

Die Studentenbewegung 1968 und der Arbeiterfilm

Gerd Roscher

Die Jahre 1928 und 1968 stehen in einer gewissen Konstellation zu einander, jedenfalls markieren sie kulturelle Aufbruchsbewegung nach ökonomischen Krisen und sind getragen von basiskulturellen Hoffnungen in Abgrenzung zum herrschenden Kulturbetrieb.¹ Gemeinsam ist ihnen auch eine Erneuerung des Marxismus, in der exponierte Autoren wie Bert Brecht, aber auch die Kritische Theorie der Frankfurter Schule eine verbindende Rolle spielen. Zu den Gemeinsamkeiten beider Epochen gehört auch die globale Dimension, etwa der Aufstand in Shanghai 1927 und der Vietnamkrieg ab Mitte der sechziger Jahre - auch die globalen Protestbewegungen, in der die europäische studentische Protestbewegung nur ein Teil ist.

In Westdeutschland ist sie eng mit dem Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) verbunden, der in der Nachkriegszeit die Studentenvereinigung der SPD gewesen, dann aber zunehmend unter antiautoritären Einfluss geraten und von der Partei verstoßen worden ist. Hochburgen waren West-Berlin mit den von den Situationisten beeinflussten Rudi Dutschke und Frankfurt. Dorthin waren aus dem Exil die Lehrer der Kritischen Theorie zurückgekehrt. Allerdings existierten an vielen anderen Universitätsorten wie Hamburg, Köln, Marburg auch orthodoxe kommunistische, zum Teil DDR-nahe Gruppen, was für den weiteren Verlauf der Studentenbewegung noch wichtig werden wird.

Auf der wegweisenden Delegiertenkonferenz des SDS im September 1967 war eine »Resolution zum Kampf gegen Manipulation und für Demokratisierung der Öffentlichkeit« eingebracht worden, die nicht unbeeinflusst von der Free-Speech-Movement bei der Revolte in Berkeley gewesen war.² In ihr ist zum ersten Mal im Rahmen der Studentenbewegung von Gegenöffentlichkeit die Rede. In einem Aktionsprogramm geht es um das Grundrecht auf Freiheit der Information und um die Bildung einer »praktisch-kritischen« Öffentlichkeit. »Es kommt darauf an, eine aufklärende Gegenöffentlichkeit zu schaffen, die Diktatur der Manipulateure muss

¹ siehe auch Christophe Gauthier, et al. *Histoire et cinema: 1928, année politique*, Revue d'histoire moderne et contemporaine, 2001/4 (Nr. 48-4-) S. 190-208

² siehe Reimunt Reiche, *Studentenrevolten*, in *neue kritik*, Okt. 1966, S. 21 ff

gebrochen werden.«³ Ein Jahr später erinnert der Frankfurter Delegierte Hans-Jürgen Krahl daran, man habe »eine Agitationskampagne geführt, die sich um solche Begriffe wie Selbsttätigkeit und Emanzipation« gedreht habe.⁴ So sind früh wesentliche Elemente der studentischen Kultur- und Medienpolitik gesetzt: Gegenöffentlichkeit und Selbsttätigkeit. Früh wird auch eine Bruchstelle benannt: »Ein Mangel in der antiautoritären Revolte liegt an ihr selber, [...] dass die Mittel, mit denen sie versucht, Autoritäten abzubauen, selber wieder autoritäre Strukturen reproduziert.«⁵

Weltanschaulich steht die Studentenbewegung in der Tradition der Neuen Linken, die seit den zwanziger Jahren mit den sog. Austromarxisten, mit Karl Korsch, der frühen Frankfurter Schule mit dem von Hegel überkommenen Geschichtsdeterminismus gebrochen hatte und (vor allem in Bezug auf den frühen Marx) den »subjektiven Faktor« wichtiger nehmen wollte. Dabei gehe es auch um eine Revolution der Sinne, für die Selbsttätigkeit eine entscheidende Rolle spiele - was in den sechziger Jahren (man denke etwa an Josef Beuys' »jeder kann Künstler sein«)⁶ eine große Ausstrahlung gehabt hat. Vor allem über Herbert Marcuse ist diese Maxime in die Studentenbewegung getragen worden.

Nun zeichnet sich aber auch eine grundlegende Differenz in den politischen Strategien der linken Bewegungen in den 20iger und 60iger Jahren ab. Die Linke der zwanziger Jahre hatte unverdrossen auf die Arbeiter und ihre Organisationen gesetzt, obgleich doch fast alle ihrer Mitglieder, zumal der kommunistischen Parteien, Arbeitslose gewesen

³ „22. Delegiertenkonferenz des SDS“, in *neue kritik*, H. 44/1967, S. 34 siehe auch Gottfried Oy, *Lebenswelt Gegenöffentlichkeit*, in Bernd Hüttner/Christine Leidinger/Gottfried Oy (Hrsg.), *Handbuch Alternativ Medien*, Neu-Ulm, 2011 S. 15 - 23

⁴ Zur Situation des SDS, in Frank Wolf, *Studentenbewegung 67-69*, Frankfurt/M 1977, S. 206 f, letzte Delegiertenkonferenz des SDS Nov. 1968 Hannover

⁵ Hans-Jürgen Krahl, ebd. S. 208 Krahl war seit 1965 Doktorand bei Adorno mit dem Arbeitstitel: *Naturgesetz der kapitalistischen Bewegung bei Marx*. Später soll Adorno über Krahl gesagt haben: »In Krahl, da hausen die Wölfe«, (www.krahl-seiten.de) Auf der Delegierten-Konferenz des SDS, Frankfurt September 1968, Mona Steffen: „Solange die Genossen ihre verbalradikalistischen Forderungen nach Politisierung des Privatlebens nicht praktisch an Angriff nehmen, wird sich immer reproduzieren, was wir bekämpfen wollen, dass die Genossen uns immer wieder repressiv in eben dieses bloße Privatleben individuell zurückverweisen.“ in Frank Wolff/Eberhardt Windaus, *Studentenbewegung 67-69*, Frankfurt/M 77, S. 221 f, siehe auch Mona Winter: „Da war in Frankfurt die große SDS-Delegiertenkonferenz. Da haben Frauen wie die Helke Sander und die Mona Steffen, die haben den Krahl, so einen Unendlich-Bramarbasierer, mit faulen Tomaten beworfen. Da wurde zum ersten Mal richtig öffentlich nonverbal darauf reagiert, dass die Frauen immer und überall in die Statistenrolle gedrängt wurden und dass auch Sprache eine Grenze hat.“ in Helle Schlumberger, *Türkenstraße*, München 1998, S. 424

