Man erfuhr sich in seinem eigenen Selbst, den angelernten und antrainierten Attitüden, Verhaltensweisen, Einstellungen gefangen; man sah sich von seiner authentischen Subjektivität getrennt; man war seiner selbst entfremdet. Autoritäre Macht wurde als etwas erlebt, das die Wohnzimmer mit ihren Fernsehgeräten und die Kinderzimmer mit ihren Verboten ebenso beherrschte wie die Schulen und Amtsstuben, die Gefängnisse und Universitäten. Die in den gesellschaftlichen Institutionen zutage tretende autoritäre Macht war also nur die äußere Manifestation einer Gewalt, die die Subjekte in ihrem Innersten ummodelte.

Aus einem solchen Selbstverständnis folgt zwangsläufig die tiefe Skepsis gegenüber allen vorgegebenen Verhaltensregeln, Konventionen und Handlungsanweisungen; gegenüber aller Autorität, die sich auf Tradition und Erfahrung beruft. Antiautoritäres Handeln selbst aber war nur möglich, wenn das eigene alltägliche Leben zu einem permanenten Lernprozess umgestaltet wurde, indem qua Interventionen und Aktionen der systematische Ungehorsam eingeübt wurde; ein Lernprozess, der in sich selbst seinen Zweck erfüllte, im Letzten dann aber doch ein Ziel hatte, nämlich, das eigene Bewusstsein zu

⁶ Mailer: Heere aus der Nacht, S. 136.

verändern.⁷ Die „Erleuchtung des Happenings“ ist das Movens einer Protestbewegung, die vor alle politischen Handlungsziele das Ereignis der Bewusstseinsweiterung zum Selbstzweck erhob.

Damit war zunächst das Feld politischer Aktionen unendlich erweitert; es reichte von Rockfestivals und ritualisiertem Drogenkonsum bis zur Kinderladenbewegung, den Kommunen und politischen Kundgebungen. Der Katalog fantasievoller Aktionen subversiven Ungehorsams war gleichsam Material, Farbpalette und Werkzeugkasten einer Kunst, in der politische Aktion, Arbeit an sozialen Lebensbedingungen und künstlerische Produktion in eine Linie kreativer Selbstentwürfe eintraten.

Tatsächlich gründet sich das Primat der Aktion auf eine Logik, die weit eher der Kunst als der Politik entstammte. Die „Erleuchtung des Happenings“ folgt dem poetologischen Credo der künstlerischen Avantgarden von Dada bis Andy Warhol und Joseph Beuys. Für die einen folgte daraus die Parole vom *Paradise Now* – so der Titel des wohl berühmtesten Stücks des *Living Theatre*, das als Franchise-Unternehmen ein höchst erfolgreiches Branding für Selbsterfahrungstheater pflegte. Für die anderen war das die Donquichotterie des immer wieder scheiternden Situationisten. Für die einen mochte das die fantasievolle Aktion sein, die den öffentlichen Frieden zum Einsturz brachte; für die anderen der Akt schockierender Selbstentblößung, der aus dem Skandal die Funken echten Lebens zu schlagen erhofft.

Ob das die Happenings der Wiener Aktionisten Mühl und Nitsch waren, die den „Ausstieg aus dem Bild“ proklamierten und in Fleisch und Blut, der physischen Begierde, den Bezug auf eine unverstellte Wirklichkeit suchten; oder die jugendlichen Demonstrantinnen, die den bewaffneten Polizisten oder wortgewaltigen Professoren barbusig entgegentraten; ob das die Gruppenporträts entblößter Rückenansichten oder ein Nacktfoto des gesamten Premierenensembles des Musicals *Hair* war – im Repertoire der Protestbewegungen waren die politischen Aktionen immer schon Happening und das Happening in seinem Erfahrungsgehalt/Bewusstseinspotential/(Selbst-)Erfahrungsgehalt politisches Handeln.

Der Status eines Ichs, das sein Leben nicht nach den Regeln einer fertigen und vorgefertigten Welt einrichtet, sondern den Impulsen seiner Wünsche und Träume folgen will, ist immer schon der eines Künstler-Ichs. Ihm wird das Happening zur Lebensform spontaner Aktion mit offenem Ausgang in der gegebenen Situation des Hier und Jetzt: „Jeder Mensch ist ein Künstler!“, wie Joseph Beuys später resümieren wird.

7 Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey: Die 68er Bewegung. Deutschland – Westeuropa – USA. München 2005, S. 25–61.

Als Professor der Düsseldorfer Kunstakademie wird er zu Beginn der 1970er Jahre so lange alle abgelehnten Bewerber in seine Klasse aufnehmen, bis ihn der Wissenschaftsminister seines Amtes enthebt. Auch diese politische Aktion war Happening im Langzeitformat und richtete sich zuallererst auf die Veränderung des Bewusstseins, das Künstler von sich selber haben: Was heißt es, Künstlerin oder Künstler zu sein, wenn der Anspruch auf die Freiheit kreativer Selbstentwürfe, der bis dato der Kunst vorbehalten war, universell und für alle Formen sozialer Interaktion geltend gemacht wird? Beuys wird später mit der Idee der sozialen Plastik auf den Punkt bringen, was im Primat der Aktion, dem „Erleuchtungsgeheimnis des Happenings“ in den politischen Bewegungen der Achtundsechziger als poetisches Prinzip ihrem Protest zugrunde lag. Noch die Manöver permanenter Selbstüberbietung in dem Verlangen radikal authentisch, d. i. nicht-konventionell zu sein, folgen der Logik avantgardistischer Kunst:

Die kapitalistische bzw. angeblich antikapitalistische Welt organisiert das Leben spektakulär [...] Es kommt nicht darauf an, das Spektakel der Verweigerung auszuarbeiten, sondern das Spektakel selbst abzulehnen. Die Elemente der Zerstörung des Spektakels müssen gerade aufhören, Kunstwerke zu sein, damit ihre Ausarbeitung KÜNSTLERISCH im neuen und authentischen von der S. I. definierten Sinne ist. Es gibt weder einen ‚SITUATIONISMUS‘, ein situationistisches Kunstwerk noch einen spektakulären Situationisten. Ein für allemal.⁸

Die Situationisten formulierten insofern ein Programm, das wenig später recht eigentlich zur Poetologie der Lebensform der „übertriebenen Generation“ avancierte: ein Authentizismus, der sich im Entfremdungsverdacht permanent selbst zu überholen sucht.

One plus One

„Die Kinder von Marx und Coca Cola“ – so benannte Godard scharfsichtig die Generation der politischen Aktionskünstler. Der deutsche Untertitel seines Films MASCULIN – FÉMININ aus dem Jahr 1966 (F/S) wurde denn auch zum geflügelten Wort. Dann aber, 1968, wurde Godard selber zum Situationisten:

⁸ Raoul Vaneigem zit. n. S.I.: Die 5. Konferenz der S.I. in Göteborg. In: Clara Diabolis et al. (Hg.): Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale. Bd. 1, Hamburg 1976, S. 278–279. Die Sätze sind dem Bericht über die V. Konferenz der S.I. entnommen, die vom 28. bis zum 30. August 1961 in Göteborg stattfand. Einer der Teilnehmer der Konferenz war der spätere Kommunarde Dieter Kunzelmann.

Er brach ostentativ mit dem Kino, wollte nicht mehr Autor sein, wollte nicht mehr für einen Kunstbetrieb arbeiten, dessen Konventionen aus seiner Sicht unmittelbar Ausdruck eines durchschlagenden kulturellen Imperialismus waren. Stattdessen suchte er durch filmische Interventionen Störungen im anschwellenden Strom der Bilder, der sich aus Werbung, Fernsehen, Kino speiste, ins Werk zu setzen. Trotzdem oder gerade deshalb wird man kaum einen anderen Filmkünstler, eine andere Filmkünstlerin finden, deren Filme so präzise die Konstellation kultureller, politischer und sozialer Kräfte um '68 analysierten, indem sie ihr Kunstmachen ganz und gar in dieser Konstellation aufgehen ließen.

Sein letzter Kinofilm alten Stils, *WEEKEND* von 1967 (F/I), entwirft das Wochenende als apokalyptische Allegorie einer im Konsum- und Konkurrenzrausch taumelnden, in anarchistischer Selbstzerstörung versinkenden Zivilisation. Die wenn nicht längste, dann doch berühmteste aller Kamerafahrten geleitet die Zuschauer vorbei an einer nicht endenden Autoschlange, die sich ohne Anfang und Ende durch die Landschaft zieht, bestehend aus lauter Karambolagen zerstörer, brennender, rauchender Autowracks, dazwischen kinogerecht drapierte Unfallopfer, menschenfressende Hippies, brennende Körper, Afroamerikaner, die Malcolm X zitieren und den Untergang der Zivilisation beschwören, den uns der Film vor Augen stellt.

Wenig später, im Sommer 1967, entstand *ONE PLUS ONE* im Übergang vom Autorenkino zum Produktionskollektiv *Dziga Vertov*. Der Film funktioniert im strengen Sinne als eine Collage: Musik plus Happening plus politische Pamphlete plus Porno plus Krimi. Das eine wird dem anderen hinzugefügt, ohne dass eine Summe gezogen wird, die aus etwas anderem besteht als die aneinandergesetzten Teile, und ohne dass festgelegt wird, welche Elemente wohin gehören, wie sie zu bewerten sind und wie sie zusammenspielen.

ONE PLUS ONE ist ein Film nach dem Kino, d. h. nach einem Kino, das die Montage seiner Bilder und Töne immer schon der stahlharten Logik der Ideen und Ideologien folgen lässt. Er bezieht sich einerseits als fiktive Zukunft im Modus des „Es-wird-gewesen-sein“ auf die westliche Zivilisation. Geblieben ist ein Autofriedhof. Verteilt zwischen den demolierten Wracks afroamerikanische Männer, die wie bei einer Performanz mit Tonbändern, Mikrofonen und Büchern bewaffnet aus den Texten schwarzer Revolutionsliteratur vortragen. Man hört dem einen Lesenden zu; dann, in einer kontinuierlichen Tonblende, gerät man, der Bewegung der Kamera folgend, in den Stimmradius des anderen und dann des nächsten usf. Eins plus Eins plus Eins. In allen Tonlagen wird das Leiden der Afrikaner beschrieben, und deren Krieg gegen die weißen Unterdrücker – als sei es der Geschichtsunterricht einer postrevolutionären afroamerikanischen Welt.

Dazwischen entsteht ein seltsam artifizielles Rollenspiel. Afrikanische Männer verteilen Gewehre, ein viel zu kleines Auto fährt auf den Hof. Drei weiße Frauen in weißen Nachthemden werden – gefangene Geiseln – auf den Autofriedhof verschleppt; die eine stürzt vor die Füße eines der lesenden Afroamerikaner. Die vorgelesenen Sätze beschreiben das unbändige Verlangen eines farbigen Mannes nach weißen Frauen, der in der Beschreibung eigener sexueller Begierden die unterdrückten Lebenswünsche der versklavten Väter und Vorväter zu artikulieren sucht. Die Stilisierung der Szenen mildert kaum die Obszönität der Fantasie von Verschleppung und Vergewaltigung, von Folter und Ermordung, die an den barfüßigen Frauen im weißen Nachthemd dargestellt wird. Projektion und Gegenprojektion, weiße und schwarze Kunst.

