



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Medienpraktiken der Aktionskunst.
Zur Videodokumentation der Otto Mühl Kommune“

verfasst von

Tanja Jellinek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Ich danke der Sammlung Friedrichshof, der österreichischen Mediathek, den Archives Otto Muehl sowie allen Menschen, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben.

Einen konkreten herzlichen Dank an Amalia Rausch, Werner Hertel und Terese Schulmeister, die mir ihre Zeit und Geduld geschenkt und all meine Fragen beantwortet haben.

Und auch meinem Diplomarbeitsbetreuer Ramón Reichert möchte ich hier danken, der mir durch gutes Feedback zu schöpferischen Einfällen verholfen hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1.Ziele der Arbeit	5
2. Mediale Infrastruktur und Medienpraktiken.....	8
2.1.Intern	9
2.2.Extern	12
3. Das Filmmaterial: Archiv, Formate, Korpus.....	16
3.1.Das Archiv.....	16
3.2.Die Formate.....	16
3.3.Der Korpus	17
4. Spezifika des Mediums Video	21
5. Die Videodokumentation als Gebrauchsfilm	24
5.1.Setting.....	26
5.1.1. Die Dokumentation des ‚Alltags‘ – Parallelen zum Familienfilm.....	26
5.1.1.1. Authentizität im Film: Das Verhalten vor der Kamera	28
5.1.1.1.1. Das Grüßen in die Kamera.....	38
5.1.1.1.2. Das Kino der (Un-)Sichtbarmachung	41
5.1.1.2. Das Medium Video, Mühl und die Macht.....	43
5.1.1.2.1. Die Videodokumentation als Spiegel der Macht?.....	44
5.1.1.2.2. Die Zensur der Bilder	54
5.1.1.3.Vom Familienfilm zur Künstler-Hommage?.....	58
5.2.Format	64
5.2.1. Film- und Kameraästhetik.....	64
5.2.1.1.Die Dokumentation des ‚Alltags‘ – filmische Aufzeichnungen aus den Tagesgeschehnissen.....	64
5.2.1.1.1. Die Entwicklung	68
5.2.1.2.Zu der filmästhetischen Gestaltung von Werbefilmen, Wochenschauen und Fernsehbeiträgen.....	69
5.2.1.2.1. Schnitt und Montage	70
5.2.1.2.2. Paratexte.....	72
5.2.1.2.2.1.Der Vorspann.....	72
5.2.1.2.2.2.Der Ton und die Schrift	72
5.2.1.2.2.2.1. Der diegetische Ton	73
5.2.1.2.2.2.2. Ton und Musik	75

5.2.1.2.2.3. Die Schrift im Bild	77
5.2.2. Medieninszenierung	78
5.2.2.1. Medien und Manipulation	83
5.3. Vermittlung	84
5.3.1. Die audiovisuelle Kommunikation	84
5.3.1.1. Die interne Kommunikation	85
5.3.1.1.1. Kulturelle Identität und kollektives Gedächtnis.....	86
5.3.1.1.2. Die FH-Wochenschau – Aufbau und Inhalte.....	89
5.3.1.1.2.1. Die Programmatik des Mediums ‚Wochenschau‘	94
5.3.1.2. Die externe Kommunikation	97
5.3.1.2.1. Werbefilme.....	98
5.3.1.2.1.1. Die Programmatik des Mediums ‚Werbefilm‘	104
5.3.1.2.2. Spielfilme	106
5.3.1.2.3. Reportagen und Fernsehbeiträge über die Kommune.....	109
5.3.1.2.3.1. Mediale Inszenierung durch die Öffentlichkeit	111
5.3.1.2.3.1.1. Die letzten Jahre 1988-90.....	122
6. Schlusswort.....	129
7. Bibliographie.....	132
7.1. Literaturverzeichnis.....	132
7.2. Werkverzeichnis Archive	136
7.3. Abkürzungsverzeichnis	138
8. Anhang.....	139
8.1. Zusammenfassung	139
8.2. Auszüge aus dem persönlichen Interview mit Terese Schulmeister	141
8.3. Auszüge aus dem persönlichen Interview mit Werner Hertel.....	148
9. Lebenslauf	160

1. Einleitung

1.1. Ziele der Arbeit

In dieser Arbeit möchte die Autorin eine eingehende Analyse der Videodokumentation der Otto Mühl-Kommune vornehmen. Unter dem Wort *Videodokumentation* versteht sie das gesamte gefilmte Material, welches sich noch heute im Archiv des Friedrichshofes befindet und ein Zeitdokument des Lebens der Kommune darstellt. Die Otto Mühl-Kommune wird in dieser Arbeit weiterführend nur noch als die „Kommune“ bezeichnet, um den Lesefluss nicht zu behindern. Des Weiteren wird aus Gründen der Lesbarkeit auf die gendergerechte Sprache verzichtet. Die Autorin möchte betonen, dass dies völlig werte- und vorurteilsfrei geschah.

Die Videodokumentation stellt ein Zeugnis über die Kommune sowie deren Leben und Wirken dar. In der Kommune wurden audiovisuelle Medien (8mm und 16mm Film sowie Video) von Beginn an genutzt. Ab den 1980er Jahren wurde die Kamera sogar täglich mehrere Stunden eingesetzt, um für sie wichtige Bestandteile ihres Zusammenlebens auf Band festzuhalten. Dabei entstanden eine Vielzahl an Videobändern, die längere sowie kürzere Ausschnitte aus unterschiedlichen Bereichen täglicher Ereignisse zum Inhalt haben, sowie einige fiktionale Filmformate. Mittels Bearbeitung und Gestaltung dieses Materials wurden einige der Aufnahmen zur internen Kommunikation mit den Stadtgruppen¹ sowie zur externen Kommunikation mit Außenstehenden eingesetzt. Nicht nur Videomaterial, welches die Kommune selbst aufgezeichnet hat, wurde für die externe Repräsentation verwendet, sondern genauso einige Fernsehreportagen. Obwohl es merklich weniger Reportagen über die Kommune gibt als eigens gefilmtes Videomaterial, so gehören auch diese schlussendlich zu dem Bild, das bis heute über die Kommune existiert und sollen in dieser Arbeit daher Berücksichtigung finden.

Die anfangs sehr radikale, rebellische Kommune, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, gesellschaftliche Grenzen zu sprengen und mit hedonistischem, linkssozialistisch-marxistischem Gedankengut versuchte eine neue, bessere Gesellschaft zu schaffen, hatte sich dennoch im Laufe der Jahre zu einer faschistischen Klassengesellschaft entwickelt. Die Kommune wusste dies jedoch gut zu verdecken. Nach außen trat sie als souveränes

¹ Die Mühl-Kommune bestand nicht nur aus dem Friedrichshof, sie hatte auch einige Niederlassungen in großen europäischen Städten. Der Friedrichshof und ab 1988 auch El Cabrito stellten die beiden Zentren der Kommune dar.

Gesellschaftsmodell auf, lernte gute Kontakte und Beziehungen mit einflussreichen Menschen zu unterhalten² und bei Fernsehreportagen zunehmend seriös aufzutreten. Intern vermarktete der Friedrichshof sein Lebensmodell vorteilhaft. Das propagierte Bild wurde idealisiert: Während im Inneren der Kommune Strukturzwänge³ herrschten, die einen enormen Druck auf ihre Mitglieder ausübten, begegnen wir in den filmischen Aufnahmen fast ausnahmslos lächelnden Kommunarden, die in die Kamera strahlen.

Diese Arbeit ist in vier Kapitel unterteilt. Im Laufe dieser Arbeit gliedert die Autorin das gesamte Material der Videodokumentation auf, um es anhand geisteswissenschaftlicher sowie filmwissenschaftlicher Schriften zu analysieren. Zu Beginn wird dem Leser ein Überblick über die Medienpraktiken der Kommune und das Filmarchiv des Friedrichshofes gegeben. Kapitel 4. *Spezifika des Mediums Video* bildet dann die Überleitung zur Analyse des Filmmaterials, welche im Hauptteil der Arbeit, Kapitel 5. *Die Videodokumentation als Gebrauchsfilm*, erfolgt. Das Kapitel 5.1. *Setting* behandelt in diesem Zusammenhang vor allem das Filmmaterial, welches von der Kommune selbst aufgenommen wurde und sich um deren Zusammenleben dreht. Hier wird vor allem dem Verhalten der Personen vor der Kamera einige Aufmerksamkeit zukommen. Auch den Fragen, ob und wie die internen Machtverhältnisse innerhalb der Videodokumentation zum Vorschein kommen und ob Teile der Dokumentation als Hommage an den Künstler zu lesen sind, soll hier nachgegangen werden. Der zweite Teil der Analyse, Kapitel 5.2. *Format*, beschäftigt sich mit der filmischen Praxis, der Entwicklung der Dokumentationspraktiken der Kommune sowie auch mit den filmästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten, von denen für die interne wie externe Kommunikation Gebrauch gemacht wurde. Beispiele aus der Videodokumentation, vorrangig aus Wochenschauen, Werbefilmen und Fernsehbeiträgen, werden hierfür herangezogen. Schlussendlich werden wir uns in Kapitel 5.3. der *Vermittlung* des filmischen Materials widmen. Dabei wird die Autorin das Videomaterial, das der audiovisuellen Kommunikation gedient hat, genauer durchleuchten und speziell auf die Wochenschauen, Werbefilme und Spielfilme der Kommune sowie die Fernsehreportagen über die Kommune eingehen.

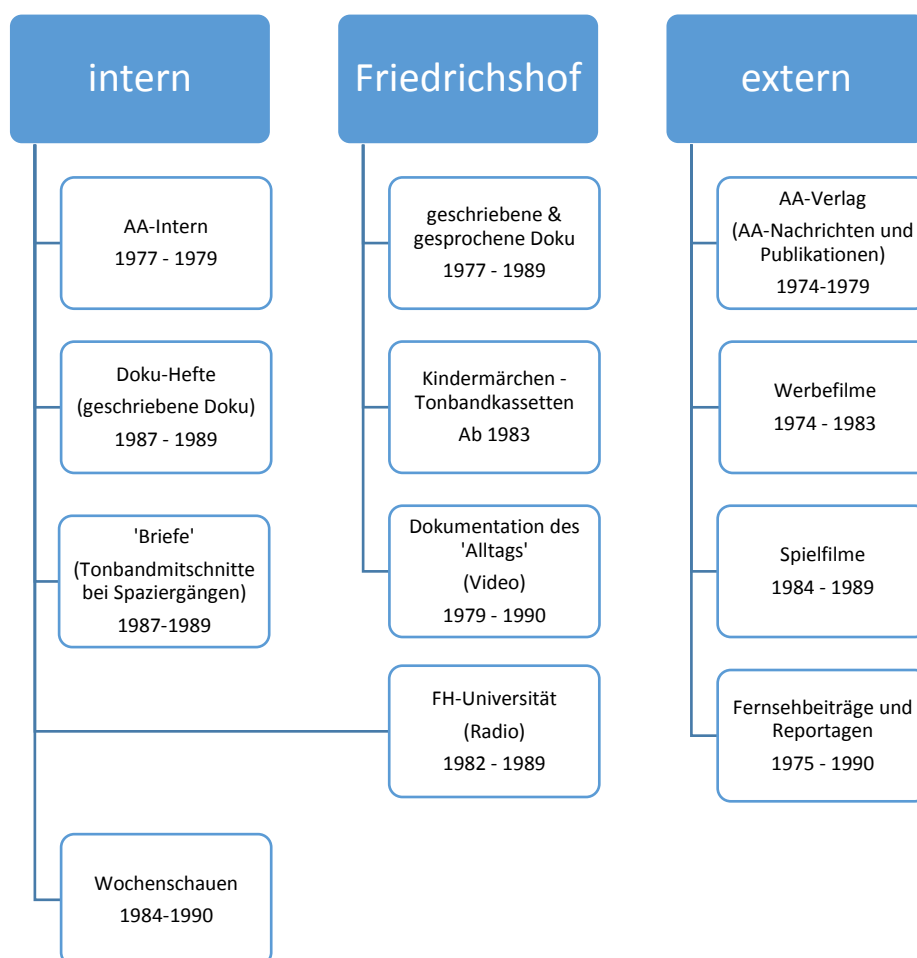
² Vgl. Theo Altenberg, *Das Paradies-Experiment. Die Utopie der freien Sexualität*. Kommune Friedrichshof 1973 – 1978, Wien: Triton Verlag 2001, S. 131 und S. 141

³ Anm. d. Verf.: Die *Struktur* war die interne Bewusstseinshierarchie der Kommune, in die jedes Mitglied eingegliedert war. Der Bewusstseins-Oberste war Otto Mühl, gefolgt von seiner Frau Claudia Mühl. Die Strukturplätze konnten sich jederzeit im Zuge von Strukturwahlen verändern, nur die Strukturobersten blieben unangetastet. Vgl. dazu Toni-Elisabeth Altenberg, „Hierarchiebildung in Gruppen. Gezeigt am Beispiel der Mühl-Kommune“, Diss. Universität Wien, Institut für Psychologie 1994 – Altenberg beschäftigt sich in ihrer Dissertation intensiv mit der Struktur des Friedrichshofes. Sie wendet sich dabei von der Bezeichnung *Struktur*, wie es der FH nannte ab, und bezieht sich stattdessen auf das Wort *Hierarchie*, weil dieses in diesem Zusammenhang zutreffender ist.

Anhand dieses Videomaterials möchte die Autorin den Fragen nachgehen, in welchen Situationen die Kommune selbst gefilmt hat, welches Bild sie intern von sich vermittelt, wie sie sich nach außen hin dargestellt hat und wie sie von den audiovisuellen Medienvertretern der Öffentlichkeit dargestellt wurde. Wenn wir uns diesen filmischen Darstellungsfragen gewidmet haben, wird die Schlüsselfrage dieser Arbeit lauten: Haben die filmischen Medien die internen Autoritäts- und Strukturverhältnisse der Kommune gestützt oder dienten sie bloß dazu, ein Zeitdokument über die Kommune zu erschaffen?