⁶ siehe auch *Filmklasse in Düsseldorf wird abgeschafft*, in *Medium 3*, 1978, S. 35

waren. Zugang zum Film sollten sie über ihre technischen Fähigkeiten bekommen. Die Studentenbewegung fokussierte sich dagegen auf Randgruppen (wie sie selbst eine waren), für deren Bewusstwerdung Eigentätigkeit in Kunst und Medien unabdingbar sei. In der immer leichteren Handhabung der Medien sah man jetzt dafür eine Chance, auch wenn die Entwicklung zu handlichen Apparaturen eher von den Dokumentarfilmern Anfang der sechziger Jahre ausgegangen war.⁷ Der Euphorie für Selbsttätigkeit (»Jeder kann filmen«) hat dann auch Hans Richter in der Neuauflage seines Buches *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (1968) Ausdruck gegeben, der mit seinem filmischen Lebenswerk wie kein anderer die zwanziger mit den sechziger Jahren verbindet.⁸

1969 macht sich dann Edgar Reitz, Lehrer am Ulmer Film-Institut, Hoffnungen auf die neuen elektronischen Kameras: »Die Videotechnik bewegt die Phantasie gerade der Filmemacher, die neue Wege suchen, aus der ökonomischen Abhängigkeit zu entkommen, die durch die professionellen Filmformate aufgezwungen werden.«⁹ Und oft verbindet sich diese Erwartung auch mit basiskulturellen Hoffnungen: »Zerschlagt die Fernsehapparate! - produziert die notwendigen Bilder selbst – besser: lebt sie! [...] überspringt den Graben zwischen Konsument und Produzent!« Dieses Otto F. Gmelin zugeschriebene Zitat¹⁰ verweist auf dessen, 1967 im Selbstverlag erschienene *Philosophie des Fernsehens*, wo im Klappentext zu lesen ist: »Wenn auch wenig Hoffnung im politischen Geschäft besteht, vielleicht trifft man eine Generation, die das ideologische Problem mit dem der Freiheit neu zu ordnen bereit ist.«¹¹ Keine zwei Jahre später findet Godard beides: das »magnétoscope des amateurs« und die Revoltierenden. »Ja, dass wäre gut, wenn die Kunsthäuser dahin kämen, die audiovisuellen Medien zu entwickeln und kleine Fernsehstationen fördern würden, mindestens sollten sie mit einem Sony oder einem Grundig anfangen.«¹²

⁷ direct cinema, siehe auch *Filmkritik*, *Alles über S-8* Dez. 1970

⁸ Hans Richter, *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen*, Vorwort zur Neuauflage 1968, Zürich 1968, S. 4

⁹ Edgar Reitz, *Filmen außerhalb der professionellen Grenzen*, 1969, in *Liebe zum Kino*, Köln 1978 S. 54

¹⁰ von Günther Peter Straschek, *Wider das Kino*, Frankfurt/M, 1975, S.459

¹¹ Otto F. Gmelin, *Philosophie des Fernsehens*, Selbstverlag 1967

¹² Jean Luc Godard, *Die Kunst der Massen ist eine Idee der Kapitalisten*, in *film 4/69*, S. 24

Allerorten wird nun Brechts Radiotheorie rezipiert, unter den neuen auf Eigentätigkeit der Medienproduzenten gerichteten Prämissen. War bei Brecht noch die Teilhabe am Rundfunk gedacht, denn »der Rundfunk wäre der großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens [...] undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen«, ¹³ so sah man jetzt die Möglichkeit, die Medien selbst in die Hand zu nehmen. In seinem *Kursbuch 20*¹⁴ stilisiert Enzensberger in seinem Beitrag *Baukasten zu einer Theorie der Medien* die neuen Medientechniken im marxistischen Jargon zu Produktivkräften, die unweigerlich – in absehbarer Zeit – die bestehenden Produktionsverhältnisse (der Medienindustrie und nicht nur diese) zum Einsturz bringen würden. »Zugespitzt formuliert: die entscheidende Produktivkräfte sind ›kommunistisch‹, die Produktionsverhältnisse kapitalistisch«, fasst Eckhard Siepmann im gleichen Kursbuch zusammen.¹⁵ Die elektronischen Produktivkräfte seien Geburtshelfer für Gesellschaftlichkeit, Totalität und Selbsttätigkeit und würden in »dezentralisierte revolutionäre Aktivität koordinierter Gruppen« münden.¹⁶ Analog dazu Enzensbergers Schlussfolgerung: »Der Autor hat als Agent der Massen zu arbeiten. Gänzlich verschwinden kann er erst dann in ihnen, wenn sie selbst zu Autoren, den Autoren der Geschichte geworden sind.«¹⁷

Nach den Höhepunkten der studentischen Agitation 1968 mit den Springer-Blockaden, dem großen Vietnam-Kongress in Berlin, den Demonstrationen gegen die Notstandsgesetze, aber auch den Ereignissen in Pariser Mai, wo es im Generalstreik fast zum Zusammenbruch des Staates gekommen wäre, war nun die Suche nach Bündnispartner eröffnet. Die »Antiautoritären« verließen die Hochschulen und engagierten sich in der Lehrlings- und Jugendarbeit. Nach den wilden Arbeiterstreiks im Herbst 1969, die scheinbar die These von der Integration der Arbeiterschaft in das System zu widerlegen schienen, gewannen dann auch die traditionellen Marxisten, vor allem jene, die sich auf Mao bezogen, größeren Einfluss.

Schnell hatte sich die Bewegung in die so bezeichneten Spontis und die diversen K-Gruppen gespalten. Im Seminaralltag einer Filmklasse sah das manchmal dann so aus,

¹³ Brecht, *Radiotheorie*, in *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart 2002, S.154

¹⁴ Hans Magnus Enzensberger, *Kursbuch 20*, März 1970, S. 186

¹⁵ E.Siepmann, *Rotfront Faraday*, ebd., S. 188

¹⁶ ebd., S. 200

¹⁷ ebd.S. 186

dass wie bei den Meistersingern die verschiedenen Fraktionen gegeneinander antraten, um die zukünftige Linie zur Entscheidung zu stellen.¹⁸ Die Sponti-Fraktion, meist Studentinnen, die mit Video arbeiteten, präsentierten sich mit einem (eher rohen) Film über irgend eine besetzte Fabrik, die Maoisten aber - in internationaler Solidarität – zeigten einen effektvoll geschnittenen S-8 Film über ein in einen Hafen einlaufendes chinesisches Schiff. Form ohne Inhalt, Inhalt ohne Form (in der Hoffnung, die würde sich vielleicht kreativ ergeben). Für die jeweils unterlegene Fraktion war nun kein Platz mehr und sie war genötigt, Gleichgesinnte an anderen Studienorten zu finden oder gar das Studium aufzugeben.