ONE PLUS ONE – das ist andererseits ein Film radikaler Zeitgenossenschaft. Man sagt, dass der Film die Produktion einer Schallplatte der Rolling Stones dokumentiert, einer Schallplatte, die zu den berühmtesten Artefakten der Popkultur der 1960er Jahre gehört.⁹ Im Zentrum stehen die Stones, die im *Olympic Studio* in London einen ihrer größten Hits erarbeiten: *Sympathy for the Devil*.

Das Prinzip des Eins plus Eins ist hier als Arbeitsform zu beobachten: Eins kommt zum anderen, und nach und nach entsteht ein Song, von dem zu diesem Zeitpunkt niemand weiß, dass er Rockgeschichte schreiben wird:

Zuerst nur eine Idee, ein Akkord auf der Gitarre Mick Jagers, später ein fantastischer Rocksong mit einer vielschichtigen Rhythmussektion durch Schlagzeug und Percussions und einem unvergesslichen Background-Chor. Das Entwickeln, Üben und Perfektionieren eines Rock-Klassikers ist hier: Revolution.¹⁰

Tatsächlich geht es in ONE PLUS ONE zunächst um dieses besondere Machen, den Akt des Herstellens, die Zeit der Entstehung eines Popsongs im Zusammenspiel höchst unterschiedlicher Akteure und Kräfte – der Film ist auch eine wunderschöne Darstellung von dem, was Arbeit bedeutet, wenn Kreativität und soziale Interaktion freigesetzt werden (Abb. 4).

Aber es verstößt gegen die poetische Regel des Eins plus Eins, wenn die Stones zum Zentrum des Films gemacht werden. Allein schon deshalb, weil in der Arbeit der Rockband greifbar wird, was in den Lesungen der Afroamerikaner auf dem nachzivilisatorischen Schrottplatz thematisiert wird: die Ambivalenz, die in der Aneignung der schwarzen Musik steckt; ein weiterer Raubzug

⁹ Vgl. Jan Distelmeyer: Belebung im Raum oder: „Da ist er, das ist seine Stimme!“ Grammo-phon, Schallplatte und CD im Film fragen nach der Wirklichkeit des Tons. In: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch. Bielefeld 2014, S. 335–348, hier S. 340.

¹⁰ https://videoex.ch/2008/subprog.php@subprog_id=232&prog_id=75.html (06.06.2018).



Abb. 4: Arbeit (ONE PLUS ONE) (Farbabb. s. Anhang).

der weißen Kulturindustrie, vom Blues der versklavten Afrikaner zum ‚tollen Popsong und Hitparadenstürmer‘. Das jedenfalls ist der Weg, den LeRoi Jones in seinem Buch *Blues People* beschreibt, wenn er die Geschichte der afroamerikanischen Bevölkerung der USA als einen Weg durch die Musikgeschichte entwirft: vom Sklaven zum Popstar, zum Akteur innerhalb der Kulturindustrie.¹¹ In der *lecture performance* auf dem Schrottplatz steht dieses Buch am Anfang.

Wenn Godard die politischen Kämpfe jener Tage im Widerstand der Afroamerikaner fokussiert, tritt offen zutage, wie tief die zeitgenössische Pop- und Jugendkultur in den Raubzug an der afrikanischen Kultur verstrickt ist: Sklaverei und Blues und Black Panther und Rolling Stones: Eins plus Eins plus Eins ...

Entsprechend drehen sich die anderen Szenen um Allegorien der westlichen Gesellschaft: Eine hübsche junge Frau in flachen Ballerinas und wehen-dem Kleid wird von einem Trupp mit Mikros und Kameras bewaffneter Fernsehreporter zwischen fröhssommergrünen Sträuchern und Bäumen verfolgt (Abb. 5).

¹¹ LeRoi Jones: *Blues People. Negro Music in White America*. New York 2002.



Abb. 5: Eve Democracy (ONE PLUS ONE) (Farbabb. s. Anhang).

Eine Szene wie das Frühlingsgedicht eines Primaners – aber was wie ein Interview daherkommt, das die Allgemeinplätze zeitgenössischer Politik abfragt, gleicht dann doch eher einer Jagdszene. Die Frau, ihr Name Eve Democracy, entkommt den Reportern nicht, will auch nicht so recht ... ihre Antworten aber erschöpfen sich im Ja oder Nein.

Ein weiterer Strang von Szenen geht von den Straßenbildern des Swinging Londons aus. Sie werden von einer Off-Stimme moderiert, die aus Kriminal-, Agenten-, Politthriller- und Pornomanen vorliest – eine Collage von dem, was man Schundliteratur nannte (Abb. 6).

Manchmal begleitet die Off-Stimme eine Aktionistin, die auf die Häuserwände oder Fensterscheiben Parolen sprüht. Manchmal setzt sie bereits in den Räumen des Tonstudios ein, wo die Stones an ihrem Song arbeiten. Ihr Zentrum aber haben diese szenischen Fragmente in einem Buchladen, in dem man offensichtlich all diesen Schund kaufen kann. Die Kunden werden dort mit dem Hitlergruß empfangen und bekommen aus *Mein Kampf* vorgelesen ...

ONE PLUS ONE steht an analytischem Pessimismus der westlichen „Kulturindustrie“ gegenüber Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* in nichts nach; nur dass Godard mit dem Prinzip der Collage nicht nur der Vernunft der



Abb. 6: Schundliteratur (ONE PLUS ONE) (Farbabb. s. Anhang).

„glasklar-stahlharten Logik des nächsten Schrittes“, sondern noch den Möglichkeiten dialektischer Synthese eine Absage erteilte.

Eins plus Eins plus Eins plus Eins – die filmische Collage folgt selbst der rituellen Logik des Happenings. Sie setzt ihre Hoffnung auf Zuschauer, denen in der Eigensinnigkeit der Bilder und Töne etwas Unerhörtes zustößt – etwas Neues, ein Anfang: Eins + Eins = X. Und sie zelebriert den Song der Rolling Stones. Man wird dem Film sicher keine Gewalt antun, wenn man ihn auf den Text dieses Songs bezieht: Die Schönheit der Musik, die Freude an der Arbeit, die Lust am Pop erkennen sich selbst als Sympathisanten des Teufels, der Kraft der Zerstörung des Alten:

Please allow me to introduce myself
 I'm a man of wealth and taste
 I've been around for a long, long year
 Stole many a man's soul to waste

And I was 'round when Jesus Christ
 Had his moment of doubt and pain
 Made damn sure that Pilate
 Washed his hands and sealed his fate

Pleased to meet you
 Hope you guess my name

But what's puzzling you
Is the nature of my game

I stuck around St. Petersburg
When I saw it was a time for a change
Killed the czar and his ministers
Anastasia screamed in vain¹²

Und dann gibt es den Augenblick des Erschreckens, wenn man bemerkt, dass zwischen der vierten und der fünften oder der siebten und achten Probe der Song-Text noch einmal geändert wurde: Vor dem 6. Juni hieß die Zeile: „I shouted out, who killed Kennedy? When after all it was you and me.“ Danach hört man den Plural: „Who killed the Kennedys?“ – ein kurzer Moment sich ereignender geschichtlicher Wirklichkeit.

Das gefangene Bewusstsein und die Situationistische Internationale

Es waren solche Momente, auf die das Happening abzielte: Ein Riss öffnet sich in der Zeit, durch den hindurch so etwas wie radikale Gegenwärtigkeit, wirkliche Wirklichkeit greifbar wird. Denn Wirklichkeit – das war die Kehrseite der kulturellen Revolution – war gerade nicht so einfach zu haben wie die neueste Single der Stones. Das Global Village westlicher Medienindustrie brachte einerseits das bunte Konsumreich der Popkultur hervor, galt aber andererseits als alles umfassender Verblendungszusammenhang der Manipulateure.¹³

ONE PLUS ONE mochte von den Situationisten kritisiert und verspottet worden sein – der Film vermittelt aber in seinen aneinandergefügten Szenen eine recht genaue Vorstellung davon, wie die Poetik des Happenings zu verstehen war: durch Persiflage, Provokation und Terror die Lücke aufreißen, durch die hindurch im abgedichteten Raum eines manipulierten, geblendeten, vergewaltigten Bewusstseins Wirklichkeit aufscheint. Die Poetik des Happenings zielt auf Aufklärung unter den Bedingungen eines Kapitalismus, der selbst zum allumfassenden Spektakel geworden war.

„Das gesamte Leben der Gesellschaft, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spek-*

¹² The Rolling Stones Songbook. 155 Songs mit Noten. Frankfurt am Main 1977, S. 182.

¹³ Vgl. Helke Sanders Film BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE (BRD 1967). Online abrufbar unter: <https://dfffb-archiv.de/dfffb/brecht-die-macht-der-manipulateure> (27. Mai 2018).

takeln. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.“¹⁴ So lautet der erste Paragraph von Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* aus dem Jahr 1967. Insofern mag der Spott der Situationisten vor allem dem Distinktionsbedürfnis einander gedanklich verwandter Künstler geschuldet sein. Denn auch die folgenden Paragraphen könnten ebenso gut den Prolog von ONE PLUS ONE abgeben. Etwa Paragraph 2:

Die Bilder, die sich von jedem Aspekt des Lebens abgetrennt haben, verschmelzen in einem gemeinsamen Lauf, in dem die Einheit des Lebens nicht wiederhergestellt werden kann. Die *teilweise* betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als *abgesonderte* Pseudowelt, Gegenstand der bloßen Kontemplation. Die Spezialisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Welt des Bildes wieder, in der sich das Verlogene selbst belogen hat. Das Spektakel überhaupt ist, als konkrete Verkehrung des Lebens, die eigenständige Bewegung des Unlebendigen.¹⁵

Oder Paragraph 4: „Das Spektakel ist nicht ein ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis von Personen.“¹⁶

Godards künstlerische Arbeiten freilich halten sich nicht mit der Diagnose auf, sondern suchen wiederum mit filmischen Bildern in die von ‚Bildern vermittelten Verhältnisse‘ durch neue Verknüpfungen von Bildern und Tönen zu intervenieren.

Godards ONE PLUS ONE und Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* bilden einen Kreuzungspunkt, an dem sich das „Erleuchtungsgeheimnis des Happenings“ recht präzise als Poetik bestimmen lässt. Wie sehr damit eine grundlegende Tendenz der „Neuen Linken“ zutage tritt, wird nicht zuletzt an Parolen der Situationisten deutlich, die kaum noch ihrem Ursprung zugeordnet werden: Redewendungen wie „Sei realistisch und verlange das Unmögliche“ oder „Unter dem Pflaster der Strand“ werden hierzulande längst als Urformeln der westdeutschen Linken erinnert. Tatsächlich lassen sich an Debords Buch und Godards Film – jenseits konkreter Verbindungen und Einflüsse, wie etwa die zeitweilige Mitgliedschaft von Dieter Kunzelmann in der Situationistischen Internationalen oder die Namensgebung der Zeitschrift Pflasterstrand – die Grundelemente einer Poetologie der Protestbewegungen der Achtundsechziger rekonstruieren. Für die westdeutsche Linke wird man damit am ehesten die anarchistischen Aktionen der Spontis verbinden. Aber man wird kaum eine Studentin oder einen Studenten finden, die oder der nicht die Rolling Stones im Herzen und *Sympathy for the Devil* im Ohr hatte. Ebenso wird man unter

¹⁴ Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996 [1967], S. 13.

