



Videomagazin 14/15 Dez. dec. 1978,
Collage collage von by Hans und and
Suenke Michel

Selbsttätigkeit und Gegenöffentlichkeit in der alternativen Medienszene der Siebzigerjahre

Es gibt manch wichtige Filme zur Geschichte des politischen Films der Siebzigerjahre. Auch von Filmautor*innen wie Helke Sander und Claudia Alemann, die im Verlauf der 1968er-Revolution ihren Beitrag gegen den anhaltenden Faschismus der Elterngeneration, gegen die Kontinuität der Nazicliquen in Justiz und Regierung, gegen die neuen Imperialismen in Vietnam und anderswo geleistet haben. Doch jetzt soll die Rede sein von einer Bewegung für Basiskultur, die Anfang der 1970er Jahre großsprecherisch und utopisch von einer anderen Kultur und Medienwirklichkeit in den Metropolen, wie man damals gesagt hätte, ausgegangen war. Einer der Ausgangspunkte waren Seminare an der HfbK in Hamburg, die im Gefolge von 1968 sich der Selbstorganisation verpflichtet fühlten. Manche Hochschullehrer*innen hatten dort dann Hausverbot, andere (wie der Autor) durften durch ihre Unterschrift Seminare nach außen legitimieren.

Aus einem solchen Seminar ist 1973 das Medienpädagogik-Zentrum (MPZ) entstanden, das es heute noch gibt. Dann folgten der »Medienladen«, getragen vor allem von Studenten*innen und Dozent*innen der Visuellen Kommunikation, ebenso das kleinere »Medienzentrum Fuhlsbüttel«. Die Hamburger Zentren hatten dann Vorbildcharakter für weitere Gruppenbildungen in Berlin, Freiburg, Erlangen, Stuttgart, Zürich etc. Sie verfolgten einen anderen Ansatz als etwa die Filmkollektive, etwa jenes in der Hamburger Brüderstraße, deren unmittelbarer Bezugspunkt der experimentelle Umgang mit Film gewesen war. Jetzt ging es nicht mehr um den Autor*innenfilm, sondern um eine gegenkulturelle Bewegung, in der aus Medienkonsumenten Produzenten werden sollten – ein Programm, das Negt/Kluge in ihrem Buch *Öffentlichkeit und Erfahrung*¹ vorgegeben hatten.

Also haben sich Seminare, ja ganze Fachbereiche der Kunsthochschule konsequent nach außen verlagert. Es wurden Räume angemietet und mit Geräten ausgestattet, die man dort dann ausleihen konnte. Kameras, Projektoren, Druckmaschinen waren so zur allgemeinen Nutzung freigegeben. Diese Zentren sollten unabhängig sein von staatlichen und wirtschaftlichen Institutionen. Die Filmemacher*innen hatten dann eher ein Selbstverständnis als Medienarbeiter*innen, konsequenterweise nannte sich die Medienzeitschrift des MPZ auch *Medienarbeit*.

Nun muss gesagt werden, dass Medienzentren durchaus im Rahmen der kulturellen Debatte der Siebzigerjahre angesagt waren. Der Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann hatte gerade sein Konzept eines »Medienzentrums im Dienste kommunaler Kulturarbeit« vorgestellt, das die Einrichtung von Mediatheken, audiovisuellen Informationszentren und schließlich auch die Errichtung von Kommunalen Kinos vorsah, was dann beispielsweise Ende der 1970er Jahre zur Gründung des Hamburger Metropolis Kino führte. Von den »alternativen Medienzentren« war Hoffmanns Konzept jedoch als rein technisch, wenn nicht technokratisch bemängelt worden; ohne emanzipatorischen Mediengebrauch werde es steril bleiben.

¹ Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1972.

Der Propagierung alternativer Medienzentren hatte sich dann vor allem die Zeitschrift *Videomagazin* des Hamburger Medienladens verschrieben. Die Nr. 8/9 vom November 1977 brachte auf der Titelseite ein Zitat von Oskar Negt: »Ein Medienzentrum könnte exemplarisch dazu beitragen, dass die Bevölkerung die Form der Berührungsangst gegenüber für ihre Zwecke einsetzbaren Medien verliert und damit das durch das Fernsehen eingeübte passive Verhalten überwindet.« Allerdings wird schon im Editorial einschränkend gesagt, »unabhängige Medienzentren wären aber in der Perspektive auf breite politische Bewegungen angewiesen, die sie mittragen«. Und weiter ist da zu lesen: »Zu lernen wäre aus historischen Bemühungen. Konzeption und Scheitern der Arbeiterclubs in der Sowjetunion der zwanziger Jahre könnten hierfür ein interessantes, für den engeren Bereich des Mediums Film aber bisher noch weitgehend unerforschtes Beispiel sein.«