Alle Fraktionen aber suchten die Geschichte der Arbeiterbewegung, ihre linke Geschichte der zwanziger Jahre in die Auseinandersetzung einzubringen. Welche »Lehren« waren aus der Niederlage der kommunistischen Parteien in der Folge der Weltwirtschaftskrise zu ziehen? Die sogenannte Sponti-Linke sah den Grund in der Fehlprognose der 1928 vom Komintern ausgerufenen vermeintlichen revolutionären Situation.¹⁹ Die kulturelle Aufbruchssituation der zwanziger Jahre hätte statt dessen zur Bewusstseinsveränderung genutzt und ausgebaut werden müssen. Filme könnten den Alltag begreifbar machen und eine proletarische Kultur mitbegründen. Entsprechend suchte man nun nach solche Aktivitäten jenseits der Parteifilme, etwa bei den Arbeiterfotografen, deren Gründer und Leiter Willy Münzenberg ab 1926 gewesen war. Schnell wurde aber auch klar, dass in den zwanziger Jahren wohl eine Massenbasis für Gegenkultur gegeben war - so sollen die Nazis dann bei der Machtübernahme in Österreich mehr als 1500 Kulturvereine verboten haben. Aber waren gerade für den Film die technischen und finanziellen Möglichkeiten nicht doch zu begrenzt?

Die K-Gruppen aber waren entschlossen, die militante KPD-Parteilinie fortzusetzen und machten ihre inkonsequente Anwendung für die Niederlage von 1933 verantwortlich. Folglich orientierten sie sich mehr an den Parteifilmen, Aufmärschen und Streiks. Münzenbergs früher Text *Erobert den Film. Winke aus der Praxis für die*

¹⁸ Das waren beispielsweise an der HfbK Hamburg u.a. die späteren ProfessorenInnen Silke Grossmann, Dörte Eisfeld, Walter Uka, Heinz Emigholz auf der einen Seite, und Hans-Joachim Lenger, Manfred Poppenberg auf der anderen.

¹⁹ ZK der Kommunistischen Partei : »Die Berliner Barrikadenkämpfe demonstrieren, dass wir einer unmittelbar revolutionären Situation entgegensehen, mit deren Entwicklung die Frage des bewaffneten Aufstandes unvermeidlich auf die Tagesordnung treten wird.« ZK-Thesen von 5.Mai. 1929 zit. nach H. Heer, *Thälmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1975, S. 103

proletarische Filmpropaganda (1925) wurde nun dem Pamphlet *Der Film in Agitation und Propaganda in der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919-1933)* angehängt.²⁰ Der proletarische Spielfilm, wie beim frühen Münzenberg zu lesen war, werde nach der Revolution (oder in der Sowjetunion) gemacht, im politischen Alltag seien kleine Agitationsfilme notwendig. Die Broschüre war im Januar 1973 unter dem Pseudonym Willi Lüdecke in Berlin erschienen. Heinz Lüdecke war Anfang der dreißiger Jahre der Filmkritiker der *Roten Fahne* gewesen und hatte zusammen mit Korea Senda 1931 einen Aufruf veröffentlicht, aus dem nun umfangreich zitiert wird. »Unsere Antwort heißt: Agitpropisierung des proletarischen Films [...] Wir müssen Filmagitationsgruppen gründen, d.h. kleine Kollektive, die mit den Betrieben und der Landarbeiterschaft in engster Verbindung stehen.«²¹ Dem Konzept der basiskulturellen »Randgruppenstrategie« dagegen wird jetzt eine klare Absage erteilt: »Demzufolge ließe sich der gesellschaftliche Charakter des Films auf den eigentlichen Herstellungsprozess reduzieren. [...] Dieses ist ihrem Wesen nach eine existentialistische und kunstaristokratische Theorie.«²² Entsprechend verdienen jetzt nur noch die frühen Filme der Internationalen-Arbeiter-Hilfe (IAH) und die Parteifilme vom Ende der Weimarer Republik Interesse.

Für die orthodoxen Kommunisten von DKP/SEW war die Abgrenzung zu den Sozialdemokraten die Ursache für die Niederlage von 1933. Hätte nicht eine Volksfront wie in Frankreich Mitte der dreißiger Jahre gebildet werden müssen? Arbeiterfilme waren für sie jene wenigen Spielfilme, die von der Prometheus realisiert werden konnten. Die sogenannte Berliner Schule um Christian Ziewer hat dann Anfang der siebziger Jahre ihre eigenen Arbeiterfilme gemacht, zumindest spielen sie im Arbeitermilieu. In die Literatur sind sie als »WDR and the Arbeiterfilme«²³ eingegangen. Zuvor waren im 3. Programm des Westdeutschen Rundfunks schon einige Filme mit Bezug zum Arbeitermilieu realisiert worden (z.B. Erika Runges WARUM IST FRAU B. GLÜCKLICH? (D 1968), und vor allem in der *Roten Woche* im September 1971 Schübel/Gallehrs ROTE FAHNEN SIEHT MAN

²⁰ Berlin, Oberbaumverlag, Januar 1973, von StudentenInnen der DFFB mit Rüdiger Minow? Klaus Kreimeier?

²¹ Ebd., S. 59

²² ebd., S. 10

²³ Richard Collins/Vincent Porter, *WDR and the Arbeiterfilm*, BFI London 1981, zu Ziewer siehe auch *filmkritik*, Nr. 190, Okt. 1972, S. 525 - 538

BESSER (D 1971). Hans-Geert Falkenberg (Resortleiter Kultur und Unterhaltung) hatte gute Kontakte zur DFFB in Berlin und so konnten eine ganze Reihe von StudentenInnen, die dort z.B. im Märkischen Viertel Dokumentarfilme gemacht hatten, in den kommenden Jahren für den WDR »Arbeiterfilme« realisieren. Fast alle haben dann im Lauf der Jahre von dokumentarischen ins fiktive Genre gewechselt.

Christian Ziewer, beginnend mit *LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT* (D 1972) sieht sich in der Tradition des Neorealismus, des englischen Realismus Ende der fünfziger Jahre und besonders eben der Arbeiterfilme der Weimarer Zeit. »To retrieve that broken tradition is for the contemporary German film-maker a somewhat abstract project, so those films are for Ziewer the most important of the images of which he draws.«²⁴ Nach dem Zusammenbruch der Arbeiterbewegung in Deutschland gäbe es jetzt allerdings, sagt Ziewer, keine direkte Traditionslinie mehr: »What we have done is to start new work in this particular field and in doing so we run the risk of losing contact with the history of the workers movement.«²⁵ »Deshalb haben wir während der Herstellung des Drehbuchs ständig Kontakt mit Arbeitern gehabt, mit ihnen darüber diskutiert.«²⁶ Der Filmkritiker Ulrich Gregor hat das dann »einen Prototyp eines neuartigen Thesen- oder Diskussionsfilms«²⁷ genannt. Bezüglich der Resultate des Verfahrens aber kamen selbst innerhalb des Fernsehens Zweifel auf, die Protagonisten seien (so Günther Rohrbach)²⁸ nicht Arbeiter sondern synthetische Proletarier, deren Funktion darin bestünde, linke Sprüche und Slogans zu verbreiten. Der »Arbeiter als Protagonist« sei noch nicht auf dem Bildschirm aufgetaucht.