¹⁵ Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 13.

¹⁶ Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 13.

den angehenden Film- und Theaterschaffenden, die später bald den Rhythmus des Neuen Deutschen Regietheaters und des Neuen Deutschen Films vorgaben, kaum jemand finden, der nicht Godard im Kopf hatte.

Wenn bis heute die westdeutsche Protestbewegung weit eher als soziologiegetriebene Diskursveranstaltung gesellschaftlich isolierter Revolutionstheoretiker wahrgenommen wird, mag dies in einer eigentümlichen Ignoranz gegenüber dem ästhetisch-künstlerischen Unterstrom begründet sein, der den Habitus des Revolutionären durch das zwanzigste Jahrhundert getragen und so vor dem Erstickungstod in realpolitischen Verhältnissen bewahrt hat. '68 wird man kaum ohne die Geschichte der Avantgarden verstehen können. Diese Abstammung erschien wohl einigen der bestimmenden, neomarxistisch geprägten Theoriekader der westdeutschen Linken als illegitim – und wird deshalb bis heute entweder ausgeblendet oder als apolitische Haltung eines bürgerlichen Subjektivismus und romantizistischen Anarchismus diskreditiert.

Den theoretischen Ton setzte hierzulande eine Linke, der die realen gesellschaftlichen Missstände zum moralischen Argument gegen jede Form des Zeitvertreibs wurden, der sich nicht unmittelbar der Veränderung der Verhältnisse verschrieb; mithin also gegen die Kunst im Allgemeinen und die Poetik des Happenings im Besonderen. Jedenfalls wird man in kaum einem anderen Land einer vergleichbaren Diskussion um den Tod der Literatur oder der Kunst begegnen, wie sie etwa die Zeitschrift *Das Kursbuch* in jenen Jahren führte. Anders als in Frankreich oder den USA war die westdeutsche Protestbewegung durch den Gegensatz zwischen den Theorien politischen Handelns und den Spielarten ästhetischer oder poetologischer Denkweisen strukturiert. Im Folgenden möchte ich dieser Entgegensetzung etwas genauer nachgehen. Ich konzentriere mich dabei auf das westdeutsche Regietheater und den jungen deutschen Film.

Film und Theater in Deutschland – „Action“-Spielformen des politischen Theaters

Wenn die Poetik des Happenings selbst noch die deutschen Stadt- und Staatstheater erreichte, hat auch das unmittelbar mit der Studentenbewegung zu tun. Nicht ohne degoutanten Unterton sprach man von der „Generation Studententheater“ und meinte damit Claus Peymann und Wolfgang Wiens am Frankfurter Theater am Turm (TAT), aber auch die ersten Arbeiten von Peter Stein in München und alles das, was sich unter der Leitung des Intendanten Kurt Hübners in Bremen vollzog. Das *Enfant terrible* dort war Peter Zadek, der den Esprit

und die ästhetische Expertise britischer Popkultur ins sich formierende neue deutsche Regietheater brachte.

Zadeks Theater war bereits etabliert, Stein und Peymann in der Startposition, als die Zeitschrift *Theater heute* im Jahresheft 1967 die Frage nach den neuen Tendenzen des Regietheaters mit der nach einem Generationenwechsel verband. Was dort noch recht betulich als Frage nach jungem Publikum, jungen Autoren und vor allem jungen Regisseuren (Frauen kamen damals, soweit ich sehe, nur als Schauspielerinnen in Betracht, die Musen der neuen Regisseure) diskutiert wurde, bricht bereits im Aprilheft 1968 als eine tiefe Spaltung des westdeutschen Theaterbetriebs auf. Gefragt wurde nun nach den Spielformen politischen Theaters. Dabei kamen Theaterformen in den Blick, die bis dahin nicht auf den Bühnen deutscher Stadttheater zu sehen waren: die Collage, die Pop-Revue, das dokumentarische Diskurstheater und das Straßentheater des *Teatro Campesino* oder San Franciscos *Mime Troupe*, bis hin zum *Living Theatre* – kurz, alles das, was man unter dem Label einer Poetik des Happenings versammeln kann. Die ästhetische Frage nach den Spielformen des Theaters war untrennbar mit der Frage nach den Formen der Zusammenarbeit verbunden. Das waren in sich bereits Fragen nach neuen Möglichkeiten sozialen Zusammenlebens.

Barbara Sichtermann setzt mit der Klage gegen den autoritären Geist an deutschen Theatern ein und plädiert für eine kollektive Mitbestimmung, bei der alle Beteiligten in sämtliche die künstlerische und institutionelle Arbeit betreffenden Entscheidungen einbezogen werden.¹⁷ So wurden wenig später das Frankfurter Theater am Turm und die Berliner Schaubühne zu gesellschaftspolitischen Labors, in denen das Theatermachen als Modellfall kollektiver Lebensform untersucht wurde. Mit dem nicht ganz folgenlosen Nebeneffekt, dass nun auch Frauen als Schauspielerinnen beim Inszenieren mitreden durften.

Henning Rischbieter vertrat die skeptische Position – viel Wind um wenig Neues. An einer Hand zählt er die Inszenierungen durch, die tatsächlich neue Spielformen zu etablieren suchen: Da wären eine Pop-Revue, *Gewidmet: Friederich dem Großen* von Wilfried Minks; eine satirische Collage, die „Johnson als Kennedys Mörder, den Kennedy-Clan aber als nicht viel besser denn den Texaner und sein Weib“ zeige; ein antiimperialistisches Stück *Im Kongo* und schließlich Peter Weiss' *Viet-Nam-Diskurs*. Gemeinsam sei allen diesen Theaterarbeiten vor allem der Antiamerikanismus, ein gewisser Reichtum an theatralen Mitteln und eine ‚unprofessionelle‘, sprich mangelhafte Inszenierungs-

¹⁷ Barbara Sichtermann/Jens Johler: Über den autoritären Geist des deutschen Theaters. In: *Theater heute* (1968), H. 4, S. 2–4.

weise. Insbesondere beim dokumentarischen Diskurstheater lasse sich das Versagen der Regiekunst beobachten. Das Problem könne man bereits an dem etwas lang geratenen Titel des Stücks von Peter Weiss ablesen:

Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Revolution zu vernichten.¹⁸

Die Inszenierung sei, wie der Titel, kunstlose Belehrung ohne Unterhaltung. Wenn überhaupt, dann funktioniere am ehesten noch die Pop-Revue.

Ist also ein neues politisches Theater in der Bundesrepublik etabliert? Rischbieters Resümee fällt ernüchternd aus: Die Buntheit der Spielpläne sei um einige kleine rote Farbflecken vermehrt worden.¹⁹ Aber revolutionäre Sujets ersetzen sowenig die Notwendigkeit guter Regiekunst wie ein historisch-politischer Diskurs.

Genau diese Grenze aber, die Grenze zwischen Kunst und Politik, war das eigentliche Kampffeld des Regietheaters jener Tage, entlang der Frontlinie, die die Geschichte der ästhetischen Avantgarde durchzieht, an der Kunst das Leben selbst sein will:²⁰ Am 5. Juli 1968 hat der *Viet Nam-Diskurs* erneut Premiere. Diesmal in München, in einer Inszenierung von Peter Stein. Am Ende der Vorstellung fordern die Schauspieler das Publikum auf, Geld für die Bewaffnung des Vietcong zu spenden. Das Ensemble verstand die Aktion, den Übertritt von der Bühnenrealität in die Alltagswirklichkeit des Münchner Theaterpublikums, durchaus als Teil der Inszenierung. So wie das *Living Theatre* sein Publikum dazu einlud, Teil des Happenings zu werden. Das Ensemble berief sich also auf die Freiheit der Kunst. Probleme gab es trotzdem. Der Schauspieler Wolfgang Neuss meldete sich telefonisch bei der Intendanz ab, er werde erst wieder auftreten, wenn die geplante und geprobte Spendenaktion im Theatersaal stattfinden könne; nach vier Vorstellungen wurde das Stück abgesetzt; Peter Stein verließ München, weil er sich von dem Intendanten, August Everding, nicht mehr in die Regie reinreden lassen wollte – von einem Intendanten, wohlgermerkt, der dem neuen Regietheater der Protestgeneration absolut aufgeschlossen gegenüberstand. Stein war gelungen, was sich zahllose Künstler

18 Henning Rischbieter: Spielformen des politischen Theaters. In: Theater heute (1968), H. 4, S. 8–12.

19 Vgl. Rischbieter: Spielformen des politischen Theaters.

20 Peter Bürgers damaliges Standardwerk zur Avantgarde darf man als den letzten Versuch sehen, diesen Antagonismus im hegelianischen Sinne aufzuheben. Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974.

jener Zeit vornahmen: die Schmerzgrenze des Kunstbetriebs zu überschreiten und die betuliche Sicherheit, dass es sich bei aller Radikalität doch immer nur um Kunst handle, zu zerstören.

Im erwähnten Aprilheft von *Theater heute* äußert sich auch Peter Handke. Sein Stück *Publikumsbeschimpfung* ist in der legendären Uraufführung von Claus Peymann 1966 im TAT Frankfurt zum Fanal für den Streit um das Theater geworden; ein Theater, das als hoffnungslos anachronistische Kunstform jeden emanzipatorischen gesellschaftlichen Anspruch konterkariert.

Nun reicht Handke in einer sanft ironischen Kritik an seiner polemischen Haltung das poetologische Argument nach: Nein, Brecht, der im Westen gerade zur Leitfigur eines neuen, politischen Theaters aufgestiegen war, könne man nicht so abkanzeln, wie er es getan habe; Brecht habe eine wunderbare Technik entwickelt, die Widersprüche der Gesellschaft in Widerspruchsspiele des Theaters zu verwandeln. Nur blieben diese Spiele im Rahmen des Theaters nichts weiter als eben dies: alles bloß Theater.²¹

„Ein Sprechchor, der nicht auf der Straße, sondern auf dem Theater wirken will, ist Kitsch und Manier“, so Handke über die Spielformen politischen Theaters.

Das Theater als gesellschaftliche Einrichtung scheint mir unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen. Das Theater formalisiert jede Bewegung, jede Bedeutungslosigkeit, jedes Wort, jedes Schweigen: Es taugt nicht zu Lösungsvorschlägen, höchstens für Spiele mit Widersprüchen.²²

Die dann folgenden Argumente beschreiben erneut die Poetik des Happenings:

Das engagierte Theater findet heute nicht in Theaterräumen statt (nicht in diesen verfälschenden, alle Wörter und Bewegungen entleerenden Kunsträumen), sondern zum Beispiel in Hörsälen, wenn einem Professor das Mikrofon weggenommen wird, wenn Professoren durch eingeschlagene Türen blinzeln, wenn von Galerien Flugblätter auf Versammelte flattern, wenn Revolutionäre ihre kleinen Kinder mit zur Demo nehmen, wenn die Kommune die Wirklichkeit, indem sie sie „terrorisiert“, theatralisiert und sicherlich zu Recht lächerlich macht, und sie nicht nur lächerlich macht, sondern in den Reaktionen in ihrer möglichen Gefährlichkeit, in ihrer Bewusstlosigkeit und falschen Natur, falschen Idyllik, in ihrem Terror erkennbar macht.²³

Die Unterscheidungen, die Handke in die Diskussion um ein politisches Theater einzutragen sucht, sind durchaus subtil. Einerseits nennt er die „Kommu-

21 Peter Handke: *Straßentheater und Theatertheater*. In: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*. Frankfurt am Main 1969, S. 303–307, hier S. 305.

