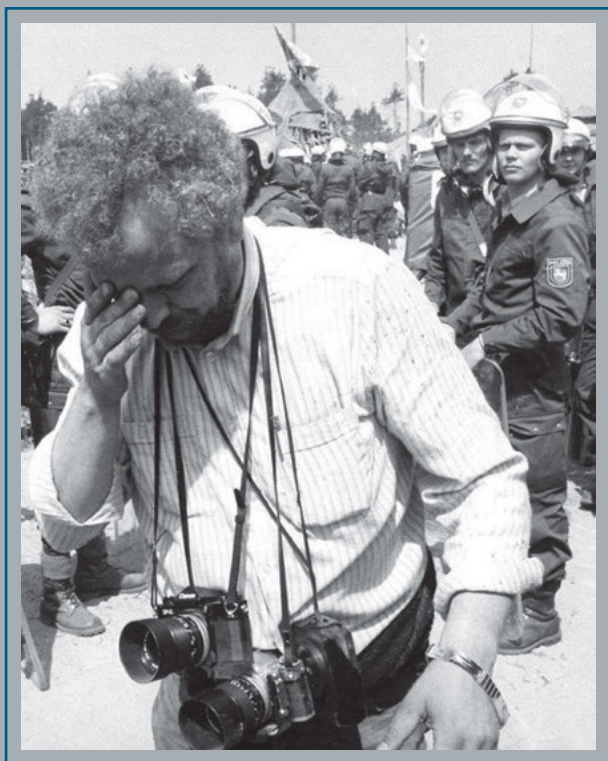


# Protest Film Bewegung



Neue Wege  
im Dokumentarischen

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition  
text+kritik

# Protest – Film – Bewegung Neue Wege im Dokumentarischen

Redaktion  
Kay Hoffmann und Erika Wottrich

In Zusammenarbeit mit Ursula von Keitz  
und Thomas Weber (DFG-Forschungsprojekt »Geschichte  
des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005«)

et+k

---

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, des Bundesarchivs, Berlin, und dem DFG-Forschungsprojekt »Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland (1945–2005)« sowie der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, und des Deutschen Filminstituts – DIF, Frankfurt und Wiesbaden.

Übersetzung: Hans-Michael Bock (Julian Petley)

Abbildungen: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (3); CineGraph, Hamburg (6); dctp, Düsseldorf (1); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (2); Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden (3); Filmmuseum Potsdam (1); Gerd Conradt, Berlin (1); Gerd Roscher, Hamburg (1); Haus des Dokumentarfilms/SDR, Stuttgart (1); Malte Voß, Berlin (2); Martin Shakeshaft, Leicester (2); Medienwerkstatt Freiburg (3); Missing Films, Berlin (1); Mosireen, Kairo (1); NDR Archiv (2); Ralf Forster, Berlin (1); Salzberger & Co. Medien GmbH, Berlin (1); Schwules Museum, Berlin (1); Werner Schweizer, Zürich (2); Thomas Tode, Hamburg (4); Videoladen Zürich (1)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar

ISBN 978-3-86916-452-6

E-ISBN 978-3-86916-493-9

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2015

Preis für dieses E-Book € 28,99

Levelingstr. 6a, 81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf  
Umschlagabbildung: »Journalistenbehinderung in Gorleben«, 4.6.1980,  
© Günter Zint

Schlussredaktion, Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78,  
22763 Hamburg

Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Neustädter  
Straße 1–4, 99947 Bad Langensalza

## Inhalt

ZIEL IST EIN POLITISCHER DOKUMENTARFILM, DER DIE GESELLSCHAFT VERÄNDERT Zum Konzept einer »Gegenöffentlichkeit«	7
Thomas Weber GEGENÖFFENTLICHKEIT – UNANSCHAULICH	13
Klaus Kreimeier GEGENÖFFENTLICHKEIT? Achtundsechzig: die wilden Anfänge	25
Kay Hoffmann DIE TECHNIK VERÄNDERT DEN DOKUMENTARFILM Neue Formen durch synchrone 16mm- und Video-Kameras	38
Wolfgang Stickel VIDEOBEWEGUNG UND BEWEGUNGSVIDEOS Politische Videoarbeit der Medienwerkstatt Freiburg in den 1980er Jahren	52
Gerd Roscher AN GESELLSCHAFTLICHEN BRUCHSTELLEN Gegenöffentlichkeit und Selbsttätigkeit in der alternativen Medienszene der 1970er Jahre	61
Christian Hißnauer »FECHNER IST GROSSARTIG, ABER WILDENHAHN, MIT VERLAUB, EIN POMPÖSER LANGEWEILER« Die dokumentarischen Ansätze der Zweiten Hamburger Schule	68
Thomas Tode TEMPUS EDAX – DIE GEFRÄSSIGE ZEIT Zu den fünf Fassungen von Chris Markers LE FOND DE L’AIR EST ROUGE	80
Julian Petley WHICH SIDE WERE THEY ON? Rundfunk, Filmmacher und der Bergarbeiterstreik 1984/85	93

Nathalie Karl, Ursula von Keitz FRAUEN, BEWEGT Filmische Positionen im westdeutschen Feminismus der 1970er und frühen 1980er Jahre	107
Daniel Kulle »RAUS AUS DEN TOILETTEN, REIN IN DIE STRASSEN« Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit in der westdeutschen Schwulenbewegung der 1970er Jahre	121
Ralf Forster GRENZEN AUSLOTEN, FREIRÄUME SCHAFFEN Kritische Tendenzen im DDR-Amateurfilm	133
Matthias Steinle KEIN WIDERSPRUCH, ABER EIGENSINN Subversion jenseits der Grenzen und die Grenzen der Kritik im DDR-Dokumentarfilm	148
Malte Voß VIDEOAKTIVISMUS UND SOZIALE MEDIEN Eine Bestandsaufnahme der Gegenöffentlichkeit durch Video im Internetzeitalter	161
Register	174
Dank	179
Autoren	180

