

**JULIA ZUTAVERN**

# **POLITIK DES BEWEGUNGSFILMS**

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Dank</b>	7
<b>Einleitung</b>	9
<b>I. Ästhetik der Politik und Politik der Ästhetik: Jacques Rancières philosophisches Terrain</b>	27
1. Gleichheit versus Macht	28
2. Archipolitik – Parapolitik – Metapolitik	39
3. Politik der Kunst	44
4. Film als Kunst und Nichtkunst	50
5. Zur Tauglichkeit der Rancièrè'schen Philosophie für eine Theorie und Analyse des politischen Films	56
<b>II. Der Bewegungsfilm als «politischer» Kommunikations- raum: die semiopragmatische Perspektive</b>	61
1. Grundlagen der Semiopragmatik	62
2. Parapolitik, Metapolitik und Politik als Modi der Sinn- und Affektproduktion	68
3. Vier ästhetisch-rhetorische Strategien	74
4. Der Bewegungsfilm – ein Kommunikationsraum?	79
<b>III. In Opposition: Bewegungsfilme um 1968</b>	83
1. Kultivieren: CHICORÉE (CH 1966)	90
2. Provozieren: KRAWALL (CH 1968–70)	98
3. Agitieren: BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE (BRD 1967/68)	110
4. Legitimieren: RUHESTÖRUNG – EREIGNISSE IN BERLIN 1967 (BRD 1967)	126
5. Der filmische Kommunikationsraum der 68er-Bewegung	133
<b>IV. Alternativ: Bewegungsfilme der 1970er bis 90er Jahre</b>	139
1. Die Kampagne LIEBER HERR DOKTOR (CH 1977)	142 145
Intervenieren und Demokratisieren: Funktionen der Kampagne	153

2. Das Porträt	154
Das Gruppenporträt	154
<i>Das Fremdporträt: DAS IST UNSER HAUS. PROTOKOLL EINER HAUSBESETZUNG IN BERLIN (BRD 1972)</i>	156
<i>Das Selbstporträt: ALLEIN MACHEN SIE DICH EIN (BRD 1973/74)</i>	163
<i>Legitimieren und Instruieren: Funktionen des Gruppenporträts</i>	169
<i>Performative Selbstporträts der 1980er Jahre: VAGE DIE SAU SICH LÜMMELT (CH 1992)</i>	171
Das Einzelporträt	176
<i>Dokumentarische Fiktion: DANI, MICHI, RENATO UND MAX (CH 1987)</i>	177
<i>Fiktionale Fiktion: DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS (BRD 1977)</i>	187
<i>Reflektieren und Sensibilisieren: Funktionen des Einzelporträts</i>	195
3. Die Chronik	196
Die fiktionale Chronik	197
<i>Gegenwartsdiagnose: GRAUZONE (CH 1978/79)</i>	198
<i>Vergangenheitssimulation: DER SUBJEKTIVE FAKTOR (BRD 1980/81)</i>	205
<i>Diagnostizieren und Bilanzieren: Funktionen der fiktionalen Chronik</i>	219
Die dokumentarische Chronik	219
<i>Didaktische Chroniken</i>	220
<i>Performative Chroniken</i>	230
<i>Definieren und Historisieren: Funktionen der dokumentarischen Chronik</i>	253
4. Der filmische Kommunikationsraum der Neuen Sozialen Bewegungen	254
<b>Schlussgedanken</b>	258
<b>Anhang</b>	
Literaturverzeichnis	264
Filmregister	282
Abkürzungen	285
Bildnachweis	286

# Einleitung

«Mein Gott, war das wirklich so? Nein, so war das nicht...». Im Juli 1988 sahen sich Mathias Knauer und Christoph Schaub noch einmal drei Filme der Zürcher Jugendbewegung an und trauten ihren Augen nicht. ZWISCHEN BETONFAHRTEN (Pius Morger, CH 1981), ein seinerzeit als «künstlerisch» gehandelter Super-8-Film über das Lebensgefühl der Jugendlichen, kam ihnen nun «verquält», «unspontan» und «unüberzeugend» vor; ZÜRİ BRÄNNT (Videoladen Zürich, CH 1980), das vermutlich bekannteste Bewegungskvideo jener Jahre, wirkte dagegen «gestalteter», wenn auch langweiliger, als sie es in Erinnerung hatten; und der sogenannte AJZ<sup>1</sup>-Film KEINE ZEITEN SICH AUSZURUHEN (Christoph Schaub & Thomas Krempke, CH 1981), der von der Bewegung damals abgelehnt wurde, weil er die Konflikte und Widersprüche im Innern der Bewegung zeigt, erwies sich mit einem Mal als erstaunlich «wirklich» und «aussagekräftig» (Schaub/Knauer/Gimes 1988: 32ff). Nur was die politische Qualität der Filme betraf, hielten die beiden an ihrer früheren Einschätzung fest: Während für Knauer, den «68er», «das Politische» erst dann «ins Spiel» kam, wenn die Filme «die Motive» der Bewegung vermittelten (ibid.: 41), waren für Schaub, den «80er», bereits die Ausdrucksformen der Filme «politische Argumente» im Kampf der Bewegung um eine neue Idee und Praxis der Politik (ibid.: 44). Ja, für Schaub lag «die Leistung der Bewegung» genau darin, «dass sie neue politische Kategorien praktizierte, dass sie gesagt hat: das ist eine Form von politischer Opposition» (ibid.; Herv. i. O.).

Die Reaktionen der zwei Filmemacher zeigen, wie unterschiedlich die Wahrnehmung von Filmen und ihrer Politik ausfallen kann, je nachdem, wann und von wem sie erfolgt. Das gilt besonders für Filme, die sich, wie die von Knauer und Schaub retrospektiv gesichteten Beispiele, auf eine soziale Bewegung beziehen und die damit in einem spezifischen historischen Diskurszusammenhang stehen. Solche *Bewegungsfilme* zeichnen sich durch einen starken Gegenwartsbezug und eine dezidiert politische Haltung aus. Sie greifen aktuelle Themen, Ideen, Ausdrucksformen und Argumentationsmuster auf, entwerfen bestimmte Bilder von der gegenwärtigen Gesellschaft – oder genauer: vom Kräfteverhältnis, auf dem diese Gesellschaft basiert – und verorten sich selbst in ihr. Deshalb ist das Verständnis dieser Filme oft voraussetzungsreich und ihre Bedeutung variiert, je nachdem, in welchen Kontexten sie zirkulieren.