22 Handke: *Straßentheater und Theatertheater*, S. 305.

23 Handke: *Straßentheater und Theatertheater*, S. 305–306.

ne I in Berlin mit Fritz Teufel als Oberhelden die einzige Nachfolgerin Brechts“, ein „Berliner Ensemble von einer Wirksamkeit, die jener des legitimen Berliner Ensembles entgegengesetzt ist [...]“;²⁴ andererseits hält er durchaus an einem Theater fest, das Sensibilitäten verändert, ohne gesellschaftspolitische Konsequenzen daraus deduzieren zu können. Ein solches „[...] Theater bildet dann nicht die Welt ab, die Welt zeigt sich als Nachbild des Theaters. Ich weiß, das ist eine kontemplative Haltung: aber ich würde mir nicht sagen lassen, dass die Alternative zur Kontemplation Aktion ist.“²⁵ Handke beharrt auf einer Praxis der Kunst, einer künstlerischen Aktion, die nicht aufgeht in der Poetik des Happenings als unmittelbarer sozialer Interaktion:

Ob sich freilich dem genaueren Bewusstsein des Zuschauers oder Zuhörers schon der Impetus ergibt, die Zustände im marxistischen Sinn zu ändern, daran zweifle ich, obwohl ich es hoffe, das heißt, ich bezweifle es, je mehr ich es hoffe: das Theater im Theater schafft wohl nur die Voraussetzungen, die Voraus-Sätze für die neuen Denkmöglichkeiten. Es zeigt nicht, da es ein Spiel ist, unmittelbar und eindeutig den Satz, die neue Denkmöglichkeit, die die Lösung bedeutet. Brecht freilich nimmt in das Spiel den Satz, die Lösung auf, und bringt ihn um seine Wirkung. Um seine Wirklichkeit. Die Kommune in Berlin aber, sicher vom Theater beeinflusst, sicher aber nicht von Brecht beeinflusst (mag sie ihn auch, ich weiß es nicht, verehren), spielte, man könnte sagen, den Satz mitten in der Wirklichkeit. Sie wird ihn (hoffentlich) so lange spielen, bis auch die Wirklichkeit ein einziger Spielraum geworden ist. Das wäre schön.²⁶

Die Grenze zwischen künstlerischer und politischer Aktion ist selbst zum Spielfeld geworden, und das Spiel als politische Aktion ist, so der Gedanke, das Mittel, das seinen Zweck, die Veränderung des Bewusstseins, in sich trägt. Rosa L. Parks, die auf ihrem Platz sitzen blieb, obwohl das Gesetz ihr, der Afroamerikanerin, vorschrieb, einem weißen Fahrgast Platz zu machen, war so gesehen das weltweit leuchtende Beispiel für die transformierende Kraft des eingeübten Ungehorsams.

Doch waren die Zeiten für eine subtile Dialektik, wie Handke sie entwickelt, politisch wohl zu grobschlächtig. Der moralische Druck lässt die (Reflexions-)Spielräume der Kunst immer enger werden. Unter dem Druck der Ereignisse wurde letztlich das Primat der Aktion moralisch aufgeladen und zur Formel vom Ende der Kunst gewendet.²⁷

24 Handke: *Straßentheater und Theatertheater*, S. 303.

25 Handke: *Straßentheater und Theatertheater*, S. 306.

26 Handke: *Straßentheater und Theatertheater*, S. 306–307.

27 Wie sie etwa im Kursbuch 15 von 1968 von Walter Boehlich und Hans Magnus Enzensberger diskutiert wird. Vgl. Walter Boehlich: *Autodafé*. Kursbogen zu Kursbuch 15. In: *Kursbuch 15*. Frankfurt am Main 1968;

Handke wird wohl das Flugblatt gekannt haben, das die Kommune I im Mai 1967 verteilte. Da heißt es:

Keiner von uns braucht mehr Tränen über das arme vietnamesische Volk bei der Frühstückszeitung vergießen. Aber heute geht er in die Konfektionsabteilung von KaDeWe, Hertie, Woolworth, Bilka oder Neckermann und zündet sich diskret eine Zigarette in der Ankleidekabine an ... Wenn es irgendwo brennt in der nächsten Zeit, wenn irgendwo eine Kaserne in die Luft geht, wenn irgendwo in einem Stadion die Tribüne einstürzt, seid bitte nicht überrascht. Genau so wenig wie beim Überschreiten der Demarkationslinie durch die Amis, der Bombardierung des Stadtzentrums von Hanoi, dem Einmarsch der Marines nach China.²⁸

Der Philosoph Jacob Taubes hat damals ein Gutachten geschrieben, das dem Flugblatt seine Gattungszugehörigkeit attestierte; es handle sich um eine „surrealistische Provokation“, die nicht justitiabel sei. Taubes hat damit den Gerichtsprozess entschieden, den die K1 bei ihrer Aktion wohl auf ähnliche Weise als erwartbare Antwort ins Kalkül einbezog, wie das Brecht im Dreigroschenprozess vorgemacht hatte.

Die erwartbaren, alltäglichen Abläufe gesellschaftlicher Institutionen werden unmittelbar zum Material einer großangelegten Inszenierung gesellschaftlicher Realität, die den repressiven Charakter der Staatsmacht bloßstellen und der Lächerlichkeit preisgeben will. Im Kern aber zielte der durchexerzierte Ungehorsam auf Selbsterfahrung. Insofern waren die Aktionen vor allem dies: Widerspruchsspiele an nicht vorgesehenen Widerspruchsorten; Interventionen in die gesellschaftliche Wirklichkeit, vorgeführt von den Stars der Berliner Sponti-Szene.

Realité, Realité

– Das war der Schlachtruf, den einige Studenten der dffb ins Publikum brüllten. Man befand sich im Spielcasino des mondänen Badeorts Knokke in Belgien. Geladen war zu einem Experimentalfilmfestival. Mit der Aktion konterten die Studenten ein durchaus zeittypisches Happening, das als Schlussveranstaltung des Festivals gedacht war. Die Wahl einer *Miss Experiment 1967*.

Hans Magnus Enzensberger: Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15. Frankfurt am Main 1968, S. 187–197.

²⁸ Zit. n. Karl Heinz Bohrer: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. München 1970, S. 36.

Claudia von Alemann aus Ulm, die später mit der Filmemacherin Helke Sander das erste Frauenfilmfestival organisierte, hat für den WDR die Ereignisse dokumentiert:

Einige junge Männer und Frauen – bis auf ein Nummernschild an der Hüfte nackt – präsentieren sich dem johlenden Publikum. Hinter dem Tisch der Jury steht der dffb-Student Harun Farocki mit seinen Kommilitonen und dem Transparent, wegen dem es bereits am Vortag zu Schlägereien mit den Casino-Angestellten gekommen ist. Im Vordergrund ist Holger Meins zu sehen, der Flugblätter auf der Bühne verteilt, dann die übrigen mit großer Geste ins Publikum wirft ... Als der Festivalleiter, Kuschhändchen ins Publikum werfend, die Misswahl beendet, sehen Farocki und die anderen ihre Chance: Mit dem Transparent über den Köpfen streben sie nach vorne an die Bühnenrampe ... Und beginnen ein Wort zu schreien, immer wieder: Wirklichkeit, Wirklichkeit.²⁹

Die Studierenden der dffb hatten gerade ihr erstes Jahr an der neugegründeten Film- und Fernsehakademie hinter sich. Von Beginn an gab es Spannungen mit dem Direktorium. Als die Begutachtung der ersten Filme zum Ergebnis hatte, dass sieben Studierende wegen unzulänglicher Arbeitsergebnisse die dffb verlassen sollten – darunter Günther Peter Straschek, Wolf Gremm und Harun Farocki –, kam es zu einem ersten Eklat. Nach heftigen Protesten der Studentenschaft wurden die Geschassten als „außerordentliche Studenten“ wieder aufgenommen. Doch anstatt dass Ruhe in den ohnehin recht provisorisch anlaufenden Studienbetrieb einzog, brachte der Tod Benno Ohnesorgs infolge von Polizeigewalt an der Anti-Schah-Demo am 2. Juni 1967 eine weitere Radikalisierung.

An den Arbeiten der jungen Filmemacherinnen und Filmemacher der ersten Jahre der dffb – Helke Sander, Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Günther Peter Straschek, Wolf Gremm u. a. – lässt sich sehr präzise nachvollziehen, wie im Hin und Her zwischen politischem Aktionismus, den Teach-ins, Go-ins und Sit-ins, und dem Filmemachen selbst als einem Dokumentieren, Analysieren, Agitieren und Intervenieren die Grenze und der Zusammenhang zwischen künstlerischer Arbeit und gesellschaftlich-politischer Realität erkundet und ausgelotet wird: immer in der Hoffnung, ein Stück Wirklichkeit an sich zu reißen.

Harun Farockis Film aus dem ersten Studienjahr an der dffb mag dafür ein prägnantes Beispiel sein (Abb. 7): JEDER EIN BERLINER KINDL (BRD 1966).

Die Kamera gleitet an einer Reihe von Werbebildern der Brauerei Berliner Kindl entlang, die in einer Ausstellung im Sportpalast gezeigt werden. Eine

²⁹ Gerd Conradt: Starbuck – Holger Meins. Berlin 2001, S. 51.



Abb. 7: Harun Farocki: JEDER EIN BERLINER KINDL (BRD 1966).

Stimme aus dem Off (Farocki selbst) erklärt in betont neutralem Ton, in welchem Kontext die Plakate zu sehen sind. Nahtlos, ohne den Tonfall zu ändern, geht der Kommentator dazu über, einen Ausschnitt aus den Werbetexten vorzulesen:

Auguste weilt in Bad Kissing. Da halt ich mich an mein Berliner Kindl, an meine kühle Blonde. Wenn sie mir über'n Glasrand die kalte Schulter zeigt und dann in voller gerstengoldener Würze durch die Kehle stürzt.

Und er interpretiert die Bilder auf ihre Herstellung von Gemeinschaft hin – aus jedem Handwerker-Ich wird „eine Stimme im Lied der Berliner Kindl-Brauerei“, eine Stimme im Wir der Konsumenten:

Der Angler hat seine Angel dabei. Jeder erkennt sich in seinem Handwerkszeug. Der Maurer hat seine Kelle dabei und der Beatle seine Gitarre. Er hat sich seine Haare übergestülpt wie eine Mütze, er braucht sie bei der Arbeit.