---

## ZIEL IST EIN POLITISCHER DOKUMENTARFILM, DER DIE GESELLSCHAFT VERÄNDERT Zum Konzept einer »Gegenöffentlichkeit«

Der Begriff »Gegenöffentlichkeit« ist keineswegs so einfach zu definieren, wie sich vielleicht vermuten lässt. Er ist stark verbunden mit den alternativen Videogruppen und Medienwerkstätten, die Filme/Videos über verschiedene Protestbewegungen und Alternativkulturen drehten, deren Positionen nach landläufiger Meinung keine Chance hatten, über die etablierten Medien verbreitet zu werden. Oder es wurde dort nur verzerrt über sie berichtet. Der kritische, politisch engagierte Dokumentarfilm wurde in den 1970er Jahren hoffähig, doch erst in den 1980er Jahren fand bei linken Medienmachern eine Professionalisierung statt, die sich auch in offiziellen Aufträgen für das öffentlich-rechtliche Fernsehen niederschlug.

Aus heutiger Sicht ist es erstaunlich, dass diese spannende Phase der Filmgeschichte bisher kaum aufgearbeitet wurde und mit wenigen Ausnahmen die Filme im öffentlichen Bewusstsein nicht mehr präsent sind. Von daher erwies es sich als richtige Entscheidung für cinefest 2014 und das DFG-Forschungsprojekt zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland von 1945 bis 2005, sich mit dem Thema »Gegenöffentlichkeit und neue Wege im Dokumentarischen« zu beschäftigen. Dabei wurde bewusst ein offener Rahmen gewählt. Die technischen Umbrüche in den 1960er Jahren mit synchronen 16mm-Kameras (Direct Cinema, Cinéma Vérité) wurden ebenso berücksichtigt wie internationale Einflüsse aus Frankreich, England und Nordamerika sowie subversive Spuren im DEFA-Dokumentarfilm.

Der 27. Internationale Filmhistorische Kongress vertiefte das Thema durch Vorträge von Filmhistorikern, Medienwissenschaftlern und Praktikern. Thomas Weber verweist in seinem Beitrag auf die theoretischen Grundlagen des Begriffs Gegenöffentlichkeit, wie sie 1962 von Jürgen Habermas in seinem Grundlagenwerk »Strukturwandel der Öffentlichkeit« entwickelt und dann von Hans Magnus Enzensberger in »Baukasten zu einer Theorie der Medien« (1970) sowie von Oskar Negt und Alexander Kluge in »Öffentlichkeit und Erfahrung« (1972) weitergeführt wurde. In diesen theoretischen Basistexten wird die Entwicklung einer bürgerlichen Öffentlichkeit nachgezeichnet, die Ausgangspunkt für eine spätere Gegenöffentlichkeit war. Klaus Kreimeier bezeichnet ihn als Kampfbegriff und siedelt ihn insbesondere Ende der 1960er Jahre an, als versucht wurde, aus dem »manipulierten Rezipienten« einen »selbstbewussten Produzenten« von Bildern und Filmen zu machen. Kreimeier ver-

knüpft den Begriff stark mit der Symbiose von sozialer Bewegung und operativer Medienarbeit. Er geht auf die Filme der Studierenden an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) ein, die sehr radikale Filme produzierten und ihr Institut nach einer Besetzung bezeichnenderweise in Dziga Vertow Akademie umbenannten. Nach einem studentischen Go-in wurden 18 Studenten der dffb verwiesen.

Der Bezug zum russischen Filmtheoretiker Dziga Vertov<sup>1</sup> kommt nicht von ungefähr, denn zusammen mit Sergej Tret'akov entwickelte er ab 1923 Konzepte für Filme, die die Arbeiter aktivieren sollten. Die bisher stark spezialisierte und hierarchisierte Filmproduktion sollte ersetzt werden durch einen kollektiven Produktionsprozess, bei dem jeder alle Aufgaben übernehmen konnte. Diese Ansätze beeinflussten den politischen und sozial engagierten Dokumentarfilm der nächsten Jahrzehnte und wurden von der Videobewegung in den 1970er Jahren ebenso aufgegriffen wie von den Videoaktivisten im 21. Jahrhundert. Ähnlich einflussreich war die Radiotheorie von Bertolt Brecht um 1930, in der er forderte, das Radio von einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. In den 1930er Jahren entstand um John Grierson die britische Dokumentarfilmbewegung, die im Auftrag verschiedener staatlicher Organisationen über soziale Missstände berichtete und an einem gesellschaftlichen Konsensus interessiert war. Wesentlich radikaler waren Filmgruppen in den USA der 1930er Jahre, ob nun die »Worker's Film and Photo League« oder »Frontiers Film«.