2. Mediale Infrastruktur und Medienpraktiken

Die Kommune wandte sich ab von einer Gesellschaft, die sie mit feinem Spott als Kleinfamiliengesellschaft oder auch als ‚Wichtel‘ bezeichnete und somit auch von deren Unterhaltungsformen und Medien, welche sie künftig einzig für die Bewerbung beziehungsweise Repräsentation der eigenen Sache in Anspruch nehmen sollten. Sie kreierte zu den Zwecken der Dokumentation, Information, Werbung und Unterhaltung eine eigene mediale Infrastruktur:



Die Medien der Kommune dienten in erster Linie der Dokumentation der Geschehnisse am Friedrichshof. Sie sollten ein umfangreiches Zeugnis über dessen Bestehen und Funktionieren sein. Der internen Kommunikation⁴ der Kommune liegen die medialen Aufzeichnungen des Friedrichshofes zu Grunde. Sie besteht aus ausgewählten Teilen dieser Aufzeichnungen.

⁴ Anm. d. Verf.: Ausgenommen der AA-Intern, für dieses Medium wurden eigens Beiträge von den Kommunarden verfasst. AA ist die Abkürzung für Aktionsanalyse. Die Kommune nannte sich zu ihrer Entstehungszeit AA-Kommune, aktionsanalytische Kommune.

2.1. Intern

Durch den regen Zustrom, dem sich die Kommune Mitte der 1970er Jahre erfreute, entstanden neben dem Friedrichshof auch einige weitere ‚Zweigstellen‘ der Kommune, die sich in verschiedenen europäischen Städten befanden und ihr Leben nach dem ‚Modell Friedrichshof‘ gestalteten. Die interne Kommunikation hatte vor allem den Zweck das Gedankengut des Friedrichshofes in den zu ihm gehörigen Stadtkommunen zu verbreiten und die Mitglieder auf dem neuesten Stand zu halten was die ‚Entwicklungen‘ der Kommune betraf. Sie waren gleichzeitig Informationsquelle für die Mitglieder wie Werbung für das System, weshalb die Informationen, die über sie getragen wurden, sehr einseitig ausfielen.

Bei den AA-Intern handelte es sich um eine interne Zeitschrift, die an die Stadtgruppen versendet wurde. Sie hatte von Kommunarden verfasste Beiträge zum Inhalt und beschäftigte sich nicht allein mit den Tätigkeiten des Friedrichshofes, sondern fungierte als Plattform des Informationsaustausches zwischen dem Friedrichshof und den verschiedenen Stadtkommunen. Die AA-Intern befasste sich vorrangig mit den Themen Ökonomie, Kunst und der Ideologie der Kommune. Strategische Überlegungen dazu, wie man sich gegenüber der Öffentlichkeit präsentieren sollte, sind in diesem früh entstandenen Medium der Kommune auch schon vorhanden.⁵

Die FH-Wochenschauen⁶, weiterführend nur noch Wochenschauen genannt, sind Zusammenschnitte aus Filmmaterial, welches innerhalb einer Woche in der Kommune, vorwiegend am Friedrichshof und ab 1987 auch auf El Cabrito, entstanden war und Ausschnitte des täglichen Lebens der Kommune (Dokumentation des ‚Alltags‘) zum Inhalt hatte. Selbstdarstellungen, Landschaft, Pädagogik, (Ausbau-)Arbeiten und Malerei waren ihre Hauptthemen. Wöchentlich wurden aus mehreren Stunden Filmmaterial einige Themen ausgewählt und vor allem ab dem Jahre 1988 mittels umfangreicher Nachbearbeitung auf der Ton- sowie der Bildebene zu diesem Medium gestaltet. Die Versendung von Wochenschauen begann Anfang des Jahres 1984 mit der Beschaffung eines U-matic-Schnittplatzes, der eine exaktere und schnellere Schnitttechnik sowie eine getrennte Bearbeitung von Bild und Ton ermöglichte.⁷ Sie stellte ein regelmäßiges „Best-Off“ des Friedrichshofes mit einer Höchstdauer von einer Stunde dar.⁸ Sie sollte den Kommunarden

⁵ Vgl. Archiv Friedrichshof: AA-Intern

⁶ Anm. d. Verf.: FH ist die Abkürzung für Friedrichshof

⁷ Vgl. Werner Hertel: Mail von Oktober 2014

⁸ Vgl. Werner Hertel: persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

in den Städten zeigen, wie das Leben am Friedrichshof voranschritt, welche Entwicklungen sich ereignet hatten, welche Tendenzen bei Selbstdarstellungen sehr beliebt waren und, - und dieser Punkt war besonders wichtig – was Otto zu den unterschiedlichsten Themen zu sagen hatte. Sie war um die Darstellung eines vollkommen sorgenfreien und unbeschwerten Lebens am Friedrichshof bemüht.

Unter den Doku-Heften⁹ verstehen wir Schriften, denen Tonbandmitschnitte (gesprochene Doku), vorrangig von Gesprächen aus dem ersten BAG¹⁰ oder Monologen Mühls, zu Grunde liegen. Tonbänder wurden sehr häufig genutzt und auch in alltäglichen Situationen wie Mittagessen, Besuchen von Außenstehenden, Gesprächen in Ottos ‚kleinem‘ oder ‚großem‘ Atelier, die ihm mehr zum Wohnen denn zum Malen dienten, und im Malatelier eingesetzt. Sie hatten in erster Linie die Funktion die Wörter und Ausführungen Mühls einzufangen. Am Ende eines Tages oder einer Woche wurden diese abgetippt und wöchentlich an die Gruppen versendet. Die Doku-Hefte unterlagen der Zensur: Wenn eine Äußerung Mühls zu heikel erschien oder nicht in das Bild, welches der Friedrichshof von sich erzeugen wollte, passte, wurde sie in den Doku-Heften ausgelassen.¹¹

Die Doku-Hefte gingen aus der geschriebenen Dokumentation hervor, die schon im Jahre 1977 begann. Zu diesem Zeitpunkt wurden sie noch nicht in gebundener Form an die Stadtkommunen versendet. Sie dienten der Information der Gruppenleiter¹², an die sie ausgehändigt wurden. Bei den ersten schriftlichen Dokumentationen handelte es sich um Mitschriften von Selbstdarstellungen, vorwiegend Einzel-Selbstdarstellungen¹³, erst nach und nach weiteten sich geschriebene wie gesprochene Dokumentationen auf weitere Bereiche aus bis sie zu täglich umfangreich gebrauchten Aufzeichnungsmedien wurden. Nach der Verschriftlichung wurden die Tonbandmitschnitte überspielt.

⁹ Vgl. Archiv Friedrichshof, Doku-Hefte

¹⁰ Anm. d. Verf.: BAG = Bewusstseinsarbeitsgruppe; Die Mitglieder des Friedrichshofes waren in BAGs die aus 6-12 Personen bestehen konnten nach Reihung ihrer Strukturplätze unterteilt. – Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf April 2014

¹¹ Vgl. Amalia Rausch, persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

¹² Anm. d. Verf.: Gruppenleiter = Personen, die in den Städten die jeweiligen Kommunen leiteten und das Leben nach dem Vorbild des Friedrichshofes organisierten.

¹³ Anm. d. Verf.: Selbstdarstellungen gehörten ab Mitte der 1970er Jahre zu den täglichen Abendgestaltungen des Friedrichshofes. Sie beschreiben ursprünglich spontane Performances, in denen der eigene Charakter gewandelt und dargestellt werden sollte. Sie wurden am Friedrichshof meist mit der Kurzform SD bezeichnet. – Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

Die Schrift war generell ein wichtiges Medium der Kommune: Nicht nur, dass man während Unterhaltungen und diversen Tätigkeiten die Abläufe dokumentierte, auch Tagebücher wurden von den Mitgliedern von Beginn der Kommune an geführt.¹⁴

Bei den ‚Briefen‘ Mühls, wie sie von den Kommunarden genannt wurden, handelt es sich um Tonbandmitschnitte, die bei gemeinsamen Spaziergängen mit ihm entstanden. Dabei sprach er in das Tonband, erzählte von aktuellen Geschehnissen am Friedrichshof und wandte sich auch direkt an einzelne Stadtkommunarden, über die ihm Informationen während der Aufnahme zugetragen wurden. Dabei konnte er loben oder negative Kritik üben. Diese Tonbandmitschnitte wurden bei der Abreise des Gruppenleiters diesem für die jeweilige Stadtkommune als persönliche Aufmerksamkeit mitgegeben.¹⁵

In der Zeit von 1979-82, als es die Vorläufer der Wochenschau noch nicht gab und auch kein anderes fixes Medium für die interne Kommunikation genutzt wurde, versendete man ungeschnittene Videoaufzeichnungen von Selbstdarstellungen und Materialselbstdarstellungen an die Stadtkommunarden beziehungsweise ab 1982 auch Zusammenschnitte dieser. Die Bindung wurde in dieser Zeit vorwiegend durch die Gruppenleiter aufrecht erhalten, die ab 1977 vom Friedrichshof entsandt und in den Stadtkommunen als ‚Vorsitzende‘ eingesetzt wurden, um das Leben der Kommunarden nach dem Modell Friedrichshof zu organisieren.¹⁶ Urlaub machten die Stadtkommunarden mehrmals im Jahr am Friedrichshof, um in dieser Zeit intensiv an ihrem Bewusstsein arbeiten zu können.

Was in den oberen Ausführungen nun noch unberücksichtigt geblieben ist, sind das FH-Radio sowie die Kindermärchen-Kassetten. Die FH-Universität, wie man das eigene Radio nannte, verfügte über keine weite Sendereichweite und war daher nur am Friedrichshof zu empfangen. Das Radio verstand sich neben der musikalischen Unterhaltung¹⁷ auch als Bildungsradio und diente der internen Publikation von Vorträgen über Kunst, Philosophie

¹⁴ Vgl. Archiv Friedrichshof

¹⁵ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Oktober 2014

¹⁶ Vgl. Andreas Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität. AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992, S. 53

¹⁷ Anm. d. Verf.: Die Kommune hörte vorwiegend eine eigene Kreation aus Blues- und Jazz-Musik und verfolgte nicht die aktuellen musikalischen Trends ihrer Zeit. Sie nannte diese ‚Goggiemusik‘, Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014 sowie Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S.127

und Geschichte.¹⁸ Die Tonbandkassetten zu diesen Sendungen wurden auch an die Stadtkommunarden weitergereicht.¹⁹

Bei den Kindermärchen, auch *Lilimärchen*, *Bobrock-* oder *Attilamärchen* genannt, handelt es sich um fiktive Geschichten, die Mühl den Kindern erzählte und die auf Kassetten aufgenommen wurden. Manchmal wurden diese auch von Videoaufnahmen begleitet.²⁰ Da die meisten Kinder am Friedrichshof lebten, brauchte man diese im Grunde nicht an die Stadtkommunen zu senden.

2.2. Extern

Die externe Kommunikation sollte das System Friedrichshof nach außen bewerben. Mit den Informationen, die die Kommune der Öffentlichkeit preisgab, versuchten sie sich als innovatives Gesellschaftsmodell zu etablieren. Zu Beginn geschah dies noch sehr dominant: man verstand sich als ‚Weltverbesserer‘, unterschied sich in Aussehen und Kleidung (AA-Glatze und Latzhosen) vom Rest der Gesellschaft und bezeichnete diese bei öffentlichen Auftritten als kranke KF-Menschen²¹, deren Gesundheit nur durch kommunales Zusammenleben und freie Sexualität herbeizuführen sei.²² Im Jahre 1976/77 erreichte die Masse an Publikationen und Öffentlichkeitsarbeiten ihren Höhepunkt.²³ In diesem Jahr wurden die meisten Zeitschriften gedruckt und Bücher veröffentlicht. Auch zwei Fernsehbeiträge, die durchaus als positive Berichterstattungen gewertet werden können, stammen aus dieser Zeit. Diese offensive Werbung wurde gespalten von der Öffentlichkeit aufgenommen, einige schlossen sich der Kommune an, viele jedoch begannen offen gegen die Kommunarden vorzugehen, sodass öffentliche Auftritte zu verbalen oder durch diverse Hilfsmittel²⁴ verstärkte Schlachten zwischen Mitgliedern und Oppositionellen ausarten konnten.²⁵ In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wurde der Sektenvorwurf international in den Massenmedien so laut, dass die Kommune sich entschied ihre Mitglieder nur noch im Rahmen sogenannter ‚Kulturarbeit‘²⁶

¹⁸ Vgl. Archiv Friedrichshof, Sammlung der Tonbandkassetten der FH-Universität

¹⁹ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf 07. August 2014

²⁰ Vgl. Amalia Rausch: persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Oktober 2014

²¹ Anm. d. Verf.: Kleinfamilienmenschen: Menschen der Gesellschaft außerhalb der Kommune

²² Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf April 2014

²³ Vgl. Recherche im Archiv Friedrichshof

²⁴ Anm. d. Verf.: Oft wurden auch Stühle und Lebensmittel zur Hand genommen.

²⁵ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 39 sowie Vgl. Amalia Rausch: Gespräche am Friedrichshof, Oktober 2014

²⁶ Anm. d. Verf.: Unter Kulturarbeit wurden Veranstaltungen wie beispielsweise Kindertheater, die von den Kommunarden in den Städten durchgeführt wurden, verstanden.

beziehungsweise verdeckt anzuwerben und die offensive, öffentliche Kommunikation (AA-Nachrichten und Publikationen unter dem AA-Verlag) einzustellen. Die letzten Jahre der 1970er wurden dazu genutzt strategische Kontakte aufzubauen, sich friedlicher und freundschaftlicher nach außen zu präsentieren und weniger radikal aufzutreten. Mit Beendigung der Anwerbungen neuer Mitglieder („Bewusstseinsverbreitung“²⁷) und der „Selbstdarstellungskurse“²⁸, die am Friedrichshof für Außenstehende bis 1983 veranstaltet wurden, verebbte die Negativkritik seitens der äußeren Medien.²⁹ Erst Ende der 1980er sollte der Friedrichshof wieder ins Rampenlicht geraten und mittels Fernsehreportagen wie *Liligomera*³⁰ versuchen sein Image zu retten.

