

## Texte, die Spaß machen: Antiautoritäre Öffentlichkeit in *Filmkritik* und Filmkritiker Kooperative

*Philipp Goll*

Philosophische Fakultät, Germanistisches Seminar,  
Medienwissenschaftliches Seminar, Universität Siegen, Siegen, Germany  
[goll@locatingmedia.uni-siegen.de](mailto:goll@locatingmedia.uni-siegen.de)

### Abstract

In the second half of the 1960s, the Munich based journal *Filmkritik* was rattled by a heated debate between the so-called “aesthetic left” and the “political left”. The article argues that within this context, the aesthetic left developed a notion of the public sphere informed by media practices such as watching movies and writing about it, a process whereby an ‘aesthetic formation’ emerges. Drawing upon the anti-authoritarian movement’s critique of the ‘ritualization’ of the liberal public sphere, the aesthetic left developed new styles of writing aimed at interrupting the ritualized bourgeois discourse.

### Keywords

Filmkritik (Zeitschrift) – 1968 – Antiautoritäre Bewegung – Enno Patalas – Frieda Grafe – Uwe Nettelbeck – Hans Magnus Enzensberger – Kino – Neue Sensibilität – Autorenkino

### I

Es war etwas geschehen. So wie bisher konnte es in der Zeitschrift *Filmkritik* Ende der 1960er jedenfalls nicht weitergehen. Angesichts von „neuen Filmen“ und „neuen Formen öffentlicher Aktivität“ müsse sich die Legitimation einer Zeitschrift im Rahmen eines „Experiments“ erweisen, schrieb ihr Redakteur

Enno Patalas 1969.<sup>1</sup> Er schrieb das zu einer Zeit, in der Filme als kulturrevolutionäre „Tests“<sup>2</sup> projiziert wurden und „Kinostürmer“<sup>3</sup> den Lauf von Filmfestivals unterbrachen. Welche Konsequenzen das für eine Zeitschrift haben konnte, wollte er nun herausfinden.

Die *Filmkritik*, um die es hier geht, wurde 1957 gegründet. Die Zeitschrift hatte schon zu Beginn der sechziger Jahre erreicht, worauf die Studentenbewegung Ende des Jahrzehnts noch drängte mit der Forderung: „Wir müssen uns Gegen-Institutionen schaffen [...]. Wir müssen eine Gegen-Öffentlichkeit herstellen, [...] und dazu brauchen wir Gegen-Sender und Gegen-Zeitungen.“<sup>4</sup> Die *Filmkritik* nahm die von den Nazis abgeschnittene intellektuelle Tradition der Frankfurter Schule wieder auf. Siegfried Kracauers Modell des Filmkritikers als Gesellschaftskritiker machte hier Schule.<sup>5</sup> Das war der anfängliche Versuch, dem „feuilletonistischen und weltanschaulichen Geschwafel“ der etablierten Filmkritik in der frühen Bundesrepublik etwas entgegenzusetzen, wie die *Filmkritik*-Autorin Frieda Grafe 1966 schrieb. Erst durch die Aneignung der soziologischen Analyse der Frankfurter Schule und ihrer ideologiekritischen Methode sei aus dem Film „ein ordentliches Objekt der Kunstbetrachtung“ gemacht und den Urteilen eine „Aura von Objektivität“<sup>6</sup> verliehen worden. Bei Kracauer kam an, was Enno Patalas hier tat: „Dies ist ein frischer Auftakt, and it sets the right tune.“<sup>7</sup>

Mit der Überwindung der bestehenden Verhältnisse, wie das die Protestbewegung der 1960er Jahre proklamierte, hatte die *Filmkritik* in den frühen Jahren aber so wenig zu tun wie all die anderen Gegen-Zeitungen. In der Veröffentlichung unterdrückter Themen und Erfahrungen wurden zugleich Elemente einer bürgerlich-liberalen Idee von Öffentlichkeit eingeklagt. Die Herstellung von Öffentlichkeit ging mit der „Wiederbelebung eines Mythos der Aufklärung“<sup>8</sup> einher. Ein blinder Fleck.

Die ‚neuen Filme‘ und ‚neuen Formen öffentlicher Aktivität‘, die Patalas beobachtete, ließen ihn zu der Gewissheit kommen, dass bewusstseinsstiftende Reflexion auch auf anderem Weg als über den für die bürgerliche Öffentlichkeit

1 Patalas (1969a), S. 8.

2 Patalas (1968c), S. 324.

3 Patalas (1968a), S. 98.

4 Nirumand (1968), S. 13.

5 Zur Rezeption Siegfried Kracauers in der *Filmkritik* siehe Rentschler (2012).

6 Grafe (1966), S. 589.

7 Siegfried Kracauer 1956 in einem Brief an die Redaktion der Zeitschrift *film 56. Internationale Zeitschrift für Filmkunst und Gesellschaft*, der Patalas angehörte (zitiert nach Hochschule der Künste [Hg.] [2000]).

8 Briegleb/Weigel (1992), S. 12.

konstitutiven rationalen Diskurs der zum Publikum versammelten Privatleute entstehen konnte.<sup>9</sup> Statt öffentlichem Rasonnement scheinen sinnlich erfahrbare Störungen der Verkehrsformen der bürgerlichen Öffentlichkeit – Rahmenbrüche<sup>10</sup> – und die Aufhebung der Grenze zwischen Journalismus und direkter Aktion Grundlage einer kritischen Bewusstseinsbildung gewesen zu sein.<sup>11</sup> Und für die Schreibweise, die aus der *Filmkritik* Ende der 1960er hervorging, scheint der Film die Mittel bereitgestellt zu haben, mit denen die Grenzen getestet wurden. Heute spricht man von „Texten (zu Filmen), die Spaß machen, die man gerne liest, die mal etwas riskieren“.<sup>12</sup> Aber ich greife vor.

## II

Was sagten die Leute, die mit eigenen Augen gesehen haben, was geschehen war, und laufend berichteten, in der *Filmkritik* und anderswo? Mitte der 1960er Jahre setzte Enno Patalas eine Selbstverständnisdiskussion in der *Filmkritik* fort, die der Mitbegründer der Zeitschrift Wilfried Berghahn im Januar 1964 begonnen hatte. Das blieb nicht ohne Echo.<sup>13</sup>

Enno Patalas: „Auf die Filmkritik ist kein Verlaß mehr! Aus Leserbriefen und Kollegenmund schlägt uns Enttäuschung, Ärger und Hohn entgegen. Die geschlossene Front der linken Filmkritik ist zerbrochen [...]; ein Teil der Kritiker hat seinen alten sozialkritischen Elan verloren, ist der Attacken auf ideologische Implikationen müde geworden

9 Zu dieser Konzeption von Öffentlichkeit siehe Habermas (1962).

10 Zum Konzept des sozialen Rahmens siehe Goffman (1993), insbes. S. 376 ff.

11 Dass vieles, was Ende der 1960er Jahre geschrieben wurde, weniger mit Journalismus als mit direkter Aktion zu tun hatte, schreibt Klaus Theweleit (vgl. Theweleit [1998], S. 26).

12 Hüser (1999), S. 20.

13 Für eine detaillierte Darstellung und Einordnung der Argumentation der AutorInnen der *Filmkritik* siehe Kessen (1996), S. 148 ff. Zur Problematik einer der Tiefenhermeneutik verpflichteten Diskursanalyse, der ich hier mit typografischen Mitteln ein horizontales Modell entgegensetze, siehe Foucault (1976), S. 15 f.

[...]; subjektive Spekulation hat bei der ‚ästhetischen Linken‘ die objektive Feststellung konkreter Tatbestände verdrängt!<sup>14</sup>

Theodor Kotulla: „Enno Patalas möchte also klarstellen, [...] daß, wer bei der ‚Ästhetischen Linken‘ nicht mitmachen will, schlicht zur ‚politischen Linken‘ sich zu rechnen hat. Da ich mich nun zu einer ‚Ästhetischen Linken‘, wie Patalas sie definiert und (mehr noch) wie sie in der Mehrzahl der Kritiken dieser Richtung sich äußert, weder zählen kann noch möchte, sehe ich mich aus dem Kreis derjenigen, die sich mit der Ästhetik des Films befassen, ausgeschlossen. Hier [...] bin ich offenbar jetzt heimatlos. Ich habe nämlich auch große Hemmungen, mich zur ‚politischen Linken‘ zugehörig zu fühlen. Denn außer zur Wahl zu gehen, habe ich politisch bislang so gut wie nichts getan.“<sup>15</sup>

Patalas: „Die nur soziologisch orientierte Filmkritik faßt heute die wichtigen Filme nicht mehr.“<sup>16</sup>