Hier gilt es auf den Versuch der Video Initiative Graz hinzuweisen, die gegen Ende der siebziger Jahre Filme »von Arbeitern« gemacht haben.²⁹ Er steht in einer langen Traditionslinie linker Filmarbeit, (gerade in Wien, wo Ende der zwanziger Jahre eine Gruppe von Jugendlichen einen Film mit Erwerblosen gemacht hat)³⁰ - im Gefolge der

²⁴ Christian Ziewer *Lecture at Polytechnic of Centgral* London, 2.Nov.1975, in R.Collins,/V. Porter, a.a.O. S. 66

²⁵ C. Ziewer, , a.a.O. S. 67

²⁶ Barbara Bronnen, Corinna Brocher, *Die Filmemacher*, München 1973, S.229

²⁷ siehe *Der Spiegel*, 27/1972, 26.6.1972

²⁸ Günther Rohrbach 1973, in *Fernseh- und Rundfunkspiegel*, Nr. 235, 11. Dez. 79, a.a.O. S. 163

²⁹ S.Auer,/P. Hueber,/H. Kronberger, *Arbeiter machen Fernsehen*, Graz 1980

³⁰ Radiobeitrag WDR, 11.4.1977, *Vergessene Alternativen*, G.Roscher, *Text Medienladen Hamburg*, 1977, S. 34

68iger Bewegung, an deren Beginn Godard und seiner Gruppe Dziga Vertow und ihr Slogan *die Kamera in die Fabrik* steht. Godard hofft nun, dass es gelingen wird, mit Hilfe der »Kassettenvideogeräte den Genossen ein audio-visuelles Mittel an die Hand zu geben, das eine viel effektivere Arbeit ermöglicht.«³¹ Im Jargon der Gruppe liest es sich dann so: »Vom proletarischen Standpunkt aus ist es notwendig, dass sich eine künstlerische Praxis auf materialistischer Grundlage entwickelt, was aber nur unter der Führung einer revolutionären politischen Praxis geschehen kann (bei der Analyse der Geschichte der Arbeiterbewegung kann man sehen, dass dies eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung ist).«³² Punktuell, zumeist in Streiksituationen, oder unter medienpädagogischer Betreuung ist es vorgekommen, dass Arbeiter selbst gefilmt haben – mehr oder weniger angeleitet von engagierten Filmemachern. Eine kulturelle Bewegung ist daraus nicht entstanden und die Filmemacher sind oft schnell zu ihrer angestammten Autorenrolle zurückgekehrt.

Eine besondere Rolle hat die Tradition der Arbeiterfilme in der DDR gespielt. Einige Akteure der Arbeiterspielfilme haben ja in der frühen DDR weiter gewirkt (Dudow, Staudte, auch Brecht),³³ viele der linken Amateure (wie der letzte Vorsitzende des Arbeiterfotografenbundes Erich Rinka) hatten ihren Platz in der offiziellen DDR-Kultur gefunden. Wissenschaftliche Darstellungen erschienen seit Mitte der fünfziger Jahre, besonders durch Wolfgang Kleye, der Kulturfunktionär des Rotfrontkämpferbundes gewesen war. Junge Wissenschaftler wie Rolf Richter und Wolfgang Gersch haben sich in vielbeachteten Dissertationen profiliert - zu den Arbeiterfilmzeitschriften, zu *Film bei Brecht*. Manche der Arbeiten aber wurden von den Parteifunktionären erschwert oder gar unmöglich gemacht.

So hat 1968 die Arbeitsgemeinschaft der Filmclubs der DDR eine Tagung *Film im Klassenkampf* durchgeführt. Die Publikation darüber aber konnte nicht erscheinen, weil

³¹ J.L. Godard, Interview in Politische Filmgruppen in Frankreich nach dem Mai 68, *Kunst und Gesellschaft* 7, Juni 1971, S. 58, (aus Sonderheft Politik und Film, *Cinema* Dezember 1970) Hier polemisiert auch Klaus Kreimeier in seiner »Materialistischen Medientheorie«: » Gewisse Slogans der »Neuen Linken« wie »Manipulation«, »Bewusstseinsindustrie«, »Kulturbetrieb« sind bereits Resultat einer allzu verkürzten Aneignung »kritischer Theorie« und de facto ein Zeugnis eigener Theorielosigkeit und Unfähigkeit zu materialistischem Denken.« ebd. S. 66

³² Gruppe cinétique *Filmische Avantgarde und politische Praxis*, Hamburg 1973, S.167

³³ was nicht zwangsläufig zu größerem historischen Bewusstsein führt. So ist Dudow/Brechts *Kuhle Wampe* erst 1958 wieder in Ost-Berlin aufgeführt worden.

Karl Tümmeler (einer der Herausgeber von *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*³⁴, aber wegen seiner Nazivergangenheit unter Druck geraten), besonders partei- und staatstragend intervenierte. Auszug aus einem Gespräch, das der Filmkritiker Fred Gehler in den neunziger Jahren mit Volker Petzold von den Filmclubs geführt hat: »Wir hatten in unsere Dokumentation natürlich *Film und Volk* mit einbezogen und gerieten dadurch in das Umfeld und die ganze Umgebung von Münzenberg und seiner filmpropagandistischen Theorie. Und Münzenberg war 1967/68 wirklich eine Unperson, und wir hatten das gar nicht so richtig begriffen, weshalb diese Art der Filmbewegung wirklich tabu war.«³⁵ Gemeint ist der *Volksfilmverbandes* (VFV) und die Vereinszeitschrift *Film und Volk* und deren Hoffnungen auf eigene Filmproduktion und vor allem Willy Münzenberg, der Ende der zwanziger Jahre die Film- und Fotoamateure mehr in die politische Arbeit einbeziehen wollte und in der dreißiger Jahren mit seiner Stalinismuskritik in Ungnade gefallen war. Die meisten der Nachachtundsechzig- Fraktionen hatten nun Gegenöffentlichkeit auf Gegenpropaganda reduziert, wo doch ursprünglich mit Gegenöffentlichkeit auch die Lebenswelt eines gegenöffentlichen Alternativmilieus gemeint war. Einer sich abzeichnenden Agitpropisierung in der (studentischen) Linken suchten jetzt Negt/Kluge in *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972) zu begegnen. Oskar Negt, Mentor für viele im Frankfurter SDS und Mitherausgeber der Theoriezeitschrift *neue kritik* des SDS ; Alexander Kluge, dem exponierten Filmemacher und früheren Justitiar des Frankfurter Instituts für Sozialforschung. Im Hinblick auf das Ende der Weimarer Republik und das Scheitern der Linken verweisen sie auf Ernst Bloch und Wilhelm Reich, die frühzeitig den Mangel an sozialistischer Phantasie als Grund dafür genannt hätten. Negt/Kluges Begriff der proletarischen oder Gegenöffentlichkeit bekräftigt deshalb den kollektiven »Lebenszusammenhang« sinnengeleiteter Erfahrung und den Eigensinn.³⁶ Die in die Arbeiterschaft hineinwirkenden Ideologien wie Heimat, Vaterland, Gemeinschaft sind »Ausdrucksformen spezifischer Energien, die man entweder in einem sozialistischen Sinne umstrukturieren, aufheben kann oder die dem Gegner überlassen