Großes Vorbild für die basiskulturellen Bemühungen war denn auch der russische Schriftsteller und Theoretiker Sergej Tretjakow: »Eine wirkliche Kunst für alle darf überhaupt nicht darin bestehen, dass alle Menschen in Zuschauer verwandelt werden«, schreibt er, »sondern umgekehrt darin, dass sie sich alle die Qualitäten und Fähigkeit zur Konstruktion und Organisation des Rohmaterials aneignen, die besonders charakteristisch für die Spezialisten der Kunst waren, (...) unter Einbeziehung der Massen in jenen Prozess des Schaffens, den bis jetzt Einzelgänger zelebrierten.«² Er unterscheidet zwischen verschiedenen künstlerischen und journalistischen Verfahren, die in der Folge in der theoretischen Auseinandersetzung eine wichtige Rolle gespielt haben: »Eine wichtige Sache zu finden – ist die Reportage, eine wichtige Sache aufzubauen – ist Operativismus.« Interpretierend könnten man sagen, es handelte sich einerseits um ein politisch-journalistisches Verfahren und andererseits um das Bemühen für eine alternative Basiskultur.

Für beide Vorgehensweisen gibt es eine lange Tradition in der Arbeiter*innenbewegung – Aktivitäten, die mehr von den Parteien und ihrem öffentlichen Auftreten ausgingen, und solche, die (rätedemokratisch) weniger auf Gegeninformation denn auf Gegenkultur gesetzt haben. Weitgehend unabhängig von solchen Bezügen hatte allerdings nach 1968 in der Institution Fernsehen selbst eine Öffnung auf basiskulturelle Bewegungen hin stattgefunden. Dabei hat Brechts Radiotheorie von 1928 eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt: »Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheueres 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.«³

Weitverbreitet war die Erwartung, dass im Gefolge der 1968er-Kulturrevolte Konsument*innen »in das System als aktives und vor allem individualisiertes Element integriert«⁴ werden. Ansätze hierfür lieferten Fernsehreihen wie *Schüler machen Filme, direkt* oder *Vor-Ort* mit ihrer Konzeption, den Betroffenen eine Stimme geben zu wollen. Meist wurde dieser Anspruch allerdings nur reduziert umgesetzt, die Kamera sollte letztlich doch in den Händen der sich als Vermittler*innen wählenden Redakteur*innen bleiben. Doch hat deren Interesse an Neuerungen zu einigen Sendungen über die Hamburger

² Heiner Boehncke (Hg.), *Sergej Tretjakow: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Hamburg 1972.

³ Bertolt Brecht, »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1992, S. 93.

⁴ Florian Rötzer, »Interaktion – das Ende herkömmlicher Massenmedien«, in: Rudolf Maresch (Hg.), *Medien und Öffentlichkeit*, München 1996, S. 126.

Medienzentren geführt. So gab es allein im Jahr 1977 mehrere Radiobeiträge im NDR, im *Kulturspiegel*, und sogar den WDR-Film *Wortwechsel* zu den Hamburger Medienzentren.

Zwischen den Medienzentren entbrannte in dieser Zeit ein heute fremd anmutender Richtungsstreit zwischen den »journalistisch« Bestimmten und »operativ« Ausgerichteten. Unterstellung wie »trauriger Militantismus« auf der einen Seite und andererseits Vorwürfe sozialpädagogischer Verkürzung machten die Runde. Tatsächlich haben sich Lebensentwürfe der Protagonist*innen an solchen Entscheidungen festgemacht. Zunächst hatte auch der sogenannte Deutsche Herbst 1977 kaum Bewegung in diese starre Gegenüberstellung gebracht. Noch einmal Originalton Medienladen: »Alternative Medienarbeit realisierte sich (bisher) weitgehend im Rahmen eines Zielgruppenkonzepts, dem es vorrangig um die Herstellung von Gegenöffentlichkeit ging [...]. Erst als die Wirkungslosigkeit vieler Zielgruppenfilme offensichtlich wurde und auch die allgemeine Verschlechterung der politischen Verhältnisse in der Bundesrepublik längerfristige Ansätze immer notwendiger machte, stellte sich die Frage nach der Initiierung und Organisation politischer Medienarbeit unabdingbar.«

Im nun frostigen politischen und kulturellen Klima verblassten aber schnell die allzu euphorischen Erwartungen, sowohl bei den an Basiskultur Interessierten wie auch bei den mehr journalistisch ausgerichteten Zielgruppenfilmern. Jetzt war man genötigt, über längerfristige kulturelle Strategien nachzudenken. Zwar seien in der Folge von 1968 Überlegungen gemacht worden, wie Alltagserfahrung und Kultur in engere Beziehung gebracht werden könnten. Ein solches Konzept der Förderung von Artikulation, Kreativität und Selbstbewusstsein übersehe aber die Blockierung Einzelner im Alltagsleben. Man versuchte nun, irgendwie beide Aspekte im Spiel zu halten: »Da es für den praktischen Aufbau von Medienzentren in der Bundesrepublik keine Beispiele gibt, ist es unter den vorherrschenden Bedingungen einer fehlenden politischen Massenbewegung notwendiger denn je, politische Medienarbeit unter Berücksichtigung beider Aspekte (Gegenöffentlichkeit und Selbsttätigkeit) praktisch zu erproben.« (*Videomagazin*, Nr. 6/7)