1 «AJZ» steht für Autonomes Jugendzentrum.

Aktivistische Film- und Videoarbeit bewegt sich in einer Art Graubereich zwischen Kunst und Politik, und so bietet sich ihre Untersuchung im Rahmen unterschiedlicher Disziplinen an.

Die (film)historische und sozialwissenschaftliche Literatur interessiert sich für die gesellschaftliche und kulturelle Rolle, die die audiovisuelle Medienarbeit im Kontext sozialer Bewegungen spielt. Sie begreift Bewegungsfilm und die Prozesse ihrer Herstellung, Verbreitung und Rezeption zugleich als Faktoren und Seismografen sozialer und kultureller Erschütterungen und behandelt sie oft wie Konservendosen: So als ließe sich aus ihnen das Wesen einer Bewegung und der Geist ihrer Zeit extrahieren (vgl. Roth 1982; Nigg 2001b; Schärer 2008).<sup>2</sup>

Erst seit wenigen Jahren setzt sich allmählich die Überzeugung durch, dass das, was wir für das ‹Wesen› einer Bewegung und den ‹Geist› einer Zeit halten, nichts anderes ist als die Summe der Diskurse und Praktiken, die wir damit identifizieren. Audiovisuelle (Selbst-)Darstellungen sozialer Bewegungen, so die Annahme einiger jüngerer (film)historischer und sozialwissenschaftlicher Studien, lassen sich nicht von ihrer Referenz – dem Phänomen der Bewegung – trennen. Sie sind nicht ‹Extrakte› oder Repräsentationen einer Bewegung und deren Zeit, sondern Teil der Prozesse, die eine Bewegung und ihre Geschichte konstituieren. Sie lassen sich als eine Praktik beschreiben, an der bestimmte Akteure beteiligt sind und die bestimmte Deutungsmuster und Codes hervorbringt und damit die Wahrnehmung einer Bewegung sowie auch die Vorstellungen von dieser Bewegung prägt (vgl. Fahlenbrach 2002; 2007; Vogel 2010; Rudin 2012; 2014).<sup>3</sup>

Ein ähnlicher Perspektivwechsel lässt sich in der eher textorientierten, film-, sprach-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bewegungsfilmern beobachten. Die in den 1970er Jahren verbreitete poststrukturalistische Idee, die formalästhetischen und enunziativen Strukturen eines Films seien Symptome der politischen und ideologischen Tendenzen, Strategien und Wirkungen der Bewegung, die sie hervorbringt

- 2 Daneben gibt es eine Reihe eher deskriptiv angelegter film- und medienhistorischer Beiträge, die das Verhältnis zwischen Film und Bewegung nicht näher bestimmen (Nigg/Wade 1980; Stichel 1990; 1991; Kinter 1994; Dickinson 1999: 35–61; Does 2001; Lottmann 2004; Tode 2004; Pantenburg 2007; Brunow 2011).
- 3 Kathrin Fahlenbrach analysiert die strukturellen Wechselwirkungen zwischen sozialen Bewegungen und (audio)visuellen Massenmedien (vgl. 2002; 2007); Meike Vogel untersucht den Einfluss der öffentlich-rechtlichen Fernsehberichterstattung auf das ‹politische Kommunikationsereignis› ‹1968› (2010: hier 8); und Dominique Rudin diskutiert audiovisuelle Selbstdarstellungen der Schweizer 80er-Bewegung als ‹Objektivierungen von Wirklichkeit›, die er ‹in ihren jeweiligen medialen Eigenschaften› für ‹diskursiv, technisch und stilistisch präfiguriert› hält (2012: hier 117). Seine Dissertation über den ‹linksalternativen Videoaktivismus in der Schweiz, 1970–1995› (2014) entstand zeitgleich zur vorliegenden Arbeit.

(vgl. Deutschmann 1971; Harvey 1978; Beyerle 1991), wick im Laufe der 1980er und 90er Jahre einer pragmatischeren, von den Cultural Studies geprägten Auffassung des Bewegungsfilms als performative, sozial konstruktive Praxis:

In those films that document events whose function is the engagement of media attention in order to publicize certain demands, political action consists of the competition for and the manipulation of information. Film documentation of the event thus becomes the extension and the realization of it; it does not become ontologically different from it. Traces of this continuity between filmic and profilmic are often present in the exposition itself, which, as it bares the codes of its own didacticism, clarifies the relations between its own guerilla function within the total field of media production and the process of building alternatives to the political hegemony the mass media commanders. (James 1989: 225)

Methodisch bedeutete dieser Perspektivwechsel eine Schwerpunktverlagerung weg von der Analyse einzelner Texte hin zu den kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten, in denen sie hergestellt, vertrieben und schließlich mit Bedeutung versehen wurden. So fragen neuere filmwissenschaftliche Studien vermehrt nach den konkreten historischen Wirkungszusammenhängen zwischen dem Medium Film und dem Medienereignis<sup>4</sup> «soziale Bewegung» (vgl. James 1989; Atack 1999; Blondeau 2007; Reekie 2007; Layerle 2008; Blachut/Andreas 2014).

Zur Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands bieten sich mehrere Möglichkeiten an. Viele Studien setzen einen bewegungs- und länderspezifischen Fokus, konzentrieren sich auf einzelne Gattungen und Trägermedien. Besonders das französische *cinéma militant* und das amerikanische *radical cinema* im Kontext der 68er-Bewegung sowie die Geschichte des Videoaktivismus in Kanada, Großbritannien und den USA wurden bereits mehrfach dokumentiert und diskutiert (vgl. Harvey 1978; Nigg/Wade 1980; Marshall 1985; James 1989; Beyerle/Brinckmann 1991; Atack 1999; Blondeau 2007; Drew 2007; Reekie 2007; Layerle 2008). Transnational und/oder diachron angelegte Analysen, die den Blick auf die Zirkulation und den Wandel von Bewegungsfilmen und den mit ihnen verbundenen Ausdrucksformen, Diskursen und Praktiken außerhalb des englischsprachigen Raums richten, sind selten. Die letzte filmwissenschaftliche Arbeit, die mehrere Bewegungen und Länder – darunter Deutschland und die

4 Zum Begriff des Medienereignisses als «Kollektivsingular», also als ein Ereignis, das untrennbar mit seinen medialen Erscheinungsformen verbunden ist, vgl. Vogel 2010: 8f.