Die kleine Gruppe der Studierenden der dffb war von den widersprüchlichen Strebungen der Studentenbewegung auf eine Weise durchkreuzt, die sie fast zu zerreißen drohte. Wie in einem Brennglas wird das Gefüge aus destruktiven und produktiven Kräften sichtbar, von denen die Erzählungen über Apo und Studentenbewegung berichten. Tatsächlich besetzten die Studierenden der dffb einen Ort im Feld bundesdeutscher Filmkultur, der wie wenige andere mit der Studentenbewegung von '68 verbunden ist. Bevor ich darauf etwas genauer eingehe, möchte ich die Lage dieses Ortes skizzenhaft lokalisieren.

Der deutsche Film

Die Möglichkeiten, Filme zu machen und das Filmemachen zu studieren, waren in der Bundesrepublik jener Jahre auf wenige Orte beschränkt. Es handelte sich um eine kleine Szene, in der jeder jeden kannte – und fast jeder mit jedem zusammenarbeitete.

In Hamburg gab es eine Filmklasse an der Hochschule für bildende Kunst und ab 1968 den Zusammenschluss „Hamburger Filmemacher Cooperative“; auch an der Hochschule für Gestaltung in Ulm wurde Mitte der 1960er Jahre eine solche Klasse eingerichtet, bis 1968 die Hochschule als Ganzes geschlossen wurde. Und schließlich gab es die Gründungen von Filmakademien in Berlin (1966) und München (Gründung 1966, Aufnahme des Lehrbetriebs 1967). Den unterschiedlichen Standorten lassen sich durchaus grundlegende Richtungen des Neuen Deutschen Films zuordnen.

Zunächst sind von den Anfängern der Generation '68 jene Filmemacher zu unterscheiden, deren Oberhausener Manifest immer dann aufgerufen wird, wenn die Geschichte des westdeutschen Autorenfilms zu erzählen ist. 1966 und 1967 brachten sie ihre ersten langen Spielfilme heraus. Volker Schlöndorffs *DER JUNGE TÖRLESS* (BRD/F 1966), Peter Schamonis *SCHONZEIT FÜR FÜCHSE* (BRD 1966), Edgar Reitz' *MAHLZEITEN* (BRD 1967) und vor allem Alexander Kluges *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1966) und *DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUS-KUPPEL: RATLOS*.

Von den Oberhausenern leiteten mit Edgar Reitz und Alexander Kluge zwei prägende Figuren des Jungen Deutschen Films die Filmstudien der Ulmer Hochschule für Gestaltung. Mit Ula Stöckl, Claudia von Alemann u. a. kamen von hier wichtige Protagonistinnen des bundesdeutschen Frauenfilms. In Hamburg fanden sich Filmemacher zusammen, die eher am Experimental- und Undergroundfilm orientiert waren, der in den siebziger Jahren ein für heutige Verhältnisse kaum vorstellbar breites Publikum fand: Hellmuth Costard, Werner Nekes, Dore O., Klaus Wyborny.

Die Münchner – u. a. Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders und Rudolf Thome – kann man, um ein Schlagwort der Zeit zu benutzen, als Sensibilisten bezeichnen. Die Neugründung der Hochschule traf auf eine lebendige Szene, die keineswegs mit der Hochschule identisch war. Bei ihnen stand die reflektierende Auseinandersetzung mit der Geschichte der ästhetischen Formen und Poetiken des Kinos, der Pop- und Unterhaltungskunst im Vordergrund. Vor allem ging es ihnen um die Erkundung der Möglichkeiten einer Subjektivität, die für sich selbst nicht die Reflexionsmacht in Anspruch nahm, aus der konsumistischen Unterhaltungskultur herauszuspringen, in die sie mit ihren Wünschen, Gefühlen und Gedanken durchaus lustvoll verstrickt war. Die Arbeiten der Münchner lassen sich recht gut mit dem Diktum Handkes beschreiben: Sie erkunden den Film als Möglichkeit, das „Zuschauen als ein Mittel“ einzusetzen, „durch das das Bewusstsein des Einzelnen nicht *weiter*, aber *genauer* wird, als ein Mittel zum Empfindlichmachen: zum Reizbarmachen, zum Reagieren: Als ein Mittel, auf die Welt zu kommen“.³⁰ In der Folge werden es zuvörderst die Münchner sein, die den deutschen Autorenfilm der siebziger Jahre prägen werden.

Die Studentinnen und Studenten der dffb hingegen sahen sich – nicht zuletzt aufgrund der massiven Politisierung der Berliner Studentenschaft – sehr viel mehr dem dokumentarischen und essayistischen Film verpflichtet.³¹

Es gab also die Generation der Oberhausener und jene, die 1966–67 anfangen, das Filmemachen zu lernen: Wie radikal verschieden die persönlichen Ambitionen, politischen Vorstellungen, künstlerischen Ideen auch sein mochten, man wird kaum eine unzulässige Verallgemeinerung formulieren, wenn man behauptet, dass alle diese jungen und sehr jungen Künstlerinnen und

30 Handke: *Straßentheater und Theatertheater*, S. 306.

31 Laut Ulrich Gregor war es Klaus Wildenhahn, der die dffb in der Krise nach der Relegation von 18 Studenten im Winter 1968/69 gerettet hat. Er war einerseits in der Lage, zwischen den ineinander verkeilten Fronten von Direktion und verbliebenen Studenten zu vermitteln, andererseits gelang es ihm, die im Protest entstandenen Energien der Studentenschaft umzuleiten ins Dokumentarfilmemachen. Vgl. Ulrich Gregor: *Geschichte des Films ab 1960*. München 1978.

Künstler die Songs der Stones und die Montagen Godards im Kopf hatten, wenn sie versuchten, Kunst und Politik zu verbinden. (Wobei ich hier ein singuläres Künstlerpaar übergehe, dessen Arbeiten schon damals – insbesondere für die Münchner – eine grundlegende Orientierung darstellten: Ich meine Straub/Huillet.)

Den Studentinnen und Studenten der dffb war, ähnlich wie für Jean-Luc Godard, der russische Revolutionsfilmer Dziga Vertov zur Leitfigur geworden. Seine Filme repräsentierten eine Filmkunst, die sich gleichermaßen dem ästhetischen Anspruch künstlerischer Avantgarden wie dem gesellschaftspolitischen Engagement verpflichtet sah. Das aber war dann doch unmittelbar das Ergebnis ihres Studiums an der Akademie: Ulrich Gregor, der damals Lehrender an der dffb und später viele Jahre der Leiter des Internationalen Forums des Jungen Films der Berliner Festspiele war, sorgte nämlich gemeinsam mit Erika Gregor für den Aufbau eines ersten provisorischen Filmarchivs, das die sowjetische Filmavantgarde überhaupt erst deutschen Cineasten zugänglich machte. Das Verständnis, das die dffb-Studenten von realistischer Filmkunst hatten, war also durchaus mit dem der experimentell orientierten Filmemacher vergleichbar, die ich schematisch den Hamburgern zuordnete.

Wie sehr die kleine Gruppe von Filmstudenten zum Kreuzungspunkt der Spannungen wird, die mit der sich aufbauenden Protestbewegung einhergingen, lässt sich recht gut an den Beziehungen zwischen der Hamburger und der Berliner Szene ablesen. Ausschlaggebend war auch hier der Blick auf die Vereinigten Staaten – gespalten in die Begeisterung für Pop Art, Rockmusik und Underground einerseits, und das Entsetzen über den Vietnamkrieg andererseits. Für die Hamburger waren der amerikanische Undergroundfilm und die „New American Cinema Group“ unmittelbar Vorbild für die Gründung der Hamburger Filmmacher-Cooperative 1967; einer ihrer Mitbegründer war Hellmuth Costard. An der Hamburger Kunsthochschule formierte sich ungefähr zur gleichen Zeit eine Filmklasse, die auch der spätere dffb-Student Holger Meins besuchte. Bereits 1965 hat er als Tonmann mit Hellmuth Costard an dessen Film KLAMMER AUF, KLAMMER ZU (BRD 1966) mitgearbeitet. Ein Jahr später wird er mit Hartmut Bitomsky den einzigen 35 mm-Film des ersten Studienjahrs dffb herstellen: DAS VÖGLEIN (BRD 1966).

Christian Bau beschreibt deren Arbeitssituation mit folgenden Worten:

Das erste Treffen der Filmklasse, niemand kannte sich, alle saßen fremd im Klassenraum. Ramsbott kam als Gastprofessor aus Berlin. Man stellte sich vor ... Da tauchte Holger [Meins] auf ... und wir haben schnell überlegt, wie wir unseren ersten Film realisieren können. Die Hochschule hatte aber keine Ausrüstung. Die hat uns Ramsbott in Berlin besorgt. Die ganze Gruppe ist nach Berlin gezogen; das Literarische Colloquium hatte eine große Villa am Wannsee. Da wohnten viele Künstler ... zweitweise das Living Theatre, auch

den Regisseur George Moore und seinen Kameramann haben wir dort kennengelernt. Man traf sich in der Küche und kam leicht ins Gespräch. [...] Der Film war eine Gruppenarbeit – wir haben das Buch zusammen geschrieben –, jeder hat Kamera und Touren gemacht, war Fahrer oder hat Essen besorgt.³²

Es gab also recht enge Arbeitsbeziehungen zwischen der Hamburger Filmcooperative und dem ersten Jahrgang der dffb. Doch als sich Hellmuth Costard und Holger Meins bei dem Experimentalfilmfestival in Knokke wiedersahen, fanden sie sich in antagonistischen Rollen wieder. Holger Meins protestierte mit seinen Kommilitonen gegen einen Kulturbetrieb, der die Realität des Vietnamkrieges beiseite ließ; während Hellmuth Costard durch diesen Betrieb seine erste größere Anerkennung als Filmkünstler erfuhr. Sein Film, *WARUM HAST DU MICH WACHGEKÜSST?* (BRD 1967) erhielt einen Hauptpreis. Unmittelbar danach organisierte er mit Freunden das erste Experimentalfilmfestival der Hamburger Cooperative. Die „Hamburger Filmschau“ ließ Tag und Nacht ausnahmslos alle eingereichten Filme vorführen und zeigte, wie Dietrich Kuhlbrodt später vermerkte, das komplette Bild eines Neuen Deutschen Films.

Rückblickend auf die erste Filmschau der „Hamburger Filmmacher-Cooperative“ formuliert Hellmuth Costard konzise den ästhetischen Konsens der jungen Filmkünstlerinnen und Filmkünstler um '68 als einen neuen filmischen Realismus:

1968 reichten die alten Ausdrucksformen nicht mehr aus, um Gegenwart abzubilden. DADA, Surrealismus, Nouvelle Vague, New American Cinema waren Versuche, Wirklichkeit anders abzubilden. Auf der Hamburger Filmschau waren die Leute erstaunt, was für ein Bild aus diesen vielen, kleinen, zum Teil schmutzigen, amateurhaft gemachten Filmen entstand, wie sich im Lauf der Woche ein anderes Realitätsbild mosaikartig zusammensetzte.³³

Aber der Filmemacher aus Hamburg beschreibt hier eine Haltung geduldiger Distanznahme, die im Hochdruckkessel Westberlin offenbar schwieriger durchzuhalten war. Jedenfalls wurde anlässlich der Hamburger Filmschau deutlich, dass der ästhetische Konsens vom politischen Konflikt durchkreuzt wurde. Die politische Aktion, der Berliner Vietnamkongress vom Februar '68, tritt in einen schroffen Gegensatz zur künstlerischen Veranstaltung.