Dietrich Kuhlbrodt: „Bloß keinen neuen Club gründen!“<sup>17</sup>

14 Patalas (1966), S. 403.

15 Kotulla (1966), hier S. 706 f.

16 Patalas (1966), S. 404 f. (kursiv im Original).

17 Kuhlbrodt (1967), S. 230.

Patalas: „Diese Tendenz, die Erörterung eines Films abzuschließen wie ein Bankkonto bei Jahresende, hat die Ideologiekritik der Gefahr überantwortet, selbst zur Ideologie zu werden.“<sup>18</sup>

Frieda Grafe: „Die guten wie die schlechten Filme dienten zunächst einmal als Belege. Der Leser dieser Kritiken – die rund und bündig wirkten und ihren Gegenstand restlos zu erledigen schienen – der bereit war, den Kampf mitzumachen, konnte die Spielregeln rasch erlernen. [...] So dienten diese Kritiken, so politisch sie sich dünkten, letztenendes vornehmlich der Selbstbestätigung, der des Kritikers und der des Lesers, der mit ihr einigging.“<sup>19</sup>

Kotulla: „Unseren Ehrgeiz setzten wir darein, monatlich unsere Filmkritiken in einem Stil zu schreiben, wie Horkheimer und Adorno es getan hätten; nein: wie wir meinten, daß sie es getan hätten.“<sup>20</sup>

18 Patalas (1966), S. 406.

19 Grafe (1966), S. 588 f.

20 Kotulla (1966), S. 706.

Herbert Linder: „Die alte Filmkritik neigte immer dazu, das Gesehene in rationale Raster zu übersetzen [,] statt dem Leser zum besseren Sehen zu verhelfen (indem sie ihm zunächst zum besseren Lesen verhülfe).“<sup>21</sup>

Grafe: „Die Begegnung mit Kunstwerken war eher ein Akt des Wiedererkennens; man konnte sich auf die einlassen, ohne nicht zu berechnende Konsequenzen gegenwärtigen zu müssen.“<sup>22</sup>

Patalas: „Was uns in *Paisà* und den *Fahrraddieben* zuallererst anrührte, war, ebensosehr wie die Parteinahme für die Entrechteten und die Revoltierenden, der freie Blick dieser Filme. [...] Hier wurde der sinnlichen Gestalt von Filmen die Kraft zugestanden, der Ideologie Widerstand zu leisten, wurde Engagement nicht nur in der deklarierten Parteinahme für soziale Kräfte gesehen, sondern auch in der bewußten Veränderung der künstlerischen Perspektive.“<sup>23</sup>

Linder: „Am Anfang der Spaltung der Filmkritik [...] stand ein bemerkenswerter Umstand: daß ein Teil der Mitarbeiter nur noch proklamierte, der andere sich durch das fortwährende Lesen, Filmesehen, und Schreiben verändern ließ.“<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Linder (1967), S. 233 f.

<sup>22</sup> Grafe (1966), S. 589.

<sup>23</sup> Patalas (1966), S. 404 f. (kursiv im Original).

<sup>24</sup> Linder (1967), S. 232.

Patalas: „Mit den besten Filmen der Nouvelle Vague vor allem ist die Forderung nach einer ästhetischen Methode für die Filmkritik unabweisbar geworden.“<sup>25</sup>

Ulrich Gregor: „Zweifellos ist durch manche Filme der Nouvelle Vague, durch Resnais und Godard, die neue Vorstellung einer ‚offenen‘ Filmform eingeführt worden.“<sup>26</sup>

Uwe Nettelbeck: „La Chinoise‘ handelt von einer radikalen Idee und ist von allen Filmen Jean-Luc Godards die radikalste Verwirklichung seiner Idee eines Kinos, in dem nicht fertige Filme vorgeführt werden, die ihr Sujet und den Zuschauer mit einer hermetischen Fiktion abfertigen, sondern Filme, die während ihrer Vorführung entstehen, weil sie den Zuschauer zur Komplementierung des Materials verführen.“<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Patalas (1966), S. 406.

<sup>26</sup> Gregor (1966), S. 588.

<sup>27</sup> Nettelbeck (2011 [1968]), S. 254.

Patalas: „[E]s [geht] darum, daß sich die soziologische Kritik die Sache der Kunst zu eigen macht, daß sie ästhetische Verfahrensweisen als gesellschaftliche Aktivität erkennt und selbst ästhetisches Verhalten aktiviert. Eine solchermaßen ästhetisch engagierte Kritik hat nicht so sehr die fertigen Ideen des Werks in ihre Sprache zu übersetzen und auch nicht die in ihm angelegten Bedeutungen auszuformulieren ...“

Ein Leser: „Entweder Sie besprechen in einer normalen und lesbaren Sprache gute bis durchschnittliche Filme (ohne Künsteleien, falsches Symbolisieren, Snobismus) und ignorieren minderwertige ‚Werke‘, oder Sie werden eine Separat- Zeitschrift für Snobs und Arroganzlinge.“<sup>28</sup>

„... sondern den Blick des Betrachters freizulegen von fermentierten Auffassungen, die ihm den Zugang verstellen.“<sup>29</sup>

Grafe: „Vor den neuen Filmen geht es darum, noch ungedachte Realität zu denken. Dem Kritiker fällt es zu, erste sprachliche Formulierungen dafür zu finden. Kein noch so guter wissenschaftlicher Apparat könnte ihn decken.“<sup>30</sup>

28 H.-F. Albrecht aus Ahrensburg in: *Filmkritik* 9 (1965), S. 539.

29 Patalas (1966), S. 407.

30 Grafe (1966), S. 589.

Patalas: „Indem die ästhetische Kritik nicht so sehr den ablösbaren Bedeutungen nachspürt als den Regeln, nach denen neue Bedeutungen ausgelöst werden [...], indem sie nicht so sehr daran interessiert ist, jene Bedeutungen zu formulieren, als vielmehr daran, den Prozeß zu aktivieren, der zu neuen Bedeutungen führt, ist sie auch politisch jenen voraus, die im Film Bestätigungen für ihre politischen und sonstigen Einsichten, und seien es die progressivsten, suchen.“<sup>31</sup>

Kotulla: „Es ist absolut nicht einzusehen, warum man vor den Filmen Godards die ‚soziologische‘ Methode auf den Müll werfen müßte. Wenn sie etwas getaugt hat, dann ist sie beweglich genug, auch ihnen und allen anderen ‚neuen‘ Filmen beizubekommen.“<sup>32</sup>

Patalas: „[D]ie ästhetische Kritik [...] will das Bewußtsein des Lesers nicht auf den ‚Stand‘ des eigenen bringen, sondern den Prozeß der Bewußtseinsbildung beleben.“<sup>33</sup>

31 Patalas (1966), S. 407.

32 Kotulla (1966), S. 709.

33 Patalas (1966), S. 407.

Linder: „... die Wirkung eines Textes ist nicht ein Resultat der Absicht, sondern der Ausführung.“<sup>34</sup>

Nettelbeck: „In einem heroischen Format lässt sich schlecht für die Sinnlosigkeit eines Krieges plädieren.“<sup>35</sup>

Ein Leser: „Ich weiß, daß mehrere Mitarbeiter der Filmkritik noch verhältnismäßig jung sind und ihren Stil erst noch finden müssen. Hier aber wäre es Aufgabe der Redaktion, diese Herren zu einem klaren Stil zu ermahnen und sie eventuell eine Kritik nochmal neu schreiben zu lassen.“<sup>36</sup>

Patalas: „[D]er Kritiker [...] muß sich bewußt sein, daß Denkresultate, die er anbietet, vorläufige sind [...]. Ihm wird dann an unkritischer Zustimmung zum eigenen Urteil weniger liegen als an dessen dialektischer Überwindung.“<sup>37</sup>

Färber: „Auf die Frage nach dem Sinn der Filmkritik ließe sich demnach antworten: sie stiftet Kommunikation mit Filmen, indem sie selbst diese Kommunikation *ist*, nämlich deren öffentliche, gesellschaftliche Wirklichkeit – zugleich gesellschaftlicher und geistiger Ort der Kommunikation.“<sup>38</sup>

34 Linder (1967), S. 233.

35 Nettelbeck (1967), S. 269.

36 Werner Schubert aus Münster in: *Filmkritik* 1 (1965), S. 296.

37 Patalas (1966), S. 407.

38 Färber (1966), hier S. 226 (kursiv im Original).

Patalas „[D]er Kritiker [...] darf das Ziel seiner Kritik dann erreicht sehen, wenn sie zur „selbstständigen“ Reflexion auf das Werk provoziert.“<sup>39</sup>

Helmut Färber: „In verschiedenartigen Formen ließe sich über Film und Filme handeln. [...] Zudem wären es Formen des größeren Respekts vor Lesern.“<sup>40</sup>

Uwe Nettelbeck: „Nur Filme [und Texte, P.G.], denen man ansieht, daß sie einen Autor haben, der sich etwas gedacht hat, können dazu anregen, daß die, die sie sehen, etwas dabei denken.“<sup>41</sup>