³⁴ Gertraude Kühn,/Karl Tümmeler,/Walter Wimmer, *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, Berlin 1975

³⁵ 7. Febr. in Leipzig, siehe W.Becker,/V. Petzold, *Tarkowski trifft King Kong, Geschichte der Filmclubbewegung der DDR*, Berlin 2001, S. 169

³⁶ Negt/Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt/M 1972, S. 60

werden.«³⁷ Eine Qualität gerade der Unternehmungen Münzenbergs im Verlauf der zwanziger Jahren sei es gewesen, dass sie nicht unmittelbar der Partei zugeordnet waren und im Sinne von »Proletarischer Öffentlichkeit« agieren konnten. »Proletarische Öffentlichkeit steht jetzt für einen gesellschaftlichen kollektiven Produktionsprozess, dessen Gegenstand zusammenhängende menschliche Sinnlichkeit ist.«³⁸ Marx' Diktum: Die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift, hat zur Voraussetzung, »dass die Massen die triebökonomischen Voraussetzungen produzieren können, die sie in den Stand setzen, die Theorie zu ergreifen.«³⁹ Immer wieder wird darauf verwiesen, dass gegen bestehende Produktion nicht abstrakte Kritik sondern nur Gegenproduktion helfe. »Eine Gegenöffentlichkeit, die sich auf Ideen und Diskurse mit aufklärerischem Inhalt stützt, vermag keine wirksamen Waffen gegen den Zusammenhang von Schein, Öffentlichkeit und öffentlicher Gewalt zu entwickeln. [...] Gegen Produktionen der Scheinöffentlichkeit helfen nur Gegenprodukte einer proletarischen Öffentlichkeit: Idee gegen Idee, Produkt gegen Produkt, Produktionszusammenhang gegen Produktionszusammenhang.«⁴⁰

Abschwächend aus der Sicht des Filmkritikers hat Karsten Witte im Vorwort zu seiner Textsammlung *Theorie des Kinos* (1972) darauf verwiesen, dass es weniger um eine »Produktionseuphorie massenhafter Spontaneität« als um eine »produktive Rezeption [gehe], in der die Seh-Räume bisheriger Wahrnehmung als beschränkt erkannt werden und mittels kreativer Verarbeitung unerhört und ungeahnt erweitert werden können.«⁴¹ Und Wolf Lepenies, der erste Text in der genannten Sammlung, fügt hinzu: »Die Alternative zum traditionellen Kulturbetrieb wird im ›neuen‹ Zuschauer besonders deutlich, der, aus dem Zwang der überlieferten Rezeptionsmuster befreit wie der Filmemacher aus dem Korsett der herkömmlichen Produktion, Chancen eigener Spontaneität erkennt, den Film mitproduziert und den ›Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat‹ (Benjamin) geltend macht.«⁴²

³⁷ a.a.O. S. 186

³⁸ a.a.O. S. 486

³⁹ a.a.O. S.413

⁴⁰ a.a.O. S.143

⁴¹ Karsten Witte, *Theorie des Kinos*, Frankfurt, 1972, S. 9

⁴² Wolf Lepenies, *Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt*, in Karsten Witte, *Theorie des Kinos*, 1972, S.

Vierorts setzte nun die Wiederentdeckung des »Proletkults« in der Sowjetunion ein, insbesondere der Kunstaktivisten um die Zeitschrift LEF und NOWY LEF. Die Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* widmet ihnen umfangreiche Themenhefte. Filmstudenten (so an der DFFB/Berlin, an der HfbK Hamburg) nannten ihre Ausbildungsstätten in Dziga- Vertow-Akademie um in der Hoffnung, mit der größeren Verfügbarkeit der neuen Medien, insbesondere des neuen Mediums Video, mehr von dem einzulösen, was Vertow mit seinem Konzept der Filmkorrespondenten einst vorgeschwebt hat. Die medientechnischen Produktivkräfte, die eine breite Mediennutzung möglich machen würden, könnten sich so in einem umfassenden Basiskulturprojekt entfalten. Vorbild dafür war dann eher S. Tretjakow: »Eine wirkliche ›Kunst für alle‹ aber darf überhaupt nicht darin bestehen, dass alle Menschen in Zuschauer verwandelt werden, sondern umgekehrt darin, dass sich alle die Qualitäten und die Fähigkeiten zur Konstruktion und Organisation des Rohmaterials aneignen.«⁴³ Nun gehe es um Operativismus: »Eine wichtige Sache auszudenken – ist belletristischer Novellismus, eine wichtige Sache zu finden – ist Reportage, eine wichtige Sache aufzubauen – ist Operativismus.«⁴⁴

Hatte Tretjakow noch sein Vorhaben proletarischer Kultur mit einfachen Mitteln des Schreibens und Zeichnens realisieren wollen (*Feld-Herren*), so sei nun nach Negt/Kluge bei den neuen Medien eine »zumindest minimale Verfügung über eigene Produktionsmittel durch die unmittelbaren Produzenten« notwendig.⁴⁵ Mit diesem Konzept sind dann (vor allem aus den Kunsthochschulen heraus) um das neue Medium Video an vielen Orten, zuerst in Hamburg, dann in Berlin und Freiburg, aber auch in Wien und Zürich, unabhängige Medienzentren entstanden, die sich dem Programm »Gegenöffentlichkeit und Selbsttätigkeit« verschrieben hatten. In eigenen Publikationen (*Medienarbeit, Videomagazin*) suchte man zur Legitimation des eigenen Ansatzes nach historischen Bezügen, zur russischen Avantgarde eben, aber auch zum Arbeiterfilm der zwanziger Jahre.⁴⁶

⁴³ Sergej Tretjakow, *Die Kunst in der Revolution und die Revolution der Kunst (1923)* in, H. Boehncke/S. Tretjakow, *Die Arbeit des Schriftstellers*, Hamburg 1970, S. 14

⁴⁴ ebd., S. 120

⁴⁵ Negt/Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt/M 1972, S. 432

⁴⁶ siehe auch G. Roscher, *Gegenöffentlichkeit und Hilfe zur Selbsttätigkeit*, in *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Stuttgart 1982, S. 118-123