Auf den großen Einfluss, den die verwendete Technik auf die Dokumentarfilmproduktion hatte, weist Kay Hoffmann in seinem Beitrag hin. Mit schweren 35mm-Kameras vom Stativ und nur einigen Minuten Filmmaterial in der Kamera dreht man natürlich anders als mit mobileren 16mm-Kameras mit synchronem Ton oder entsprechenden Video- und Digitalkameras. Das Verhältnis des Fernsehens zu den linken Filmmachern war keineswegs so gestört, wie oft behauptet wird. Claudia von Alemann bekam ihren Film über die Medien im Generalstreik und in den Studentenunruhen in Paris, *DAS IST NUR DER ANFANG – DER KAMPF GEHT WEITER* (1968/69),<sup>2</sup> komplett vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) finanziert. Die politische und gesellschaftskritische Arbeit im Norddeutschen Rundfunk (NDR) zeigt Christian Hißnauer auf und stellt die Arbeit der sogenannten Zweiten Hamburger Schule vor. Dabei stellt er besonders die Bedeutung der Fernsehspielabteilung unter der Leitung von Egon Monk und die Arbeiten von Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner heraus, die stark politisch und engagiert waren. Bereits Mitte der 1960er konnte Ulrike Meinhof, 1960–64 Chefredakteurin der Zeitschrift konkret, einige gesellschaftskritische Filme beim NDR unterbringen und war regelmäßig Gast in Fernsehdiskussionen.<sup>3</sup>

Bei der Eröffnung der cinefest-Begleitausstellung in der Zentralbibliothek der Öffentlichen Bücherhallen Hamburg wiesen Rolf Schübel und der Kameramann Rudolf Körösi auf den Film *LANDFRIEDENSBRUCH* hin, den sie 1967 mit

---

Theo Gallehr für den NDR über die Studiensituation in Hamburg gedreht hatten. Es ging um den Sturz eines Denkmals des deutschen Kolonialisten Herrmann von Wissmann vor dem Hauptgebäude der Universität Hamburg.<sup>4</sup> Ausgestrahlt wurde dieser Beitrag erst 25 Jahre später zum Jubiläum der Studentenunruhen.

1970 drehten Rolf Schübel und Theo Gallehr mit Unterstützung von Radio Bremen und WDR *ROTE FAHNEN SIEHT MAN BESSER* über die Schließung der Phrix-Werke in Krefeld. Nicht weniger kritisch war die Arbeit der Dokumentarfilmabteilung des Süddeutschen Rundfunks (SDR), deren Mitarbeiter sich mit pointierten Kommentaren an der bundesdeutschen Wirtschaftswundermentalität abarbeiteten. Zu den Klassikern gehört Roman Brodmanns *DER POLIZEISTAATSBESUCH* (1967) über den Besuch des persischen Schahs und die Studentenproteste in Berlin. Dieses Material wurde nicht nur von der Staatsanwaltschaft bei den Ermittlungen der tödlichen Schüsse auf Benno Ohnesorg verwendet, sondern fand ebenso Einzug in Thomas Giefers *BERLIN, 2. JUNI 67* (1967) und beeinflusste die Darstellung dieses Mordes in vielen späteren Filmen.

Nicht unterschätzen sollte man internationale Einflüsse auf und Vorbilder für die deutsche Videobewegung. In Kanada startete das National Film Board 1967 das ambitionierte Programm »Challenge for Change« mit der Medienarbeit unter Einbeziehung von Minderheiten wie den Mohawk-Indianern. Einer der ersten Filme war *YOU ARE ON INDIAN LAND* (1969). Dies gab den First Nations erstmals die Chance, ihre Positionen darzustellen und ihre Interessen aufzuzeigen. Ein wichtiger Film gegen das Engagement der USA in Vietnam war *INSIDE NORTH VIETNAM* (1968), den Felix Green trotz aller bürokratischen Schwierigkeiten in Vietnam gedreht hatte und der die Folgen der amerikanischen Kriegsführung für die Bevölkerung zeigte.

Von den nordamerikanischen Vorbildern übernahmen deutsche Gruppen die Forderung nach einem »public access«. Sie wollten hauptsächlich Technik und Know-How zur Verfügung stellen, die Filme sollten von den Betroffenen selbst gedreht werden. Stilistisch einflussreich für die deutschen Videogruppen waren auch französische und englische Produktionen. Thomas Tode zeichnet die aufschlussreiche Produktions- und Rezeptionsgeschichte von Chris Markers Essayfilm *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE* nach. Am Beispiel der Berichterstattung über die englischen Bergarbeiterstreiks Mitte der 1980er Jahre zeigt Julian Petley die Schwierigkeit, sich in der Mediengesellschaft gegen die vorherrschende Meinung durchzusetzen. Die offiziellen Medien kümmerten sich wenig bis gar nicht um die Positionen der Streikenden, sondern waren völlig gleichgeschaltet mit der neoliberalen Wirtschaftspolitik von Margaret Thatcher. So bildeten sich unabhängige Videogruppen, die die Position der Bergarbeiter verdeutlichten.

Wie sich die Videobewegung in Hamburg entwickelte, erläutert Gerd Roscher an den Beispielen des Medienpädagogik Zentrums und des Medienladens, die



eine Vorbildfunktion für andere Gruppen in der BRD hatten. Er verweist auf die enge Anbindung an Protestbewegungen und auf Probleme der Positionierung der Gruppen in den 1980er Jahren, als die Videotechnik von staatlicher Seite immer öfter auch als Überwachungsmedium genutzt wurde.

Wie wichtig die Medienarbeit und Filme für eine Selbstfindung verschiedener Protestkulturen waren, lässt sich gut an der Schwulenbewegung der 1970er Jahre aufzeigen. Daniel Kulle arbeitet die Bedeutung der provokativen Filme Rosa von Praunheims für die westdeutschen Homosexuellen heraus. Sie bedeuteten einen Tabubruch. Es wurde über sie gesprochen und es bildeten sich in verschiedenen Städten erste Gruppen, die sich für die Rechte der Homosexuellen einsetzten.