Patalas: „Wenn zu den fermentierten Auffassungen, die zersetzt werden müssen, auch die des Kritikers selbst gehören, so in unserem Falle vor allem die Fixierung auf ein bestimmtes [...] Konzept von sozialem Engagement in der Kunst, das wir [...] seit der Nachkriegszeit mitschleppen.“<sup>42</sup>

### III

Enno Patalas' „Plädoyer für die Ästhetische Linke“ verdrehte die Köpfe wie ein rotierendes Flugblatt. Die, die es aufgriffen, eigneten sich das Modell der ‚ästhetisch engagierten Kritik‘ an. Die, die es kritisch wendeten, sahen die

39 Patalas (1966), S. 407.

40 Färber (1966), S. 228.

41 Nettelbeck (2011 [1965]), S. 197.

42 Patalas (1966), S. 407.

frühen Ideale der Zeitschrift auf den Kopf gestellt. So kam Bewegung in die *Filmkritik*.<sup>43</sup>

Was sich in der Diskussion zwischen der ‚Ästhetischen Linken‘ und der ‚Politischen Linken‘ zeigt, ist die Entstehung eines politischen Begriffs der Form. Das Politische wurde dabei von dem traditionellen Konzept der „deklarierten Parteinahme“ (Patalas) oder dem „zur Wahl zu gehen“ (Kotulla) gelöst. Dabei wurde der „Gestalt von Filmen die Kraft zugestanden, der Ideologie Widerstand zu leisten“ (Patalas). Das ist die „Marcuse-Spur“<sup>44</sup> in der anti-autoritären Bewegung, die auch als New Sensibility für Aufsehen sorgte.<sup>45</sup> Sie hatte Patalas im Sinn, als er politische Emanzipation nicht nur von „höheren‘ nichtsinntlichen Fähigkeiten des Geistes“ abhängig machen wollte. Mit Marcuse sprach er auch sinnlicher Erfahrung eine „erkennende Funktion“ zu.<sup>46</sup> Worum es ginge, schrieb Enno Patalas 1968, sei eine Rezeption „frei von den Zwängen des repressiven Systems“. Das hieß für ihn, „andere Kritiken zu schreiben“.<sup>47</sup> In diesen Zusammenhang gehört Enno Patalas‘ Konzept einer ‚ästhetisch engagierten‘ Kritik, die den ‚Prozeß der Bewußtseinsbildung beleben‘ möchte und darauf abzielt, den Blick des Betrachters ‚freizulegen von fermentierten Auffassungen‘.

Die Spur des Denkens Herbert Marcuses wird von Roland Barthes gekreuzt. Was in der Diskussion mitläuft, ist das Bewusstsein für die ethische Dimension der Schreibweise.<sup>48</sup> Sie gelangte über die französische Szene in die *Filmkritik*. Schon Roland Barthes verglich die Schreibweise mit einer sozialen Verhaltensweise: „In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos“<sup>49</sup>. Er nennt diese Wahl eine „Gewissensentscheidung“<sup>50</sup>. Praktisch gesehen bezeichnet die Schreibweise die Art und Weise, „Literatur zu konzipieren“<sup>51</sup>. Damit verortet er das Engagement auf einer formalen Ebene, wo die „Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft“<sup>52</sup> gestaltet wird. In diesem Zusammenhang

43 Zu performativen Praktiken um 1968 siehe Scharloth (2008).

44 Briegleb (1992), S. 26.

45 Dazu Marcuse (1969), insbes. S. 43 ff.

46 Patalas (1968d), S. 832 f.

47 Patalas (1968b), S. 242.

48 Zum philosophiegeschichtlichen Kontext siehe Moninger (1992), S. 98 ff.; Frey (2015) spricht von einer „ethical responsibility that the critic should maintain vis-à-vis the reader“ (S. 97).

49 Barthes (2006 [1953]), S. 18.

50 Ebd., S. 19.

51 Ebd.

52 Zu den Überschneidungen von Nouvelle Vague, Nouvelle Critique und *Filmkritik* siehe Moninger (1992), S. 164 ff.

steht die Ausführung Jean-Luc Godards, nach der in der Kameraeinstellung die Moral des Regisseurs sich zeige. Dahinter konnten Enno Patalas und die anderen nicht zurück.

In einem Radio-Gespräch über die Selbstverständnisdiskussion in der *Filmkritik*, das der Filmemacher Raimund Koplin 1969 mit dem *Filmkritik*-Autor Herbert Linder führte, spricht Linder von der Herausforderung, eine „Taktik“ zu finden, um „gegen Gewohnheiten zu kämpfen, die man nicht für richtig hält.“<sup>53</sup> Seine Autorenpolitik steht im Zusammenhang mit der Kritik der „Spielregeln“, von der Frieda Grafe spricht. Das war der Anspruch der ‚Ästhetischen Linken‘, ritualisierte Formen der Vermittlung zu überwinden.<sup>54</sup> Enno Patalas und die anderen hatten sich in der Selbstverständnisdiskussion vom Modell des Filmkritikers als Lehrautorität der frühen Jahre abgewendet, dessen Ziel es war, „den Leser zur rechten Einsicht zu führen“<sup>55</sup>. Diesem Modell lag eine hierarchische Beziehung zugrunde. Der Kritiker übernahm die Rolle des Lehrers, der den Leser über den ideologischen Gehalt oder das künstlerische Niveau des Werks unterrichtet. Dagegen zielte die Autorenpolitik der ‚Ästhetischen Linken‘, die einen „größeren Respekt vor dem Leser einforderte“ (Färber), auf eine Provokation „zur selbstständigen Reflexion auf das Werk“ (Patalas). In diesem Zusammenhang steht Helmut Färbers Konzeption des Textes als „gesellschaftliche[r] [...] Ort der Kommunikation“ (Färber).

Das Schisma zwischen der ‚Ästhetischen Linken‘ und der ‚Politischen Linken‘ der *Filmkritik* ergab sich jedoch nicht aus einem Umbau des theoretischen „Lehrplans“, wie es manche nahelegen.<sup>56</sup> Was geschehen war, zeigt sich in Texten, die die „Konsequenzen“ (Grafe) einer neuen Filmästhetik für die Schreibweise zogen. Ausgehend von der „offenen‘ Filmform“ (Gregor), etwa Godards, die vom Zuschauer mehr verlangt als den „hörigen Nachvollzug“<sup>57</sup> und ihn zur „Komplementierung des Materials verführ[t]“ (Nettelbeck), testeten Enno Patalas und die anderen in Varianten eine „ästhetische [...] Methode“ (Patalas) für die Filmkritik. Diese Schreibweise bildete sich durch die Erfahrung einer Filmästhetik und eines dialogisch formulierten Selbstverständnisses als gemeinsame Praxis einer „Wahrnehmungsformation“<sup>58</sup> heraus.

53 Digitalisierter Tonbandmitschnitt eines Gesprächs zwischen dem Journalisten Raimund Koplin und Herbert Linder von Frühjahr 1969 für ein Hörfunkfeature zum Thema „Ästhetische Linke“ in Linder (2013).

54 So auch Lenssen (1990), S. 76.

55 Anonym (1957), S. 1.

56 Paech (1991), S. 215 f.

57 Nettelbeck (2011 [1966]), S. 163.

58 Zum Begriff der „Wahrnehmungsformation“ („Aesthetic Formation“) vgl. Meyer (2009).

Diese Formation hatte sich wechselseitig „durch das fortwährende Lesen, Filmesehen, und Schreiben“ verändert, wie Herbert Linder schrieb.

Die sinnliche Erfahrung neuer Filme empfand Frieda Grafe „wie eine kleine Revolution“, die eine „Bewegung“ in Gang setzte.<sup>59</sup> Vor diesem Hintergrund kommen die Störungsversuche von gängigen Verkehrsformen der bürgerlichen Öffentlichkeit durch Filmkritik und Happening auf einen performativen Nenner.<sup>60</sup> „Man hätte schon irgendwo Bomben zu legen“, schrieb Grafe im Oktober 1968, „nämlich an der Basis der meisten unserer gegenwärtigen Denkgewohnheiten“.<sup>61</sup> Das Selbstbild der ‚Ästhetischen Linken‘ als ‚Terrorkommando‘ bezogen Grafe und die anderen aus ihrer Schulung im Kino. Jean-Luc Godard: „Jeder ist sein eigener Journalist und Leitartikelschreiber in dem, wie er sich seinen Tagesablauf erzählt, wie er ihn schildert, ihn sich vorstellt, wie er sich sein eigenes ‚kleines Kino‘ macht.“<sup>63</sup>

#### IV

Es war etwas geschehen, oder auch nicht, zumindest für Hans Magnus Enzensberger nicht. Damit etwas geschehe, müsse die Linke endlich ihre „Medien-Feindschaft“<sup>64</sup> überwinden, wie er 1970 in einem Aufsatz in dem von ihm herausgegebenen *Kursbuch* schrieb. Darin fundierte er die von ihm 1968 proklamierte „politische Alphabetisierung Deutschlands“<sup>65</sup> medien-theoretisch. Mit seinem „Baukasten zur einer Theorie der Medien“, so der Titel des Textes, unterzog er die in der Studentenbewegung verbreiteten These der Manipulation durch Massenmedien einer Revision. Sein Text, der die revolutionäre Anwendung neuer Medien empfiehlt, wird von einem Motto Bertolt Brechts geschmückt. „Sollten Sie dies für utopisch halten, dann bitte ich Sie, darüber nachzudenken, warum es utopisch ist.“<sup>66</sup> Der Satz aus Brechts „Radiotheorie“ (1932), ein Klassiker der materialistischen Medientheorie, gibt die Richtung vor, in die Enzensbergers Argumentation für eine Aneignung der Produktionsmittel sich über 22 Kapitel – mit einer Zusammenfassung des bisher Gesagten in Kapitel 11 – erstreckt.