Unter dem AA-Verlag veröffentlichte die Kommune die AA-Nachrichten und einige Publikationen, welche teils von Mitgliedern, teils von sympathisierenden Außenstehenden verfasst wurden. Die 1. Auflage der AA-Nachrichten begann eher bescheiden, man druckte 1.000 Exemplare.³¹ Sie wurde als Underground-Zeitung um 16öS in erster Linie vor Universitäten in Wien wie auch in einigen Städten Deutschlands, Frankreichs, Groß Britanniens und der Schweiz verteilt. Zu der Zielgruppe zählten vorwiegend Studenten. Die AA-Nachrichten dienten der Bewerbung der Kommune. Sie enthielten vor allem Berichte über Besuche von Außenstehenden, Pädagogik und Kindererziehung, Selbstdarstellungen sowie Schriften über die Kommune-eigene Philosophie. Im Jahre 1976 erschien zusätzlich zu den AA-Nachrichten noch die FF³², die von den Frauen der Kommune verfasst wurde.³³ Von den AA-Nachrichten erschienen auch einige wenige Exemplare in englischer Ausgabe

²⁷ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 80

²⁸ Vgl. Ebd., S.48; Am Friedrichshof wurden ab 1974 Kurse für Außenstehende angeboten. Zu Beginn nannte man sie „Kommune-Kurse“, ab 1975 „Selbstdarstellungskurse“, da man das Gefühl hatte, mit dieser Bezeichnung auf größeren Zuspruch von außen zu stoßen.

²⁹ Vgl. Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S. 126 sowie Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 76; Anmerkung: Die Kommune entschied sich, anstatt der Anwerbung neuer Mitglieder eine neue Generation in die Welt zu setzen und diese ohne ‚Schädigung‘ aufwachsen zu lassen, weshalb im Jahre 1983 eine hohe Geburtenrate zu verzeichnen war. – Vgl. Amalia Rausch: Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf 1983

³⁰ *Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Mühl*, Regie: Günter Unger/Walter Lesowsky, ORF 2 Landesstudio Burgenland, 30.3.1989

³¹ Vgl. Archiv Friedrichshof, Sammlung AA-Nachrichten

³² Anm. d. Verf.: Abkürzung für Frauenforderung, eine innerpolitische Bewegung der Frauen des Friedrichshofes

³³ Anm. d. Verf. zu den AA-Nachrichten: Von 1974 bis 1977 lässt sich eine stetige Steigerung der Auflage und des Preises erkennen: waren es 1974 nur 3 Ausgaben mit einer Auflage der 2. Und 3. Ausgabe von 2000 Exemplaren, so steigerte sich die Auflage der AA-Nachrichten in den Jahren 1975 und 1967 auf 6 Ausgaben pro Jahr. Zu Beginn des Jahres 1976 erhöhte sich die Auflage noch einmal merklich: Die AA-Nachrichten sowie die 3 Ausgaben der FF erschienen in einer Auflage von 5000 Exemplaren. Die FF wurde zu 7öS (erste Ausgabe) beziehungsweise zu 10öS (2. Und 3. Ausgabe) vertrieben. Nach der Beendigung der FF durch Mühl, der sich von der Dominanz der Frauen bedroht sah, erschienen keine weiteren Ausgaben der FF. Im Jahre 1977 erreichte die Publikation der AA-Nachrichten mit 7 Exemplaren zu 20öS ihren Höhepunkt mit der 6. Ausgabe, von welcher 6.000 Exemplare erschienen. Die letzte Ausgabe des Jahres 1977 und die darauffolgende Ausgabe im Jahr 1978, die das Ende dieser Zeitschrift bedeuten sollte, sind nur noch in einer Auflage von 2000 Stück gedruckt und zu 7öS verkauft worden.

(AA-News)³⁴ sowie auf Französisch (Nouvelles AA)³⁵. Werke, die über den AA-Verlag erschienen, sind *Das AA-Modell* (1976) *Weg aus dem Sumpf* (1977), *AA - Pro und Contra* (1977) und *Mehr als eine Therapie* (1977). Auch ein Kinderbuch, *Die Abenteuer des Elefanten Bumsti*, sowie eine Schallplatte³⁶ wurden unter diesem Verlag von der Kommune veröffentlicht.³⁷ Das plötzliche Ende des AA-Verlages im Jahre 1978 hatte zwei Gründe: starke, finanzielle Probleme der Kommune, die eine weitere Produktion nicht mehr zugelassen hatten, sowie auch die Sektenvorwürfe der Öffentlichkeit.³⁸

Die Werbefilme wurden zur Anwerbung neuer Mitglieder eingesetzt und bei Vortragstourneen durch europäische Städte vorwiegend in Studenten- sowie Künstlerkreisen gezeigt. Der erste Werbefilm, der 1974 gedreht wurde, vertritt noch die radikale Seite der Kommune. Es lässt sich aber eine deutliche Wandlung des öffentlichen Auftritts der Kommune Ende der 1970er Jahre erkennen. Die späteren Werbefilme sind auf den Menschen ausgerichtet, der *auf der Suche nach sich selbst* ist, womit die Kommune den Zeitgeist Ende der 1970er Jahre trifft. Die Selbstdarstellung als zentraler Mittelpunkt des Kommunenlebens wird in diesen Filmen vordergründig thematisiert.³⁹ 1983 wurde die Anwerbung neuer Mitglieder beendet und daher auf die externe Vorführung von Werbefilmen verzichtet.⁴⁰

Ab dem Jahre 1983, als die technischen und finanziellen Mittel der Kommune es ermöglichten, setzte am Friedrichshof eine Spielfilmproduktion ein, die bis zum Ende des Bestehens der Kommune einen sehr wichtigen Bestandteil ihrer Repräsentation nach außen bilden sollte. Ab Mitte der 1980er Jahre wurden Personen aus Kunstkreisen dazu eingeladen Rollen in den fiktionalen Filmen zu übernehmen und darin mitzuwirken, was von der Öffentlichkeit positiv aufgenommen wurde. Eine Premiere am Friedrichshof beziehungsweise der Wiener Secession, bei der die Kommune ihre jeweiligen finalen Produktionen präsentierte sowie einige weitere öffentliche Aufführungen im Rahmen von Filmfestivals beziehungsweise im Falle des Filmes *Back to Fucking Cambridge* auch im Fernsehen folgten den Dreharbeiten im Anschluss.⁴¹

³⁴ Vgl. Ausgabe 1/75 und 1/76 der AA-Nachrichten

³⁵ Vgl. Ausgabe 1/76, 2/78, 3/76 der AA-Nachrichten

³⁶ Anm. d. Verf.: Bei der Schallplatte AAM 1 (Aktionsanalytische Musik 1) handelt es sich um musikalische Selbstdarstellungen aus dem Jahre 1974/75

³⁷ Vgl. Archiv Friedrichshof

³⁸ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Oktober 2014

³⁹ Vgl. VHS Kass. Nr. 274, Digi DVD, Werbefilm 1979 – 1983 sowie VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979

⁴⁰ Vgl. Altenberg, *Mein Leben in der Mühl-Kommune*, S. 196

⁴¹ Vgl. <http://www.tereseschulmeister.at/>, 14.10.2014

Bei den Fernsehreportagen und -beiträgen handelt es sich um Beiträge unterschiedlicher Länge, die von deutschen, österreichischen sowie spanischen Fernsehsendern über die Kommune gedreht wurden. Auch sie sollten der Bewerbung und der Vertretung des Systems dienen. Teils gelang dies besser, teils schlechter, unter anderem davon abhängig welche Gesinnung der jeweilige Fernsehveranstalter gegenüber der Kommune hatte.

Diese Arbeit wird sich nun weitergehend mit den audiovisuellen Medien Film, Fernsehen und Video beschäftigen.

3. Das Filmmaterial – Archiv, Formate, Korpus

3.1. Das Archiv

Wie schon in der Einleitung erläutert, umfasst der Begriff *Videodokumentation* das gesamte gefilmte Material, welches innerhalb der Kommune sowie rund um diese entstanden ist und sich bis heute im Archiv des Friedrichshofes befindet. Das Archiv, in dem die Videodokumentation aufbewahrt wird, besteht aus zwei Kühlzellen, die eine Größe von 22,70m² und 31,01m² haben. Die Räume liegen hintereinander und werden durch eine Tür voneinander abgetrennt. Beide sind mit hohen Regalen ausgestattet, in denen die Videobänder und bereits digitalisierten DVDs aufgereiht sind. Um die schon von dem Zerfall bedrohten Filmrollen (16mm und 8mm), die zu Beginn der Kommunenzzeit entstanden waren, zu restaurieren, wurden diese an das österreichische Filmarchiv übergeben.⁴² Daher ist das frühe Filmmaterial zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit nur vereinzelt zugänglich. Man findet jedoch aus den Jahren 1973-75, in denen die Kommune noch teils in der Praterstraße zu Hause war, einige wenige bereits digitalisierte Zusammenschnitte.

Das gesamte am Friedrichshof gelagerte Material beläuft sich auf eine Anzahl von 3.743 Kassetten mit einer Gesamtlänge von 7.663 Stunden.⁴³ Die VHS, U-matic-, VCR und Video 8-Kassetten werden seit einigen Jahren laufend am Friedrichshof digitalisiert, was bedingt durch die Menge an Kassetten, die sich in diesem Archiv befinden, noch einige Zeit dauern wird. Die meisten Aufnahmen befinden sich auf VHS und U-matic. Eine genaue Aufschlüsselung des Materialbestandes befindet sich im Anhang.

3.2. Die Formate

In den 70er Jahren verfügte die Kommune nur über einige wenige Filmrollen. Otmar Bauer drehte die ersten frühen Aufnahmen der Kommune auf 16mm beziehungsweise 8mm Film.⁴⁴ Damals wurde sehr wenig gefilmt, da das Material teuer und die monetären Mittel der Kommune begrenzt waren. Ab 1977/78 wurden die ersten günstigen, jedoch schon tragbaren Videokameras eines frühen VHS-Kassetten-Systems am Friedrichshof sowie in

⁴² Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

⁴³ Siehe Sammlung Friedrichshof Video-Kassetten: Zählung Sept./Okt. 2011

⁴⁴ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

den Stadtgruppen eingesetzt.⁴⁵ Auch diese waren hinsichtlich ihrer Qualität und Handlichkeit noch nicht besonders geeignet für das tägliche Filmen. Sie wurden in erster Linie zur Dokumentation der Material- und Selbstdarstellungen, Videogestaltungen und Trance-Selbstdarstellungen⁴⁶, die in dieser Zeit durchgeführt und als Vorzeigematerial intern versendet wurden, sowie für die Erstellung von externem Repräsentationsmaterial genutzt.⁴⁷ Mit diesen Bereichen waren die Aufgaben der Videodokumentation zum damaligen Zeitpunkt abgedeckt. In den frühen 1980ern, nach Ankauf eines U-matic Systems im Jahre 1982, setzte eine regelrechte Videomanie ein.⁴⁸ Im Zuge der Dreharbeiten zu *Vincent*⁴⁹ kaufte man im Jahre 1984 ein zweites U-matic System gemeinsam mit einer umfangreichen Filmausstattung, die ein Stativ, einen Beleuchtungskoffer und qualitativ hochwertige Mikrofone beinhaltete. 1987 kamen weitere Video-8 Kameras hinzu.⁵⁰ Mit Erwerb dieser technischen Möglichkeiten, waren einer umfangreichen Videodokumentation keine Grenzen mehr gesetzt.

3.3. Der Korpus

Am Friedrichshof gab es maximal 5 Personen, welche für die Filmaktivitäten während des Bestehens der Kommune zuständig waren.⁵¹ Bei dem Kameramann, der als einzige Person von Beginn der 1980er Jahre bis zum Zerfall der Kommune durchgehend als solcher tätig und auch für Nachbearbeitungen, Filmarchiv und Equipment zuständig war, handelte es sich um Werner Hertel. Dieser spezialisierte sich durch seine intensive Arbeit als Filmemacher zunehmend auf seinem Gebiet. Andere Kommunenmitglieder beteiligten sich nur selten an den Filmaktivitäten. Durch den Ankauf weiterer Videosysteme und bedingt durch die zwei Zentren der Kommune, die sich ab 1987 am Friedrichshof und El Cabrito befanden, fungierte in den letzten Jahren eine weitere Person, meist J.L., als zusätzlicher

⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁴⁶ Anm. d. Verf.: Diese Selbstdarstellungen, kurz SDs genannt, waren Praktiken innerhalb der Kommune, mit denen sie ihr Selbst mit Hilfe von Stimme, Mimik und Gestik dargestellt und gewandelt haben. Durch die SDs gaben sie ihren Gefühlen und inneren Regungen Ausdruck. Es ist eine Darstellungsform, in der der eigene Körper als das zu gestaltende Material verwendet wird. – Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

⁴⁷ Anm. d. Verf.: Für die externe Bewerbung wurden Werbefilme gedreht. Teilweise wurde auch Archivmaterial zur externen Repräsentation durch Fernsehanstalten freigegeben, wie man zum Beispiel in der Reportage *Liligomera* und in der Aufzeichnung der Talkshow III nach 9, in der Mühl 1978 auftrat, sehen kann.

⁴⁸ Vgl. Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S. 130

⁴⁹ Anm. d. Verf.: *Vincent* ist eine der größten und bekanntesten Spielfilmproduktionen des Friedrichshofes

⁵⁰ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014 sowie Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

⁵¹ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014 sowie Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

Kameramann. Die Dokumentation des täglichen Lebens der Kommune lief in den letzten Jahren parallel, die umfangreichere Dokumentation entstand immer dort, wo Mühl sich gerade aufhielt.⁵² Durch die Bedienungsfreundlichkeit der Video-8 Geräte konnte die Kamera Ende der 1980er Jahre auch an mit dem Medium weniger vertraute Kommunarden übergeben werden, um ‚Alltagsgeschehnisse‘ aufzunehmen. Für Werner Hertel war dies eine willkommene Möglichkeit, seine Arbeit zu delegieren und sich vorrangig nur noch um Schnitt und Archiv zu kümmern.