Das Gelingen von Gegenkultur sei, wird nun betont, wesentlich abhängig von »geschichtlichen Bruchstellen, in denen sich proletarische Öffentlichkeit herausbildet« (Negt/Kluge). Entsprechend wenig habe sich von dem umfassenden Konzept bisher realisieren lassen, das »kritischen Medienkonsum« und »emanzipatorischen Mediengebrauch« vorsehe. Außer einigen Kampagnenfilmen zu Arbeitskonflikten, zur beginnenden Anti-AKW-Bewegung oder zu freien Radios entstände nicht viel, und dann vor allem formal meist anspruchslose Videobänder, bei denen dazu noch jeder Schnitt in der unzulänglichen Halb-Zoll-Videotechnik mit Stoppuhr und im Vorlauf durchgeführt werden müsse.

Trotzdem haben im Herbst 1979 fast alle Videogruppen und Medienzentren in Hamburg an einem gemeinsamen Treffen teilgenommen. Noch einmal sollten für eine effektive Gegenöffentlichkeit und unter Benutzung einfachen Kopierens und insgesamt billiger Produktion die entstehenden Videobänder in einen Rundlauf geschickt und natürlich auch vorgeführt werden. Aber viele der Bänder waren zu spezifisch, und schnell versandete das Projekt, Filme wurden nicht weitergereicht oder gingen verloren. Hierher gehört

auch eine andere, etwas skurrile Geschichte: Das *Videomagazin* hatte einen Abonnenten in Ost-Berlin, den sich später zu seiner Stasi-Mitarbeit bekennenden Schriftsteller Mader, der ein Buch *Who is who beim CIA* geschrieben hatte. Er machte den Vorschlag, in die Verteilerliste der Videobänder aufgenommen zu werden (das wäre natürlich für die Stasi im Hinblick auf die Alternativbewegung von großem Nutzen gewesen). Im Gegenzug bot er an, die Videogruppen könnten unentgeltlich auf das Staatliche Filmarchiv der DDR zurückgreifen (das wäre natürlich auch für sie sehr lukrativ gewesen).

Zu allem Ungemach war Video zu dieser Zeit auch noch zum Inbegriff staatlicher Überwachung geworden. Dazu gibt es ein Themenheft des *Videomagazins* (Nr. 16/17) mit Videokameras überall dort, wo es etwas zu verschleiern, beschützen oder zu verteidigen gibt: über Straßenkreuzungen und in Supermärkten, an Bankschaltern und Villeneingängen; stecknagelgroße Kameras, versteckt in Laternenmasten und hinter Verkleidungen in Bahnhofshallen. Und alle Videoamateur*innen war zu potenziellen Mitarbeiter*innen der Staatsorgane geworden, konnten doch seine Aufnahmen jederzeit beschlagnahmt und verwertet werden. Das Recht aufs eigene Bild war ohnehin nur noch von Polizist*innen einzuklagen. Innerhalb kurzer Zeit war so aus dem emanzipatorischen Medium das schmutzigste geworden, zuständig für alles, was der behäbige große Bruder Fernsehen dem alerten, skrupellosen kleineren Bruder überlassen hatte.⁵

Eigentlich war es eine paradoxe Situation. Die linke Kulturbewegung der Zwanzigerjahre konnte nur begrenzt als Vorbild dienen, fehlten damals doch für den Film von unten fast alle technischen und finanziellen Möglichkeiten. Nun standen diese Mittel zur Verfügung, aber es gab keine relevante Oppositionsbewegung, die sie hätte nutzen können. So war die erhoffte Gegenkultur kaum präsent, und die Medienarbeiter*innen fanden sich unverhofft in einer Nische wieder. Unter dem Stichwort »Video in der Krise« hatten sich dann in Erlangen 1979 die Videogruppen versammelt. Gerhardt Schumm brachte die Diskussion auf den Punkt: »Nun wäre die Frage, ob unter den eher abgeschotteten gesellschaftlichen Bedingungen heute und dem Fehlen breiter politischer Bewegungen, die Medienarbeit tragen könnten, eine klassisch-dokumentarische Medienposition wieder an Raum gewinnt und der Medienspezialist mit seinem reflektierten und oft auch aufwendigen Mediengebrauch wieder in seine Funktion zurückkehrt.« (*Videomagazin*, Nr. 14/15, S. 58)