Schweiz – sowie verschiedene Trägermedien berücksichtigt, stammt aus dem Jahr 1982 (Roth 1982).<sup>5</sup>

In der Literatur zu neueren Bewegungsfilmern in Deutschland und der Schweiz (seit 1960), die im Zentrum meiner Arbeit stehen, überwiegen einzelne Fallstudien und Werkanalysen (Baumgärtel 1998; Schärer 2005; 2008; Pantenburg 2007; Zutavern 2008a; 2009; Brunow 2011), kurze medien- und kulturhistorische Überblicksdarstellungen (Kinter 1994; Rudin 2012), Materialsammlungen (Darmstädter Studienfilmtage 1982; Nigg 2001a) und Zeitzeugenberichte (Conradt et al. 1979; Stickel 1990; 1991; Knauer 1992; Does 2001; Lottmann 2004; Gusner/Sander 2009; Berger et al. 2010). Außerdem liegen zahlreiche zeitgenössische Publikationen vor, die bestimmte ästhetische, inhaltliche und pragmatische Aspekte theoretisch und/oder programmatisch abhandeln (Minow/Bitomsky/Farocki 1969; Enzensberger 1970; Deutschmann 1971; Negt/Kluge 1972; Lüdecke 1973; Jaeggi 1978; Huber 1985; Roscher 1985; Schaub 1987). Die Frage nach der Politik wird in diesen Arbeiten – wenn überhaupt – nur als Frage nach der Intention der Filmemacher<sup>6</sup> und der potenziellen Wirkungen ihrer Filme und deren Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen gestellt. Oft reichen den Autoren schon einzelne inhaltliche und formale Aspekte, zum Beispiel ein gesellschaftliches Thema, der Bruch mit ästhetischen Konventionen, eine kollektive Produktionsweise oder ein alternativer Verleih, um die politische Relevanz eines Films zu proklamieren. Kaum eine Studie aber macht transparent, was sie unter ‚Politik‘ genau versteht.<sup>7</sup>

In Bezug auf die Filmarbeit im Kontext sozialer Bewegungen bestehen also mindestens zwei Forschungslücken: eine filmhistorische, die sich auf die konkrete Praxis der neueren Bewegungsfilmern im deutschsprachigen Raum, ihre Kontinuitäten und Brüche, Gemeinsamkeiten und Unterschiede bezieht, und eine filmtheoretische, welche die Frage betrifft, wie die Politik dieser Praxis zu konzeptualisieren und zu operationalisieren wäre. Beide Lücken versuche ich mit dieser Arbeit zu schließen: Ich werde

5 In seinem Buch *Der Dokumentarfilm seit 1960* diskutiert Roth die Formen, Inhalte und politischen Funktionen der Filmern im Kontext der 68er-Bewegung, der Neuen Sozialen Bewegungen der 1970er und der Jugendbewegung der beginnenden 80er Jahre aus einer transnationalen Perspektive (Frankreich, USA, Bundesrepublik, Schweiz) sowie unter Berücksichtigung der verschiedenen Medientechnologien (16mm-, Super-8-Film, Video, Fernsehen) und Genres (1982: 46–59, 90–105, 198–207).

6 Geschlechtsneutrale Berufs- und Funktionsbezeichnungen stehen in dieser Arbeit im Plural in der männlichen, im Singular in der weiblichen Form.

7 Eine Ausnahme ist der Aufsatz von Bastian Blachut und Michael Andreas über «politische Bilder und ihre Verhandlung im Dokumentar- und Protestfilm» (2014). Die beiden Autoren unterscheiden drei «bildpolitische Verfahren» auf der Grundlage pragmatischer und philosophischer Überlegungen und illustrieren sie am Beispiel aktueller Dokumentarfilme.

erstens ein heuristisches Modell entwickeln, mit dem sich die Politik von (Bewegungs-)Filmen in ihrer semantischen Breite und historischen Variabilität untersuchen lässt, um dann, zweitens, die spezifischen historischen Politiken der Film- und Videoarbeit im Kontext der 68er-Bewegung und der Neuen Sozialen Bewegungen in (West-)Deutschland und der Deutschschweiz zu analysieren.

### **Leitfragen und Analyseebenen**

Die Politik des (Bewegungs-)Films – so die grundlegende These dieser Arbeit – ist weder seinen Inhalten und Formen noch seinen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen inhärent. Sie erwächst vielmehr aus den verschiedenen Bedeutungen und Affekten, die dem Film aufgrund unterschiedlicher textueller und kontextueller Faktoren im Raum seiner Herstellung wie in dem seiner Rezeption zugeschrieben werden. Ich verstehe unter einem *Bewegungsfilm* einen (Video-)Film, der sich positiv auf eine soziale Bewegung bezieht, wobei sich diese Beziehung aus bestimmten Produktions-, Distributions- und Rezeptionsverhältnissen und den daraus resultierenden Textkonstruktionen und (politischen) Wirkungen ergibt. Die Leitfragen dieser Arbeit lauten: Welche Modi der Sinn- und Affektproduktion lösten Bewegungsfilme unter welchen ästhetischen, institutionellen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen aus? Mit welchen Vorstellungen von Politik waren diese Sinn- und Affektproduktionen verbunden und welche Funktionen erfüllten sie für ihre Macher und Zuschauer, die Bewegung, Gesellschaft und (Film-)Kultur?

Die Ebenen, die sich daraus für die Analyse ergeben, betreffen erstens die filmtextuellen (ästhetisch-rhetorischen) Strategien, mit denen sich Bewegungsfilme als solche zu erkennen geben; zweitens die historischen und institutionellen Kontexte, in denen die Filme hergestellt, verbreitet und gesehen wurden; und drittens die (politischen) Bedeutungs- und Affektzuschreibungen der diversen Akteure (Filmemacher, Festivalveranstalter, Kinobetreiber, Fernsehredakteure, Fördergremien, Zuschauer, Kritiker, Historiker), die an den Prozessen der Herstellung, Verbreitung und Rezeption beteiligt waren.