Der Friedrichshof verfügte über einen eigenen Schneideraum, in dem das gefilmte Material am Ende eines Tages oder einer Woche geschnitten wurde. Hier entstanden auch die Werbefilme und Wochenschauen, denen das Material aus der Dokumentation des ‚Alltags‘ zu Grunde lag.⁵³

Betrachtet man die gesamte Videodokumentation, so setzt sich diese aus unterschiedlichen ‚Genres‘ zusammen:

1. Dokumentation des ‚Alltags‘ & Landschaftsaufnahmen
2. Fiktionale Filme
3. Werbefilme/Lehrfilme/Wochenschauen
4. Besuche von Fernsehteams/Reportagen über die Kommune

Einen großen Bestandteil der Videodokumentation bildet das Material, welches durch das tägliche Filmen am Friedrichshof entstand: Die sogenannte Dokumentation des ‚Alltags‘. Diese beinhaltet Aktivitäten, die zum täglichen Leben der Friedrichshofbewohner gehörten. Die routinemäßigen Abläufe im Tageszyklus bestanden aus gemeinsamen Freizeitgestaltungen einzelner Gruppierungen, diversen künstlerischen Projekten (vor allem der Malerei), Pädagogik und Kindererziehung, Kinder- und Erwachsenenpalaver⁵⁴ sowie Selbstdarstellungsabenden, welche einen täglicher Pflichttermin für alle Friedrichshofbewohner darstellten.⁵⁵ Ein weiterer Bestandteil dieser Dokumentation von ‚Alltagsgeschehnissen‘, jedoch in etwas seltenerer Form sind Geburten und (Geburtstags)Feiern, Besuche von Künstlern und Politikern sowie Besuche diverser Ausstellungen und Kommunarden bei der Arbeit (am Friedrichshof sowie in den kommuneneigenen Firmen). Auch Material, welches in und von den Stadtkommunen

⁵² Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

⁵³ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

⁵⁴ Anm. d. Verf.: Palaver = Gruppengespräche, in denen das ‚Fehlverhalten‘ von Kommunarden zur Sprache gebracht wurde.

⁵⁵ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

aufgenommen wurde und aus deren ‚Alltag‘ stammt, befindet sich vereinzelt im Archiv. Die freie Sexualität, die im Grunde auch zu den täglichen Beschäftigungen gehörte, ist von der Dokumentation des ‚Alltags‘ ausgeschlossen.⁵⁶ Man kann jedoch nicht sagen, dass diese nicht aufgezeichnet wurde, weil sie der Privatsphäre der einzelnen Mitglieder angehörte, denn wie der Name schon sagt wurde mit dieser sehr offen umgegangen und diese auch teils öffentlich bei Sexpalavern besprochen.⁵⁷ Trotzdem sind weder diese speziellen Palaver noch der Intimverkehr in der Dokumentation des ‚Alltags‘ enthalten, was nach den Schlussfolgerungen der Autorin nur darauf zurück zu führen sein kann, dass die Kommune in der Aufzeichnung dieser Aktivitäten keinen weiteren Nutzen für ihre interne wie externe Kommunikation gesehen hat. Auch andere Themenbereiche fehlen: Ernsthafte Diskussionen zwischen Kommunenmitgliedern werden vor laufender Kamera nie ausgetragen, die Auszugswellen in den 1980ern nicht erwähnt, Rauschmittel, abgesehen von Alkohol und Zigaretten, nicht vor laufender Kamera konsumiert. Meist sind es lächelnde oder zumindest um ein Lächeln bemühte Kommunarden, die gezeigt werden. Wenn die Autorin also von einer Dokumentation des ‚Alltags‘ spricht, ist dies ein ideologischer Begriff. Ganz genau wäre es eine Dokumentation des selektiven ‚Alltags‘: Sie beruht auf einer Auslese von Alltagsaktivitäten der Kommune, welche als Zeugnis eines funktionstüchtigen Gesellschaftsexperimentes dienen sollte. Wie im Familienfilm will auch die Kommune nur das ‚Beste‘ aus ihrem Zusammenleben dokumentieren.

Ein weiterer Bestandteil des Archivs, den die Autorin der Dokumentation des ‚Alltags‘ zuordnen möchte, sind die Landschafts- und Luftaufnahmen des Friedrichshofes, sowie ab 1987 auch El Cabritos. Bilder von Ausbauarbeiten sowie Erkundungen von architektonischen Neuerungen an den beiden Standorten befinden sich darunter.

Innerhalb dieser ‚Alltagsdokumentation‘ spielt jede Person eine gewisse ‚Alltagsrolle‘ und versucht sich dieser durch den Strukturplatz bestimmten Rolle entsprechend zu verhalten. Es wurden jedoch auch künstlerische Projekte verwirklicht, für die fiktionale Rollen angenommen wurden: Einige Spielfilme zu den Themen, mit denen sich die Kommune beschäftigte, sowie fiktionale Filme mit und von Kindern entstanden am Friedrichshof in den 1980er Jahren. Nicht nur die Spielfilme sondern auch Aufnahmen zu deren Dreharbeiten sind im Archiv des Friedrichshofes zu finden.

⁵⁶ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

⁵⁷ Vgl. Karl Iro Goldblat, „Die Kommune. Eine Chronologie“, *Otto Muehl. Leben, Kunst, Werk. Aktion, Utopie, Malerei 1960 – 2004*, Hg. Peter Noever, Köln: Verl. der Buchhandlung Walther König 2004, S. 196 – 209, hier S.204

Aus dem gesamten oben genannten Material wurden Werbefilme, Wochenschauen sowie auch einige wenige Lehrfilme, die man als solche bezeichnen könnte, die jedoch nicht unter dem Titel ‚Lehrfilm‘ im Archiv verzeichnet sind, erstellt.⁵⁸ Bei manchen Aufnahmen lässt sich genauer als bei anderen erkennen, dass diese explizit für ihr jeweiliges Verwendungsfeld angefertigt wurden. Auch finden sich teils Andeutungen auf zuvor getroffene Abmachungen, wie zum Beispiel die Verwendung eines Interview-Stils, das explizite Miteinbeziehen der Kamera durch die jeweiligen Akteure oder das zur Schau stellen der jeweiligen Aktivität.⁵⁹

Der vierte Teil aus dem sich das Archivmaterial zusammensetzt besteht aus Besuchen von Fernsehteams am Friedrichshof und den daraus resultierten Beiträgen sowie den Film- und Fernsehreportagen über die Kommune. Auch Reportagen und Filme die nach 1991 gedreht wurden kann der Besucher im Archiv finden.⁶⁰

Die Videodokumentation war allen Mitgliedern des Friedrichshofes frei zugänglich. Es gab die Möglichkeit jederzeit etwas aus dem Materialbestand auszuborgen, um es zu sichten. Material zu den Dreharbeiten der Spielfilme wurde oft gemeinsam angesehen, genauso wie Wochenschauen. Zu den finalisierten Spielfilmen wurden teils öffentlich, teils nur im Kommunenkreis Premieren veranstaltet.⁶¹

Man darf die Videodokumentation nun jedoch trotz ihres umfangreichen Inhaltes nicht als wahrhaftiges und unanfechtbares Zeugnis über das Leben und Wirken der Kommune lesen und ihr uneingeschränkten Glauben schenken. ‚Dokumente‘ oder ‚Zeugnisse‘ sind kritisch zu betrachten. Auch wenn die Aufnahmen der Wirklichkeit entspringen, so sind diese

„[...] objektiv wie subjektiv gegeben und daher von verschiedenen Standpunkten her interpretierungsbedürftig. Dokumentarfilme sind stets Beweise für eine These, die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt.“⁶²

Die Videodokumentation ist ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, der in seinem Zweck definiert und als solcher nur innerhalb dieses Zweckes als *wahr* oder *wirklich* anzusehen ist.⁶³

⁵⁸ Anm. d. Verf.: Als Lehrfilme bezeichnet die Autorin Filme, die sich nicht unter die Wochenschauen einreihen, jedoch auch an die Außengruppen versendet wurden. Auch sie verfügen über einen werbenden Charakter.

⁵⁹ Vgl. beispielsweise U-matic Kass. Nr. 573, Digi DVD, DIMA/P.A. 1985, Giganten, Krokos, Quakies 1986 (Dienstag 23.6.85 Abfahrt zur DIMA), 0.00–0.13

⁶⁰ Anm. d. Verf.: Die Reportagen und Filme über die Kommune sowie deren selbstproduzierte Spielfilme können auch in der österreichischen Mediathek gesichtet werden.

⁶¹ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

⁶² Manfred Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: UKV Medien ²1999, S. 44

4. Spezifika des Mediums Video

Das Medium Video revolutionierte den Mediengebrauch innerhalb der Kommune. Im Gegensatz zu den damals gängigen Filmkameras ermöglichten schon die frühen Videosysteme eine

- erhöhte Flexibilität, da die Geräte leichter und kleiner waren,
- sofortige Abspielmöglichkeit des aufgenommenen Materials,
- günstige Alternative zu den teuren und daher vermögenderen Schichten vorbehaltenen hochwertigeren Filmkameras und –rollen sowie
- einfachere Bedienung.⁶⁴

Zusätzlich konnte man das auf Magnetband mittels elektronischer Übertragung aufgenommene Material beliebig oft duplizieren ohne dabei enorme Kosten oder Aufwände fürchten zu müssen. Das ermöglichte der Kommune mittels Video audiovisuelle Botschaften an die Stadtgruppen zu versenden.⁶⁵

Durch die Videokamera hatte die Kommune die Chance, sich der vermehrten beziehungsweise später täglichen Filmtätigkeit zu widmen. Die Kameraperson konnte Ereignisse aus ihrer Zeitlichkeit, ihrer Vergänglichkeit herauslösen, speichern und durch Duplikation des Materials für einen großen Personenkreis immer wieder rezipierbar machen. Mit Videobändern konnte man längere zeitliche Abläufe festhalten als davor mittels der Filmrollen. Sie gaben dem Rezipienten nicht bloß einen Eindruck davon, wie eine Handlung aussah, sie gaben ihm auch die Möglichkeit, diese nachzuempfinden. Das aufgenommene Material entfaltete sich vor dem Rezipienten in seinem Zusammenhang und vermittelte dadurch einen umfangreicheren Gesamteindruck eines dargestellten Geschehnisses.⁶⁶ Mittels Film beziehungsweise Video kann die Wirklichkeit für die Rezipienten fast schon greifbar dargestellt werden. Durch das synchrone Zusammenspiel von Ton und Bild wirkt sie lebensnah, echt, wahrhaftig. Dieser Punkt war für die audiovisuelle Kommunikation sehr wichtig und hätte eine kritische Umgangsweise mit dem audiovisuellen Medium umso wichtiger gemacht:

⁶³ Vgl. Ebd., S. 46

⁶⁴ Vgl. Roy Armes, „Aesthetics of Video Image“, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Siegfried Zielinski, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1992, S. 77 – 90, hier S. 82

⁶⁵ Vgl. Rossen Milew, „Die Entwicklung des Videos im Ensemble der Audiovisionen“, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Siegfried Zielinski, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1992, S. 277 - 293, hier S. 283

⁶⁶ Vgl. Armes, „Aesthetics of Video Image“, S. 85

„A video image is actual, not real, and we remain aware that it is a rendering of reality, even when it gives us undigested segments of real time sounds and images. [...] It records aspects of the surface of life, but it embellishes, prettifies as it records.“⁶⁷

schreibt Roy Armes in Siegfried Zielinskis Sammelband *Video*. Es handelt sich bei der Videodokumentation um die Wiedergabe einer *Aufnahme*, um eine Spur, einen Abdruck des Realen. Das Medium kann nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit wiedergeben, der zeitlich wie bildlich begrenzt ist und dem Einfluss des Kameramannes unterliegt. Der jeweilige Kameramann traf die Entscheidung über die Stellung der Kamera zu dem gefilmten Ereignis, Bildausschnitt, der Einstellungsgröße und Kameraführung. Was die jeweiligen Rezipienten sahen war das Ergebnis dessen, worauf die Kameraperson ihren Blick fokussierte. Das Kameraauge war eine Extension ihres Auges, das Magnetband (bzw. der Filmstreifen) eine Erweiterung ihres Gedächtnisses.⁶⁸

Die Zeit wurde mit dem Medium Video formbar, gestaltbar. Die Kameraperson konnte einen Teil eines Geschehnisses aufnehmen, die Kamera beiseitelegen und zu einem späteren Zeitpunkt die Aufzeichnung wieder aufnehmen. Sie konnte sehr viel freier wählen was sie aufzeichnen wollte und in welcher Länge als mit Filmrollen. Die Aufnahmen ließen sich im Nachhinein einfacher bearbeiten als die Filmrollen und durch Schnitt und Montage verdichten. Die Kameraperson konnte somit eine Menge an Informationen in wenigen Minuten zusammenfassen, die in schriftlicher Form viele Seiten Text benötigt hätte.⁶⁹ Auch Marshall McLuhan spricht sich in *Die magischen Kanäle* dafür aus, dass (audio-)visuelle Medien bei der Informationsvermittlung den Printmedien stark überlegen sind.⁷⁰

Durch Schnitt und Montage hatte die Kameraperson jedoch auch die Macht, reale Abläufe Veränderungen zu unterziehen beziehungsweise neu zu ordnen, weshalb Siegfried Zielinski im Zusammenhang mit dem Medium Video von einer „audiovisuelle[n] Zeitmaschine“⁷¹ spricht. Die Kameraperson konnte so aus einer Aufnahme, die der Realität entsprang, etwas Neues schaffen und die Realität ‚bereinigen‘, sodass nur noch die Momente, die der jeweiligen Intention des Filmemachers dienten, übrig blieben.