Ähnliches gilt für die Frauenbewegung, die sich zum Ziel setzte, die Rollenzwänge der Adenauer-Ära aufzubrechen, denen zufolge die Frau an den Herd gehörte und sich um die Kinder kümmern sollte. Es brauchte sehr lange, bis die Frauen keine Einwilligung ihrer Männer mehr benötigten, wenn sie arbeiten gehen wollten. Nathalie Karl und Ursula von Keitz zeichnen die Entwicklung der Bewegung nach, die zunächst für eine Abschaffung des § 218 kämpfte. Immer häufiger wurden Filme nicht nur über Frauen und ihre Situation gedreht, sondern auch von Frauen selbst.

Die Geschichte der Videobewegung und ihr politisches Engagement zeigt Wolfgang Stickel am Beispiel der Medienwerkstatt Freiburg, die sich bald nach ihrer Gründung 1977 zu einer wichtigen Gruppe entwickelte. Sie dokumentierte u.a. die Jugendbewegung, den Häuserkampf in Freiburg sowie den Antiatomprotest in Wyhl, Fessenheim und der gesamten Oberrheinregion. 1981 konnte sie für die ZDF-Redaktion »Das Kleine Fernsehspiel« für 80.000 DM den Film PASST BLOSS AUF! über die jugendliche Protestszene realisieren und so die Existenz der Medienwerkstatt sichern.

Eine echte Gegenöffentlichkeit war im streng kontrollierten System der DDR eher nicht möglich. Ralf Forster stellt jedoch ostdeutsche Amateurfilmstudios vor, die sich zwar immer wieder arrangieren mussten, dabei aber die Grenzen dessen ausloteten, was produziert und gezeigt werden konnte. Häufig wählten sie in ihren Kurzfilmen Formen der Satire oder Andeutungen; dies wurde vom Staat in der Regel akzeptiert. Der spätere Filmregisseur Andreas Dresen ging in den 1980er Jahren mit einer Gruppe auf Sommertouren und zeigte individuelle Filmprogramme mit zum Teil kritischen Filmen zu den Lebensbedingungen im Realen Sozialismus. Subversiven Spuren im DEFA-Dokumentarfilm spürt Matthias Steinle nach und geht ausführlicher auf die Produktionen der Wendezeit ein.

Mit der Videoentwicklung der letzten Jahre hat sich Malte Voß intensiv beschäftigt; er arbeitet selbst als Videoaktivist in Berlin. Die Zielsetzung, kritische Filme zu drehen, Menschen für oder gegen eine Entwicklung zu mobilisieren, ist vergleichbar mit der Videobewegung der 1970er Jahre. Geändert haben sich die Technik und die Verbreitung über das Internet. Die Distribution unab-

---

hängig produzierter Filme ist inzwischen mit geringem Aufwand möglich. Die Gruppen arbeiten in einer globalisierten Welt noch internationaler zusammen. Gedreht wird nicht nur mit Handys und Smartphones, sondern auch mit Spiegelreflexkameras mit Videofunktion (DSLR), die Bilder in hoher Auflösung liefern.

Der politische und sozial engagierte Dokumentarfilm erlebt in den letzten Jahren einen regelrechten Boom im Kino. Er bietet Alternativen zu den immer gleichen Unterhaltungsprogrammen und Talkshows des Fernsehens. Er bezieht Position, wagt es auch bisweilen, subjektiv zu sein, und erzählt seine spannenden Geschichten mit starken Protagonisten in großen Bildern und mit einem aufwendigen Sound-Design. Das vorliegende Buch skizziert die Geschichte, die der politische Dokumentarfilm in den vergangenen Jahrzehnten durchlaufen hat, und verweist auf die Vorgeschichte, in der die theoretischen Konzepte und Ideen entwickelt wurden

*Kay Hoffmann, Erika Wottrich*

*Ludwigsburg, Hamburg, im Sommer 2015*

1) Im Detail Thomas Tode, Alexandra Gramatke (Hg.): Dziga Vertov: Tagebücher/Arbeitshefte. Konstanz: UVK Medien 2000. – 2) Im Detail CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung, Bundesarchiv (Hg.): Gegen?Öffentlichkeit! Neue Wege im Dokumentarischen. Katalog zum cinefest – XI. Internationales Festival des deutschen Film-Erbes. München: edition text+kritik 2014. – 3) Im Detail dazu der Dokumentarfilm UNE JEUNESSE ALLEMANDE – EINE DEUTSCHE JUGEND (2015) von Jean-Gabriel Périot. – 4) Eine wichtige Rolle spielt dieses Denkmal auch in Eva Knopfs Dokumentarfilm MAJUBS REISE (2013).



---

Thomas Weber

## GEGENÖFFENTLICHKEIT – UNANSCHAULICH

Im Folgenden möchte ich den Begriff der »Gegenöffentlichkeit« nicht in einem historisch eng umrissenen Sinn verwenden, sondern von einer erweiterten, »kulturalisierten« Vorstellung von Gegenöffentlichkeit sprechen, die als Idee von einer Vielzahl ganz unterschiedlicher politischer und sozialer Akteure seit den 1970er Jahren bis in die Gegenwart hinein immer wieder in Anspruch genommen wurde und wird. Dabei möchte ich 1. einige theoretische Leitideen von Gegenöffentlichkeit zusammenfassend skizzieren, 2. dann auf deren – eigentlich wichtigere – Inanspruchnahme durch die verschiedenen Aktivisten eingehen, um 3. und abschließend auf die Dimension des »Unanschaulichen« zu kommen, die die Filme und ihre »Machart« selbst betreffen. Bei dieser kurzen, überblicksartigen Darstellung lassen sich selbstverständlich nur einige wenige Aspekte ansprechen, die zudem auf die Entwicklung in Westdeutschland fokussiert sind.