59 Grafe (1981), S. 115.

60 Zu den ritualekritischen Protestformen der Studentenbewegung siehe Scharloth (2007).

61 Nicht gekennzeichnetes Zitat von Artaud, wiedergegeben nach einem Text Frieda Grafes (1968).

62 Grafe (2003 [1996]), S. 19.

63 Godard (2008 [1972]).

64 Enzensberger (1970), S. 166.

65 Vgl. Enzensberger (1968), S. 197.

66 Enzensberger (1970), S. 159.

Enzensberger beabsichtigte, der Linken eine materialistische Medientheorie an die Hand zu geben, die die Herstellung einer Gegen-Öffentlichkeit anleiten sollte. Die Frage war nicht, ob die Medien manipuliert werden könnten, die Frage war, wer sie manipuliert. Mit den elektronischen Medien sah er die Mittel gegeben, „einen jeden zum Manipulateur“<sup>67</sup> zu machen. In elektronischen Medien und ihren technisch bedingten Rückkopplungsmöglichkeiten sah er die Möglichkeit, den Gegensatz zwischen Sender und Empfänger, der die „Bewußtseins-Industrie“ bestimme, aufzuheben. „Die neuen Medien“, schreibt Enzensberger, seien „ihrer Struktur nach egalitär“,<sup>68</sup> denn „Mikrofon und Kamera heben den Klassencharakter der Produktionsweise [...] auf“. Auch der kulturelle Underground habe die revolutionäre Möglichkeit nicht ergriffen. Hier erkunde man zwar die technischen Möglichkeiten, habe aber keine „eigene politische Perspektive“ entwickelt, weshalb man „widerstandslos dem Kommerz“<sup>69</sup> verfallt.

Neben seinem Versuch, der Studentenbewegung medientechnisch auf die Sprünge zu helfen, kritisiert Enzensberger gegenkulturelle Gruppen, die „esoterische[r] Handwerkelei“ anhängen und sich mit „sprachlich, inhaltlich und formal exklusiven Zeitschriften an eine Öffentlichkeit von Einverständenen“ richten würden. „Vermutlich hören ihre Produzenten die Rolling Stones, verfolgen auf dem Bildschirm Invasionen und Streiks und gehen ins Kino zu Western oder Godard.“<sup>70</sup> Enzensberger verleiht seiner Skepsis gegenüber dem kritischen Potenzial ästhetischer Verfahren Nachdruck. Die Ästhetik der „geschriebenen Literatur“ verlange nach „Glättung der Widersprüche“ und nach „Regelmäßigkeit der sprachlichen Form“<sup>71</sup>. Was „geschriebene Literatur“ zum Zweck der Herstellung einer Gegen-Öffentlichkeit vor allem disqualifiziere, sei ihre Struktur als „monologische[s] Medium“, in dem „Feedback und Wechselwirkung [...] äußerst begrenzt“<sup>72</sup> seien. Der „Regelkreis der literarischen Kritik“, ergänzt er, sei „schwerfällig und elitär“<sup>73</sup>, er schließe das Publikum aus. Im „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ sollte sich endlich jeder bedienen können, um Gegen-Öffentlichkeit zu machen, mithilfe der neuen Medien könne „in Zukunft jeder zum Produzenten werden“.<sup>74</sup>

Ein paar Monate, nachdem Enzensberger seinen Aufsatz veröffentlicht hatte, formulierte Enno Patalas eine Kritik an Enzensbergers Text und der dort und

67 Ebd., S. 166.

68 Ebd., S. 167.

69 Ebd., S. 182.

70 Ebd., S. 165.

71 Ebd., S. 181.

72 Ebd., S. 182.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 168.



anderswo in Aussicht gestellten kollektiven elektronischen Interaktion durch Neue Medien. Sein Text steht im Zusammenhang einer Diskussion um die Verschiebung der Aufmerksamkeit der Medientheorie vom „Manipulations-“ zum „Partizipations-Dispositiv“ in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren.<sup>75</sup> Patalas' Text beginnt als Montage aus Zitaten von Texten der zeitgenössischen Medientheorie und -kritik, die zwischen passiver Rezeption und aktiver Produktion unterscheiden. Die Gleichsetzung von Passivität und Rezeption, schreibt Patalas in dem auf die Montage folgenden Kommentar, führe dazu, dass der „stumme Hörer, Leser, Betrachter [...] nur als gehorsamer Untertan gedacht werden“ könne. Jedes Medium, das kein „Feedback“ zulasse, müsse deshalb als „autoritär“ missverstanden werden.<sup>76</sup> Wenn sinnliche Wahrnehmung für Enzensberger „allemaal nur ‚Empfang‘, gehorsames Entziffern gegebener Botschaften“<sup>77</sup> bedeute, wen könne es wundern, dass er die Filme Andy Warhols und die Musik von John Cage lediglich als „Nullsignale und amorphen Krach“<sup>78</sup> registriere. Medien würden hier nur daraufhin betrachtet, „ob sie etwas *darzustellen* vermögen, [...] ob sie ein Anderes, das sie nicht selbst sind, dem sie als Vehikel dienen, *widerspiegeln*.“<sup>79</sup> Patalas hebt dagegen die „Produktivität der Medien“ und ihre „Fähigkeit zur Veränderung vorgegebener Systeme“ hervor.<sup>80</sup>

Wenn es zutrifft, dass in der *Filmkritik* nach 1968 Texte entstanden, die „Modelle für Filme“<sup>81</sup> entwarfen, dann findet man im Text Enno Patalas' ein Beispiel. Seine Kritik von Enzensbergers Medientheorie illustriert er durch einen Vergleich mit einem filmischen Gestaltungsmittel, Schuß-Gegenschuß, dessen normierend-autoritären Aspekt Jean-Luc Godard einmal in den Zusammenhang mit dem Faschismus brachte.<sup>82</sup> „Ein Film, der es unternähme, die Aporien der linken Medientheorie zu visualisieren, dürfte nur im Schuß-Gegenschuß-Verfahren vorgehen, so daß man beide Gesprächspartner immer nur getrennt und beide frontal sähe.“<sup>83</sup> Dagegen entwirft Patalas unter Verweis auf Godards „Vivre sa vie“ (Frankreich, 1962) ein Modell mit einer bewegten Kamera, in der statt Schuß-Gegenschuß der „Hörer im Sprechenden“ und der „Zuhörende [...] im Sprecher“ erscheint. Damit bebildert er seine Vorstellung

75 Schneider (2003), S. 94.

76 Patalas (1970), S. 510.

77 Ebd., S. 511.

78 Enzensberger (1970), S. 178.

79 Patalas (1970), S. 512 (kursiv im Original).

80 Ebd., S. 513.

81 Farocki (2003), S. 104.

82 Farocki (1981), S. 510.

83 Patalas (1970), S. 510.

partizipativer Kommunikation, in der das Individuum auf „spielerische“ Weise „seine Grenzen liquidiert“, statt „sendend sich [zu] verwirklichen“.<sup>84</sup>