Holger Meins, der selbstredend mit seinen Berliner Kommilitonen bei der Hamburger Veranstaltung mitwirken sollte, sagte kurzfristig ab. In einem Brief vom 12. Februar 1968 an Hellmuth Costard schreibt er:

³² Zit. n. Conradt: Starbuck – Holger Meins, S. 36.

³³ Zit. nach: DIE KRITISCHE MASSE – FILM IM UNTERGRUND, HAMBURG. '68. Reg. Christian Bau. D 1998.

der Grund warum wir nicht nach Hamburg kommen ist ein doppelter:

1. die internationale vietnamkonferenz, für uns wichtiger in ihrer politischen funktion und notwendigkeit als die Filmschau.
2. wir haben eine Diskussion um die konzeption von film (die filmische und politische aufgabenstellung in der gegenwärtigen gesellschafts-ordnung) begonnen, mit dem bisherigen ergebnis, daß die hamburger filmschau und co-op für uns nicht relevant sind, da wir aufgrund der unterschiedlichen Aufgabenstellung auch unterschiedliche formen benötigen. [...]

daß wir euch nicht viel erfolg wünschen, ist auch klar, weil wir meinen, daß ihr den falschen, den kapitalistischen Weg eingeschlagen habt. Daß ihr erfolg in „ haben werdet, ist auch klar, denn euer unternehmen ist produkt und reproduktion der bestehenden gesellschaft.

daß diese Situation geändert werden muss, ist auch klar. Anbei schicke ich dir, was der genosse mao-tse-tung über literatur und kunst gesagt hat. gruß holger³⁴

Er habe gelacht, antwortete viele Jahre später Hellmuth Costard auf die Frage, wie er auf diese Abfuhr reagiert habe: „Für mich waren das Ideologen.“³⁵

Von heute aus gesehen, scheint der heilige Ernst schwer vorstellbar, mit dem hier der definitive Abbruch jeder Arbeitsbeziehung mitgeteilt wird. Doch ist der Brief durchaus repräsentativ für die tiefe Skepsis, die sich im politischen Diskurs der westdeutschen Linken gegen alle jene formierte, die weiterhin ihr Filme-, Musik- oder Literatur-Machen als Kunst-Machen verstanden wissen wollten. Hier wird ein scharfer Gegensatz zwischen ästhetischem und politischem Anspruch deutlich, der als symptomatisch für die westdeutsche Linke gelten kann. (Er sollte sich später – wohl unter den Bedingungen, die durch das Berufsverbot für linke Aktivisten im öffentlichen Dienst entstanden – chronifizieren und noch Jahrzehnte später als Karrierismusverdacht alle jene verfolgen, denen die eigene künstlerische Produktion näher war als die anstehende Revolution.) Auch wenn Meins' Argumente – wenigstens in der Diktion – durchaus den Statements der Situationisten entsprachen: Der Bruch, der hier zu Tage tritt, hat nichts mit dem ironischen Spott des gängigen Distinktionsbedürfnisses avantgardistischer Künstlerattitüde zu tun, wie sie Peter Zadek virtuos im Berliner Studentenführer als Old Surehand in Szene setzte.

Der Brief rekapituliert also eine durchaus gängige Position der westdeutschen Linken, die alle künstlerischen Ambitionen unter radikalen Ideologieverdacht stellte und den „Tod der Kunst“ propagierte. Im Kursbuch der Jahre 1966 bis 1968 lässt sich verfolgen, wie diese Position entwickelt wird, um wenig

³⁴ Conradt: Starbuck – Holger Meins, S. 45.

³⁵ Conradt: Starbuck – Holger Meins, S. 45.

später von Enzensberger als „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ rekapituliert zu werden;³⁶ Peter Bürger wird einige Jahre später dann die polemische Diskussion in eine hegelianische „Theorie der Avantgarde“ umformen, die die dialektische Aufhebung der Kunst in Politik als ästhetisches Programm der historischen Avantgarde beschreibt. Der gemeinsame Nenner dieser und ähnlicher Texte sind die mehr oder weniger polemische Wendung gegen die Idee der Kunst und die Zielsetzung ihrer Aufhebung: im Begriff, in der Kritik des bildungsbürgerlichen Ideals, in der Politik revolutionärer Subjekte – oder etwas später –, in einer Theorie der Medien.

Diese Diskussion steht im schroffen Gegensatz zu jenen Positionen, die sich der Pop Art, der amerikanischen Neoavantgarde oder eben auch der Nouvelle Vague verpflichtet sehen. Beispielhaft hierfür sind etwa die literaturtheoretischen Arbeiten Wolf Dieter Brinkmanns, mit der er die Publikationen zur amerikanischen Neoavantgarde begleitete; die Debatten um eine „Ästhetische Linke“ in der Zeitschrift *Filmkritik* der Jahre '64 bis '70;³⁷ die frühen Essays von Karl Heinz Bohrer, geschrieben zwischen 1967 und 1969.

Auch wenn jede und jeder, die oder der '68 Kunst machte oder studierte, auf die eine oder andere Weise in diese Frontstellung verstrickt war, gilt dies für die Arbeit der Berliner Filmstudierenden in besonderer Weise.

Vergleicht man Farockis Fingerübung, die schon vieles von dem zeigt, was seine späteren Arbeiten ausmacht, mit den Filmen, die nach dem 2. Juni 1967 an der dffb entstanden, ist mit Händen zu greifen, wie sehr der politische Druck die künstlerischen Spielräume eingeengt hat.

Die Filme annoncierten denn auch meist schon im Titel, dass fortan das Filme-Machen unmittelbar auf die politische Aktion bezogen war: *BERLIN, 2. JUNI 1967* (Hans-Rüdiger Minow/Thomas Giefer, BRD 1967) und *TERROR AUCH IM WESTEN* von Thomas Giefer; *ANLEITUNG, POLIZISTEN DEN HELM ABZUREISSEN* von Harun Farocki (BRD 1969); *DIE ROTE FAHNE – 30 JAHRE DFFB* von Gert Conradt und anderen, *BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE* von Helke Sander; *DER POLIZEISTAATSBESUCH – BEOBACHTUNGEN UNTER DEUTSCHEN GASTGEBERN* von Roman Brodmann (BRD 1967) und schließlich *HERSTELLUNG EINES MOLOTOW-COCKTAILS*, den wohl Holger Meins produzierte.

³⁶ Hier insbesondere: Karl Markus Michel: *Die sprachlose Intelligenz II*. In: *Kursbuch 4*. Frankfurt am Main 1966; ders.: *Ein Kranz für die Literatur*; Walter Boehlich: *Autodafé*, beide in: *Kursbuch 15*. Frankfurt am Main 1968; Hans Magnus Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In: *Kursbuch 20*. Frankfurt am Main 1970.

³⁷ Vgl. hierzu Claudia Lenssen: *Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift Filmkritik*. In: Norbert Grob/Karl Prümm (Hg.): *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. München 1990, S. 63–79.

Volker Pantenburg schreibt dazu in seinem Rückblick auf die dffb um '68:

Viele Filme der ersten beiden Studienjahrgänge stehen aufgrund ihrer räumlichen Nähe in einem komplexen Wechselverhältnis mit diesen Konflikten [der Protestbewegung]: Sie bilden sie einerseits ab und reagieren direkt auf sie. Andererseits wollen sie selbst in das politische Geschehen eingreifen. Benno Ohnesorgs Tod, der Vietnam Kongress im Februar 1968, der Sturm auf das Springer-Hochhaus in der Kochstraße, die Maiereignisse stellten den Anlass oder Zielpunkt von dffb-Filmen dar.³⁸

Im Oktober 1967 gründet sich die Gruppe 3, bestehend aus Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Thomas Hartwig, Ulrich Knaut, Jean-François Le Moign, Holger Meins, Helke Sander, Günter Peter Straschek und Christian Ziewer. Man wollte alle zur Verfügung stehenden Mittel zusammenlegen, um gemeinsam zu produzieren; außerdem sollte das Filmmaterial, das auf Kundgebungen und Demonstrationen entstand, allen Mitgliedern der Gruppe zur Verfügung stehen. Produziert wurden auf diese Weise Filme, die sich durchweg auf die aktuellen Konflikte bezogen. U. a. von Harun Farocki *DIE WORTE DES VORSITZENDEN* und *IHRE ZEITUNGEN* (beide von 1967), von Ulrich Knaut *UNSERE STEINE* und von Helke Sander der bereits oben erwähnte Film *BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE*, der mit etwa 40 Minuten Spieldauer längste Film dieser Reihe. Vor allem nach innen, in die Studentenbewegung hinein, übernahm die Gruppe so die Funktion einer Art Gegenöffentlichkeit, die wichtige Etappen der Protestbewegung als aktive Teilnehmer dokumentierten.³⁹

Schaut man sich die Filme im digitalen Archiv der dffb an, ist man dann doch überrascht, wie sehr der Konflikt zwischen ästhetischem und politischem Engagement sich als ideologische Scheinfrage entpuppt. Der Anspruch eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen, war nicht weniger Ansporn zum ästhetischen Experiment wie die Filmkunstfestivals. In seinen Überlegungen zu *FARBTEST. DIE ROTE FAHNE* von Gert Conradt beschreibt Pantenburg, wie wenig sich die Filme auf ihre politische Funktionalisierung reduzieren lassen und im Entweder/Oder von politischem und ästhetischem Engagement aufgehen:

Die Dichotomie von (nachträglicher) Dokumentation und (präskriptiver) Agitation, für die Berlin, 2. Juni 1967 und *Herstellung eines Molotowcocktails* stehen, bezeichnet lediglich zwei Pole des filmischen Arbeitens. Viele der dffb-Filme lassen sich keinem der beiden Begriffe unterordnen, weil sie entweder gar keine primär politischen Ziele verfolgten oder eher indirekt und subversiv voringen. Zu diesen Filmen, die im Sinne des situationisti-

38 Volker Pantenburg: *Die Rote Fahne*. Deutsche Film- und Fernsehakademie, 1966–1968. In: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hg.): 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart 2007, S. 199–206, hier S. 201.