Bewegungsfilme werden in der Regel sowohl mit dem gesellschaftlichen Subsystem der Kunst als auch mit dem der Politik in Verbindung gebracht, wodurch sich – so die zweite zentrale These – das Spektrum ihrer potenziellen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Funktionen verbreitert (auch wenn sie diese Funktionen nicht automatisch erfüllen). Um diese Funktionen in ihrer pragmatischen Bedingtheit untersuchen zu können, grenze ich den Gegenstand historisch und geografisch ein: Der



Fokus meiner Studie liegt auf der 68er-Bewegung und einigen Neuen Sozialen Bewegungen (stadt- und wohnpolitische Bewegungen, Jugendbewegung, Neue Frauenbewegung) in (West-)Deutschland und der Deutschschweiz von 1965 bis 1995, wobei sowohl Spiel- als auch Dokumentar- und Experimentalfilme auf verschiedenen Trägermedien (Film, Schmalfilm, Video), in verschiedenen Distributionskanälen (Kino, Fernsehen, Festivals, Kundgebungen, alternativer Verleih) und Produktionskontexten (professionell, semi- oder nichtprofessionell) berücksichtigt werden.

### **Theoretische Prämissen und Vorgehen**

Meine Fragestellung orientiert sich an der semiopragmatischen Theorie von Roger Odin (1983; 1994; 1995; 2000; 2011). Das heißt, ich gehe von einem Modell filmischer Kommunikation aus, das diese als einen «doppelten Prozess textueller Produktion» begreift, der sich einerseits im Raum der Herstellung und andererseits im Raum der Lektüre vollzieht, ohne dass beide zwangsläufig miteinander korrelieren (Odin 2000: 10).<sup>8</sup>

Nach der semiopragmatischen Theorie wird ein filmischer Text nicht «verstanden», sondern rezeptiv «produziert», und zwar über sogenannte Modi der Sinn- und Affektproduktion (z. B. fiktionalisierender, dokumentarisierender, privater Modus), die zu einem «spezifischen Erfahrungstypus», einem spezifischen Umgang der Zuschauerin mit einem Film führen (z. B. als Spiel-, Dokumentar- oder Familienfilm) «und die zusammengenommen unsere kommunikative Kompetenz bilden» (Odin 2002: 43). Die produktionsseitig intendierten Modi und Erfahrungstypen können – so die Annahme – durch verschiedene Faktoren wie Zeitpunkt und Rahmen der Präsentation eines Films und Erfahrungs- und Erwartungsstrukturen seiner Zuschauer blockiert werden, was zu nichtintendierten Rezeptionsmodi und -erfahrungen führen kann.

Mit der Frage nach den konkreten historisch-pragmatischen Voraussetzungen, unter denen Bewegungsfilme als Bewegungsfilme aufgefasst werden und politische, kulturelle und gesellschaftliche Funktionen erfüllen, schließt meine Studie außerdem an das Projekt einer «historischen Pragmatik» an, an dem unter anderen Frank Kessler seit einigen Jahren arbeitet (2000; 2001; 2002; 2010). Anders als Odin, der sich bewusst auf eine Beschreibung der idealtypischen Funktionsweise einzelner Modi und ihrer Rahmenbedingungen konzentriert (vgl. 1994: 44), fragt Kessler nach den «spezifischen pragmatischen Bedingungen», unter denen ein Modus

8 Die Übersetzung der zitierten französischen und englischen Bezeichnungen und Textpassagen erfolgt – sofern noch keine deutschen Fassungen vorliegen – durch J.Z.

in einer bestimmten Zeit in Gang oder außer Kraft gesetzt wird, und nach dem historischen Wandel, den die Funktionsweise eines Modus erfährt – oder, anders formuliert: Er untersucht, inwiefern sich die Voraussetzungen dafür verändern, dass ein Film einen spezifischen Erfahrungstypus auslöst (vgl. 2002: 109). Methodisch bedeutet das, die Analyse der Filme mit der Analyse ihrer (historischen) Paratexte (Kritiken, Produktionsberichte, Interviews) zu verbinden, die – mit den üblichen Vorbehalten, was die historische Aussagekraft und Repräsentativität solcher Quellen angeht – Rückschlüsse auf die Modi ihrer Produktion und Rezeption zulassen.

Ein <politischer> Modus oder Erfahrungstyp wurde von den Autoren bisher nicht explizit bestimmt. Odin konstruierte zwar einen «argumentativen/persuasiven Modus», der die «moralischen, politischen, ideologischen» Komponenten der Textproduktion beschreibt, im Sinne einer produktionsseitig intendierten, rezeptionsseitig konstruierten «Lektion», «Moral» oder «Wahrheit» eines Films (1994: 36); auf die Frage, was genau das <Politische> einer solchen Textproduktion ausmacht, geht er aber nicht ein. Sein Interesse gilt, wie erwähnt, den abstrakten, theoretischen Operationen eines Modus und nicht dessen konkreter, historischer Funktionsweise. Auch der argumentative/persuasive Modus hat für Odin ausschließlich eine heuristische Funktion. Er dient ihm zur Klärung der textuellen Strukturen und kontextuellen Rahmenbedingungen, die zur Konstruktion eines Arguments oder einer Botschaft führen, und nicht zur Beantwortung der Frage, ob (und wenn ja, unter welchen Bedingungen) dieser Vorgang und die aus ihm resultierenden Argumente und Botschaften als politisch aufgefasst und/oder politisch wirksam werden.