### **Eine paradoxe Begriffsbildung**

Bereits die Begriffsbildung von »Gegenöffentlichkeit« ist unstrittig strittig, d.h. uneindeutig, ambi- und polyvalent, ja paradoxal. Schon in der unterschiedlichen Betonung des Wortes oder gar in unterschiedlichen Schreibweisen von »Gegenöffentlichkeit«, »Gegen?Öffentlichkeit!« oder »Gegen-Öffentlichkeit!?!« spiegeln sich ebenso inhaltliche Unterschiede wie in der Auffassung dessen, was bei einer Zusammenstellung von Filmen zum Thema Gegenöffentlichkeit überhaupt als Kriterium angelegt werden soll: Sollen Filme ausgewählt werden, die Gegenöffentlichkeit zeigen, also z.B. Protestbewegungen bei Demonstrationen, oder Filme, die sich als Teil der Protestbewegung verstanden und damit als Teil von Gegenöffentlichkeit? Oder sind bereits Filme, die ganz allgemein Kritik am Establishment oder den herrschenden Verhältnissen äußern, schon Ausdruck von Gegenöffentlichkeit?

Eine genaue Definition des Begriffs »Gegenöffentlichkeit« scheint so nötig wie schwierig. Verständlich wird er in Abgrenzung und als Widerpart zum Begriff der Öffentlichkeit, insbesondere in der Lesart von Jürgen Habermas. Dieser hatte in seinem Buch »Strukturwandel der Öffentlichkeit«<sup>1</sup> – erschienen 1962 – die Herausbildung einer politischen Öffentlichkeit seit dem 17. Jahr-

hundert beschrieben, deren publizistische Organe jedoch seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch den kapitalistischen Konkurrenzdruck und Partikularinteressen mächtiger gesellschaftlicher Gruppen beeinflusst und dadurch – wie er sagt – »refeudalisiert« wurden. Habermas stellt gegen diese Entwicklung das Ideal einer funktionierenden demokratischen Öffentlichkeit, in der alle Bürger die Möglichkeit haben sollten, gleichberechtigt und ungehindert am öffentlichen Diskurs zu partizipieren. Damit verbunden ist auch die Idee einer öffentlichen Meinung,<sup>2</sup> die als moralische Appellations- und Legitimationsinstanz für politisches Handeln fungiert. Man erhofft sich von der öffentlichen Meinung, politisches Verhalten so zu beeinflussen, dass es Missstände aufgreift und beseitigt.

Der Begriff der Gegenöffentlichkeit ist nun deshalb paradoxal, weil er an etwas appelliert und als moralische Instanz anerkennt, gegen das er sich wendet. Als Idee wird »Gegenöffentlichkeit« immer dann in Anspruch genommen, wenn die öffentliche Meinung manipuliert erscheint oder man das eigene Anliegen in einem öffentlichen Diskurs nicht angemessen oder gar nicht darstellen kann. Oder zumindest, wenn dies aus Sicht einer spezifischen Gruppe so erscheint; meist sind dies Minderheiten oder Gruppen, die sich als unterdrückte Minderheiten darzustellen versuchen.<sup>3</sup>

Lagen die Wurzeln des Begriffs der Gegenöffentlichkeit noch in den konkreten politischen Forderungen der Studentenbewegungen der 1960er Jahre, löst er sich in einem linksalternativen Milieu schon bald in ganz unterschiedliche Vorstellungen auf. Es entstehen immer wieder neue politische und soziale Bewegungen: von der Antiatomkraftbewegung, der Frauenbewegung, der Grünen Bewegung, der Friedensbewegung hin zu lokalen Protest- und Bürgerbewegungen, der Hausbesetzerszene, der Bewegung für Schwule und Lesben oder in neuerer Zeit jener der Internetaktivisten oder der Globalisierungskritiker. In all diesen Bewegungen verändert sich auch das, was man sich jeweils unter Gegenöffentlichkeit vorstellt. Während die einen mit Gegenöffentlichkeit eher eine alternative Form der Information und Kommunikation verbinden, geht es den anderen eher um Selbstverständigung, um Ausdruck der eigenen Identität und um Anerkennung. Die Motive schließen einander dabei keineswegs aus, sondern überlagern sich. Dabei spielen die expliziten theoretischen Referenzen nur eine untergeordnete Rolle.

### **Theorien der Gegenöffentlichkeit**

Auf die historischen Theorien von Gegenöffentlichkeit möchte ich an dieser Stelle nur kurz eingehen.<sup>4</sup> Auffällig ist, dass es nur einen relativ kleinen, überschaubaren Kanon von Autoren gibt, die als Referenz in der Diskussion immer wieder angegeben werden. Ich will hier nur drei leitende Ideen hervorheben:

Die erste Idee ist ein grundlegender Verdacht gegen die Medien. Sie findet sich erstmals pointiert vertreten im sogenannten Kulturindustrie-Kapitel der »Dialektik der Aufklärung« von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in den 1940er Jahren,<sup>5</sup> später auch bei anderen Autoren wie etwa Günther Anders. Auch wenn diese Autoren in jeweils anderen Kontexten argumentieren, ist ihnen doch eines gemeinsam: Sie gehen von einer allgemeinen, umfassenden Manipulation durch die Medien aus, die sich nicht mehr auf einzelne Medieninhalte zurückführen lässt, sondern gegen die Medien als solche. Günther Anders nennt dies z.B. – mit Blick auf das Fernsehen – eine Matrize der Welt, in der alle Ereignisse auf Medienereignisse reduziert werden, indem sie in einer verniedlichten, mediengerechten Form ins Wohnzimmer gelangen und eine von ihm so genannte »Verbiederung« der Welt stattfindet.<sup>6</sup> Bei Horkheimer und Adorno steht das Zusammenspiel der Medien im Fokus ihrer Analyse, das die Zuschauer, ja jeden einzelnen durch präformierte Denk- und Gefühlsmuster manipuliere; sie sprechen von einem allgemeinen Verblendungszusammenhang, der aus der zu einem System zusammengeschlossenen Medienindustrie resultiere, den das einzelne Individuum nicht mehr durchschauen könne – alles in allem eine eher pessimistische Diagnose, weil es keine konkreten Handlungsspielräume mehr zu geben scheint, um diese Macht der Medien zu brechen. Selbst Kritik an den Medien wird noch zum Bestandteil der Kulturindustrie.

Die zweite Idee ist die des Operativismus und wurde bereits von den sowjetischen Filmavantgarden aufgebracht. Von Sergej Tret'âkov und Dziga Vertov stammt der aktionistische Esprit, der Wunsch, aufs Land zu ziehen, der Bevölkerung die Kinematografie und damit auch eine neue Wahrnehmung beizubringen und nicht zuletzt mit den eigenen Mitstreitern, dem Kollektiv der Kinoki,<sup>7</sup> neue Formen der hierarchiefreien Zusammenarbeit zu entwickeln. Diese Gedanken einer partizipativen, kollektiven und emanzipativen Medienproduktion wurden u.a. von Walter Benjamin<sup>8</sup> wieder aufgegriffen und insbesondere von Bertolt Brecht in seiner sogenannten »Radiotheorie« fortgeführt, die er in den 1930er Jahren entwickelte. Darin fordert er: »Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.«<sup>9</sup> Da technisch zu dieser Zeit ein Rückkanal noch gar nicht möglich war, forderte er ein Radio für die Zuhörer, bei dem die Radiomacher strikt im Sinne der Zuhörer zu handeln hätten.

1970 kommt Hans Magnus Enzensberger in seinem berühmt gewordenen Essay »Baukasten zu einer Theorie der Medien« auf diese Theorie zurück. Zunächst aber verwirft er die Manipulationsthese der Linken. Er schreibt, sie sei

»in ihrem Kern defensiv, in ihren Auswirkungen kann sie zum Defaitismus führen.«<sup>10</sup> Aus seiner Sicht kommt es vor allem darauf an, dass die Medien von der Masse selbst genutzt werden können. Enzensberger schreibt: »Zum ersten Mal in der Geschichte machen die Medien die massenhafte Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozeß möglich, dessen praktische Mittel sich in der Hand der Massen selbst befinden.«<sup>11</sup> Tatsächlich legt er damit die Grundlage für die Idee eines direkten politischen Eingreifens: Die Politik der neuen sozialen Bewegungen muss ihr Handeln darauf ausrichten, die Macht in den etablierten Medien zu erhalten, um die eigenen emanzipativen Ideen durchzusetzen. So sehr Enzensbergers Ideen nun als konkrete Handlungsanweisungen verstanden werden konnten, so sehr kollidierten sie mit den real existierenden Machtverhältnissen, die sich allenfalls mit einem langen Marsch durch die Institutionen verändern ließen und insofern auch keine unmittelbare Veränderung bewirken konnten.

Ich möchte daher noch eine vierte Idee erwähnen, die gewissermaßen den Verdacht ebenso ernst nimmt wie das Bedürfnis der Aktivisten nach einer konkreten Aktion: Es ist die Idee einer Gegenproduktion, wie sie vor allem von Oskar Negt und Alexander Kluge in ihrem 1972 erschienenen Buch »Öffentlichkeit und Erfahrung«<sup>12</sup> ins Spiel gebracht wurde. Ihre Reflexion setzt bei der Differenz von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit an. Sie kritisieren, dass die bürgerliche Öffentlichkeit nur eine Art »Scheinöffentlichkeit« darstelle, »da in ihr die Interessen und Erfahrungen der Arbeiter, die ›Einheit des proletarischen Lebenszusammenhangs‹, nicht organisiert seien.«<sup>13</sup> Stattdessen gelte es, eine proletarische Öffentlichkeit zu entwickeln, in der die gesellschaftlichen Erfahrungen und die individuellen Erfahrungen der Arbeiter in Einklang gebracht werden können. Tatsächlich ist dies von ihnen als utopische, d.h. unter den gegebenen Bedingungen noch nicht realisierbare Idee formuliert worden. Gegenöffentlichkeit wird von ihnen als Vorform oder Übergangsform konzipiert, in der es vor allem darauf ankommt, eine konkrete Gegenproduktion zu entwickeln. Sie schreiben: »Eine Gegenöffentlichkeit, die sich auf Ideen und Diskurse mit aufklärerischem Inhalt stützt, vermag keine wirksame Waffen gegen den Zusammenhang von Schein, Öffentlichkeit und öffentlicher Gewalt zu entwickeln. (...) Gegen eine Produktion der Scheinöffentlichkeit helfen nur Gegenprodukte einer proletarischen Öffentlichkeit: Idee gegen Idee, Produkt gegen Produkt, Produktionszusammenhang gegen Produktionszusammenhang.«<sup>14</sup>