⁶⁷ Armes, „Aesthetics of Video Image“, S. 86

⁶⁸ Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Basel: Verlag der Kunst Dresden ²1995, S. 15

⁶⁹ Vgl. Ebd., S.437

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 470

⁷¹ Vgl. Siegfried Zielinski, „Audiovisuelle Zeitmaschine. Thesen zur Kulturtechnik des Videorecorders“, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Siegfried Zielinski, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1992, S. 91 – 116, hier S. 91

„Pointiert formuliert, ist das Videosystem eigentlich kein Medium der Abbildung, sondern der Verinnerlichung der Abbildung. Es gibt nicht wirklich der Realität ein Bild, sondern der Abbildung Realität.“⁷²

Die Kameraperson erschuf mit Hilfe des Mediums Video eine neue Realität, sie kreierte eine Realität, die nur auf diesem Medium existierte, nicht jedoch mit der äußeren Wirklichkeit verwechselt werden sollte. Es handelt sich daher bei der Videodokumentation immer um eine subjektive Reproduktion von Wirklichkeit.

⁷² Friedrich Heubach, „Die verinnerlichte Abbildung oder das Subjekt als Bildträger“, Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler, Hg. Bettina Gruber/Maria Vedder, Köln: DuMont 1983, S. 62-65, hier S. 65

5. Die Videodokumentation als Gebrauchsfilm

Die Kamera wurde innerhalb der Kommune zur Dokumentation ihres Zusammenlebens sowie zur Verwirklichung von Eigenprojekten, wie Spiel-, Kurz-, und Animationsfilmen, eingesetzt. Die Aufnahmen, die dieser Dokumentation entsprangen, stellten nicht nur ein kollektives Gedächtnis oder Zeugnis des Zusammenlebens dar, sie dienten auch und vor allem den Kommunikations- und Werbezwecken der Kommune (Wochenschauen, Werbefilme, Fernsehbeiträge).

Der Begriff *Gebrauchsfilm* steht analog zu dem Begriff *Gebrauchsliteratur*, deren Sinn nicht in der Poetik oder Ästhetik eines Textes verborgen liegt sondern von seinem Nutzen bestimmt wird. In dem Werk *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaften* werden Texte der Gebrauchsliteratur als solche bezeichnet,

„die nicht, wie poetische Texte, ihren Gegenstand selbst konstituieren, sondern die primär durch außerhalb ihrer selbst liegenden Zwecke bestimmt werden. Gebrauchstexte dienen der Sache, von der sie handeln. Sie sind auf einen bestimmten Rezipientenkreis ausgerichtet und wollen informieren, belehren, unterhalten, kritisieren, überzeugen, überreden oder agitieren.“⁷³

Gebrauchsfilme sind wie Gebrauchsliteratur an einen bestimmten Zweck gebunden. Sie werden mit einer gewissen Intention geschaffen und haben daher eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen. Die Intentionen, die hinter der Videodokumentation der Kommune stehen, sind die

- Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses,
- Werbung für die eigene Sache (intern wie extern),
- Erzeugung eines gemeinsamen Identitätsgefühls (,corporate identity‘) sowie Bedeutsamkeit und Zusammenhalt (,cohesion‘) zwischen den Mitgliedern der Kommune und
- Belehrung/Ausbildung ihrer Mitglieder.

Die Videodokumentation wurde in erster Linie für deren Rezipienten geschaffen. Je nach Intention der einzelnen ‚Genres‘ der Videodokumentation unterschieden sich diese Personenkreise. Thomas Elsaesser rät bei der Analyse eines nicht-fiktionalen Filmes - welchem auch die Genres der Videodokumentation zuzuordnen sind⁷⁴ - die drei As zu

⁷³ Horst Belke, „Gebrauchstexte“, *Grundzüge der Literatur und Sprachwissenschaft. Band 1 Literaturwissenschaft*, Hg. Heinz Ludwig Arnold/Volker Sinemus, München: dtv 1973, S. 320-341, hier S. 320 (zitiert in: Veronika Hofmann, „Frommes Feindbild Frau. Die Idee der Närrin bei Albert Joseph Conlin. Eine Studie zur germanistischen und volkskundlichen Erzählforschung“, *Kulturgeschichtliche Forschungen*, Hg. Dietz-Rüdiger Moser, München: Herbert Utz Verlag: 2010 (Bd.31), S. 95)

⁷⁴ Anm. d. Verf.: Auch wenn es sich bei den Spielfilmen des Friedrichshofes um fiktionale Filme handelt, lassen sie sich mit den drei As bestimmen.

bestimmen, die einem einen ersten Aufschluss über besagtes Filmmaterial geben können.⁷⁵ Diese lauten: Wer ist der *Adressat*, wer der *Auftraggeber* und welchen *Anlass* hat der Film?⁷⁶ Auftraggeber der Dokumentation des ‚Alltags‘, also des täglichen Filmprozesses am Friedrichshof, ist der Friedrichshof selbst beziehungsweise dessen Führungsschicht (1.BAG)⁷⁷. Anlass der Dokumentation des ‚Alltags‘ ist die Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses beziehungsweise einer Basis für die interne audiovisuelle Kommunikation. Der Adressat findet sich in der Gemeinschaft aller Angehörigen der Kommune. Auch bei den Werbefilmen, Wochenschauen, Lehr- und Spielfilmen befindet sich der Auftraggeber im Friedrichshof beziehungsweise dessen Führungsschicht. Anlass und Adressat variieren hier, je nachdem, ob das jeweilige Videomaterial für die interne oder externe Kommunikation gedacht war: Anlass der internen audiovisuellen Kommunikationsmittel war, eine persönlichere Bindung der Stadtkommunarden an den Friedrichshof zu schaffen und das propagierte Image des Friedrichshofes aufrechtzuerhalten (Wochenschau) sowie Verbesserungen in unterschiedlichen Bereichen zu erzielen (Lehrfilm). Die Werbefilme hingegen hatten die Aufgabe, das Interesse potentieller neuer Mitglieder zu erwecken. Die Spielfilme sollten die alternative, künstlerische Lebensweise der Kommune zum Ausdruck bringen und somit das Image der Kommune in der Öffentlichkeit heben sowie den Friedrichshof für Besucher aus der Kunstszene attraktiv machen. Die Adressaten fanden sich im Falle der internen audiovisuellen Kommunikation in den Stadtkommunen, im Falle der Werbefilme und Spielfilme in der externen Gesellschaft. Auch die Fernsehreportagen, die über die Kommune gedreht wurden, kann man hier einreihen. Die Auftraggeber variieren bei den einzelnen Beiträgen jedoch zwischen dem Friedrichshof und einzelnen Fernsehsendern, je nachdem, von wem die Intention zur Erstellung eines Berichtes ausging. Anlass aller Reportagen ist die Repräsentation des Friedrichshofes in der Öffentlichkeit, der Adressat findet sich in der Öffentlichkeit selbst.

Die Videodokumentation als Gesamtpaket kann man als institutionelles Gedächtnis der Kommune lesen – in ihr wurden Familiengeschichten zusammengetragen. Alle Ereignisse, die diese ‚Familie‘ thematisieren und die diese über sich selbst gespeichert wissen wollte, finden sich hier wieder. Sie bildet die Basis eines gewissen Zusammenhaltes – wie auch die Familie mit dem Familienfilm eine zur Schau Stellung und damit einhergehend eine

⁷⁵ Anm. d. Verf.: Trotzdem es sich bei den Spielfilmen des Friedrichshofes um fiktionale Filme handelt, lassen sich die 3 As bestimmen.

⁷⁶ Vgl. Thomas Elsaesser, „Archive und Archäologien: Der Ort des nicht-fiktionalen Films im Feld der zeitgenössischen Medien“, *Filmische Mittel, Industrielle Zwecke. Texte zum Dokumentarfilm*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Berlin: Vorwerk 8 2007, S. 34 – 53, hier S. 40

⁷⁷ Anm. d. Verf.: BAG = Bewusstseinsarbeitsgruppe

Festigung des familiären Glücks bezweckt, so sollte auch die Videodokumentation diese ideologische Funktion der elektronischen ‚Herstellung‘ von *Familie* im utopischen Sinne übernehmen.⁷⁸

5.1. Setting

5.1.1. Die Dokumentation des ‚Alltags‘ – Parallelen zum Familienfilm

„Die Kinematographie entstand aus dem Bedürfnis, sich ein Bild von sich selbst zu machen, die Bewegungen der Welt festzuhalten“⁷⁹, schreibt Michael Kuball in seinem Werk *Familienkino, Band 2*. Das Bedürfnis, Geschehnisse aus ihrer Vergänglichkeit zu lösen und beliebig oft wiederholbar zu machen sowie festzuhalten, „wo und wie wir leben“,⁸⁰ hatte die Kinematographie erst zu ihrem Entstehen gebracht. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts filmte der Dilettant in erster Linie die Dinge, die ihn in seinem Alltag umgaben und versuchte dabei, diese von ihrer besten Seite zu präsentieren. Sein Lieblingsmotiv dabei war sein ‚größtes Werk‘: Die Familie, sein eigenes Heim, seine Welt – die Dinge, die ihm persönlich am wichtigsten waren.⁸¹

„[Die Amateurfilme] geben Einblick in die konkreten Lebenszusammenhänge, indem sie zeigen, was für den einzelnen [sic!] wichtig ist. Der Filmamateur hält die eigenen Vorstellungen und Träume fest, bewahrt sie auf.“⁸²

Auch in der Videodokumentation begegnet der Rezipient diesen Bildern: Das Heim der Kommune, ihr Garten, ihre Mitglieder, ihre Kinder, ihre Tiere, Geburten, Geburtstagsfeiern und andere Feierlichkeiten, Besuche sowie gemeinsame Freizeitaktivitäten, Urlaube und Ausflüge bilden einen großen Bestandteil dieser Dokumentation. Es sind Aufnahmen eines unbeschwerten Lebens lächelnder Menschen, mit denen der Betrachter hier auf den ersten Blick konfrontiert wird. Eine wahre Idylle wird suggeriert. Wie der Filmamateur wollte die Kommune wichtige Ereignisse, allen voran Wünsche und Träume, festhalten, wie Michael Kuball schreibt.⁸³ Diese Ausdrucksweise ist schon das erste Indiz dafür, dass es sich nicht um die reale Wirklichkeit handelt, die uns im Familienfilm sowie auch in der

⁷⁸ Vgl. Roger Odin, „Film und Kommunikation“, *Kommunikation – Medien – Gesellschaft. Eine Bestandsaufnahme deutscher und französischer Wissenschaftler*, Hg. Philippe Viallon/Ute Weiland, Berlin: Avinus 2002, S. 285 – 312, hier S. 305

⁷⁹ Michael Kuball, *Familienkino Band 2. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1931-1960*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S.9

⁸⁰ Ebd., S.9

⁸¹ Vgl. Michael Kuball, *Familienkino Band 1. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1900-1930*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 17

⁸² Kuball, *Familienkino Band 2*, S.10

⁸³ Vgl. Ebd., S.10

Videodokumentation begegnet. In der Videodokumentation wird die Welt so dargestellt, wie die Kommune sie visualisierte, sozusagen ihren Wunschvorstellungen entsprechend.

„Das Urlaubsvideo ist eine Erinnerungshilfe, ein abgekoppeltes kleines »Gedächtnis«. Wieder zurück im heimischen Wohnzimmer finden weitere Gespräche und Selbstvergewisserung über das Erlebte und dadurch die Tradierung eines Gruppengedächtnis[s] statt.“⁸⁴

schreibt Hilde Hoffmann in Bezug auf das private Filmen. Gleich, ob die Realität dem Bild, welches mittels Videokamera aufgezeichnet wurde, entspricht, sobald das Geschehnis Vergangenheit ist, existieren nur noch die davon aufgezeichneten Bilder. Das Geschehnis ist Vergangenheit, das Videoband existiert weiter und wird von den Mitgliedern der Kommune rezipiert. Die Rezeption der Bilder hilft der Gemeinschaft dabei, die Situationen und Geschehnisse zu erinnern. Bei der Rezeption wird darüber gesprochen, wie lustig eine Situation oder wie anregend eine andere war. Die Geschehnisse, die hier nicht aufgezeichnet sind, werden vergessen beziehungsweise sind nicht Teil gemeinsamer Erinnerungen. Eine Auto-Zensur findet statt und das reale Geschehnis wird in den Köpfen der Kommunenmitglieder durch die Bilder der Videodokumentation ersetzt. Dadurch erhalten diese Bilder eine größere Bedeutung als die Realität selbst. Eine „Videovergangenheit“⁸⁵ entsteht.

„Für Familien oder Gruppen gilt in einem begrenztem Rahmen, was für Gesellschaften gilt: Ohne eine kontinuierliche Praxis der Erinnerung an die eigene Vergangenheit können sie keine verlässliche Form ihrer eigenen Gegenwart sichern. Die beschriebenen Prozeduren der kommunikativen Erinnerung vollziehen sich als Akte der Selbstthematisierung der Gruppe als Gruppe.“⁸⁶

Für jede Gemeinschaft ist eine gemeinsame Geschichte, ein kollektiver Gedächtnisspeicher beziehungsweise ein gemeinsam (re-)konstruiertes Gedächtnis von größter Bedeutung. Die Art und Weise wie einzelne Personen gemeinsame Erlebnisse erinnern, kann schon bei den trivialsten Situationen weit auseinander liegen, sie können gar widersprüchlich erinnert werden.⁸⁷ Durch die Schaffung eines Dokumentes, wie es die Videodokumentation darstellt, kann einer solchen Entwicklung entgegen gesteuert werden, denn die Kamera war dabei, hat dokumentiert, und stellt in diesem Sinne einen gewissen Wahrheitsanspruch an ihre Rezipienten. Durch die Videodokumentation wurden „einzelne Gedächtnisbausteine“⁸⁸ für die Gemeinschaft ausgewählt, derer sie sich erinnern sollten. Es wurde eine gemeinsam rezipierbare Vergangenheit geschaffen, die ihren Idealen glich und somit auch die Basis für

⁸⁴ Hilde Hoffmann, „On the road. Erfahrung Urlaubsvideo“, *Rec – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr, Weimar: VDG 2002, S. 239 – 246, hier S. 245

⁸⁵ Ebd., S. 245

⁸⁶ Ebd., S. 245

⁸⁷ Vgl. Regine Herbrich, *Die Kommunikative Konstruktion Imaginärer Welten*, Wiesbaden: Springer VS 2011, S. 117

⁸⁸ Ebd., S. 118

ihr gegenwärtiges und ihr weiteres Bestehen bildete. Im Grunde sind es jedoch nur Wünsche, die die Dokumentation repräsentiert, nicht aber die Realität.