Bei diesen Überlegungen stand eine Passage aus Klaus Wildenhahns Buch *Über synthetischen und dokumentarischen Film*⁶ Pate: »Solange eine Perspektive in der Gesellschaft unklar und umstritten ist, solange sollte das Machen von dokumentarischen Filmen Vorrang haben.« An dieser Position hat sich dann allerdings bald die sogenannte Kreimeier-Wildenhahn-Debatte entfacht – eine der wenigen filmtheoretischen Debatten in Deutschland, in der über Jahre Stellung genommen wurde. Auf der einen Seite die Tradition des »direct cinema«, in der »teilnehmende Beobachtung« als Basis für eine möglichst objektive Darstellung der realen Verhältnisse eingefordert wird. Und auf der anderen Seite Klaus Kreimeier, der dafür plädiert, dass der »seine Subjektivität, auch seine Willkür als Teil einer prozesshaften Wirklichkeit begreift«⁷. Auch letztere Position hat natürlich angenommen, alleine sie könne in gesellschaftlich verstellten Zeiten Perspektiven entwickeln.

⁵ Siehe auch den Film *Video – Ein anderes Fernsehen* von G. Oberstenfeld, W. Uka, G. Roscher, WDR, 1979.
⁶ Klaus Wildenhahn, *Über synthetischen und dokumentarischen Film*, Berlin 1975, S. 198.

Mitten in dieser Debatte (und der Krise) tauchten dann Anfang der Achtzigerjahre aus Zürich, aus Freiburg, aus Wien und später auch Berlin unerwartet Videofilme auf, die die Kultur der städtischen Jugendrevolten – von Hausbesetzer*innen, Punks, Leuten in den Jugendzentren – zum Ausdruck brachten. Das brachte auch eine neue Generation von Videoleuten hervor, die in dieser Kulturrevolte einen unmittelbaren Lebenszusammenhang gefunden hatten: ein Idealfall sozusagen gegenkultureller Videoarbeit. Den allgegenwärtigen kulturindustriellen Schablonen sollten nun ihre eigenen Strukturen vorgehalten werden – übersteuert und destruiierend. Video stand für Bildzerstörung und visuellen Aufschrei. Besetzercafés und Kleinkinos gaben eine Abspielbasis, wie sie bis dahin für Video nicht bestanden hatte.

Aber die Bilderexplosion, die Ausdruck der Bewegung sein wollte, basierte auf Videobändern, die technisch und formal bearbeitet waren. Bildcollagen wie »PASST BLOSS AUF« und »ZÜRI BRÄNNT« entstanden. Es sind Bilder, die stark von den Autor*innen selbst bestimmt waren: nach dem Betroffenen-Video jetzt das Autor*innenvideo, beides vereint in der neuen Jugendkultur. Dabei brachte der hohe Produktanspruch aber auch einen hohen Grad an Spezialisierung mit sich. Und die Videospezialist*innen wollten von ihrer Arbeit leben. Vor den wenigen wirklich interessierten Fernsehredaktionen standen sie dann Schlange. Umso mehr, als nun zur Grundausstattung der Videozentren ganz selbstverständlich Time-Base-Corrector und Tonmischer gehörten ... und die neuen U-matic-Schnittgeräte, die zum ersten Mal auch eine vom Film gewohnte Bearbeitung möglich machten. So erfolgte eine Anpassung an das traditionelle Medium Film, bis schließlich HD-Kameras und Computerschnitt, auch die neue Generation der Beamer das Medium Film technologisch abzulösen begann und den emanzipatorischen Anspruch des Mediums Video zu einem fernen Nimbus werden ließen. Zur Wende Anfang der Achtzigerjahre gehört auch, dass aus dem Medienladen der Frauenmedienladen »Bildwechsel« geworden ist, wie ja insgesamt das neue, wenig aufwendige Medium Video vielen Frauen einen eigenen, nicht von Männern besetzten Zugang ermöglicht hat. Die Rolle der Frauen in der neuen Videokunst (Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn, Friederike Pezold) ist bekannt. Zu lernen wäre aus der Bewegung der frühen Medienzentren, dass und wie in (kulturellen) Aufbruchzeiten neue, noch nicht vereinnahmte technische Medien für Innovationen genutzt werden können. (Und wie im Falle der Hamburger Medienzentren sich durch großstädtische Abgrenzungssucht Entwicklungsmöglichkeiten verstellen können.)

Und wie steht es heute mit dem Internet und den von Negt/Kluge eingeklagten »gesellschaftlichen Bruchstellen«?

⁷ Klaus Kreimeier, »Darstellen und Eingreifen«, in: *Frankfurter Rundschau*, 16.11.1979.