In seiner Kritik ruft er die ästhetischen Verfahren, die von einem „aktiven Blick“ ausgehen, nicht nur an diesem Modell und am Beispiel von Literatur und Film in Erinnerung. Sein Text wird zum ‚Test‘ der Konzeption des Lesens als einer „besonderen [...] Aktivität“.<sup>85</sup> Während Enzensbergers Umgang mit dem Zitat Bertolt Brechts zu Beginn die Argumentation auf ein gewisses theoretisches Niveau zu heben versucht, setzt Patalas Zitate zu Beginn seines Textes in kleinerem Schriftgrad locker aneinander. Damit übersetzt er seine These der „Produktivität der Medien“ formal.<sup>86</sup> Enno Patalas stört die rituelle Ordnung eines Diskurses, in dem durch zitattgestützte *argumenta ad verecundiam* Leserin und Leser über einen Sachverhalt unterrichtet werden sollen. Er legt Zitate zur vergleichenden Lektüre vor. Das ist das Programm der „ästhetische[n] Kritik“, die das Bewußtsein des Lesers „nicht auf den ‚Stand‘ des eigenen bringen, sondern den Prozeß der Bewußtseinsbildung beleben“ soll. Hier lassen sich einerseits Argumentationsstrukturen der These zur passiven Rezeption eigenständig nachlesen und überprüfen. Andererseits steht das im Zusammenhang mit einer Kritik der „besserwisserischen [...] Anwendungen“<sup>87</sup> von Zitaten aus gesellschaftstheoretischen Texten bei Enzensberger. Enno Patalas' Kritik einer spezifischen Anwendungsweise von Theorie war kein Einzelfall. Karl Heinz Bohrer hatte 1970 die Schreibweise der „Kursbuch-Leute“<sup>88</sup> kritisiert, in der mit theoretischen Texten wie mit „Anweisungen für die Bedienung eines Schalthebels“<sup>89</sup> umgesprungen würde. Im Gebrauch hätten theoretische Begriffe die Funktion von „Signalen“<sup>90</sup>, die den Weg in der Lektüre weisen würden. Um 1970 erschienen in der *Filmkritik* Artikel, die sich mit der Anwendung von Theorie in ähnlicher Weise auseinandersetzten. Ihr Gebrauch sei auf die „Verstehensmechanik des Lesers abgestellt“, schrieb Jörg Peter Feurich. Er forderte dagegen Texte „jenseits der Lehrautorität“, die auf die „wechselseitigen Erfahrungen“ abzielten.<sup>91</sup>

84 Ebd., S. 511.

85 Ebd., S. 512.

86 Ebd., S. 513.

87 Patalas (1966), S. 407.

88 Bohrer (1970), S. 20.

89 Ebd., S. 18.

90 Ebd., S. 20 f.

91 Feurich (1970), S. 358.

## V

Was geschehen war, ließ den Herausgeber der *Filmkritik* nicht unberührt. Wer eine Zeitschrift öffentlich zu einem „Experimentierfeld“<sup>92</sup> für neue Schreibweisen erklärt, musste mit Konsequenzen rechnen. Etwas ähnliches meinte Klaus Theweleit wohl, als er einmal davon sprach, dass zum „Auflösen festgefügtter Schreibformen“ eine „Auflösung gesellschaftlicher Beziehungsmuster“ gehöre.<sup>93</sup> Ein Jahr nachdem Enno Patalas die Legitimation der Zeitschrift einem ‚Experiment‘ überantwortet hatte, räumte er den Posten des Chefredakteurs. Im Dezember 1969 kam es zur Gründung der ‚Filmkritiker Kooperative‘. Im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, wo man zur gleichen Zeit um innere Pressefreiheit rang, wurde die Gründung der Filmkritiker Kooperative als „das bislang liberalste Mitbestimmungsmodell der deutschen Presse“<sup>94</sup> goutiert.

Damit begann die Phase einer Zeitschrift, „die von ihren Autoren in eigener, persönlicher und gemeinsamer Verantwortung verfaßt und redigiert“<sup>95</sup> wurde, wie die eigens formulierte Verfassung festschrieb. Die Mitglieder der Kooperative erhielten absolutes Veröffentlichungsrecht. So entstand ein Spielraum mit weitreichenden Rechten: von der Platzierung und Aufmachung ihrer Artikel im Heft über den Anspruch auf die Verfügung über redaktionelle Möglichkeiten der Zusammenstellung von Bild und Text bis hin zu persönlichen Entscheidungen über die Umbruchkonzeption des Textes.<sup>96</sup> „Daß zwischen einem Text und seiner redaktionellen Präsentation ein Zusammenhang besteht“, so Enno Patalas, sei hoffentlich bald selbstverständlich.

Ein bißchen bürgerliche Freiheit des Individuums soll realisiert werden. Schon im allernächsten Schritt ist sie wieder aufzuheben: in kollektiver Produktion und Konsumtion, die jeden berechtigt und verpflichtet, sich Gedanken, Zeichen und Sätze aller anderen anzueignen.<sup>97</sup>

Vergemeinschaftung fand in der *Filmkritik* nicht mehr durchs Proben des ‚right tune‘ der Ideologiekritik statt, die Kracauer einst lobte. Die Imitation der Schreibweise ihrer Lehrer aus der Frankfurter Schule war bereits seit 1966 als

92 Patalas (1969b), S. 354.

93 Theweleit (2003b).

94 Anonym (1969), S. 208.

95 Die Verfassung wurde von Klaus Bädekerl, Helmut Färber, Frieda Grafe, Ludwig Greve, Urs Jenny, Herbert Linder, Enno Patalas, Wilhelm Roth, Siegfried Schober, Gerhard Theuring und Wim Wenders ausgearbeitet. Vgl. Filmkritiker Kooperative (1969), S. 716.

96 Ebd., S. 719.

97 Patalas (1969c), S. 721.

„Selbstparodie“<sup>98</sup> in Verruf geraten. Die Community der Kooperative gründete sich auf ‚kollektiver Produktion und Konsumtion‘, wie Patalas schrieb. Aber sie war nicht nur durch Filmerfahrung, sondern längst auch durch afro-amerikanische Musikkultur verändert worden. „Oh yeah!“<sup>99</sup> antwortet Wim Wenders nach dem Call and Response-Prinzip auf einen Artikel Uwe Nettelbecks. Folgerichtig lasen sich *Filmkritik*-Texte für musikalische Leser „immer auch wie Stücke auf einer LP“.<sup>100</sup>

Mit dem Schisma zwischen der ‚Ästhetischen Linken‘ und der ‚Politischen Linken‘ verschärfte sich der Ton. 1969 hatte Enno Patalas eine ‚Kritik am Establishment-Aspekt der *Filmkritik*‘<sup>101</sup> angekündigt. Es erschienen Artikel über Produktionsbedingungen in öffentlich-rechtlichen Medien und Polemiken gegen den Kulturbetrieb. Als Mitte der 1960er Jahre die Dritten Programme eröffneten und eine Liberalisierung der Kulturinstitutionen begann, fanden auch Leute aus der *Filmkritik* hier Jobs. Sie zählten in den 1980ern als Angestellte in Fernseh- und Rundfunksendern, in Zeitungen und anderswo zu den Gatekeepern des Kulturbetriebs.<sup>102</sup> Linksalternative Kritik wurde markt-gängig, Posten konnten verteilt oder ihre Besetzung verhindert werden.<sup>103</sup>

Die *Filmkritik* legte in einer Serie von Artikeln die Bruchstellen der bürgerlichen Öffentlichkeit frei. Sie zeigte, wie sich das Kunsträsonnement durch Professionalisierung an kapitalistische Konkurrenz- und Abhängigkeitsverhältnisse anpasste.<sup>104</sup> Hier konnten nicht nur Texte mit kulturrevolutionärer Theorie hoch gehandelt werden, selbst wenn sie sich gegen ihre eigenen Produktionsbedingungen richteten. Auch das „sinnliche Schreiben“, das von Teilen der ‚Ästhetischen Linken‘ gerade erst als Grundlage einer anderen Form von ‚Bewusstseinsbildung‘ entdeckt worden war, wurde zu Markte getragen, was nicht unkommentiert blieb. Uwe Nettelbeck veröffentlicht eine polemische Attacke gegen den Film- und Musikkritiker Franz Schöler, was ihm ausdrücklich „Lust“<sup>105</sup> bereitete. Nettelbeck macht Schöler zum exemplarischen Fall der „Vertreter“ sinnlichen Schreibens, die, „wenn sie eine Sache erst einmal zum eroberten Gebiet erklärt haben, [...] sofort den Verkehr [regeln].“<sup>106</sup>

98 Patalas (1966), S. 405.

99 Wenders (1970), S. 295.

100 Theweleit (2003a), S. 89.

101 Patalas (1969a), S. 8.

102 Wer welche Posten 1985 innehatte, weiß Witte (2011 [1985]), S. 203.

103 Vgl. Lenssen (1990), S. 72.

104 In dem von der Kooperative veröffentlichten Register im Abschnitt ‚Journalismus‘ aufgelistet, vgl. Filmkritiker Kooperative (1975).