Beim familiären Filmen wird Familie nicht bloß als solche *repräsentiert*, so schreibt Alexandra Schneider in *Die Stars sind wir*, der Film *produziert* auch das Bild, welches der Rezipient mit dem utopischen Begriff *Familie* assoziiert. *Familie* (Kommune) wird im *Familienfilm* (Videodokumentation) inszeniert.⁸⁹

„Filmische Inszenierung und familiäre Dokumentation, familiäre Inszenierung und filmische Dokumentation können sich in die Quere kommen. [...] Die Kamera ist somit immer Teil der filmischen »Diegese«.⁹⁰

Diese Inszenierung, mit der wir uns in der Videodokumentation konfrontiert sehen, erfolgt auf zwei Ebenen: Der kommunalen, das heißt der Darstellung der Kommunarden selbst vor der Kamera, sowie der filmischen, der Art der Darstellung dieser Kommune durch den Kameramann. Nicht nur die Frage, *wie* stellen sich die einzelnen Personen vor der Kamera dar, sondern auch die Fragen, *wie* nimmt die Kameraperson diese Darstellungen wahr und *wie* wirkt sie auf die filmische Aufnahme ein, werden in dieser Arbeit noch bedeutend sein. Es ist ein Wechselspiel zwischen Akteuren und Kameraperson, mit dem wir hier konfrontiert sind und das zu dem Ergebnis der Videodokumentation führt.

5.1.1.1. Authentizität im Film: Das Verhalten vor der Kamera

Der Begriff der Authentizität im Film, also die Frage nach der ‚Echtheit‘ einer Filmaufnahme, ist überaus schwierig.⁹¹ Sie verlangt einen *objektivierenden Modus des Filmischen* („observational mode“)⁹² und eine natürliche, ungespielte Darstellung der Alltagsprotagonisten. Oder nicht? Laut Manfred Hattendorf ist der Begriff der Authentizität im Film nicht unbedingt an dem ‚unmittelbaren‘ Charakter einer Aufnahme die der ‚vorgefundenen‘ Wirklichkeit entspringt, festzumachen.⁹³ Vielmehr bestimme die Glaubwürdigkeit eines Filmes die authentische Wirkung dessen auf seinen Betrachter. Glaubwürdigkeit und somit auch Authentizität hängen laut Hattendorf von 5 Faktoren ab:

1. „Die Echtheit des Ereignisses oder der Sache, auf die sich die Kommunikation bezieht

⁸⁹ Vgl. Alexandra Schneider, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, Marburg: Schüren 2004, S. 13

⁹⁰ Vgl. Alexandra Schneider, „Autosonntag. (Ch 1930): Eine Safari im Klöntal“, *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Hg. Vinzenz Hediger, Marburg: Schüren 2001, S. 83-100, hier S. 87

⁹¹ Vgl. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 63 und 86

⁹² Ramón Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld: Transcript 2007, S. 55

⁹³ Vgl. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 14

2. Die Glaubwürdigkeit des Autors
3. Die Glaubwürdigkeit der Vermittlung (> Gestaltung des Kommunikats)
4. Die Akzeptanz beim Rezipienten (> Wirkung)
5. Die Rezeptionsbedingungen (> Kontext)⁹⁴

Echt sind die filmischen Aufnahmen der Dokumentation des ‚Alltags‘ in dem Sinne, dass sie der Realität entspringen. Es gibt jedoch in dem Moment, in dem eine Kamera auf eine Situation gerichtet wird, keine „nichtfilmische Realität“⁹⁵ mehr, wie Eva Hohenberger sie nennen würde; in diesem Moment existiert nur noch jene, die *vor* der Kamera stattfindet und daher auch *für* die Kamera stattfindet („vorfilmische Realität“⁹⁶). Die Aufnahmen, die die *vorfilmische Realität* zeigen, entspringen der *nichtfilmischen Realität*, das heißt ohne diese würde die *vorfilmische Realität* nicht existieren. Der Kameramann sucht aus der *nichtfilmischen Realität* einzelne Situationen heraus, um sich diesen mit seiner Kamera zu widmen, er unterzieht sie einer Selektion. Durch seine Anwesenheit ersetzt er die *nichtfilmische* durch die *vorfilmische Realität*. Er baut ein ‚Fenster zur Welt‘ um dieses mittels des „cadres“⁹⁷ der Kamera zu rahmen. Es ist ein Bild *von* Wirklichkeit, eine „filmische Realität“⁹⁸, die schlussendlich entsteht und mit der *nichtfilmischen Realität* nicht mehr viel gemeinsam haben muss, ihr gar unabhängig gegenübersteht.⁹⁹

Die *Glaubwürdigkeit des Autors* ist bei der Videodokumentation in dem Sinne gegeben, dass der Filmer ein Mitglied der Kommune ist, jemand, dem innerhalb dieses Kreises vertraut wird und dem man durch dieses Vertrauen auch seinen Glauben schenkt. Als integrativer Bestandteil dieses Kreises ist seine Sichtweise der Realität mit der Sichtweise der Kommune als Gesellschaftskonstrukt ident oder zumindest annähernd übereinstimmend. Mit dem Punkt seiner Glaubwürdigkeit geht auch die *Akzeptanz* der Mitglieder der Kommune einher, was bedeutet, dass diese mit dem ihnen als dokumentiertes Leben präsentierten Material einverstanden sind beziehungsweise dieses zumindest als solches akzeptieren. Die Kommunarden gehen davon aus, dass am Friedrichshof die Bewusstseins-Elite zu Hause ist. Daher zweifeln sie nicht an der Utopie, die ihnen hier vorgespielt wird. Sie nehmen das Bild, das sie bei der Rezeption vermittelt bekommen an, und rationalisieren beziehungsweise zensieren es gegebenenfalls – wenn

⁹⁴ Ebd., S. 19

⁹⁵ Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*, Hildesheim [u.a.]: Olms 1988, S. 29

⁹⁶ Ebd., S. 30

⁹⁷ Vgl. André Bazin, *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 225

⁹⁸ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 30

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 30 ff.

etwas, das sie sehen, nicht mit ihren Vorstellungen der Utopie *Kommune* übereinstimmt –in ihren Köpfen.¹⁰⁰

Der *Kontext*, in dem die Mitglieder die Videodokumentation sehen, ist fern von jeglicher persönlicher Distanz: Als Teil dieser Kommune nehmen sie die Bilder, die ihnen präsentiert werden, als glaubwürdig an, da sie selbst Teil dieser Wirklichkeit sind, auch wenn es nicht gerade sie, sondern ihre Freunde und Kollegen sind, die sie auf dem Videomaterial sehen. Durch die *Gestaltung* des dokumentarischen Materials auf der Bild- sowie Tonebene erfolgt eine zusätzliche Authentisierung des Filmmaterials.¹⁰¹

Da Menschen grundsätzlich über einen ‚darstellenden Charakter‘ verfügen und sich auch in ihrem Alltag oftmals an „medial vermittelten Vorstellungsmomenten“¹⁰² orientieren, wie Martina Roepke in ihrem Werk *Privat-Vorstellung* schreibt, werden wir so etwas wie eine wirkliche *Ungestelltheit* und *Echtheit* im privaten Film kaum finden. Ein Film, der wahrhaftig authentisch wäre, müsste frei von jeglichen (werbenden) Zielsetzungen und Darstellungskonventionen sein, er müsste einer „unbeabsichtigten Zeugenschaft“¹⁰³ gleichen, um näher an die Wahrheit, die Realität heranrücken zu können.

„Letztendlich ging es bei der Dokumentation natürlich immer darum, uns in dem allerbesten Licht darzustellen, wie toll wir sind, wie erfolgreich, was wir schon alles gebaut haben, wie das Gemüse wächst und wie fröhlich die Kinder sind. Das war eigentlich die Intention dahinter.“¹⁰⁴

erzählte Terese Schulmeister während eines privaten Interviews am Friedrichshof. Bei einer Dokumentation, bei der es vor allem um die *Darstellung* eines funktionierenden Gemeinschaftsmodells geht, ist eine unverstellte Darstellung ihrer Protagonisten höchst unwahrscheinlich. Die Videodokumentation, die in ihrem Zweck bestimmt ist, ist also im Grunde nicht authentisch. Wie wir jedoch durch den Vergleich mit Hattendorf gesehen haben, geht es gar nicht darum, ob die Inhalte der Videodokumentation und das Verhalten der darin agierenden Personen wirklich authentisch sind. Einzig die fünf oben genannten Faktoren entscheiden darüber, ob die Videodokumentation der Kommune von ihren Mitgliedern als Zeugnis beziehungsweise Dokument über ein funktionierendes Gesellschaftsmodell angesehen wird oder nicht. Es geht darum, authentisch zu *wirken*, nicht unbedingt es zu *sein*.

¹⁰⁰ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014, sowie vgl. *Die Kinder vom Friedrichshof*, Regie: Juliane Großheim, DE 2009

¹⁰¹ Vgl. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 19 ff.

¹⁰² Martina Roepke, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2006, S. 20

¹⁰³ Ebd., S. 19

¹⁰⁴ Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

„Als der beste Schauspieler galt [...] derjenige, der das eigene Leben, das ‚wahre Leben‘, glaubwürdig *nachahme*.“¹⁰⁵, schreibt Roepke weiter in Bezug auf Tipps, die Ende der 20er Jahre mittels Filmhandbüchern an Amateurfilmer herangetragen wurden. Hiermit wären wir bei einem wichtigen Stichwort: Die Mitglieder der Kommune hatten innerhalb der Videodokumentation die Aufgabe, das ‚Leben‘, so wie es innerhalb der Kommune als *korrekt* empfunden wurde, glaubwürdig nachzuahmen. Unter *korrekt* versteht die Autorin in diesem Zusammenhang ‚positiv‘ zu sein, wie es die Kommune selbst nannte. Das heißt positive Energie auszustrahlen, keine negativen Gedanken zu haben oder gar negative Kritik zu äußern, und die Dinge, die von einem ‚verlangt‘ wurden, mit einem Lächeln auf dem Gesicht und Einsatzfreude zu verrichten. Weigerungen eine Aufgabe zu erfüllen oder Zweifel an dem System Kommune zu äußern galten als unkorrektes Verhalten – das hieß man war ‚negativ‘ oder wurde als ‚Nego‘ bezeichnet.¹⁰⁶ Diese Konventionen wirkten auf das Verhalten der Selbstdarsteller in der Videodokumentation ein und sind das Ergebnis dessen, was der Rezipient sieht.

Wie auch im Familienfilm gibt es Regeln, von denen die Videodokumentation bestimmt wird:

„Das bedeutet, dass die Beteiligten Normen und Konventionen unterschiedlicher Provenienz und Geltung in ihren Handlungen zueinander ins Verhältnis setzen müssen: filmische Gestaltungsregeln und ästhetische Konventionen einerseits sowie soziale Rollenerwartungen und Verhaltensnormen andererseits.“¹⁰⁷

Von den filmischen Gestaltungsregeln („Glaubwürdigkeit der Vermittlung“), auf die ich im Kapitel *Die Zensur der Bilder* noch zu sprechen kommen werde, abgesehen, möchte ich hier auf die sozialen Rollenerwartungen genauer eingehen. Laut Roepke findet man in Home-movies keine strikten Rollenverteilungen. Sie spricht von *Figuren*, mit denen man hier konfrontiert wird. Den Unterschied zwischen Rollen und Figuren erklärt sie so, dass Figuren ein flexibles Verhalten zu Tage legen und daher ihr Verhaltensmuster, sofern es die filmische Situation verlangt, jederzeit adaptieren können. Eine solche Anpassungsfähigkeit sei bei Rollen, das heißt bei Personen, die ein einmal übernommenes Verhaltensmuster während der gesamten Filmphase nicht mehr ablegen, nicht gegeben.¹⁰⁸ In der Videodokumentation begegnen wir jedoch vermehrt Rollen denn Figuren. Um auf diese genauer eingehen zu können, möchte ich mich einiger von Roepkes Figurenbezeichnungen bedienen und diese für meine Zwecke hier adaptieren:

¹⁰⁵ Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 90

¹⁰⁶ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 47 sowie Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

¹⁰⁷ Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 115

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 122

Am Friedrichshof ging es darum, seine ‚Alltagsrolle‘ vor laufender Kamera so natürlich wie möglich zu verkörpern. Es fand eine doppelte Selbstdarstellung statt, die von zwei Dispositiven bestimmt wurde: Der Gemeinschaft und der Kamera. Eine Person hatte nur dann die Möglichkeit innerhalb des Komplexes *Kommune* und dessen Struktur aufzusteigen, wenn sie beiden Dispositiven stand hielt und sich vor beiden ‚positiv‘ präsentierte. Ab den 1980er Jahren kristallisierten sich einige Personen am Friedrichshof heraus, die ihre Lebensrollen besonders ‚positiv‘ spielten. Dies führte zu hierarchischen Aufstiegen und somit auch zu einer vermehrten Präsenz vor der Kamera. Diese Personen scheuten sich nicht davor, sich vor der Gemeinschaft sowie vor der Kamera aktiv darzustellen und mit ihren Handlungen das Bild zu beleben. Sie präsentierten sich der Kamera und ihrem Publikum mit Freude und erwarteten nach einem vollendeten ‚Auftritt‘ einen Zuspruch seitens ihrer Zuhörer- und -seher. Sie wiesen eine Komplizenschaft mit der Kamera auf, da sie mit ihrem Verhalten aktiv an einer gelungenen Darstellung der ‚Lebensutopie Friedrichshof‘ arbeiteten. Sie waren die *Artisten*¹⁰⁹ der Videodokumentation. Diese Artisten finden sich vor allem in der Führungsschicht des Friedrichshofes, im ersten und im zweiten BAG. Durch ihr vermehrtes Auftreten in der Dokumentation des ‚Alltags‘, den Wochenschauen sowie den Reportagen und Fernsehbeiträgen repräsentierten sie den Friedrichshof und das Bild, welches dieser von sich propagieren wollte.