Die Kritik der marxistisch/leninistischen Gruppen blieb nicht aus. Es sei »eine Theorie kreiert worden, dass die Verbreitung von Filmen [...] ein verzichtbarer Bestandteil der Filmarbeit sei und dass es im wesentlichen darauf ankäme, die bei der Produktionstätigkeit Beteiligten zu höherem Bewusstsein zu bringen [...]. Eine existentialistische und kunstaristokratische Theorie.«⁴⁷ Die darauf folgende Auseinandersetzung ist wieder auf der historischen Ebene ausgetragen worden. Hier die Agitprop-Linie, dort der Verweis auf das Erstarren der Arbeiterkulturvereine, besonders der Arbeitersänger, Arbeiterradiobewegung und der Arbeiterfotografen und die vielfältigen Möglichkeiten, die Film in der Arbeiterbewegung gehabt habe. Der Film sei nach Arnold Hauser das Medium der russischen Revolution gewesen, jetzt kann man im Medium Video und dessen technisch einfachem Potential das Medium der 68iger Kulturbewegung sehen. Das wurde mancherorts zur zweiten Gutenberg-Revolution überhöht: »The portapak has been called by some the most revolutionary breakthrough in media since Gutenberg.«⁴⁸ Einer Überhöhung, die auch dem Mangel an historischen Bezügen geschuldet war. Die Tradition politischer Amateurfilmarbeit war verschüttet, deren Medienpraxis weitgehend unbekannt.

Nur vereinzelte Stimmen waren in der Rückschau vernehmbar zwischen der Fixierung der linken Parteien auf den großen Spielfilm (sei es nach der Revolution oder aus der Sowjetunion) und den Propagandisten mit ihren tages- und parteipolitischen Agitationsfilmen. Eine dieser Stimmen ist die von Kraszna-Krausz in Halle herausgegebene Zeitschrift *Film für Alle*, die zumindest auf der Titelseite dem politischen Amateurfilm immer wieder das Wort geredet hat. Pudowkin etwa: »Kein Regisseur auch der mächtigsten Filmgesellschaft kann das zustande bringen, was mit Hilfe von im ganzen Land zerstreuten und zu einer Arbeitsgemeinschaft vereinigten Amateuren erzielt werden kann [...] Gerade hierin liegt die wahre, bedeutungsvolle Zukunft der Filmamateurbewegung.«⁴⁹ Und auch, wie schon erwähnt, die Hoffnungen des *Volksfilmverbandes* (VFV) auf eigene, selbstfinanzierte Filme, für eine eigene

⁴⁷ Willi Lüdecke, *Der Film in Agitation und Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919-33)* Berlin, 1973, S. 10

⁴⁸ Phiipp Lopate, *Aesthetics of a Portapak*. In: *Radical Software*, Vol.2, Nr.6, 1974, S.18

⁴⁹ *Film für Alle*, Halle/Saale, 1929 [genau: Heft 14 („Dezember“), 1928, S. 63, W. Pudowkin, Regisseur des ‚Meshrappom-Film‘, Moskau“, Amateure, organisiert Euch!]

Filmkultur. »Wir werden produzieren! Unsere Sehnsüchte, unsere Gesichte. Und der Film, den wir meinen und wollen, der Film der Wahrheit, Wirklichkeit und Gerechtigkeit, den es heute nur ausnahmsweise und wie zufällig gibt, muss die Regel werden.«⁵⁰

Mit einem gewissen Stolz wird in *Film und Volk* über eigene Filme berichtet, so über Piel Jutzis HUNGER IN WALDENBURG (D 1928), oder das DOKUMENT VON SHANGHAI (eigentlich eine sowjetische Produktion, die von Victor Blum mit Texten des Leiters des VFV Franz Höllering versehen worden war SCHANGCHALSKI DOKUMENT (SU 1928). Am Stuttgarter Beispiel ist⁵¹ allerdings ausführlich beschrieben worden, dass die Hauptarbeit des Vereins, zumal in der Provinz, in den wöchentlichen Film-Vorführungen lag. Anfang 1929 aber wird Erich Lange von der IAH der neue Vereinsvorsitzende, und der zieht nun ein Resümee: »Um einmal gelegentlich eine Filmveranstaltung durchzuführen, dazu braucht es keinen Volks-Film-Verband. Das können irgendwelche anderen Arbeitervereine auch [...] In erster Linie ist der Volks-Film-Verband eine Kampforganisation.«⁵²

Und die Arbeiterfotografen? »Können Arbeiter filmen« fragt *Der Arbeiterfotograf* 1928: »Natürlich können sie es und es ist gar nicht so schwierig, wie man im allgemeinen glaubt [...]. Filmen ist eine kollektive Angelegenheit und wir Arbeiterfotografen können gerade von hier aus bereits heute sozialistische Arbeitsmethoden anwenden und entwickeln. Es ist nicht notwendig, dass jeder einen eigenen Apparat hat, es ist nicht notwendig, dass jeder sein eigenes Material kauft und verbraucht. Gründet Filmgruppen! Wenn sich mehrere zusammenschließen, werden die Kosten beim Filmen nicht höher

⁵⁰ Rudolf Schwarzkopf *Unser Ziel und unsere Wege* in *Film und Volk*, Heft 1, März 1928, S. 5

⁵¹ Youkyung Ko, *Zwischen Bildung und Propaganda*, Stuttgart 2002

⁵² 2.Jg H 2, S.12 Ausgerechnet Erich Lange, 1929 neuer Mitherausgeber der Zeitschrift *Film und Volk* und damaliger Kritiker eigener Filmarbeit hat dann 1968 auf der schon erwähnten Tagung der Filmclubs der DDR von Neuem polemisiert: »In Deutschland mit eigener fortschrittlicher Produktion den Mammutunternehmungen der Monopole dauerhaft erfolgreich entgegenzutreten zu können [...] das war eine Illusion. Jeder Sowjetfilm, der in das offizielle Kinoprogramm durch ›Weltfilm‹ und ›Prometheus‹ gelangte und dadurch 100 000 oder gar Millionen Kinobesucher erreichte, war letzten Endes bedeutungsvoller und wirksamer als die mühseligen Versuche des *Volksfilmverbandes*, mit einigen Dutzend Matineeveranstaltungen einige tausend, überwiegend bereits fortschrittliche Menschen aufzuklären. [...] Die meisten (der links orientierten, progressiv bürgerlichen Kreise) erfassten den gesellschaftlichen Zusammenhang nicht und verfielen der Illusion, durch eigene Produktion besserer Filme verändernd wirken zu können. Dass dazu eine andere Gesellschaftsordnung notwendig war, für die man sich aktiv entscheiden musste, wurde von nur wenigen erkannt.« (Erich Lange: *Zur Arbeit des Volksfilmverbandes*, S. 3, maschinenschriftlich, Archiv Petzold)