105 Nettelbeck (1970a), S. 621.

106 Ebd., S. 622.

Die Polemik gehört in eine Reihe mit Text-Montagen, die Nettelbeck gemeinsam mit Jörg Peter Feurich verfasste. Diese Texte bestehen aus kalauerhaften Anspielungen, Jokes, Zitaten aus Briefen, psychedelischen Miniaturen, ungefilterten Eindrücken von Reklame, aus Buchtitellisten, Lyrics, narzisstischen Selbstbespiegelungen und aggressiven Ausfällen. Sie scheinen die filmische Provokationsstrategie der Nouvelle Vague, die auch darin bestand, das „Guten-Abend-Prinzip“<sup>107</sup> der bürgerlichen Kultur zu unterbrechen, im Text fortzuführen. Zur Sprache kamen die sonst mit Schweigen bedachten Bedingungen des Schreibens selbst. „Jeder Redakteur mit Aufstiegschancen würde an dieser Stelle fragen, was soll das, und zu streichen anfangen“,<sup>108</sup> schrieb sie an einer Stelle. Auf diese Art wurden einige Texte dieser Zeit zum „Knirschen“ gebracht.<sup>109</sup> Man könnte meinen, Karl Heinz Bohrer habe sie im Sinn, als er von einem neu erweckten „surrealistischen Zynismus“ in der Textproduktion um 1970 schreibt, der die „Nerven des moralisch Ansprechbaren“<sup>110</sup> terrorisiere. Zumindest Uwe Nettelbecks Artikel in der *Zeit* brachten Bohrer auf die Idee, Nettelbeck zu einem „quasi surrealistischen“<sup>111</sup> Autor zu erklären. Und hier hatte er weniger Narrenfreiheit als in der *Filmkritik*.<sup>112</sup>

Worum geht es in diesen Texten? „Zusammenstöße. Explosionen. Kein Kursbuch. Zerreißproben. [...] Anderen Leuten bei dem Versuch zusehen, ein Schäfchen ins Trockene zu treiben.“<sup>113</sup> Und wozu stehen sie da? „Man hätte schon irgendwo Bomben zu legen, nämlich an der Basis der meisten unserer gegenwärtigen Denkgewohnheiten“, zitierten sie unter der Hand Frieda Grafe, die den Satz schon Antonin Artaud entwendet hatte.<sup>114</sup> Was würden die Autoren antworten, angesprochen auf ihren Text, in dem sie sich tatsächlich die „Gedanken, Zeichen und Sätze aller anderen“<sup>115</sup> aneignen, wie Patalas das Programm der Filmkritiker Kooperative umschrieb?

Ein Wort noch an unsere Leser, die sich vielleicht fragen, was hier los ist, und gelegentlich die Geduld und den Kopf verlieren: angesichts der Filme, die es nicht mehr gibt, und die Kritiken vor Augen, die wir nicht

107 Moninger (1992), S. 140.

108 Feurich/Nettelbeck (1972), S. 178.

109 Stanitzek (2011), S. 167.

110 Bohrer (1970), S. 37.

111 Bohrer (1997), S. 1078.

112 Nettelbeck (1969a), S. 2.

113 Feurich/Nettelbeck (1972), S. 176 f.

114 Feurich/Nettelbeck (1972), S. 183. Nicht gekennzeichnetes Zitat eines Zitats von Antonin Artaud, wiedergegeben nach einem nicht gekennzeichneten Zitat Frieda Grafes (vgl. Grafe [1968], S. 672).

115 Patalas (1969c): S. 721.

mehr schreiben, mit einer Zeitschrift in der Hand, die es treibt wie sie will und sich manchmal von allem entfernt, worauf die alten Reime noch passen, also mit einer Art manischen Zufallswirtschaft und der bald vollkommenen Zerrüttung der journalistischen Sorgfalts- & Aufsichtspflicht konfrontiert, für drei Mark achtzig im Monat. Wer sich tatsächlich fragt, warum wir noch schreiben und sogar gelegentlich Redaktionssitzungen stattfinden lassen, in denen von den nächsten Schritten die Rede ist, dem kann geholfen werden, die Antwort fällt uns leichter als die Erklärung, warum wir dabei vorläufig ungeschoren bleiben: wir sind sentimental und optimistisch genug, auf den bloßen Verdacht hin weiterzumachen, daß in den Spalten dieser Zeitschrift der Journalismus abgeschafft ist und wir uns einen Zustand der Bedeutungslosigkeit erstritten haben, der so wenig wie das branchenübliche Komplimentum die trübe Verwechslung einer Raisonniertkarriere mit der Vorbereitung der Revolution in Deutschland zuläßt.<sup>116</sup>

Wenn Leser den Kopf verlieren, weil Autoren es treiben, wie sie wollen, dann erklärt sich auch die Bemerkung des späteren *Filmkritik*-Redakteurs Harun Farocki, dass nämlich die *Filmkritik* nach 1968 „karnevalistisch“ war, indem sie eine „falsche Vorstellung von der Funktion des Kulturbetriebs zu erschüttern“<sup>117</sup> versuchte.

## VI

Aber so wie die neuen Formen von Öffentlichkeit, die auf den Straßen 1968 entstanden, bald „verdrängt“<sup>118</sup> wurden, schien auch der durch neue Filme eröffnete Raum sich zu schließen. „Die Revolution ist versickert. Fast hat es den Anschein, als sei sie von den Politischen verraten worden [...], [...] die sich davor drückten, das zu formalisieren, was einen Augenblick lang freigesetzt worden war“.<sup>119</sup> Die Resignation, die in dem Satz Frieda Grafes steckt, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie eine eigene Version der von Patalas skizzierten ‚ästhetisch engagierten Kritik‘ noch eine Zeit lang fortschrieb. In den 1970er und 1980er Jahren produzierte sie Filmtexte für die *Süddeutsche Zeitung*, die frei von Werbeanzeigen über ganze Seiten liefen. Hier entschied sie

116 Feurich/Nettelbeck (1972), S. 188.

117 Farocki (2003), S. 104. Zur Rolle Harun Farockis in der Filmkritik siehe Pantenburg (2019).

118 Negt/Kluge (1977), S. 151.

119 Grafe (1970), S. 269.

souverän über Umbruch, Text und Bildposition.<sup>120</sup> Die ganzseitigen Zeitungsartikel sind seltene Beispiele einer Umfunktionierung von Layoutstrukturen einer etablierten Tageszeitung, in der Wahrnehmungsroutinen gestört werden wie der Straßenverkehr durch Demonstrationszüge. Das ist der Export des Modells der Autorenpolitik, die in der Filmkritiker Kooperative entstand und die im souveränen Einsatz der Produktionsmittel besteht. So entstand mit dem Text ein „Platz“,<sup>121</sup> auf dem sich Leute begegnen sollten.

Für Uwe Nettelbeck kam eine „Raisonnierkarriere“ nicht länger in Frage. „Ich glaube, die Sache ist gelaufen: aus und vorbei, verloren; es lohnt sich nicht mehr, seine Worte taktisch zu wählen; man kann nur noch im Hinterhalt leben, schreiben und Filme machen.“<sup>122</sup> 1973 folgte er Enno Patalas und den anderen und trat aus der Filmkritiker Kooperative aus. 1976 erschien unter alleiniger Herausgeberschaft und redaktioneller Mitarbeit des zeitgleich ausgetretenen Filmkritikers Jörg Peter Feurich die erste Ausgabe seiner Zeitschrift *Die Republik*. Die Zitatglossen und Textmontagen über den Kulturbetrieb stehen in ihrer radikal offenen Form und ihrer polemischen Schärfe den Texten aus der *Filmkritik* nicht nach. Es gibt Leser, die auch hier noch den „Sound“<sup>123</sup> wahrnehmen, der manchen in der *Filmkritik* auffiel. Die zeitgenössische Literaturkritik hatte dafür kein Ohr. Ein Rezensent antwortete in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* auf die erste Ausgabe der Zeitschrift und ihre Polemiken gegen die literarische Öffentlichkeit mit einem aggressiven Verriss, in dem er der *Republik* ein „sanftes Entschlummern“<sup>124</sup> wünschte. Ihm diene ausgerechnet Hans Magnus Enzensbergers ‚Baukasten‘-Aufsatz dazu, Nettelbeck Verrat an den Idealen der Protestbewegung vorzuwerfen, weil er sich in der Tradition des Wiener Publizisten Karl Kraus hinter einem ‚Stacheldraht redaktioneller Bekanntmachungen‘<sup>125</sup> verschanzte und damit den direkten Verkehr mit der Öffentlichkeit seiner Zeit unterbrach. Ob das aus einer kritischen Reflexion des Umstands erfolgte, dass die Einrichtung von Dialogfenstern als Ausdruck partizipativer Kommunikation eine Selbsttäuschung war, ist nicht bekannt. Die liberale Idee, Leute auf Programmplätzen oder in Leserbriefspalten zum Sprechen zu bringen, wie Enzensberger das forderte, entfaltete jedenfalls, das weiß man heute, eine gouvernementale Macht, die weniger eine emanzipative Interaktion förderte, als vielmehr die Selbstbilder und Denkweisen der Alternativkultur bestätigte.<sup>126</sup>

120 Vgl. Grafe (2005).

121 Grafe (1976), S. 7.

122 Nettelbeck (1970b), S. 623.

123 Ripplinger (2008), S. 91.

124 Zeller (1976), S. Lz.

125 Benjamin (1970 [1931]), S. 108.

126 Vgl. Reichardt (2014), S. 315.

So sehr sich die verschiedenen Aneignungen des Konzepts der ‚ästhetisch engagierten Kritik‘ unterscheiden, die in der ‚Ästhetischen Linken‘ erprobte Schreibweise durchkreuzte die normative Konzeption der bürgerlichen Öffentlichkeit und ihre „Utopie der liberalen Diskussion“.<sup>127</sup> In ihrer politischen Auffassung der Form und ihrem Versprechen, kritische Bewusstseinsbildung über sinnliche Erfahrung zu provozieren, hebt diese Schreibweise die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit auf, die das bürgerliche Modell kennzeichnet. In der Schreibweise äußert sich ein Modell, in dem kollektive Bewusstseinsbildung durch sinnliche Erfahrung organisiert werden soll.<sup>128</sup> Der Filmemacher Alexander Kluge, der dieses Modell gemeinsam mit Oskar Negt entwarf, erfand in diesem Zusammenhang einen neuen Beruf: „Öffentlichkeitsmacher“. Er verglich den Beruf mit einem „Festemacher im Rhein-Main-Gebiet“,<sup>129</sup> womit er darauf anzuspielen scheint, dass ein Öffentlichkeitsmacher für einen barrierefreien Raum sorgen muss, in dem jeder seinen Spaß haben kann.