Wir finden in der Videodokumentation auch eine Vielzahl an *Assistenten*¹¹⁰, die ständig versuchten, ihr Verhalten vor der Kamera an der beziehungsweise den Autoritätspersonen des Friedrichshofes (Mühl und den übrigen Artisten) auszurichten. Sie treten immer wieder im Bild auf, allerdings nicht so selbstsicher wie die Artisten, die ihre Rollen am glaubwürdigsten verkörperten. Oftmals reagieren sie nur auf Aktionen der Artisten, lächeln dabei und tun, wie ihnen geheißen wird; sie gehen darauf ein, machen mit. Sie assistieren den Artisten dabei, das Bild, welches diese versuchen zu erzeugen, zu Stande zu bringen.

Die dritte Gruppe, die sich in der Videodokumentation erkennen lässt, sind die *Augenzeugen*.¹¹¹ Sie sind nicht sehr präsent in der Videodokumentation, ihre Rolle beschränkt sich auf die Funktion, die schon aus ihrer Betitelung hervorgeht: Sie stellen das Publikum, die Gemeinschaft, die Zeugen dieses Lebensexperimentes für die Kamera dar. Sie unterstützen die Artisten, in dem sie gemeinsam mit den Assistenten applaudieren, lächeln und somit das Funktionieren dieses Systems bestätigen. Normalerweise sind sie nur

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S.123

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 129

¹¹¹ Vgl. Ebd., S.138

in der Masse vor der Kamera zu sehen, wenn sie jedoch einmal einzeln von ihr eingefangen werden, schenken sie ihr ein kurzes Lächeln um sich dann wieder von ihr abzuwenden. Sie meiden den direkten Kontakt mit der Kamera.

Eine kleinere Gruppe bilden die *Boykotteure*.¹¹² Die Boykotteure wollen sich nicht ‚positiv‘ vor der Kamera verhalten, bleiben jedoch im Bild und sabotieren dadurch die ‚Utopie Kommune‘ welche durch Artisten, Assistenten und Augenzeugen mit viel Energie und Einsatz erarbeitet wurde. Sie weigern sich, ihren Darstellungsauftrag anzunehmen, die angeblich paradiesischen Zustände innerhalb der Kommune darzustellen und sich unter den Assistenten, Artisten oder Augenzeugen einzureihen. Sie könnten die ‚Bühne‘ auch verlassen und es damit bei einer einfachen Weigerung belassen, bleiben jedoch im Bild und lassen die Einwirkungsversuche der anderen, die sie dazu bewegen wollen, ihr Verhalten zu ändern, über sich ergehen. Die Rolle der Boykotteure liegt in der Sabotage. Es wirkt wie ein stiller Protest, den sie an der Kommune verüben. Sie stören das Bild und somit auch das Zeugnis, das Dokument, welches das funktionierende Gesellschaftsmodell *Kommune* bestätigen soll. Boykotteure findet man in der Dokumentation des ‚Alltags‘ am häufigsten bei Selbstdarstellungsabenden und Palavern, vor allem bei Kindern und Heranwachsenden kann man dieses Verhalten beobachten.

Mühl ist in diesem Gefüge gleichzeitig der wichtigste *Artist* sowie auch ein *Showstehler*¹¹³: Er beansprucht die meiste Aufmerksamkeit für sich, in der Gemeinschaft sowie auch auf filmischer Ebene. Er unterbricht Artisten sowie Assistenten und Boykotteure bei ihren ‚Auftritten‘, um seine eigenen Darstellungsinteressen durchzusetzen und ihnen jene zu diktieren. Die Kamera widmet sich ihm am häufigsten. Als Strukturoberster bildet Mühl den Mittelpunkt der Videodokumentation und der Kommune.

Besuche von Personen von außerhalb wurden in den 1980er Jahren wie *Staatsbesuche* inszeniert. Für ‚bedeutende‘ Persönlichkeiten, wie beispielsweise Landeshauptmann Theodor Kery, der – wie aus der Videodokumentation hervorgeht – häufig am Friedrichshof zu Gast war, wurde ein den Besucher unterhaltendes Programm gestaltet. Für die Stunden des Aufenthaltes kreiste dann alles um ihn. Mühl zeigte sich zuvorkommend, freundlich und humorvoll. Die Kinder tanzten, führten Theaterstücke auf, der Friedrichshof und seine technischen Anlagen, Neuerungen sowie Bilder Mühls wurden vorgeführt. Die Fassade glänzte, da die Inszenierungen solcher Besuche innerhalb des gesichteten Materials

¹¹² Vgl. Ebd., S.127

¹¹³ Vgl. Ebd., S.135

immer ohne den Eingriff eines Boykotteures verliefen. Der Besucher zeigte sich – innerhalb der Videoaufnahmen – entsprechend begeistert.¹¹⁴ Und auch er, ‚der Besucher‘, spielte die ihm zugewiesene Rolle: Die Rolle des *Gastes*, die ich in diesem Zusammenhang hier noch hinzufügen möchte, der, obwohl er hier auf einer ihm fremden Bühne spielt, diese Herausforderung souverän meistert. Auch der *Gast* zeigt sich ‚positiv‘, lässt keine kritische Bemerkung fallen, sondern lobt die Gemeinschaft, bei der er zu Besuch ist.¹¹⁵

Die Assistenten und Augenzeugen agieren vor der Kamera nicht so selbstsicher, wie es die Artisten tun. In typischen Filmsituationen des ‚Alltags‘ waren sie es gewohnt, sich in Anwesenheit einer Kamera verhalten zu müssen und konnten ihr Verhalten an den Artisten orientieren. Schwieriger wurde es für sie, wenn sie in den Bildfokus der Kamera rückten oder in für sie ungewöhnlichen Aufzeichnungssituationen von der Kamera gefilmt wurden. Sie neigten dann zu unwillkürlichen oder krampfhaften Darstellungen, wie man es beispielsweise in der Aufnahme vom 28.12.1984 *Abends im Lilibau*¹¹⁶ sehen kann. Hier stehen sie im Mittelpunkt des Filmes, da die Kameraperson dokumentieren möchte, was im *Lilibau*¹¹⁷ zwischen 20.00 und 21.00 Uhr passiert. Einige der Assistenten und Augenzeugen lachen etwas unsicher, sie winken in die Kamera und wenden sich gleich wieder von ihr ab. Andere versuchen sie zu ignorieren und fahren mit ihren Arbeiten fort. Manche versuchen dabei mit ihr zu kommunizieren und ihr zu erklären, womit sie beschäftigt sind, jedoch mit wenigen Worten und scheuen Blicken. Sie sind es nicht gewohnt, plötzlich die Hauptdarsteller des Filmes zu sein und vor der Kamera agieren zu müssen. In den Lebenssituationen, in denen sie es gewohnt waren jederzeit von der Kamera aufgezeichnet werden zu können, entwickelten sie strategische Verhaltensweisen, um ihre Rollen glaubwürdig zu spielen. Sie sprachen nicht viel, sondern lächelten nur, während beispielsweise bei Strukturwahlen Plätze gerutscht und somit die Strukturränge verändert oder bei Fehlleistungspalavern Einzelnen ihre Fehler vor der Gruppe präsentiert wurden.¹¹⁸ Auch bei Selbstdarstellungsabenden ließen sie mehr die Geschehnisse über sich ergehen als

¹¹⁴ Vgl. beispielsweise U-matic Kass. Nr. 183, Digi DVD, Besuch LH Kery, U-matic Kass. Nr. 419 ‚Digi DVD, ORF Interview, Museum 29.6.1987, sowie U-matic Kass. Nr. 431, Digi DVD, Pädagogik 36 Wochenschau 35 2.Teil 1987, 0.52 – 0.56 (Besuch des deutschen Botschafters), U-matic Kass. Nr. 553, Digi DVD, Kery Besuch 12.10.1987, 0. 35 – 0.55 und viele mehr. Vgl. auch Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 135

¹¹⁵ Vgl. beispielsweise U -matic Kass. Nr. 553, Digi DVD, Kery Besuch 12.10.1987, 0.40 – 0.56, U-matic Kass. Nr. 180, Digi DVD, SDA 12.8.1984 Teil 3, 0.00– 0.38, U -matic Kass. Nr. 183, Digi DVD, Besuch LH Kery, 0.00 – 0.21, U -matic Kass. Nr. 795, Digi DVD, Wochenschau 1988 Woche 25, 40,42, Min. 0.29 – 0.42, u-matic Kass. Nr. 313, Wochenschau 49/85, 0.00 – 0.16

¹¹⁶ Vgl. U -matic Kass. Nr. 214 Digi DVD, Im Lilibau. Aufnahme Abends 18.12.1984, 0.00 – 0.21

¹¹⁷ Anm. d. Verf.: Lilibau = Gemeinsames Wohnhaus am Friedrichshof

¹¹⁸ Vgl. dazu U -matic Kass. Nr. 443, Digi DVD, SDA Ausschnitte 1987, 0.00 – 0.31

aktiv daran mitzuwirken.¹¹⁹ Ihre schauspielerischen Fähigkeiten waren auf die von Nebendarstellern beziehungsweise Statisten begrenzt. Ungewohnte Filmsituationen führten daher zu Handlungsblockaden unter ihnen.¹²⁰

Kuball sowie auch Roepke schreiben, dass Babys und Kleinkinder am natürlichsten vor der Kamera wirken, da sie, sich der Aufzeichnung ihres Selbst nicht bewusst, genau das tun, was ihnen auch in Abwesenheit einer Kamera in den Sinn kommen würde.¹²¹ Dies trifft auch auf die jüngsten Mitglieder der Kommune zu, jedoch setzt der Darstellungsauftrag, den die Kinder innerhalb der Kommune erhalten, schon sehr früh ein. Bereits in sehr jungen Jahren wurden die Kinder in die Struktur eingeordnet; ihr Platz innerhalb dieser orientierte sich dabei an dem Strukturplatz der Mutter.¹²² Je nachdem hatten sie sich wie Artisten, Assistenten oder Augenzeugen zu verhalten. Diese Rollen mussten sie dann auch innerhalb der Videodokumentation glaubwürdig verkörpern. Kinder neigen jedoch dazu, sich zu wehren, wenn sie einen bestimmten Darstellungsauftrag erhalten, diesen aber nicht durchführen möchten. Dies äußert sich anhand von Verweigerungsgesten, wie beispielsweise das einfache Nicht-ausführen dieses Auftrages, das Senken und Verbergen des Gesichtes oder das Weinen. So werden sie häufig zu Boykotteuren.

Was passierte in der Videodokumentation, wenn eine solche Verweigerungsgeste einsetzte?

„In sozialen Situationen versuchen wir, uns der Situation gerecht zu verhalten. [...] Dabei knüpfen wir, [...] an kulturell erworbenes Wissen an, und wiederholtes Handeln führt zur Ausbildung von Gepflogenheiten, Umgangsweisen und konventionalisiertem Verhalten.“¹²³

schreibt Roepke weiter in *Privat-Vorstellung*. Der typische Familienfilm würde eine ‚Rettung‘ einer solchen Situation nach gesellschaftlichen Verhaltenskonventionen verlangen. Wenn eine Person weint oder sichtliches Unbehagen in sich trägt, würde die Situation es verlangen, diesen Gefühlen mittels des Spendens von Trost und Aufheiterungsversuchen durch die Familie vor laufender Kamera oder – falls dies alles nicht nützen sollte – mit der Beendigung der filmischen Aufzeichnung entgegen zu wirken.¹²⁴ Ein offensichtliches Unbehagen einer Person vor der Kamera oder deren Darstellungsweigerung schaffen im Familienfilm Handlungsbedarf unter den in das Geschehen involvierten Personen. Da in der Kommune jedoch andere Verhaltenskonventionen herrschten als in der Gesellschaft, setzte in einer solchen Situation

¹¹⁹ Vgl. dazu VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA 27.2. und 28.2.1987, 0.00 – 2.10

¹²⁰ Vgl. dazu Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 89

¹²¹ Vgl. Kuball, *Familienkino. Band 2*, S. 101 sowie Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 11

¹²² Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 112

¹²³ Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 117

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 112

meist ein anderes Verhalten ein als man es erwarten würde. Man versuchte das gewünschte Verhalten der Person meist nicht mit Trost herbeizuführen, sondern mittels Druck und Zwang zu erzeugen. Durch die freie Sexualität und die gemeinsame Kindererziehung sowie dem daraus resultierenden Nicht-Wissen, welches Kindes Vater man wirklich war, wurde eine innige Vater-Kind-Beziehung unterbunden. Auch eine starke Mutter-Kind-Bindung oder eine Liebesbeziehung wollte die Kommune nicht aufkommen lassen. All diese Fälle waren als Zweierbeziehungen verpönt und wurden als für das Kind beziehungsweise die jeweiligen Personen schädigend empfunden.¹²⁵ Wäre daher eine Person in einer solchen Situation aufgesprungen, um sein Kind oder seinen Freund in Schutz zu nehmen, hätte man ihm eine schädigende Zweierbeziehung vorgeworfen. Ein sozialer Abstieg beziehungsweise eine Versetzung in eine der Außengruppen wären die Folgen gewesen.