sein, als beim Fotografieren.«⁵³ Aber nur ausnahmsweise sind Filme entstanden, die sich auf die Arbeits- und Lebenssituation der Autoren beziehen. So berichtet Erich Rinka von einem Leipziger Film *BADEN, BADEN* (D 1930),⁵⁴ über Badeverhältnisse. Der Leiter der Leipziger Gruppe, Felix Lange, hatte zuvor in *Film und Volk* auch größere Filme eingefordert, » die unsere Weltanschauung zeigen und der Wirklichkeit mit ihren zahlreichen Kontrasten entsprechen«.⁵⁵ Immer wieder empfiehlt *auch Film für Alle* »das Leben aufzufangen wie es ist«. Aber: »Wie viele Amateure klagen, daß sie nicht wüßten, was sie filmen sollen, daß ihnen entsprechende Filmstoffe, Manuskriptideen fehlen. Und wenn sie endlich eine Handlung ausgedacht haben, dann mangelt es ihnen wiederum am Atelier, an tausenderlei technischen Vorrichtungen.«⁵⁶ [das Zitat endet an dieser Stelle mit einem Komma und wird fortgeführt!]

Und selbst bei den Sozialdemokraten haben einige für die Herstellung eigener, und sei es noch so kleiner Filme plädiert. Unermüdlich hat sich Anna Siemsen zu Wort gemeldet: die Arbeiterbewegung müsse selbst mobilisierende Filme produzieren.⁵⁷ Und sogar im *Vorwärts* meldete sich der zuständige Redakteur Herbert Lepère zu Wort: »Wenn sich jetzt eine kleine Schar von Arbeiterfilmen- und Fotoamateuren zusammentut, um den Film für sich zu erarbeiten und zu erobern, so ist das keineswegs eine private Angelegenheit. Es kann die Keimzelle zu etwas Großem werden.«⁵⁸ Die Zeitschrift *Das Neue Bild* der Sozialdemokraten empfiehlt dann als nächsten Schritt das Wiener Vorbild; dort habe die Arbeiterbank eine Kinogemeinschaft gegründet und viele Lichtspielhäuser aufgekauft. Was die Filmproduktion betrifft, sind dann allerdings nur so schillernde Filmautoren wie Werner Hochbaum von Belang, der den bedeutsamen, von der Gewerkschaft finanzierten Spielfilm *BRÜDER* (D 1929) und danach den interessanten SPD-Wahlfilm *ZWEI WELTEN* (D 1930) machte.

Auch im engeren Umfeld von Münzenbergs Weltfilm hatten sich einige Filmmacher zusammengefunden, die sich für einen anspruchsvollen, politischen Film engagieren

⁵³ Karl Tölle *Der Arbeiter-Fotograf*, Berlin, 4, Nr. 6, Juni 1931, S. 133 f

⁵⁴ Interview Wilhelm Körner mit Erich Rinka, in *Der Arbeiterfotografie*, Berlin 1978, S. 83

⁵⁵ Felix Lange *Arbeiter, dreht Filme* in *Film und Volk*, Nov. 1928, H.1/II S. 9 f

⁵⁶ *Film für Alle*, [genau: L.H. = Lotar Holland: Das Dokument von Schanghai, [Heft 13=November], 1928, S. 61]

⁵⁷ Anna Siemsen, *Politische Kunst und Kunstpolitik*, 1927, S., 37

⁵⁸ Herbert Lepère, *Vorwärts*

wollten, was für einige das Karriere-Sprungbrett als Filmautor gewesen war. Zu allererst ist da natürlich der junge Bulgare Slatan Dudow zu nennen, der mit Dokumentarfilmen zur Wohnsituation der Berliner Arbeiter debütierte. Aber auch Victor Blum aus Böhmen mit seinen Kompilationsfilmen. Ihn hat es dann 1933 nach Mexico verschlagen, während die meisten seiner Mitstreiter und KPD-Sympathisanten sich den Nazis angedient haben (Piel Jutzi, Basse, Hochbaum, Zielke, und nicht zuletzt Walter Ruttmann).

Es waren dann eher Einzelgänger, denen es in ihren Filmen gelang, politisches Engagement und formales Bewusstsein zusammen zu bringen. In Frankfurt etwa beginnt Ende der zwanziger Jahre die Malerin Ella Bergmann-Michel mit der Handkamera Filme zu machen. Ihren Film ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE (D 1930) stellt sie für die Frankfurter Volksküchen her und führt ihn direkt auf der Hauptwache vor. Mit Hilfe des Films sollen die Spenden für die Küchen gesteigert werden. Oder der Postbeamte und Filmamateur Robi Risler aus Zürich mit seinem Film SOLIDARITÄT (SUI 1934). »Dieses Zeugnis ist eines der raren ungestellten, das heißt nichts beweisen wollenden, visuellen Dokumente der Krisenzeit.«⁵⁹ Vergleichbares ist unter der direkten Ägide der kommunistischen Parteien nicht entstanden, auch nicht von Weltfilm, obgleich es dort in der Person von Erich Heintze sogar jemand gab, der speziell für die Schmalfilmbewegung zuständig war.

Aber Anfang der dreißiger Jahre hatten sich die Wirtschaftskrise und die politischen Auseinandersetzungen verschärft. In den Reichstagswahlen 1932 war zwar die Wählerschaft der KPD von 12 auf 17 Millionen angewachsen, die der Nazis allerdings im gleichen Zeitraum von 2 auf 37. Jetzt wurde *Film und Volk* mit der Zeitschrift des Arbeitertheaterbundes zusammengelegt zur *Arbeiterbühne und Film*: »Wir erinnern an den ›Volksfilmverband‹, der so große Pläne hatte, aber bald mit Notwendigkeit Schiffbruch erleiden musste. [...] Er wollte erst eigene Produktion begründen. Wie aber sollte man die Mitglieder zusammenhalten?« Durch Propaganda sollten nun vor allem die Unorganisierten gewonnen werden: »Unsere Antwort heißt: Agitpropisierung des proletarischen Films!«⁶⁰

⁵⁹ S.Lanzinger/T.Scharer, *Stellen wir diese Waffen in unseren Dienst, Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz*, Zürich 2009, S. 59. Zu Riesler siehe auch G.Roscher/ R.Freier *WIR MACHEN UNSERE FILME SELBST*, WDR 1979

⁶⁰ Heinz Lüdecke, Korea Senda, *Agitpropisierung des proletarischen Films* in *Arbeiterbühne und Film*, 17 Jg, Nr. 10, S. 17