Die Schreibweise der ‚ästhetischen engagierten Kritik‘, die aus der *Filmkritik* hervorging, macht klar, dass Öffentlichkeit nicht automatisch mit einer apparatbezogenen Ermächtigung hergestellt ist. Es dürfte stattdessen um die Öffnung eines Raums für andere Verkehrsformen gehen. Der skeptische Einwand ist auch angesichts der sich bis heute hartnäckig haltenden Ansicht bedenkenenswert, die Neuen (Online-)Medien seien gerade wegen ihres Kommentarfensers eine „soziale Unternehmung“, und das bereits von Enzensberger propagierte Ende des „rein sendenden“<sup>130</sup> Schreibens sei im Netz dank Feedbackoption endgültig eingeleitet.

Ein Wort noch zur Kritik an Uwe Nettelbecks Zeitschrift *Die Republik* aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: Sie misst die Zeitschrift an dem Anspruch der Herstellung einer Gegen-Öffentlichkeit, den er 1976 längst aufgegeben hatte. „Liberale Diskussionen liegen mir nicht; sie verstellen mit abstrakten Regeln von Fairneß, Unparteilichkeit und gutem Stil die Wirklichkeit, in der es alles andere als unparteilich zugeht“<sup>131</sup>, schrieb Nettelbeck 1969 in einem Artikel in der Wochenzeitung *Die Zeit*, der über mehrere Seiten briefliche Korrespondenzen zwischen ihm und Lektoren, Zitate aus Werbeanzeigen und Spendenaufrufe für politische Gefangene unter der Überschrift „Recht hat, wer zuletzt lacht“ ausbreitete. Der Text erschien im Zusammenhang einer von der Berliner SDS-Gruppe Kunst und Revolution losgetretenen Debatte mit dem Titel „Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie“, an der sich neben

127 Patalas (1970), S. 510.

128 Siehe zu diesem Modell Negt/Kluge (1977).

129 Kluge (1983), S. 287.

130 Knörer (2008). Für eine kritische Diskussion des Konzepts Öffentlichkeit in Kontext des Internets siehe Dean (2003).

131 Nettelbeck (1969b), S. 12 f.

Uwe Nettelbeck Peter Handke, Bazon Brock und andere beteiligten. In dieser Reihe hat Nettelbecks Text den Effekt wie das Erscheinen eines Mannes auf einer Abendgala in unpassender Kleidung. Der „Rahmenbruch“ durch diese Performance stellt die gängigen Verkehrsformen der bürgerlichen Öffentlichkeit tatsächlich in ein komisches Licht.<sup>132</sup> Das Lachen, das die Lektüre des Textes auslöst, ist theoretisch betrachtet ein Korrektiv zu ritualisierten Diskurspraktiken, und in der Lage, sie zu entwerten.<sup>133</sup> Was ich sagen möchte: Zur Erkenntnis, dass es sich beim öffentlichen Raisonement um eine vermeintlich überkommene Form ‚öffentlicher Aktivität‘ handelt, gelangt man bei „Texten [...], die Spaß machen“,<sup>134</sup> nicht über den Weg des besseren Arguments, sondern über eine Erschütterung des Körpers, die ein anderes Bewusstsein stiftet und einen neuen Blick eröffnet.

### Literatur

- Albrecht, H.-F. (1965), in: *Filmkritik* 9, S. 539.
- Anonym (1957): „Anstelle eines Programms“, in: *Filmkritik* 1, S. 1–2.
- Anonym (1969): „Auf das Schärfste“, in: *Der Spiegel* 12 (1969), S. 208.
- Barthes, Roland (2006 [1953]): „Am Nullpunkt der Literatur“, in ders.: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–69.
- Benjamin, Walter (1970 [1931]): „Karl Kraus“, in ders.: *Über Literatur*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Bohrer, Karl Heinz (1970): *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. München: Hanser.
- Bohrer, Karl Heinz (1997): „1968: Die Phantasie an die Macht? Studentenbewegung – Walter Benjamin – Surrealismus“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 12, S. 1069–1080.
- Briegleb, Klaus (1992): „Literatur in der Revolte – Revolte in der Literatur“, in ders./ Sigrid Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 12. Hg. v. Rolf Grimminger. München/Wien: Hanser, S. 21–72.
- Briegleb, Klaus/Weigel, Sigrid (1992): „Einleitung“, in dies. (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. v. Rolf Grimminger, Bd. 12. München/Wien: Hanser, S. 9–17.

132 Vgl. Goffman (1993 [1974]), S. 387.

133 Doll (2012), S. 94.

134 Hüser (1999), S. 20.

- Dean, Jodi (2003): „Why the Net is not a Public Sphere“, in: *Constellations* 1, S. 95–112.
- Doll, Martin (2012): „Die humoristische Dimension des politischen Aktivismus“, in: Susanne Kauk/Oliver Kohns (Hg.): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink, S. 81–94.
- Enzensberger, Hans Magnus (1968): „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend“, in: *Kursbuch* 15, S. 187–197.
- Enzensberger, Hans Magnus (1970): „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, in: *Kursbuch* 20, S. 159–186.
- Färber, Helmut (1966): „Zum Selbstverständnis der Filmkritik“, in: *Filmkritik* 10, S. 226–229.
- Farocki, Harun (1981): „Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film“, in: *Filmkritik* 11/12, S. 507–516.
- Farocki, Harun (2003): „Filmkritik“. In: Constanze Ruhm (Hg.): *Fate of Alien Modes*. Wien: Secession, S. 103–104.
- Feurich, Jörg Peter (1970): „Die Feuilletonistische Linke“, in: *Filmkritik* 7, S. 353–358.
- Feurich, Jörg Peter/Nettelbeck, Uwe (1972): „Die Sache der Engländer in Spanien sowie einige allgemeine Ansichten die Förderung der Luftschiffahrt betreffend“, in: *Filmkritik* 4, S. 175–198.
- Filmkritiker Kooperative (1969): „Eine Verfassung für die ‚Filmkritik‘“, in: *Filmkritik* 12, S. 716–719.
- Filmkritiker Kooperative (1975): *Filmkritik. Register der Jahrgänge 1957–1974*. Erstellt von Franz Joseph Knappe, München: Filmkritiker Kooperative.
- Foucault, Michael (1976): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Frey, Mattias (2015): *The Permanent Crisis of Film Criticism. The Anxiety of Authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Godard, Jean-Luc (2008 [1972]): Zitat auf Rückseite von Jörg Probst/Hanns Zischler (Hg.): *Großes Kino, kleines Kino. 1.968 Bilder*. Berlin: Merve.
- Goffman, Erving (1993 [1974]): *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*. 3. Aufl. Übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grafe, Frieda (1966): „Zum Selbstverständnis der Filmkritik“, in: *Filmkritik* 10 (1966), S. 588–589.
- Grafe, Frieda (1968): „Molotowcocktail“, in: *Filmkritik* 10, S. 672.
- Grafe, Frieda (1970): „Im Fernsehen: ‚Partner‘ von Bernardo Bertolucci“, in: *Filmkritik* 5, S. 269–271.
- Grafe, Frieda (1976): „Für Fritz Lang. Ein Platz, kein Denkmal“, in: *Fritz Lang*. Mit Beiträgen von Frieda Grafe u.a., Reihe Film 7. München: Hanser, S. 7–82.
- Grafe, Frieda (1981): „Was die Nouvelle Vague war. Nach einer Reihe im Münchner Filmmuseum“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17./18.1.1981, S. 115.