Zur Klärung dieser Frage bedarf es der Konstruktion von mindestens zwei Modi: einem *politischen Modus*, der einen spezifischen, von einem bestimmten (philosophischen) Verständnis von Politik und ihrem Verhältnis zum Film ausgehenden Prozess der Sinn- und Affektproduktion bezeichnet, und einem *metapolitischen Modus*, der all jene Prozesse der Sinn- und Affektproduktion benennt, in deren Rahmen ein Film als politisch deklariert wird, unabhängig davon, was man darunter versteht. Da diese Deklaration sowohl aufgrund ontologischer als auch ontischer Begriffe der Politik erfolgen kann,<sup>9</sup> das heißt auf der Basis einer bestimmten philosophischen Position oder aber ausgehend von bestimmten gesellschaftlichen Phänomenen, ist es sinnvoll, noch einen dritten Modus zu bestimmen: einen Modus, in dem ein Film nicht wegen seiner Argumente, Botschaften und Ideen für politisch gehalten wird, sondern aufgrund seiner institutio-

9 Zur Unterscheidung zwischen der ontologischen und der ontischen Ebene der Politik vgl. Mouffe 2007 [2005]: 15f.

nellen, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen – ich werde diesen Modus den *parapolitischen Modus* nennen.

Die Bezeichnungen «Metapolitik» und «Parapolitik» übernehme ich von Jacques Rancière (2002 [1995]: 73–104): Unter *Metapolitik* versteht der französische Philosoph den «Diskurs über die Falschheit der Politik», jene Position in der politischen Philosophie, die «Politik» einerseits als Lüge begreift – «die Lüge über ein Wahres, das Gesellschaft heißt» –, und andererseits als das Aufdecken dieser Lüge, das Entschleiern der unter der «falschen» Politik verborgenen «wahren» gesellschaftlichen Verhältnisse (ibid.: 93f). Und als *Parapolitik* bezeichnet er jene Tendenz, «Politik» in ihren gesellschaftlichen Erscheinungsformen, als Verteilung von Macht und den daraus resultierenden Herrschaftsformen zu denken (vgl. ibid.: 83ff). Beide Positionen dienen ihm dazu, seine eigene Position zu etablieren. Diese unterscheidet sich von den beiden anderen insofern, als sie «Politik» als die Begegnung der «zwei Logiken des menschlichen Zusammenseins» begreift statt als eine bestimmte Form ihrer Verflechtung (ibid.: 39). *Politisch* sind für Rancière jene Vorgänge, die die Ordnung einer Gemeinschaft spalten oder (vorübergehend) aufheben, also *Dissens* erzeugen, indem sie die *Logik der Gleichheit* (der Kontingenz) mit dem konfrontieren, was Rancière die *polizeiliche Logik* nennt: die Logik, die eine Ordnung instituiert und reguliert, das heißt auf Konsens zielt (die notwendige Schließung von Kontingenz) (vgl. ibid.: 40ff).

Die Unterscheidung der drei Modi, die ich vornehme, orientiert sich an diesen drei Auffassungen von Politik: Aus der dem metapolitischen Modus zugrunde liegenden Idee, die Politik eines Films erwachse aus den Argumenten und Positionen, die sich aus ihm ableiten lassen, spricht die metapolitische Vorstellung, ein Film könne in gesellschaftliche Verhältnisse intervenieren, sei Teil einer «wahren» Politik, die das realisiert, «was die [«falsche»] Politik nur dem Schein nach realisiert: die Formen des konkreten Lebens zu ändern und nicht nur – worauf sich die Politik beschränkt – die Gesetze und Formen des Staates» (Rancière 2006b: 84). Die den parapolitischen Modus bestimmende Idee, die Politik eines Films bestehe in dessen Bezügen zum gesellschaftlichen Subsystem «Politik», korrespondiert mit dem parapolitischen Verständnis von Politik als Summe gesellschaftlicher Herrschaftsformen. Und der politische Modus ließe sich nach Rancières Politikbegriff als jener Modus definieren, der einen Dissens, eine Form der Spaltung des Wirklichen, eine Veränderung der «Gestaltungen dessen, was als unser Wirkliches gegeben ist» (2009 [2008]: 91), erzeugt.

Bei der Konstruktion eines politischen Modus nach diesem Verständnis von Politik ist allerdings zu bedenken, dass Rancière – und darin liegt der zentrale Unterschied zwischen seiner Position und traditionellen Po-

sitionen der politischen Philosophie und Ästhetik – zwischen dem politischen Wirkungsbereich künstlerischer Medien wie dem Film und dem politischen Subjekte (zum Beispiel sozialer Bewegungen<sup>10</sup>) unterscheidet, zugleich aber auch deren Zusammenhang betont. Die *Politik der Kunst* zielt für ihn auf die sinnlichen Anhaltspunkte der Ordnung einer Gemeinschaft («sinnlich» im Sinne von wahrnehmbar/erfahrbar), während die *Politik politischer Subjekte* die Ordnung der Gemeinschaft selbst betrifft (vgl. 2006b; 2009: 63–99).

Rancière spricht der Kunst und damit auch dem Film zwar die Fähigkeit zu, ein bestehendes «Verhältnis zwischen dem Sinnlichen und dem Sinn, zwischen einer sichtbaren Welt, einer Affektionsweise, einer Interpretationsordnung und einem Raum von Möglichkeiten» aufzuheben und so die Bedingungen der Wahrnehmung der sozialen Ordnung zu verändern (2009: 82); die Fähigkeit zu ihrer direkten Aufhebung und Veränderung aber sieht er politischen Subjekten vorbehalten. Nur sie können die soziale Ordnung herausfordern, ein sogenanntes *Unvernehmen* herstellen. Darunter versteht Rancière Situationen der Demonstration und Äußerung, in denen diejenigen, die sie hervorbringen, von der Öffentlichkeit zugleich vernommen werden und auch nicht, das heißt (sprachlich) verstanden, aber nicht anerkannt werden, weil ihre Anerkennung bereits die Anerkennung der neuen sozialen Ordnung voraussetzte, die sie einfordern (vgl. 2002: v.a. 55–72).

Filme und Videos spielen bei einem solchen Unvernehmen höchstens die Rolle eines Trägermediums: Sie können einem Unvernehmen Ausdruck verleihen, es aber nicht gezielt auslösen. Und der Preis, den sie laut Rancière für diese Rolle zahlen, ist die ihnen «eigene» Politik. Denn die Instrumentalisierung eines Films zu gesellschaftlichen Zwecken – und sei es für ein Unvernehmen – setzt voraus, dass dieser Film zumindest annähernd so verstanden wird, wie es von seinen Machern intendiert war. Und das gelingt nur, wenn er das konventionelle Verhältnis zwischen dem Sinnlichen und dem Sinn intakt lässt, also auf sein «eigenes» politisches Wirkungspotenzial – die Aufhebung der sinnlichen Anhaltspunkte der sozialen Ordnung – verzichtet.

