

## Selbsttätigkeit und Gegenöffentlichkeit in der alternativen Medienszene der siebziger Jahre

Wir konnten hier ja wichtige Filme zur Geschichte des politischen Films der siebziger Jahre sehen. Auch von FilmautorInnen wie Helke Sander und Claudia Alemann, die im Verlauf der 68iger Revolte 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 rebelliert haben.

Doch jetzt soll die Rede sein von einer Bewegung für Basiskultur, die Anfang der siebziger 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 68 sich der Selbstorganisation verpflichtet fühlten. Manche Hochschullehrer hatten dort dann Hausverbot, andere (wie der Referierende) 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 StudentInnen und Dozenten der Visuellen Kommunikation, ebenso das kleinere »Medienzentrum Fuhlsbüttel«. Die Hamburger Zentren hatten dann Vorbildcharakter für weitere Gruppen in Berlin, Freiburg,

Erlangen, Stuttgart, Zürich etc. Sie verfolgten einen anderen Ansatz als etwa die Filmkollektive, wie jenes in der hamburger Brüderstraße, deren unmittelbarer Bezugspunkt der experimentelle Umgang mit Film gewesen war. Jetzt ging es nicht mehr um den Autorenfilm sondern um eine gegenkulturelle Bewegung, in der aus Medienkonsumenten Produzenten werden sollten – ein Programm, das Negt/Kluge in ihrem Buch »Öffentlichkeit und Erfahrung«<sup>i</sup> 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 Benutzung freigegeben. Diese Zentren sollten unabhängig sein von staatlichen und wirtschaftlichen Institutionen. Die Filmemacher hatten dann eher ein Selbstverständnis als Medienarbeiter, konsequenter Weise nannte sich die Medienzeitschrift des MPZ auch »Medienarbeit«.

Nun muss gesagt werden, dass Medienzentren durchaus im Rahmen der kulturellen Debatte der siebziger Jahre angesagt waren. Der Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann hatte gerade sein Konzept eines »Medienzentrums im Dienste kommunaler Kulturarbeit« vorgestellt, das die Einrichtung von Mediatheken, audiovisueller Informationszentren und schließlich auch die Errichtung von kommunalen Kinos vorsah, was dann beispielsweise Ende der siebziger Jahre zur Gründung des Hamburger Metropolis führte. Von den »alternativen

Medienzentren« war Hoffmanns Konzept als rein technisch, wenn nicht technokratisch bemängelt worden; ohne emanzipatorischen Mediengebrauch werde es steril bleiben.

Der Propagierung alternativer Medienzentren hatte sich dann vor allem die Zeitschrift »Videomagazin« des Hamburger Medienladens verschrieben. Die Ausgabe 8/9 vom November 1977 hat 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 ist 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«,c 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.»<sup>ii</sup> 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 Verfahren gibt es eine lange Tradition in der Arbeiterbewegung - Aktivitäten, die mehr von den Parteien und ihrem öffentlichen Auftreten ausgingen und solchen, 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 einen 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.«<sup>iii</sup>

Weitverbreitet war die Erwartung, dass im Gefolge der 68iger Kulturrevolte der Konsument »in das System als aktives und vor allem individualisiertes Element integriert«<sup>iv</sup> werde. 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 dann allerdings nur reduziert umgesetzt, die Kamera sollte letztlich doch in den Händen des sich als Vermittler wählenden Redakteurs bleiben. Aber deren Interesse an Neuerungen hat dann zu einigen Sendungen über die Hamburger Medienzentren geführt. So gab es allein im Jahr 1977 mehrere Radiobeiträge im NDR, im „Kulturspiegel«, und sogar einen 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 Protagonisten 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 des Einzelnen im Alltagsleben. Zurückgenommen versuchte man 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 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, zu freien Radios entstünden nicht viele, und 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 sich dann im Herbst 1979 fast alle Videogruppen und Medienzentren in Hamburg getroffen. 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 Schriftsteller Mader, der ein Buch „Who is who beim CIA“ geschrieben hatte und später als Stasi-Mitarbeiter sich geoutet hat. 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). 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 jeder Videoamateur war zum potentiellen Mitarbeiter der Staatsorgane geworden, konnten doch seine Aufnahmen jederzeit beschlagnahmt und verwertet werden. Das Recht aufs eigene Bild war ohnehin nur noch von Polizisten 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.<sup>v</sup>

Eigentlich war es eine paradoxe Situation. Die linke Kulturbewegung der zwanziger Jahre konnte nur begrenzt als Vorbild dienen, fehlten 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 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 seinen reflektierten und oft auch aufwendigen Mediengebrauch wieder in seine Funktion zurückkehrt.« (in Videomagazin 14/15, S. 58)

Bei diesen Überlegungen stand eine Passage aus Klaus Wildenhahns Buch »Über synthetischen und dokumentarischen Film«<sup>vi</sup> 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 plädiert Klaus Kreimeier für einen Filmemacher, der »seine Subjektivität, auch seine Willkür als Teil einer prozesshaften Wirklichkeit begreift«.<sup>vii</sup> Auch diese Seite hat natürlich für sich reklamiert, sie alleine könne in gesellschaftlich verstellten Zeiten Perspektiven entwickeln.

Mitten in dieser Debatte (und der Krise) tauchten dann Anfang der achtziger Jahre aus Zürich, aus Freiburg, aus Wien, und später auch Berlin, unerwartet Videofilme auf, die die Kultur der städtischen Jugendrevolten, der Hausbesetzer, der Punks, Jugendzentren zum Ausdruck brachten. Sie 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 destruierend. 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, bedurfte Videobänder, die technisch und formal bearbeitet waren. Bildcollagen wie »PASST BLOSS AUF« und »ZÜRI BRÄNNT« entstanden. Es sind Bilder, die stark von den Autoren selbst bestimmt waren: nach dem Betroffenen-Video jetzt das Autorenvideo, beides vereint in der neuen Jugendkultur. Allerdings brachte der hohe Produktanspruch auch einen hohen Grad an Spezialisierung mit sich. Und die Videospezialisten 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 machen. So erfolgte eine Anpassung an das traditionelle Medium Film, bis schließlich HD-Kameras und Computerschnitt, auch die neue Generation der Beamer das technische Medium Film zur Gänze ablösten. Und den emanzipatorischen Anspruch des Mediums Video zu einem fernen Nimbus werden lassen.

Zur Wende Anfang der achtziger Jahre 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) Aufbruchszeiten 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«?

---

<sup>i</sup> Oskar Negt, Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt 1972

<sup>ii</sup> Sergej Tretjakow,: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts. Hg. Heiner Boehncke..Hamburg1972

<sup>iii</sup> Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: Bertolt Brecht: Schriften I, Frankfurt a. M., 1992, S. S. 93

<sup>iv</sup> F.Rötzer: »Interaktion – das Ende herkömmlicher Massenmedien«. In: Rudolf Maresch (Hg): Medien und Öffentlichkeit. München 1996 S.126

<sup>v</sup> siehe auch den Film VIDEO EIN ANDERES FERNSEHEN, G.Oberstenfeld, W.Uka, G.Roscher, WDR 1979

<sup>vi</sup> Klaus Wildenhahn, Über synthetischen und dokumentarischen Film, Berlin 1975, S. 198

<sup>vii</sup> Klaus Kreimeier: Darstellen und Eingreifen, in Frankfurter Rundschau, 16.11.1979