- Grafe, Frieda (2003 [1996]), „Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn“. In: *Ausgewählte Schriften in Einzelbänden*, Bd. 3: *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*. Hg. von Enno Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 9–26.
- Grafe, Frieda (2005): *Ausgewählte Schriften in Einzelbänden*, Bd. 7, *In Großaufnahme. Autorenpolitik und jenseits*. Hg. von Enno Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Gregor, Ulrich (1966): „Zum Selbstverständnis der Filmkritik“, in: *Filmkritik* 10, S. 587–588, hier S. 588.
- Habermas, Jürgen (1962): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Hochschule der Künste (Hg.) (2000): *Doppelleben. Frieda Grafe und Enno Patalas. Zur Verleihung des 01-Award 2000 der Hochschule der Bildenden Künste und der Deutschen Bank 24*, Redaktion Ronald Balczuweit, Berlin: Hochschule der Künste.
- Hüser, Rembert (1999): „Glamour-Kicks. Glänzender als der glänzendste Düsenjäger“, in: *Jungle World*, 3.11.1999, S. 17–20.
- Kessen, Peter (1996): „Ästhetische Linke“ und „politische Linke“ der Zeitschrift *Filmkritik* in den 60er Jahren unter besonderer Berücksichtigung Jean-Luc Godards. Diss. LMU München.
- Kluge, Alexander (1983): „Öffentlichkeitsmacher als neuer Beruf“, in ders. (Hg.): *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 286–287.
- Knörer, Ekkehard (2008): „Anlass zur Kritik. Schreiben über Film im Netz“. <http://www.cargo-film.de/thema-reihe/filmkritik/anlass-zur-kritik-schreiben-ueber-film-im-netz/> (23.10.2016).
- Kotulla, Theodor (1966): „Diskussion: Zum Selbstverständnis der Filmkritik“, in: *Filmkritik* 12 (1966), S. 706–709.
- Kuhlbrodt, Dietrich (1967): „Zum Selbstverständnis der Filmkritik“, in: *Filmkritik* 4 (1967), S. 230–232.
- Lenssen, Claudia (1990): „Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift *Filmkritik*“, in: Norbert Grob/Karl Prümml (Hg.): *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. München: edition text + kritik, S. 63–79.
- Linder, Herbert (1967): „Zum Selbstverständnis der Filmkritik“, in: *Filmkritik* 4 (1967), S. 232–234.
- Linder, Herbert (2013): *Filmkritiker. Mit Kritiken und Texten von Herbert Linder. Mit einem Dialog von Stefan Flach und einem Aufsatz von Rolf Aurich*. München: edition text + kritik.
- Marcuse, Herbert (1969): *Versuch über die Befreiung*. Übers. von Helmut Reinicke und Alfred Schmidt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Meyer, Birgit (2009): „Introduction. From Imagined Communities to Aesthetic Formations: Religious Mediations, Sensational forms, and Styles of Binding“, in dies. (Hg.): *Aesthetic Formation. Media, Religion, and the Senses*. New York: Palgrave Macmillan, S. 1–28.

- Moninger, Markus (1992): *Filmkritik in der Krise. Die ‚politique des auteurs‘. Überlegungen zur filmischen Rezeptions- und Wirkungsästhetik*. Tübingen: Gunter Narr.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1977): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Nettelbeck, Uwe (2011 [1965]): „Schonzeit für Füchse“ (Peter Schamoni)“, in ders.: *Keine Ahnung von Kunst und wenig vom Geschäft. Filmkritik 1963–1968*. Hg. von Sandra Nettelbeck. Hamburg: Philo Fine Arts, S. 193–198.
- Nettelbeck, Uwe (2011 [1966]): „Jean-Luc Godards Film über den Tod. Zur deutschen Erstaufführung von ‚Pierrot le Fou‘“, in ders.: *Keine Ahnung von Kunst und wenig vom Geschäft. Filmkritik 1963–1968*. Hg. v. Sandra Nettelbeck. Hamburg 2011: Philo Fine Arts, S. 159–166.
- Nettelbeck, Uwe (2011 [1966]): „Der Fall Will Tremper. Über den Film ‚Playgirl‘“, in ders.: *Keine Ahnung von Kunst und wenig vom Geschäft. Filmkritik 1963–1968*. Hg. von Sandra Nettelbeck. Hamburg: Philo Fine Arts, S. 209–217.
- Nettelbeck, Uwe (1967): „Kanonenboot am Yangtse-Kiang“, in: *Filmkritik* 5, S. 269.
- Nettelbeck, Uwe (2011 [1968]): „Aus den Tagen einer Kommune. ‚La Chinoise‘ – Jean-Luc Godards Film über die Kulturrevolution“, in ders.: *Keine Ahnung von Kunst und wenig vom Geschäft. Filmkritik 1963–1968*. Hg. von Sandra Nettelbeck. Hamburg: Philo Fine Arts, S. 253–261.
- Nettelbeck, Uwe (1969a): „In eigener Sache“, in: *konkret* 6, S. 2.
- Nettelbeck, Uwe (1969b): „Recht hat, wer zuletzt lacht“, in: *Die Zeit*, 10.01.1969, S. 11–13.
- Nettelbeck, Uwe (1970a): „Schoberschülerwenders“, in: *Filmkritik*, S. 621–623.
- Nettelbeck, Uwe (1970b): „Dark Spring“, in: *Filmkritik* 12, S. 623–624.
- Nirumand, Bahman (1968): „Die Avantgarde der Studenten im internationalen Klassenkampf“, in: *Kursbuch* 13, S. 1–17.
- Paech, Joachim (1991): „Filmwissenschaft, Filmtheorie und Filmkritik in Westdeutschland 1960–1980. Das alte (Klage-)Lied“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.): *Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum, S. 212–223.
- Pantenburg, Volker (2019): „Film-Praxis und Text-Praxis. Harun Farocki und die Filmkritik“, in: Harun Farocki: *Schriften*, Bd 4, ders.: *Ich habe genug! Texte 1976–1985*. Hg. von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, S. 448–466.
- Patalas, Enno (1966): „Plädoyer für die Ästhetische Linke. Zum Selbstverständnis der Filmkritik II“, in: *Filmkritik* 7, S. 403–407.
- Patalas, Enno (1968a): „Das Kino von Knokke“, in: *Filmkritik* 2, S. 96–98.
- Patalas, Enno (1968b): „Ist Filmkritik nur Propaganda?“, in: *Filmkritik* 4, S. 240–242.
- Patalas, Enno (1968c): „Jüngster deutscher Film“, in: *Filmkritik* 5, S. 232–324.
- Patalas, Enno (1968d): „Die toten Augen“, in: *Filmkritik* 12, S. 825–833.
- Patalas, Enno (1969a): „Der dreizehnte Jahrgang“, in: *Filmkritik* 1, S. 7–8.

- Patalas, Enno (1969b): „Profil und Profit“, in: *Filmkritik* 6, S. 353–355.
- Patalas, Enno (1969c): „In eigener (und Anderer) Sache“, in: *Filmkritik* 12, S. 721–722.
- Patalas, Enno (1970): „Die Ernsten Medienforscher oder Schrift als Sündenfall“, in: *Filmkritik* 10, S. 509–513.
- Reichardt, Sven (2014): *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp.
- Rentschler, Eric (2012): „Kracauer, Spectatorship and the Seventies“, in: Gerd Gemünden/Johannes von Moltke (Hg.): *Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*. Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 61–75.
- Ripplinger, Stefan (2008): „Return to Sender. Über Uwe Nettelbecks Zitatmontagen“, in: *Kultur & Gespenster* 7 (2008), S. 73–97.
- Rutschky, Michael (1980): *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Scharloth, Joachim (2007): „Ritualkritik und Rituale des Protests. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre“, in: Martin Klimke/Ders. (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 75–87.
- Scharloth, Joachim (2008): „Kommunikationsguerilla 1968. Strategien der Subversion symbolischer Ordnung in der Studentenbewegung“, in: Beate Kutschke (Hg.): *Musikkulturen in der Revolte*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 187–196.
- Schneider, Irmela (2003): „Passiv und gebildet, aktiv und diszipliniert. Diskurse über das Zuschauen und den Zuschauer“, in: dies./Torsten Hahn/Christina Barz (Hg.): *Medienkultur der 1960er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Bd. 2. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 73–97.
- Schubert, Werner (1965), in: *Filmkritik* 1, S. 296.
- Stanitzek, Georg (2011): *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8.
- Theweleit, Klaus (1998): *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Theweleit, Klaus (2003a): *Deutschlandfilme. Godard. Hitchcock. Pasolini. Filmdenken & Gewalt*. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Theweleit, Klaus (2003b): „Auflösung festgefügtter Schreibformen. Dankrede zum Empfang des Johann Heinrich Merck-Preises 2003“. <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-merck-preis/klaus-theweleit/dankrede> (27.6.2017).
- Wenders, Wim (1970): „Oh yeah!“, in: *Filmkritik* 6 (1970), S. 295.
- Witte, Karsten (2011 [1985]): „Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schließen“. Die Zeitschrift *Filmkritik* und der Junge Deutsche Film“, in: ders.: *Schriften zum Kino. Europa, Japan, Afrika nach 1945*. Hg. von Bernhard Groß/Connie Betz. Berlin: Vorwerk 8, S. 201–212.
- Zeller, Michael (1976): „Das Weltgewissen von Luhmühlen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.11.1976, S. L2.