Die Ideen von Negt und Kluge hatten in der Folge trotz der z.T. theoretisch komplexen, nur für ein akademisch vorgebildetes Publikum sich erschließenden Formulierungen einen weitreichenden Einfluss auf zahlreiche Medienaktivisten, weil hier ein konkretes Handlungskonzept unter den real existierenden Bedingungen erkennbar wurde. Auch bot Alexander Kluge durch seine Arbeit als Filmmacher und nicht zuletzt durch sein medienpolitisches Engagement ein praktisches Vorbild. Ihm gelang es u.a. durch geschicktes Taktieren,



dctp, © Kirchgessner

*Alexander Kluge*

die offenen Programmfenster des Privatfernsehens zu belegen. Bis heute sendet er mit seiner Firma dctp eigenwillig sperrige, intellektuelle Formate wie z.B. NEWS & STORIES auf den Frequenzen von RTL, VOX und SAT.1, die aber eine ganz andere Idee von Fernsehen wachhalten.

### **Medienaktivisten**

Wenn man die verschiedenen Ideen noch einmal im Hinblick auf ihre Anwendungspraxis zusammenfasst, dann ist neben einer allgemeinen demokratietheoretischen Partizipationsidee und der Idee einer kollektiven Produktionsweise immer auch die Idee einer revolutionären Avantgarde präsent, die als besonders kundige Aktivisten die Professionalisierung der Medienarbeit im Dienste der Massen vorantreibt; eine kleine Gruppe geht der Masse voran und legitimiert ihr Handeln damit, dass es dazu diene, die Massen zu emanzipieren. Die Arbeit mit Medien selbst wird als politische Arbeit angesehen, wobei sich die Medienarbeit zum Teil von konkreten politischen Inhalten löst.

Dabei lassen sich drei Gruppen unterscheiden: Die erste Gruppe besteht aus den Führungspersonen einer Bewegung, die die Notwendigkeit einer professio-



nalisierten Medienarbeit zur Erreichung ihrer politischen Ziele erkennen. Für diese Gruppe steht z.B. der Politiker Daniel Cohn-Bendit, der erklärte: »Wir bedienten uns der Medien, die – aller Abgrenzung in den Kommentarteilen zum Trotz – wie eine riesige, die letzten Winkel des Landes erreichende Maschine zur Verbreitung unserer Flugblätter, unserer Ideen und vor allem unserer Aktionsformen funktionieren. Wir hatten einfach die beste *action* und die beste Botschaft zu liefern, und wir wussten das. (...) In Demonstrationen (...) arrangierten wir uns gewissermaßen selbst (...), setzten uns ins Bild.«<sup>15</sup>

Die zweite Gruppe besteht aus professionellen Medienmachern, die sich temporär mit den Zielen einer Bewegung identifizieren und ihre Arbeit thematisch an diese Ziele anzuschließen versuchen. Beispiele sind bekannte Regisseure wie Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder und Klaus Wildenhahn, die immer wieder Themen aufgriffen, die auch für die politischen und sozialen Bewegungen große Relevanz hatten.

Die dritte Gruppe besteht aus Medienaktivisten, die versuchen, eine partizipative und emanzipative Medienarbeit aufzubauen. Die Medienaktivisten entwickeln ganz unterschiedliche Ansätze und Strategien, die sich nicht über einen Kamm scheren lassen, allerdings eines gemeinsam haben: Bei den tatsächlich entstehenden Medienprojekten fällt auf, dass diese nicht mit den Bewegungen in eins gesetzt werden können, sondern gerade im Bereich der audiovisuellen Medien einer gewissen Eigendynamik folgten, durch die der Bezug auf den Begriff »Gegenöffentlichkeit« letztlich vor allem der Legitimierung des eigenen Handelns als Medienschaffende diente. Es kommt letztlich dabei nicht auf die Theorien an, die oft nur auf wenige Zitate reduziert als allgemeine Referenz dienen, sondern auf die konkreten Diskurse – etwa zwischen produkt- und prozessorientierten Ansätzen. Innerhalb der entsprechenden Medieninitiativen finden diese sich im filmischen Bereich mit Schwerpunkten in Hamburg, Berlin und Freiburg und beschreiben jeweils unterschiedliche Ansprüche und Modi, mit der eigenen Tätigkeit »Gegenöffentlichkeit« zu realisieren. Dabei konzentrieren sie sich nicht allein nur auf die Herstellung von Filmen, sondern versuchen auch, interessierten Laien die Filmarbeit beizubringen und z.T. auch alternative Distributionsmodelle zu entwickeln, indem sie eigene Filmverleihe gründen.

Betrachtet man die Filme der verschiedenen Medieninitiativen, wird eine breite Palette von Themen sichtbar: von Hausbesetzer- bzw. Häuserkampfvideos über Filme zu einer alternativen Pädagogik bis zu Arbeiten über den Widerstand gegen lokale Großprojekte, den Umgang mit Gefangenen, die Ausbeutung in der Dritten Welt, die RAF, die Antiatomkraftbewegung, Frauenemanzipation, Schwule und Lesben oder den Arbeitskampf in Unternehmen.<sup>16</sup> Kleinster gemeinsamer Nenner ist dabei, dass die Akteure vor allem Ideale in Anspruch nehmen wie »politische und ökonomische Unabhängigkeit«, »Parteilichkeit für die Betroffenen« (also den »Betroffenen«, den »Benachteiligten« oder den »Unterdrückten« eine Stimme zu geben), »Unterstützung poli-