39 Vgl. Frederik Langs Porträt von Hartmut Bitomsky in: <https://dffb-archiv.de/editorial/hartmut-bitomsky> (28. Mai 2018).

schen *Détournement* – einer Ablenkung vom dramaturgisch, traditionell oder institutionell vorgesehenen Weg – operieren, gehört der zwölfminütige *Farbtest Rote Fahne*. Entstanden als Übung in einem Kameratechnikseminar, in dem das Thema ‚Farbe‘ auf dem Lehrplan stand, zeigt der Film Studenten der dffb, die in einem Staffellauf eine rote Fahne durch die Straßen Westberlins tragen. Jeder läuft ein, zwei Minuten, um die Fahne dann im Lauf an den nächsten, der schon am Straßenrand bereitsteht, zu übergeben. Gefilmt wird – in einer Geste, die als Hommage an die zahlreichen aus dem Auto gefilmten Kamerafahrten der *Nouvelle Vague* und besonders Godards zu verstehen ist – aus einem fahrenden Wagen heraus, der kontinuierlich vor dem Läufer herfährt. Die Straße, um 1968 zentrale Bühne für Gegenöffentlichkeit und kritische Meinungsäußerung, wird hier zum Ort einer symbolischen Aneignung. *Farbtest Rote Fahne* gibt schon im Titel zu verstehen, dass er sich lediglich als Vorbereitung auf das Eigentliche versteht. Ein Farbtest gehört zu den technischen Präliminarien des Filmens, durch ihn werden die Einstellungen der Kamera auf die abzubildende Umwelt abgestimmt. Der Titel Farbtest überträgt somit den eigentlichen politischen Akt spielerisch vom Film in die Wirklichkeit: Der Zuschauer soll den hier nur symbolischen Akt – das Schwenken der Fahne auf dem Balkon des Schöneberger Rathauses, in dem der Film als überraschende *Pointe* mündet – als Aufforderung zur eigenen politischen Handlung begreifen. Er ist selbst als Hauptakteur im eigentlichen Revolutionsfilm vorgesehen, der noch zu folgen hätte. Dabei ist der Einfluss situationistischer Ideen sehr viel spürbarer als eine klare politische Aussage. Der Film wirkt tatsächlich wie eine Intervention, wie eine Unterbrechung und Störung des alltäglichen Betriebs, die vor allem auf eines hinweist: dass eine solche Störung möglich ist. *Farbtest Rote Fahne* nimmt Begriffe wie „Bewegung“ oder „kollektiv“ wörtlich und übersetzt sie spielerisch in eine Dramaturgie, die zunächst die Straßen Berlins, dann auch das Rathaus als den Ort politischer Entscheidungen symbolisch unter die sozialistische Herrschaft bringt.⁴⁰

Im Mai 1968 dann eskalierte der Konflikt. Die Studenten besetzten die Direktionsräume der dffb und hissten auf dem Dach des Deutschland-Hauses am Theodor-Heuss-Platz – wo die neu gegründete Akademie untergebracht war – die rote Fahne; wie Godard machten sie den russischen Avantgarde-Regisseur Dziga Vertov zu ihrem Namenspatron und benannten die Akademie kurzerhand um. Zwei Tage später wurden neunzehn Studenten der Hochschule verwiesen. Unter den Relegierten waren neben Harun Farocki und Gerd Conradt auch Holger Meins und Werner Sauber. Die beiden letzteren sind wenig später in den Untergrund gegangen.

Drei Monate zuvor, am 3. Februar 1968, titelte die BZ: „Springer Tribunal: Aufforderung zum Terror“. Im Artikel über den Vietnamkongress an der TU heißt es dann:

Eingestreut zwischen kurzen Referaten von nichtgenannten Studenten zeigte die *Kritische Universität* zweimal einen Stummfilm, der vom Auditorium mit großem Jubel bedacht wurde. Der Film wurde angekündigt mit den Worten: „Wie stelle ich einen Molotowcocktail her?“

40 Pantenburg: Die Rote Fahne, S. 204–205.

Viele Jahre später beschreibt Thomas Giefer den Film, der bis heute als verschollen gilt, wie folgt:

Große Einstellungen, dramatische Lichteffekte. Man sah nur Hände, keine Menschen. Es gab keine Totale, man konnte nicht sehen, wo das stattfand. Es wurde reduziert auf Handbewegungen, die den Molotow-Cocktail herstellten. Zum Schluss wurde das Ding auf ein Auto geschmissen. Den Hintergrund bildete ein Foto des Springer Hochhauses. Der Film war gemacht in der Tradition der *Cinetracts* die wir aus Frankreich kannten. Dort wurden Bilder mehr als Zeichen und Symbole benutzt. Das Springer-Hochhaus stand für Pressekonzentration, für Manipulation.⁴¹

Auch wenn die Bildzeitung zunächst eine Münchner Produktion vermutete – Holger Meins, dessen erster Film das Porträt eines Obdachlosen entwarf, war verantwortlich für diesen Film. Da der dffb-Studentenrat polizeiliche Ermittlungen befürchtet, wurden Meins und Straschek nach München geschickt, um sich bei den etablierten Cineasten ein Gutachten zu holen, ähnlich wie das von Taubes zum Flugblatt der Kommune I, das die kinematografische Bauanleitung eines Molotow-Cocktails als Kunst rechtfertigte. 1974 schildert Straschek in der Filmkritik die Begegnung wie folgt:

Dr. Alexander K. lud im Namen der Ulmer Hochschule zum Essen ein, besah sich den Kurzfilm, ging mit uns ums Karree spazieren; Ecke Leopold-Ainmillerstraße verabschiedete er sich mit der Bemerkung, er könne uns leider kein Gutachten schreiben, denn der „Molotow-Cocktail“ sei, im Gegensatz zu uns zwei, nicht dialektisch (genug) ...⁴²

Die Antwort Kluges ist von atemberaubender Klarheit: Die Verbindung zwischen künstlerischer und politischer Aktion, zwischen Happening und Terror war definitiv gerissen. Harun Farocki hat das wie folgt beschrieben:

Man kann sagen, daß der Holger ab 1968 oder ein bißchen früher eigentlich keine Verbindung mehr herstellen konnte in seinen Vorstellungen zwischen dem, was er so ästhetisch gelernt, über Film gelernt hatte, und dem, was er über Politik gelernt hatte, und das ging uns eigentlich allen so, wir haben sehr krude Überlegungen gehabt, wie man beides miteinander verbinden könnte, das war eigentlich wieder sehr künstlerhaft, wie wir es verbunden haben, wir haben die Verbindung eigentlich magisch hergestellt. Also in Form der Beschwörung.⁴³

Wenn Fassbinder zehn Jahre nach '68 das Diktum prägt „Ich schmeiße keine Bomben, ich mache Filme“, dann formuliert er zum einen die Lektion, die – darf ich das so sagen? – wir alle inzwischen gelernt haben: Dass es sich nämlich mit

⁴¹ Vgl. Conradt: Starbuck – Holger Meins.

⁴² Günter Peter Straschek: Straschek 1963–74 Westberlin. In: Filmkritik (1974), H. 212.

⁴³ Zit. n. Pantenburg: Die Rote Fahne, S. 204.

der Kunst, die zur politischen Aktion drängt, ähnlich vertrackt verhält wie mit einer Politik, die sich auf universelle moralische Grundsätze gründen will. Zum anderen aber entsorgt er das Problem als eine Frage der persönlichen Moral.

Ich weiß nicht, ob Klaus Theweleit recht hat, wenn er demgegenüber behauptet, dass das Thema Gewalt als subversiver Kern der ganzen politischen Bewegung von 1968 verstanden werden müsse.⁴⁴ Deutlich aber scheint mir, dass die poetische Logik des Happenings, die Idee der Bewusstseinsbildung qua Aktion, notwendig Terror wird, wenn sie den Gewaltakt nicht mehr fingiert, sondern vollzieht: „... schafft ein, zwei, drei, viele Vietnams!“ – in der vielzitierten Rede Che Guevaras ist die poetische Logik des Happenings in eine Bürgerkriegsstrategie übersetzt.

Liest man heute Che Guevaras Rede, ist man schon ein wenig irritiert davon, mit welcher Selbstverständlichkeit dieser Übergang zu einer Logik des Terrors vollzogen wird:

Wie glänzend und nah wäre die Zukunft, wenn zwei, drei, viele Vietnam auf der Oberfläche des Erdballs entstünden, mit ihrer Todesrate und ihren ungeheuren Tragödien, mit ihren alltäglichen Heldentaten, mit ihren wiederholten Schlägen gegen den Imperialismus, mit dem Zwang für diesen, seine Kräfte unter dem heftigen Ansturm des zunehmenden Hasses der Völker der Welt zu zersplittern.⁴⁵

Darauf bezogen wäre noch einmal Jürgen Habermas' vielzitiertes Vorwurf eines linken Faschismus zu bedenken. Der Vorwurf war mit Sicherheit unberechtigt, sofern er die Aktionsformen subversiven Ungehorsams als solche zu diskreditieren sucht. Gerade eher rechts orientierte Hochschulprofessoren mochten Sitzblockaden und ähnliches strategisch als linken Faschismus brandmarken. So verstanden rückte der Ausspruch eine der philosophischen Leitfiguren des kritischen Diskurses der westdeutschen Linken in die Nähe all jener Repräsentanten gesellschaftlicher Macht, die in der Protestbewegung die Versuche bekämpften, ihnen ihren Machtanspruch streitig zu machen. Wohl deshalb wird Habermas den Vorwurf bald zurückgenommen haben. Bedenkt man freilich die theoretische Begründung des subversiven Ungehorsams, wird man als „voluntaristische Ideologie“ (Habermas) wiedererkennen,⁴⁶ was wir weiter oben als Poetik des Happenings diskutiert haben.

Auf dem SDS-Kongress in Hannover im Juni 1967 formuliert der antiautoritäre Flügel seine Vorstellungen gegen die DKP- und SED-nahen sozialistischen Realpolitiker: Die Bedingungen revolutionärer Veränderungen seien durch po-

⁴⁴ Zit. n. Pantenburg: Die Rote Fahne, S. 202.

⁴⁵ Zit. n. <http://www.infopartisan.net/archive/1967/266738.html> (08. 06. 2018).

⁴⁶ Vgl. Gilcher-Holtey: Die 68er Bewegung, S. 67.

litische Aktionen subversiven Ungehorsams herzustellen, da diese ein revolutionäres Bewusstsein überhaupt erst entstehen ließen, das zur planvollen politischen Handlung – sprich der Mobilisierung der Massen – fähig ist. Die Guerillastrategie Che Guevaras, durch die „Propaganda der Schüsse“ „einen Bewußtseinprozess einzuleiten, der die abstrakte Gewalt des herrschenden Systems zur sinnlichen Gewissheit werden lasse“, sei „durch eine Propaganda der Tat“ in den westlichen Metropolen zu ergänzen.⁴⁷

Das Argument setzt tatsächlich alle herrschenden Diskursregeln (gegen die „glasklar-stahlharte Logik des nächsten Schrittes“) außer Kraft: Die „[...] etablierten Spielregeln dieser unvernünftigen Demokratie [sind] nicht unsere Spielregeln [...]“; „Ausgangspunkt der Politisierung der Studentenschaft [muss] die bewusste Durchbrechung dieser unvernünftigen Spielregel durch uns sein [...]“.⁴⁸ Damit ist politisches Handeln durch eine Guerillastrategie ersetzt, die sich allein dadurch begründet, dass sie das Subjekt politischen Handelns überhaupt erst entstehen lassen will, weil das Volk zur Volksherrschaft fehlt.