Im Umkehrschluss bedeutet das: Folgt man Rancière, liegt die Politik des Films nicht dort, wo sie normalerweise (para- und/oder metapolitisch) verortet wird: nicht in den Botschaften, Argumenten und Affekten, die er «betreffend der Weltordnung transportiert» und auch nicht in der Art und Weise, wie er diese Ordnung repräsentiert (Rancière 2007b [2004]:

10 Als typische Beispiele politischer Subjektivierung nennt Rancière die Sozialbewegungen des 19. Jahrhunderts, die Arbeiter- und die erste Frauenbewegung (2002: 41, 47, 63).

34).<sup>11</sup> Sie erwächst vielmehr aus dem «Abstand», den ein Film «in Bezug auf diese Funktionen nimmt», aus seiner Abweichung von der sinnlichen Konfiguration dieser Ordnung, seiner «Distanz zur Welt der Zirkulation der Wörter, Geräusche, Bilder, Gesten und Affekte» (Rancière 2009: 99) – oder, anders ausgedrückt: aus seiner «Eigenschaft» als Kunst.

Denn ein solcher «Abstand», eine solche *ästhetische Differenz* (Rancière 2008, 27), «eine Form der sinnlichen Erfahrung [...], die von den normalen Bedingungen der sinnlichen Erfahrung und den sie strukturierenden Hierarchien losgelöst ist», ist genau das, was für Rancière die *Kunst* seit der Moderne ausmacht (2006b: 83f).<sup>12</sup> Ihre Politik ist der Politik politischer Subjekte gewissermaßen vor- und nachgeschaltet: Ein im Rancière'schen Sinne künstlerischer Film kann die Wahrnehmung der Welt verändern und die Prozesse politischer Subjektwerdung begünstigen. Umgekehrt kann die durch das Unvernehmen neu aufgeteilte Welt eine Basis bilden, auf der neue filmische Ausdrucks- und Erzählformen entstehen, und zwar weil beide auf derselben Basis operieren: der Verteilung des Sichtbaren und Sagbaren, das heißt des Diskursiven und Nichtdiskursiven, die Rancière *Ästhetik* nennt und für die Grundlage unserer (sozialen) Wirklichkeit hält (vgl. 2006c [2000]: 25–34; 2006b: 89f; 2007b: 35ff).

Für die Konstruktion eines politischen Modus gilt es, die ästhetische Differenz in eine analytische Kategorie zu transformieren, die Prozesse zu benennen, auf denen eine neue ästhetische Erfahrung basiert. Es muss ein Modus sein, der alle anderen Modi durchkreuzt, der weniger eine Sinn- und Affektproduktion beschreibt als deren Scheitern und zu einem Erfahrungstypus führt, der nur insofern spezifisch ist, als er unsere kommunikative Kompetenz übersteigt, und gerade deshalb die Konventionen, Normen und Regeln sichtbar macht, auf denen diese Kompetenz beruht.

Von der Konstruktion dieser drei Modi – des parapolitischen, metapolitischen und politischen Modus der Sinn- und Affektproduktion – verspreche ich mir ein *semiopragmatisches Modell zur Bestimmung der «Politik»*

- 11 Für einen Überblick über bisherige Ansätze zur Bestimmung des Verhältnisses von Film und Politik siehe Kapitel II.
- 12 Wie der Begriff der Politik hat auch der Begriff der Kunst einen Wandel erfahren. Rancière unterscheidet innerhalb der westlichen Tradition drei Regimes der Identifizierung von Kunst und künstlerischen Praktiken, die historisch gestaffelt auftraten, aber nebeneinander bestehen blieben (vgl. 2006c [2000]: 36–40; 2007b: 39–40): das *ethische Regime der Bilder*, das die künstlerischen Tätigkeitsformen unter die nichtkünstlerischen subsumiert; das *repräsentative oder poetische Regime der Künste*, das Regeln und Normen zur Unterscheidung und Beurteilung der beiden Tätigkeitsformen sowie der künstlerischen Tätigkeitsformen untereinander setzt; und das *ästhetische Regime der Kunst*, nach dem Kunst prinzipiell alles sein kann, aber trotzdem nicht alles ist, da es Kunst als eine spezifisch sinnliche Seinsweise identifiziert, deren Spezifik in dem Paradox besteht, sich von anderen Seinsweisen zugleich zu unterscheiden wie auch nicht.

*des (Bewegungs-)Films*,<sup>13</sup> das es erstens erlaubt, zwischen den politischen Wirkungen von (Bewegungs-)Filmen (direkt als Kunst vs. indirekt als Medium) zu unterscheiden, das zweitens die Analyse der einzelnen (textuellen und kontextuellen) Faktoren vereinfacht, die zu diesen Wirkungen beitragen, und es drittens vermeidet, die Politik der Filme normativ zu bestimmen (die Filme können zwar die drei Modi unterschiedlich intendieren und herausfordern, nicht aber unterschiedlich parapolitisch, metapolitisch oder politisch *sein*).

Dass ich mich auf Rancières Verständnis von Politik beziehe, bedeutet also weder, dass ich die im Rancière'schen Sinne unpolitischen oder ‹polizeilichen› Funktionen der Filme vernachlässige, noch dass ich die traditionellen Vorstellungen von Politik und die Kriterien, an denen die politische Qualität von Filmen bisher gemessen wurde (siehe Kapitel II), aus meinen Analysen ausschließe – im Gegenteil: Mit der semiopragmatischen Operationalisierung von Rancières Politikbegriff und den para- und metapolitischen Begriffen, von denen er sich abgrenzt, verschiebe ich lediglich deren Funktion, weg vom analytischen Instrumentarium hin zum Gegenstand der Analyse.