Günther Peter Straschek – ein besonderer Fall. Österreicher aus Graz lebte er seit Mitte der sechziger Jahre in Berlin und gehörte zum ersten Jahrgang an der gerade gegründeten DFFB und natürlich auch dann zu den Relegierten. Jahrelang hat er im 68iger Geist an seinem *Handbuch wider das Kino*⁶¹ (1975) geschrieben, ein Buch, das sich heute in seinem umfangreichen Zitatenschatz aus den Werken der Klassiker des Marxismus kaum entziffern lässt. Er scheint das gehaut zu haben, denn auf S. 451 liest man: »Die gewählte Veröffentlichungsform verlangt eine polemische Abstraktheit, die zu dechiffrieren dem in der sozialistischen Bewegung Tätigen kaum Mühe machen wird.« Film fürs Proletariat, schrieb er, setze den kundigen Filmspezialisten voraus. Folglich sind ihm die Amateure ein Gräuelp, besonders jene Mochtegern-Amateure von den Kunsthochschulen. »Hort eines staatlich geförderten Irrationalismus sind die Hochschulen für bildende Künste. Viele der Studenten genieren sich ihrer ›Scheißkunst‹ und machen heute modern auf Film, Massenkommunikation u.ä. Sie vergessen dabei, dass sie es nicht nur mit einem neuen Medium zu tun haben, sondern mit einem unvergleichlich kapitalintensiveren und kollektiv besetzten.«⁶²

Es sei nicht viel zu erwarten, auch nicht »von der branchenfremden Intellektualität Alexander Kluges, der Hofnarrenrolle eines Vlado Krist«, besonders aber nicht von dem allgegenwärtigen »dilettierenden Eklektizismus«⁶³. »Eine tendenzielle Aufhebung der Trennung zwischen starkem Sender und schwachem Empfänger verfehlen jene Schwadronneure am ehesten, denen der Kommunismus die Personalunion von Konsument und Produzent bedeutet, was alle alles machen heißt«.⁶⁴ Unter den neuen, technisch anspruchsvollen Bedingungen ist deshalb aus der Arbeiterfilmbewegung der zwanziger Jahre nicht viel zu lernen. Sie können nur »zur sentimentaln Rückschau werden in Seminaren und Büchern.«⁶⁵ Aber ganz der historischen Rückschau sich entziehen konnte auch Straschek nicht. Zeitgleich zum Erscheinen seines Buches in der *edition suhrkamp* hat er für die Filmredaktion des WDR einen gewichtigen Beitrag zur »deutschsprachigen Filmemigration« gemacht, womit er sein Lebensthema gefunden

⁶¹ Günther Peter Straschek, *Handbuch wider das Kino*, Frankfurt /M 1975

⁶² a.a.o., S. 458

⁶³ a.a.O. S. 250

⁶⁴ a.a.O. S.419

⁶⁵ a.a.o. S. 416

hatte. Dort konnte er Beispiele präsentieren, wie Filmspezialisten unter den schwierigen Umständen des Exils die Sache des Proletariats hochgehalten haben.

Jene besagten »Schwadronneure« aber, die allen alles machen lassen wollten, gab es auch weiterhin. Aber bald, Mitte der siebziger Jahre, war auch diese Bewegung in die bekannten Positionen zerfallen: jenen, die mehr »Flugblattfilme« machten, und andere, die im Produktionsprozess stecken blieben (mit dem wechselseitigen Vorwürfen des tristen Militantismus einerseits versus Sozialpädagogik auf der anderen Seite). Für die alltägliche alternative Medienpraxis war der theoretische Rekurs auf die Vordenker der zwanziger Jahre nicht länger ausreichend. Denn die Recherchen zur linken Filmpraxis der zwanziger Jahre jenseits des proletarischen Spielfilms und der Propaganda-Streifen hatten ergeben, dass nur wenige Darstellungen authentischer Lebenssituationen zu finden waren. Mag die kulturelle Aufbruchsstimmung in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre hierfür auch günstig gewesen sein, so war trotz aller Appelle und organisatorischer Vorschläge (zumal) die Filmtechnik aufwendig und kostspielig. In den Siebzigern war das nicht mehr so, aber spätestens im sogenannten »Deutschen Herbst« gefror dann das Aufbruchsklima wieder.

Wie in den zwanziger so sind auch in den siebziger Jahren eher Einzelpersonen mit ihren Filmen präsent geblieben. Eine Auswahl: beginnend mit dem außergewöhnlichen Portrait eines Obdachlosen OSKAR LANGENFELD“ (D 1968) von Holger Meins, der zuvor in Hamburg Kunst studiert hatte und dann an die DFFB gewechselt war. Oder die verqueren Lehrfilme von Harun Farocki. Und natürlich die Filme von Helke Sanders, die 1968 die Revolte der Frauen im SDS anführt⁶⁶ und zehn Jahre später mit DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT -REDUPERS (D 1978) klug und innovativ ein filmisches Résumé zieht.

Nun war eher wieder die Filmautor gefragt, analog zur Korrektur, die S. Tretjakow ab 1932 unter zunehmender Stalinisierung an seiner euphorischen, operativen Phase vorgenommen hatte. Vom Bewegungsfilm zur Flaschenpost sozusagen. Auch die Erforschung linker Filmarbeit in den Zwanzigern blieb eine Episode, da hat Bruce Murray sicher recht.⁶⁷ Von der basiskulturellen Bewegung, die ja von Selbsttätigkeit und Alltag bestimmt war, ist schon Ende der siebziger Jahre fast nur noch der Aspekt des

⁶⁶ Rede für den Aktionsrat zur Befreiung der Frauen, SDS-Delegiertenkonferenz, Frankfurt/M Sept. 1968, in Rolf Sievers, 1968. *Eine Enzyklopädie*, Frankfurt/M 2004, S. 372 ff.

Alltags übrig geblieben – in den Fernsehdokumentationen wie *Familienkino*⁶⁸ etwa, in der Alltag als Geschichtsquelle fungiert. Oder jüngst in der Ausstellung *Das Auge des Arbeiters* in Dresden⁶⁹ zur Tradition der Arbeiterfotografen-Bewegung.

Wenn für Brecht Ende der zwanziger Jahre die Literarisierung der Straße Ausdruck einer Aufbruchsbewegung war⁷⁰, so war es sicher in der Zeit nach 68 die Mediatisierung. Als »Erfahrung verlorener Möglichkeiten«⁷¹ (z.B. in den Alltag das hinzunehmen, was politisch ist), in diesem Sinne sind beide Kulturbewegungen, die soviel gemeinsames haben, weiterhin relevant geblieben. Auch, damit Brecht nicht recht behalte: »Aus der Welt geht der Schwächere und zurück bleibt die Lüge.«

⁶⁷ Murray, *Film und the german Left*, Austin 1990 : »the interest waned as the student movement dissolved, and the story has been incomplete« S.?

⁶⁸ Michael Kuball, *Familienkino*, Hamburg 1980

⁶⁹ *Das Auge des Arbeiters*, Dresden 2015

⁷⁰ siehe Rolf Sievers, 1968 *Eine Enzyklopädie*, Frankfurt/M, S. 20

⁷¹ Max Linz, *Filmpolitik, Studentenbewegung*, in *montage AV* 23/2/14 S. 117