*Keine Startbahn West – Eine Region wehrt sich (1978–82, Thomas Frickel, Regine Heuser, Gunter Oehme, Wolfgang Schneider, Rolf Silber, Michael Smeaton)*

tischer und sozialer Bewegungen«, »offener Zugang zu den Medien«, »mediale Selbsttätigkeit der Betroffenen«, »Aufhebung der Arbeitsteilung«, »kollektive und nichthierarchische Arbeitsstrukturen«, »Verwendung einfacher und billiger Medien«, »dezentrale Produktion und Verbreitung«, »Selbstorganisation«, »Selbstverwaltung« etc. – worauf der hamburger Medienaktivist Jürgen Kinter hinwies.<sup>17</sup> Kritischer sieht dies etwa Jörg Auberg, Mitarbeiter des Internationalen Instituts für Sozialgeschichte (Amsterdam), der schreibt: »Begriffe wie ›Basis‹, ›Betroffenheit‹, ›Autonomie‹, ›Spontaneität‹ und ›Unmittelbarkeit‹ wurden zu Fetischen, und die Alternativmedien beschränkten sich darauf, bloße Reflektoren der ›Bewegung‹ zu sein (...).«<sup>18</sup>

So sehr die Medieninitiativen ihre Arbeit als Kritik oder Ergänzung der bestehenden öffentlich-rechtlichen oder privatwirtschaftlichen Medien verstanden, so sehr funktionierte das System der weit über 1000 alternativen Medien – die sich im Übrigen viel stärker im Bereich des technisch einfacher zu handhabenden und weniger Kapitaleinsatz erfordernden Printbereichs entfalteten – nur, indem man sich in der allgemeinsten Form an möglichst breite Gruppen wandte. Dabei wandelte sich Gegenöffentlichkeit als Konzept in den 1970er Jahren in zunehmendem Maße zu einer Leitidee einer zum Teil nur als diffus greifbaren »Gegenkultur«. Der Historiker Sven Reichardt nennt sie »Die Szene«

und beschreibt sie »als flexibles und veränderliches Gebilde (...) als Gesinnungsgemeinschaft und Erfahrungsraum, als soziales Netzwerk mit informellen Aktions- und Deutungseliten, als Kommunikations- und Interaktionsraum, als Sphäre sozialer (Selbst-)Verortung sowie als emotionaler Kulturraum mit distinkten Codes, Verhaltensweisen, Wissensvorräten und Selbstführungstechniken (...)«. <sup>19</sup> Durch Gegenöffentlichkeit will sich diese Gegenkultur ihrer eigenen Identität versichern und eine Form der Öffentlichkeit schaffen, die der »Szene« eine Bühne zur Selbstdarstellung bietet. Sven Reichardt analysiert die »Denk-, Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen, die sozialen Umgangsregeln, Selbststilisierungen (...) innerhalb des linksalternativen Milieus«, <sup>20</sup> dem es um eine diffus verstandene Form von Authentizität geht.

Dabei entsteht nun die paradoxe Situation, dass einerseits die wirtschaftliche Etablierung einiger der Akteure zu einer Kulturalisierung, also zu einer kulturellen Etablierung von alternativen Ideen führt, die nun andererseits mit einem Verlust an pointierten politischen Positionen einhergeht, was von einigen wiederum als Scheitern verstanden wird. Jürgen Kinter bemerkt dazu: »Die Medieninitiativen sehen sich mit der Erfahrung konfrontiert, daß ihre alten medienpolitischen Forderungen in den kulturellen Modernisierungsdiskurs der herrschenden Politiker Eingang gefunden haben und der Öffentlichkeit in zurechtgestutzter Form als kulturelle Angebote und Lebensstile präsentiert werden – marktgerecht, konsensfähig und ihres politischen Gehalts entkleidet.« <sup>21</sup>

Auch wenn man diese Form der Kulturalisierung der Idee von Gegenöffentlichkeit ambivalent sehen kann, scheint sie sich als wichtiger Bestandteil der Medienentwicklung selbst zu etablieren, d.h. sie wird immer wieder dann in Anspruch genommen, wenn neue Medientechnologien zur Verfügung stehen. Als sich um 1990 das WorldWideWeb etablierte, d.h. eine massentaugliche Basis fand, revitalisierte dies auch, wie Gottfried Oy – ehemaliger Chefredakteur der Zeitschrift links – bemerkt, die Demokratietheorie, <sup>22</sup> da nun eine politische Partizipationskultur tatsächlich technisch realisierbar erschien. In Deutschland wurde diese Debatte erst mit einer gewissen Verspätung geführt, da es hierzulande in den 1980er Jahren – aus Angst vor einem Überwachungsstaat – heftigen Widerstand gegen die technologischen Vorläufer, d.h. die Verkabelung, gegeben hatte. Tatsächlich waren es Einzelpersonen im Umfeld der Hackerkultur, später des ChaosComputerClubs, die zur Verbreitung der Ideen einer partizipativen Netzkultur in Deutschland beitrugen und die ersten Netzaktivisten populär machten. <sup>23</sup> Es entstand eine bunte Vielfalt von kaum mehr zu überblickenden Theorien z.B. von Nicholas Negroponte <sup>24</sup>, Pierre Lévy <sup>25</sup>, Howard Rheingold <sup>26</sup> und dem 2014 mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichneten Jaron Lanier, <sup>27</sup> um nur einige zu nennen.

Es würde hier allerdings zu weit führen, auf diese komplexen und ausdifferenzierten Debatten näher einzugehen. Stattdessen möchte ich noch auf eine andere Dimension von Gegenöffentlichkeit eingehen, die sich bei den Medien-