## Gliederung

Rancières Philosophie ist keine Filmtheorie; sie gibt weder eine bestimmte Methode noch spezifische Kriterien vor, über die sich die Politik eines Films eruieren ließe. Man muss sie sich eher als ein gedankliches Terrain vorstellen, auf dem sich die Fragen nach dem Verhältnis von Film und Politik sowie die nach den Bedingungen der Analyse der Politik des Films neu stellen. In Kapitel I werde ich dieses Terrain abstecken und die heuristischen Vor- und Nachteile abwägen, die der Ansatz gegenüber anderen zeitgenössischen Positionen hat. Ziel ist es, einen Überblick über die zentralen Annahmen und Begriffe Rancières zu geben und deren philosophische Bezugspunkte zu klären. Außerdem werden die filmtheoretischen Implikationen von Rancières ‹postfundamentalistischer› Bestimmung von Politik und Kunst diskutiert. Ich werde argumentieren, dass seine Auffassung von der Politik der Kunst ein Analyseinstrumentarium nahelegt, das die pragmatischen Voraussetzungen der Wahrnehmung und des Verstehens eines Films berücksichtigt und die Bestimmung normativer Kriterien einer politischen Filmästhetik vermeidet.

13 ‹Politik› und ‹politisch› in einfachen Anführungszeichen sind entweder para- und metapolitisch zu verstehen oder – wie hier – als Oberbegriffe für jegliche Auffassungen von Politik.

Wie ein solches Instrumentarium aussehen könnte, zeigt Kapitel II: Im ersten Teil des Kapitels werde ich auf die Grundlagen der semiopragmatischen Theorie eingehen; im zweiten darauf aufbauend mein Modell entwickeln, also den parapolitischen, den metapolitischen und den politischen Modus der Affekt- und Bedeutungsproduktion konstruieren. Darüber hinaus werden vier ästhetisch-rhetorische Strategien, die für die Bewegungsfilm und -videos der 1960er bis 90er Jahre typisch sind – *Reflexivität*, *Intertextualität* und *Ironie* sowie das *Spiel mit <fiktionalen> und <nichtfiktionalen> Gattungskonventionen* – in semiopragmatische Begriffe übersetzt, um in den Filmanalysen deren jeweiligen Einfluss auf die Funktionsweise der drei <politischen> Modi berücksichtigen zu können.

Auf diese theoretischen Kapitel folgt der historisch-analytische Teil der Arbeit: Kapitel III behandelt die Filmarbeit im Kontext der 68er-Bewegung, Kapitel IV die Film- und Videoarbeit im Kontext der Neuen Sozialen Bewegungen, die im Zuge der 68er-Bewegung in den frühen 70er Jahren entstanden und knapp zwei Jahrzehnte lang das Bewegungsgeschehen in Westdeutschland und der Schweiz dominierten (vgl. Rucht/Roth 2008b: 31ff). Beide Kapitel beginnen mit einem Überblick über die jeweiligen filmhistorischen Kontexte, der zeigt, unter welchen strukturellen Voraussetzungen die Bewegungsfilm jener Jahre entstanden und zirkulierten und inwiefern deren Herstellung und Vertrieb diese Voraussetzungen veränderten. Im Vordergrund steht dabei die Frage, in welchem Verhältnis der damalige Film- und Videoaktivismus zu den zeitgenössischen filmpolitischen Bewegungen stand – dem sogenannten Jungen Deutschen, Neuen Deutschen und Neuen Schweizer Film.

Den Hauptteil der beiden Kapitel bilden die jeweiligen Filmanalysen. In Kapitel III werde ich je zwei exemplarische Beispiele aus der Bundesrepublik und der Schweiz diskutieren: *BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATORE* (Helke Sander, BRD 1967/68), *RUHESTÖRUNG – EREIGNISSE IN BERLIN* 1967 (Hans Dieter Müller & Günther Hörmann, BRD 1967), *KRAWALL* (Jürg Hassler, CH 1968–70) und *CHICORÉE* (Fred M. Murer, CH 1966). Ihre Analyse orientiert sich an den oben erwähnten Leitfragen: Ich möchte herausfinden, unter welchen Bedingungen die Filme der 68er-Bewegung hergestellt, vertrieben und gesehen wurden, welche Funktionen sie für die Bewegung (hauptsächlich) erfüllen sollten (Agitation, Legitimation, Provokation oder Kultivierung), welche <politischen> Modi der Produktion an diese Funktionen geknüpft waren, über welche ästhetisch-rhetorischen Strategien sich diese Modi artikulierten – und schließlich: unter welchen Voraussetzungen und mit welchem Effekt sie welche Lektüremodi tatsächlich in Gang setzten.

Dieses Vorgehen wird in Kapitel IV leicht modifiziert. Da in den 1970er und 80er Jahren mit der Ausbreitung der Videotechnik, der Pluralisierung

der sozialen Bewegungen und deren Mobilisierungserfolgen nicht nur ein Boom und eine Diversifizierung, sondern auch eine gewisse Standardisierung der Bewegungsfilmarbeit einsetzte, werden in Kapitel IV ganze Filmgruppen oder exemplarische Vertreter dieser Filmgruppen analysiert. Die Gruppen ergeben sich aus den enunziativen Formen (Kampagne, Porträt, Chronik) und Unterformen (Gruppen- vs. Einzelporträt, dokumentarische vs. fiktionale Chronik) und vereinen Titel aus verschiedenen Bewegungskontexten wie zum Beispiel *LIEBER HERR DOKTOR* (Filmgruppe Schwangerschaftsabbruch, CH 1977), *ALLEIN MACHEN SIE DICH EIN* (Susanne Beyeler, Rainer März & Manfred Stelzer, BRD 1973/74), *DANI, MICHI, RENATO UND MAX* (Richard Dindo, CH 1987), *DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS* (Helke Sander, BRD 1977), *GRAUZONE* (Fred M. Murer, CH 1978/79), *DER SUBJEKTIVE FAKTOR* (Helke Sander, BRD 1980/81), *ZÜRİ BRÄNNT* (Videoladen Zürich, CH 1980) oder *PASST BLOSS AUF... EIN FILM AUS DER KULTUR VON UNTEN* (Medienwerkstatt Freiburg, BRD 1982).