Wie bei den ästhetischen Avantgarden ist die Unterscheidung von Terror und Happening, die Grenze zwischen künstlerischer und politischer Aktion selbst zum Aktionsfeld geworden – nur freilich nicht mehr vonseiten einer „Kunst, die Leben sein will“, sondern aus der Perspektive eines politischen Handelns, das für sich den Voluntarismus des Happenings, die Freiheit der Kunst in Anspruch nimmt. Damit aber wird die Grenze zwischen politischem Handeln und Terror aufgehoben. Wie wenig die Unterscheidung zwischen der Poetik des Happenings und dem Voluntarismus der Propaganda der Tat auf den Gegensatz von Ästhetik und Politik oder ästhetischer und politischer Linke zu bringen ist, mag in der Art und Weise deutlich werden, wie Dieter Kunzelmann bei just dem erwähnten SDS-Kongress in Hannover interveniert. Der Kommunarde, der aus dem SDS – und mithin von den Theoriedebatten des Kongresses – ebenso ausgeschlossen wurde wie aus der Situationistischen Internationalen, instrumentiert die Reden der exklusiven Politavantgarde mit Liedern der chinesischen Kulturrevolution, die er in der Vorhalle des Veranstaltungsortes vom Plattenspieler erklingen lässt.⁴⁹

Mir scheint dies letztlich eine Frage genau jener Unterscheidung zu sein, die Handke herauspräpariert, wenn er das Verhältnis von Politik und Theater durchspielt. War doch sein Plädoyer für das wahre Berliner Ensemble, die Kommune I, weit davon entfernt, im Umkehrschluss in den überall vernehmbaren Abgesang auf die Kunst einzustimmen.⁵⁰

47 Gilcher-Holtey: Die 68er Bewegung, S. 68.

48 So formulierte Rudi Dutschke; zit. n. Gilcher-Holtey: Die 68er Bewegung, S. 67.

49 Gilcher-Holtey: Die 68er Bewegung, S. 68.

50 Handke: Straßentheater und Theatertheater, S. 303.

Tatsächlich formulierte Handke für das Theater ein allgemeines poetisches Prinzip, das man so oder ähnlich durchaus für die unterschiedlichsten jungen Filmkünstlerinnen und -künstler nach '68 in Anschlag bringen kann. Auch wenn die Kunst Wirklichkeit nicht zu verändern vermag, sie kann sehr wohl gebraucht werden –

[...] als ein Spielraum zur Schaffung bisher unentdeckter innerer Spielräume, als ein Mittel, durch das das Bewusstsein des Einzelnen nicht *weiter*, aber *genauer* wird, als ein Mittel zum Empfindlichmachen: zum Reizbarmachen, zum Reagieren: Als ein Mittel auf die Welt zu kommen.⁵¹

Man wird festhalten müssen, dass es den Studierenden der dffb in der Folge gelungen ist, ihre Erfahrungen – die in mancherlei Hinsicht Erfahrungen des Scheiterns waren – in konkrete künstlerische Arbeitsweisen zu überführen. Der Impuls, der zur Gründung der Gruppe 3 und zur Namensgebung Dziga Vertov-Akademie führte, setzte sich unmittelbar fort im Projekt einer dffb-Wochenschau. Ulrich Gregor berichtet in einem wunderbaren Videointerview,⁵² wie es mit der Berufung des Dokumentarfilmers Klaus Wildenhahn gelungen ist, der dffb insgesamt eine politisch-ästhetische Neuausrichtung zu geben. Mit der dezidierten Hinwendung zu einer neuen Poetik des dokumentarischen Films kam der Ruf nach Wirklichkeit mit dem ästhetischen Forschergeist zu neuen poetischen Projekten zusammen. Heute wird man damit eher die Berliner Schule verbinden, die wiederum maßgeblich durch die Zusammenarbeit zwischen Harun Farocki und Christian Petzold bestimmt ist.

Schaut man noch einmal die Filme des ersten Studentengjahrgangs der dffb an, kann man erstaunt feststellen, wie sehr sie auf höchst eigene Weise das Erbe der ästhetischen Avantgarden für sich beanspruchen. Gerade die ersten Filme von Helke Sander, Harun Farocki, Holger Meins, Philip Sauber und Hartmut Bitomsky sind experimentelle Erforschungen der poetischen Möglichkeiten des Mediums Film; es sind Erkundungen des Erfahrungsmodus filmischer Bilder, der sich durch die Zuschreibung ‚dokumentarisch‘ nur höchst unzulänglich erfassen lässt.

Helke Sanders Kurzfilm *SUBJEKTITÜDE* (BRD 1967) veranschaulicht diese Tendenz. Sie faltet eine Warteszene an einer Bushaltestelle in Berlin auf. Zunächst bewegt sich die Kamera wie das Auge einer Flaneurin, lässt sich vom Busfahrplan, von der Auslage in einem Schaufenster, von Spiegelungseffekten anziehen, um dann das Spiel im Dreieck der Blicke zwischen einer Frau und zwei Männern in den Fokus zu nehmen (Abb. 8).

⁵¹ Handke: *Straßentheater und Theatertheater*, S. 306.

⁵² <https://dffb-archiv.de/editorial/ulrich-gregor> (28.05.2018).

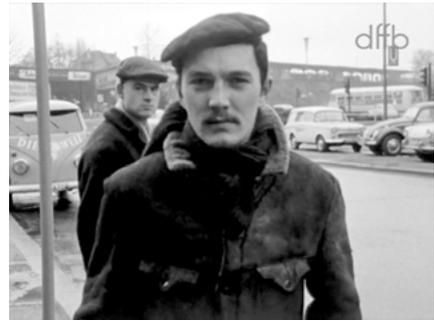
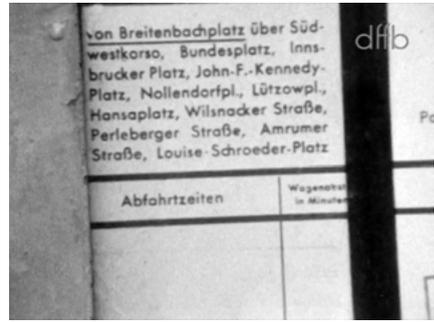


Abb. 8: Helke Sander: SUBJEKTITÜDE (BRD 1967).

Der gewachsenen Komplexität gesellschaftlicher Wirklichkeit antworten die Filme nach '68 – seien es Experimental-, Essay- oder Autorenfilme – mit einer gesteigerten ästhetischen Reflexivität. Sie setzen der politischen Aktion eine Politik der Form entgegen; sie erkunden die Möglichkeiten einer Subjektivität, die für sich selbst nicht mehr die Macht in Anspruch nimmt, aus der konsumistischen Unterhaltungskultur herauspringen zu können, in die sie doch mit ihren Wünschen, Gefühlen und Gedanken durch und durch verstrickt ist.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main 1970.
- Boehlich, Walter: Autodafé. Kursbogen zu Kursbuch 15. In: Kursbuch 15. Frankfurt am Main 1968.
- Borner, Karl Heinz: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. München 1970.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974.
- Conradt, Gerd: Starbuck – Holger Meins. Berlin 2001.
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin 1996.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend.
In: Kursbuch 15. Frankfurt am Main 1968, S. 187–197.
- Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20. Frankfurt am Main 1970.
- Gilcher-Holtey, Ingrid: Die 68er Bewegung. Deutschland – Westeuropa – USA. München 2005.
- Gregor, Ulrich: Geschichte des Films ab 1960. München 1978.
- Grob, Norbert/Prümm, Karl (Hg.): Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. München 1990.
- Handke, Peter: Straßentheater und Theatertheater. In: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt am Main 1969, S. 303–307.
- Jones, LeRoi: Blues People. Negro Music in White America. New York 2002.
- Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens (Hg.): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch. Bielefeld 2014.
- Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart 2007.
- Mailer, Norman: Heere aus der Nacht. Geschichte als Roman. Der Roman als Geschichte. München 1968.
- Michel, Karl Markus: Die sprachlose Intelligenz II. In: Kursbuch 4. Frankfurt am Main 1966.
- Michel, Karl Markus: Ein Kranz für die Literatur. In: Kursbuch 15, Frankfurt am Main 1968.
- Rischbieter, Henning: Spielformen des politischen Theaters. In: Theater heute (1968), H. 4, S. 8–12.
- Sichtermann, Barbara/Johler, Jens: Über den autoritären Geist des deutschen Theaters. In: Theater heute (1968), H. 4, S. 2–4.
- Siegfried, Detlef: Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre. Göttingen 2006.
- Straschek, Günter Peter: Straschek 1963–74 Westberlin. In: Filmkritik (1974), H. 212.
- Situationistische Internationale. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationalen. Hamburg 1976.

The Rolling Stones Songbook. 155 Songs mit Noten. Frankfurt am Main 1977.
o. V.: Die auffällige Jugend. In: Der Spiegel (1967), H. 41.

Filmografie

ABSCHIED VON GESTERN. Reg. Alexander Kluge. BRD 1966.
ANLEITUNG, POLIZISTEN DEN HELM ABZUREISSEN. Reg. Harun Farocki. BRD 1969.
BARBARELLA. Reg. Roger Vadim. F/I 1968.
BERLIN, 2. JUNI 1967. Reg. Hans-Rüdiger Minow/Thomas Giefer. BRD 1967.
BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE. Reg. Helke Sander. BRD 1967.
DAS VÖGLEIN. Reg. Hartmut Bitomsky. BRD 1966.
DER JUNGE TÖRLESS. Reg. Volker Schlöndorff. BRD/F 1966.
DER POLIZEISTAATSBESUCH – BEOBACHTUNGEN UNTER DEUTSCHEN GASTGEBERN. Reg. Roman Brodmann. BRD 1967.
DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS. Reg. Alexander Kluge. BRD 1968.
DIE KRITISCHE MASSE – FILM IM UNTERGRUND, HAMBURG '68. Reg. Christian Bau. D 1998.
DIE ROTE FAHNE – 30 JAHRE DFFB. Reg. Gert Conrath u. a. BRD 1968.
DIE WORTE DES VORSITZENDEN. Reg. Harun Farocki. BRD 1967.
FARBTEST. DIE ROTE FAHNE. Reg. Gerd Conrath. BRD 1968.
HERSTELLUNG EINES MOLOTOW-COCKTAILS. Reg. Holger Meins. BRD 1968. [Verschollen]
ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME. Reg. Peter Zadek. BRD 1969.
IF.... Reg. Lindsay Anderson. GB 1968.
IHRE ZEITUNGEN. Reg. Harun Farocki. BRD 1967.
JEDER EIN BERLINER KINDL. Reg. Harun Farocki. BRD 1966.
KLAMMER AUF, KLAMMER ZU. Reg. Hellmuth Costard. BRD 1966.
MAHLZEITEN. Reg. Edgar Reitz. BRD 1967.
MASCULIN – FÉMININ. Reg. Jean-Luc Godard. F/S 1966.
ONE PLUS ONE. Reg. Jean-Luc Godard. GB 1967.
SCHONZEIT FÜR FÜCHSE. Reg. Peter Schamoni. BRD 1966.
SUBJEKTIVTÜDE. Reg. Helke Sander. BRD 1967.
TERROR AUCH IM WESTEN. Reg. Thomas Giefer. BRD 1968.
UNSERE STEINE. Reg. Ulrich Knaut. BRD 1968.
WARUM HAST DU MICH WACHGEKÜSST? Reg. Hellmuth Costard. BRD 1967.
WEEKEND. Reg. Jean-Luc Godard. F/I 1967.
ZUR SACHE SCHÄTZCHEN. Reg. May Spils. BRD 1968.

Serien

THE ADVENTURES OF RIN TIN TIN. Serie. USA 1954–1959.
LASSIE. Serie. USA 1954–1974.
FLIPPER. Serie. USA 1964–1967.
BONANZA. Serie. USA 1959–1973.
DAKTARI. Serie. USA 1966–1969.
FURY. Serie. USA 1955–1960.
THE HIGH CHAPARALL. Serie. USA 1967–1971.