Im letzten Kapitel werde ich abschließend die bewegungsübergreifenden und spezifischen Aspekte und Funktionen der Film- und Videoarbeit im Kontext der 68er-Bewegung und der Neuen Sozialen Bewegungen in Deutschland und der Schweiz resümieren und vergleichend aktuelle Tendenzen (der globalisierungskritischen Bewegungen und der Occupy-Bewegung) diskutieren.

## Filmkorpus

Die Anzahl der Filme, die für die Analysen zur Verfügung standen, variierte je nach Produktionskontext. In den 1960er Jahren, als in Bewegungskreisen noch hauptsächlich auf 16mm gedreht wurde, entstanden deutlich weniger Arbeiten als in den 1970er und 80er Jahren, in denen sich Super 8 und Video ausbreiteten. Die Schweiz brachte generell weniger Bewegungsfilme hervor als (West-)Deutschland, besonders in den 1960er Jahren, was sich nicht nur auf die geringere Einwohnerzahl, sondern auch auf den vergleichsweise geringeren Organisationsgrad und Mobilisierungserfolg ›ihrer‹ 68er-Bewegung zurückführen lässt.<sup>14</sup> Außerdem ist die Frauenbewegung, verglichen mit anderen Neuen Sozialen Bewegungen, wie den stadt- und wohnpolitischen Bewegungen oder der Jugendbewegung, in denen auch – wenn nicht vor allem – Männer stark vertreten waren,

14 Die 68er-Bewegung in der Schweiz war gemäßigter und leiser als ihre deutsche Schwesterbewegung, kulturhistorisch betrachtet aber – das zeigen neuere Studien – nicht weniger relevant. Zur 68er-Bewegung in der BRD vgl. Koenen 2001; Gilcher-Holtz 2005 [2001]; 2008; Klimke/Scharloth 2007a; zur 68er-Bewegung in der Schweiz vgl. Hebeisen/Joris/Zimmermann 2008a; Linke/Scharloth 2008; Schär et al. 2008.



in beiden Ländern filmisch deutlich unterrepräsentiert, was hauptsächlich daran liegen dürfte, dass die Arbeit mit Film und Video lange als ›Männerarbeit‹ galt.

Auch die Qualität und Verfügbarkeit der Filme unterscheidet sich stark: Da es sich bei vielen Bewegungsfilmen entweder um sogenannte Nischenfilme mit einer begrenzten Vermarktbarkeit oder aber um semi- oder nichtprofessionelle Produktionen handelt, liegen nur wenige auf DVD vor. Die Mehrheit der Titel lagert in bedenklichem Zustand in Archiven und Privatkellern oder ist – mit ein bisschen Glück – auf Onlineplattformen einsehbar.

Meine wichtigsten Filmquellen waren das Schweizerische Sozialarchiv, das über eine Sammlung von über hundert restaurierten Videobändern aus dem Kontext der Jugendbewegung der gesamten Deutschschweiz verfügt,<sup>15</sup> die Dokumentationsstelle der Cinémathèque Suisse, das Archiv des Medienpädagogik Zentrums Hamburg e.V. (mpz) mit seinen mehreren tausend Videos diverser Videogruppen und Medienzentren Deutschlands und der Schweiz,<sup>16</sup> die Videokollektion des Künstlerinnennetzwerkes Bildwechsel in Hamburg, die zahlreiche Arbeiten aus dem Kontext der Frauenbewegung enthält,<sup>17</sup> die Filmarchive der Deutschen Kinemathek<sup>18</sup> und des Instituts für Film- und Videokunst «Arsenal»<sup>19</sup> in Berlin sowie Privatsammlungen – unter anderem von den Filmemacherinnen und -machern selbst, die mir oft nicht nur Kopien ihrer Filme, sondern auch ordnerweise Archivmaterial (Rezensionen, Interviews, Drehbücher, Filmkonzepte, Anträge etc.) anvertrauten.

So kamen rund zweihundert Titel zusammen, die ich sichtete und nach textuellen und kontextuellen Kriterien (Gattung, Stil, Rhetorik, Entstehungszeitpunkt, Bewegungskontext, Nationalität, Produktionsbedingungen) ordnete. Die so entstandenen Filmgruppen bildeten den Ausgangspunkt für die Zusammenstellung meines Korpus. Die Auswahl sollte in textueller Hinsicht möglichst vielfältig und in kontextueller Hinsicht möglichst ausgewogen sein und trotzdem allgemeine Aussagen über die Film- und Videoarbeit der Bewegungen zulassen. Hinzu kam, dass es Filme sein mussten, zu denen Paratexte (Rezensionen, Interviews, Pro-

15 Die Sammlung legte Heinz Nigg in Zusammenarbeit mit Memoriv an (siehe <http://www.sozialarchiv.ch/archiv/bestaende/bild-ton/videosammlung-stadt-in-bewegung/> [Zugriff am 11. März 2015]).

16 Siehe <http://mpz-hamburg.de/mpz-filme/> (Zugriff am 11. März 2015).

17 Siehe <http://www.bildwechsel.org/info/de/videokollektion.html> (Zugriff am 11. März 2015).

18 Siehe <http://www.deutsche-kinemathek.de/de/archive/filmarchiv/allgemein> (Zugriff am 11. März 2015).

19 Siehe <http://films.arsenal-berlin.de/> (Zugriff am 11. März 2015).

duktionsberichte) in hinreichendem Umfang verfügbar waren, von denen sich Rückschlüsse auf die historischen Lektüren der Zuschauer und die Intentionen der Filmemacher ziehen ließen. Vor allem letztere Bedingung klammerte von vornherein eine Reihe von Filmen und Videos aus – vor allem kürzere, experimentellere – und ist der Grund dafür, warum manche Autoren gleich mit mehreren Filmen vertreten sind, während andere mit keinem Wort erwähnt werden.

Die Recherche der Paratexte erfolgte über diverse Filmzeitschriften aus Deutschland und der Schweiz (u. a. *Film* [Velber], *Filmkritik*, *Frauen und Film*, *Filmfaust*, *Cinema*, *Zoom-Filmberater*, *Filmfront*), Tageszeitungen und Nachrichtenmagazine und wurde mit Interviews ergänzt, die ich zwischen 2008 und 2011 mit Filmemacherinnen und -machern führte.