Um es noch einmal zum Ende dieses Kapitels hin zu verdeutlichen: Bei dem Material, welches uns in der Videodokumentation begegnet, handelt es sich wie bei allen dokumentarischen Aufnahmen nicht um die Realität selbst mit der wir uns konfrontiert sehen; es ist eine filmische Realität, der wir gegenüberstehen. Die Frage wie sich die filmische Aufnahme zur Wirklichkeit verhält, beziehungsweise wie sich die *nichtfilmische* Realität zur *vorfilmischen* beziehungsweise zur *filmischen* verhält, ist hier nur andeutungsweise beantwortbar. Der Kameramann unterzieht die nichtfilmische Realität einer Selektion und gleichzeitig einer Interpretation, da es sich um seinen subjektiven Blick handelt, der das Bild bestimmt. Bei filmischen Aufnahmen handelt es sich daher nie um die Realität selbst, sondern um die auf Magnetband festgehaltene Realität, eine vor-filmische Realität, die durch die Anwesenheit eines Kameramannes zu Tage tritt. In dieser vorfilmischen Realität verhalten sich die Akteure vor der Kamera so, wie sie sich als Akteure des ‚wirklichen Lebens‘ darstellen möchten, im Bewusstsein über die Anwesenheit des audiovisuellen Aufnahmeapparates. Die filmische Aufnahme verhält sich zur Wirklichkeit wie ein Abdruck, eine Spur: Was wir sehen hat sich wirklich in der vorfilmischen Realität abgespielt, es ist also *wahr*, jedoch basiert die Existenz der vorfilmischen Realität auf der Anwesenheit einer Kamera. Die vorfilmische Realität käme ohne der Kamera gar nicht zu Stande:

¹²⁵ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 107-109 sowie *Die Kinder vom Friedrichshof*, Regie: Juliane Großheim, DE 2009, 0.33-0.50

„Das vorfilmisch Reale ist ja nicht einfach da [...] sondern wird in der Begegnung der Realität Film mit der nichtfilmischen Realität erst hergestellt. Dabei ist die Einflußnahme [sic!] beiderseitig denkbar und kann genauer nur in der Analyse des jeweiligen Films festgestellt werden.“¹²⁶

schreibt Eva Hohenberger in *Die Wirklichkeit des Films*. Nichtfilmische Realität, vorfilmische Realität sowie auch filmische Realität sind aufeinander bezogen – sie könnten ohneeinander nicht existieren, was eine explizite Unterscheidung zwischen Ihnen umso wichtiger macht. Den wichtigsten Unterschied zwischen nichtfilmischer und vorfilmischer Realität finden wir in dem Verhalten der Personen, die sich vor dem Kameraauge bewegen. Bill Nichols betont das Faktum, dass Personen in dokumentarischen Filmen nicht mehr nur Personen, sondern „*social actors*“¹²⁷ darstellen. Die Personen, die in Filmen dokumentarischen Charakters auftreten, versuchen sich selbst so darzustellen, wie sie auch im täglichen Leben sind, jedoch versuchen sie zur gleichen Zeit, der Kamera eine *Darbietung* zu geben, da sie sich der Bedürfnisse des Filmemachers beziehungsweise der Absichten der Videodokumentation bewusst sind.¹²⁸

„The degree to which people’s behavior and personality change during the making of a film can introduce an element of fiction into the documentary process [...]. Self consciousness and modifications in behavior can become a form of misrepresentation, or distortion, in one sense, but they also document the ways in which the act of filmmaking alters the reality it sets out to represent.“¹²⁹

schreibt Nichols in *Introduction to Documentary*. Ohne die Begriffe der nichtfilmischen und vorfilmischen Realität zu verwenden, verweist Nichols hier genau auf diesen Unterschied. Es ist eine gewisse Form von *fiction* im Sinne einer *Fabrikation*, einer künstlichen Beschaffenheit, die Einzug in die Realität findet sobald ein Aufnahmeapparat anwesend ist.¹³⁰

Situationen, in denen die Kamera direkt in die Geschehnisse, die sich vor ihr abspielen, miteinbezogen wird, machen den Unterschied zwischen einer vorfilmischen und nichtfilmischen Realität am deutlichsten, wie unser zuvor schon erwähntes Beispiel, die Aufnahme *Abends im Lilibau*, zeigt, in der die Kommunarden mit expliziten Zeige- und Erklärungsgesten auf die Kamera eingehen.¹³¹ Überrascht oder gar erschrocken von dem voyeuristischen Auge der Kamera, mit welchem sie in dieser ungewohnten Filmsituation nicht gerechnet hatten, werfen ihr die Vorbeigehenden kurze, scheue Blicke zu; andere grüßen sie und erklären ihr, womit sie gerade beschäftigt sind, als verlange die Kamera

¹²⁶ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 37

¹²⁷ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press 2001, S. 5

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 5

¹²⁹ Ebd., S. 6

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 6

¹³¹ Vgl. u-matic Kass. Nr. 214 Digi DVD, Im Lilibau. Aufnahme Abends 18.12.1984, 0.00 – 0.21

einige ihr Handeln erläuternde Worte, oder versuchen sich ihrem Blick zu entziehen. Andere, wie beispielsweise Mühl, zeigen sich selbstbewusster und drehen das Spiel um: Erst wollen sie eine Erklärung des Kameramannes, eine Begründung für sein plötzliches Erscheinen, bevor auch sie der Kamera erklären, was wir sehen und womit sie gerade beschäftigt sind.

Alle Situationen, in denen die Kamera direkt von den Akteuren adressiert wird, machen uns ganz klar darauf aufmerksam, dass wir es mit einer vorfilmischen Situation, beziehungsweise mit einer filmischen Realität zu tun haben.¹³²

5.1.1.1.1. Das Grüßen in die Kamera

„Aufnahme und Aufführung sind [...] wesentlich aufeinander bezogen. Wer im home mode Filme aufnimmt, weiß, dass es später zu einer Aufführung kommen wird, [...] und er zeigt sich vor allem so, wie er sich später gerne sehen will, oder denkt, das andere ihn sehen wollen.“¹³³

Die Entscheidung darüber, wie man sich der Kamera und der Gemeinschaft zeigen mochte, wurde, wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, in der Videodokumentation durchaus bewusst getroffen. Die Mitglieder der Kommune zeigten sich der Kamera so, wie sie sich selbst sehen wollten und auch der Meinung waren, dass andere sie zu sehen wünschten. Im Bewusstsein der Darstellung wurde die Aufführung schon mitbedacht. Das Wissen, dass jede Aufnahme am Ende einer Woche Teil einer Wochenschau werden konnte, wirkte auf das Verhalten der Kommunarden ein. Dies betrifft vor allem die *Stars* der Videodokumentation, die Artisten, die sich vorrangig im Fokus der Kamera bewegten.

„Darstellung ist meist eine Darstellung vor und für jemanden, der also nicht Teil der Darstellung selbst ist.“,¹³⁴ schreibt Martina Roepke. Ein Indiz dafür, dass die Kommunarden die Kamera in deren Gegenwart sie sich befanden nie vergaßen, ist, wie schon erwähnt, die direkte Kontaktaufnahme mit jener. Schon in den frühen Aufnahmen in Zeiten der Materialselbstdarstellungen¹³⁵ forderte Mühl nach beendeter Darstellung die jeweiligen Kommunarden auf, sich von der Kamera mit einer Verbeugung oder einer anderen Geste zu verabschieden. Ein Beispiel dazu stellt die Aufnahme VHS o.Nr. MSD der Kommunardin A. aus dem Jahre 1979 dar.¹³⁶ Die Kommunardin strahlt nach vollendeter Selbstdarstellung

¹³² Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 69-74

¹³³ Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 23

¹³⁴ Ebd., S. 123

¹³⁵ Materialselbstdarstellungen wurden von 1976 – 1981 vermehrt durchgeführt. Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Februar 2014

¹³⁶ Vgl. VHS Kass. o. Nr., Digi DVD, MSD A. 1979, 0.44 – 0.45

auf Anweisung Mühls hin in die Kamera und verbeugt sich anschließend gemeinsam mit ihm. Ihre Inszenierung galt nicht nur ihr selbst, sondern auch ihrem Publikum von dem sie sich nun verabschiedet, bevor der Vorhang fällt. Die Vorstellung, die sie der Kamera gegeben hat, wird dadurch beendet.

Der Akt des *Sich-Zeigens* gehörte von Anbeginn der Filmgeschichte dazu und ist ein wesentlicher Bestandteil dieser. Mit Erscheinen des Mediums kam ein regelrechter Enthusiasmus auf, gar ein Trend zum Exhibitionismus. Das Sehen (Voyeurismus -> Kamera) und das Gesehen-Werden oder das Gesehen-Werden-Wollen (Exhibitionismus -> Person vor der Kamera) sind wesentlich für die Entstehung von Bildern, da dieses Verhältnis erst die Spannung einer Aufnahme erzeugt und das Interesse bei dem Betrachter, dem Voyeur, erweckt. Der direkte Blick der Kommunardin in die Kamera intensiviert diese Spannung zusätzlich. Durch die Kontaktaufnahme mit dem späteren Zuseher betont sie ihre Sichtbarkeit. Sie gibt dem Zuseher das Gefühl sich ihm persönlich zu zeigen.¹³⁷ Wie im *Cinema of Attractions* wird hier der Versuch unternommen, die Trennwand zwischen der Akteurin und dem Zuseher aufzubrechen, eine direkte Beziehung zu dem potentiellen Zuseher aufzubauen. „This [the cinema of attractions] is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator“, ¹³⁸ schreibt Tom Gunning.

Situationen, in denen die Akteure des wirklichen Lebens bewusst in die Kamera schauen, hineinlächeln, winken, die Kamera begrüßen oder sich von ihr verabschieden, erinnern den Rezipienten daran, dass dieses Sich-präsentieren der Akteure vor der Kamera, in erster Linie für ihn inszeniert wurde. Die Personen, die der Rezipient der Videodokumentation sieht, sind sich schon während ihrer Aufzeichnung der potentiellen Rezeption des Materials bewusst und verhalten sich entsprechend.¹³⁹ Eine Kontaktaufnahme mit der Kamera kann auf unterschiedliche Arten erfolgen: Manchmal sind es nur kleine Seitenblicke in das Kameraobjektiv, es wird jedoch auch direkt hineingelächelt und gewunken, wie beispielsweise zur Begrüßung oder zur Verabschiedung. Alexandra Schneider spricht von einem regelrechten „Winkzwang“¹⁴⁰, der sich wie von selbst einstellt, sobald eine Person sich darüber bewusst ist vor einer Kamera zu stehen. Durch diese Arten der Kontaktaufnahme mit der Kamera stellen die Kommunarden sicher den Blick dieser auf

¹³⁷ Vgl. Tom Gunning, „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“, *Film and Theory. An Anthology*, Hg. Robert Stam/Tony Miller, Malden, Massachusetts [u.a.]: Blackwell 2000, S. 229 – 235, hier S. 230-231

¹³⁸ Ebd., S. 230

¹³⁹ Anm. d. Verf.: Auch die Boykotteure verhalten sich so, wie sie wahrgenommen werden wollen.

¹⁴⁰ Schneider, *Die Stars sind wir*, S. 163

sich zu ziehen. Es könnte fast wie ein ‚Hallo, hier bin ich‘ interpretiert werden. „Ähnlich wie die Zeigegeste ist auch das Winken letztlich Ausdruck eines «Gesehen-werden-Wollens».“¹⁴¹, schreibt Alexandra Schneider in ihrem Werk *Die Stars sind wir*. In Wochenschau Nummer 7 des Jahres 1988 sehen wir zum Beispiel in Minute 0.06 einige Kommunarden der obersten BAGs, die eine Kette bilden und Wassereimer vom Meer hinauf über den Strand reichen.¹⁴² Immer wieder zwinkern oder winken sie dabei der Kamera zu, als würden sie einen guten Freund begrüßen. Fröhlichkeit und Ausgelassenheit werden suggeriert. Auch in Wochenschau Nummer 8 des Jahres 1988 sehen wir zu Beginn Kommunarden, die die Kamera fröhlich begrüßen.¹⁴³ Es ist nicht nur ein *Gesehen-werden-Wollen*, das hier stattfindet, es ist mehr eine direkte Miteinbeziehung des Rezipienten und auf diesen ausgerichtete Bewegung. In dem Bewusstsein darüber, dass alles Material, welches innerhalb der ‚Alltagsdokumentation‘ aufgezeichnet wurde, innerhalb der Wochenschau verwendet werden konnte, richtete man sich an die Rezipienten des Materials in den Stadtkommunen. Die Kontaktaufnahme mit der Kamera bildete in diesem Fall einen Teil eines doppelten Werbungsverhaltens: Der Anwerbung eines potentiell zukünftigen Partners sowie auch weiterführend der Werbung für sich selbst und dadurch Verteidigung seines Strukturplatzes innerhalb der Kommune. Man versuchte, sich durch die unterschiedlichsten freundlichen Gesten und strahlenden Blicke in die Kamera von den übrigen Kommunarden abzuheben.¹⁴⁴

Das Winken beziehungsweise das Begrüßen der Kamera stellte andererseits auch eine Bewegung dar, die nicht nur von den Artisten der Kommune, sondern auch von Assistenten und Augenzeugen durchgeführt werden konnte. Sie winkten der Kamera zu oder schenkten ihr ein kurzes Lächeln, vor allem in Situationen, in denen sie unerwartet in den Mittelpunkt des Bildes gerieten. Damit hatten sie der Kamera *ein Bild von sich* gegeben und konnten daraufhin mit ihrer gewohnten Tätigkeit fortfahren, ohne der Kamera noch weitere Beachtung schenken zu müssen. Auf U-matic Kass. Nr. 553 sieht man dies beispielsweise sehr gut.¹⁴⁵ Die Kamera streift durch den *Lilibau* und filmt die Kommunarden beim Umzug. Eine Frau steht in der Küche. Als sie den Kameramann sieht, lacht sie verlegen und hält ein Babyfläschchen in die Höhe.¹⁴⁶ Sie begrüßt ihn mit einem unsicheren Lächeln

¹⁴¹ Ebd., S. 164

¹⁴² Vgl. VHS Kass. Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau März Nr. 7 1988, 0.07 – 0.08

¹⁴³ Vgl. VHS Kass. Nr. 604, Digi DVD, Wochenschau März Nr. 8 1988, 0.00 – 0.02

¹⁴⁴ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf August 2014

¹⁴⁵ Vgl. U-matic Kass. Nr. 553, Digi DVD Kinderpalaver, Oktober 1985, 7.11. Umzug im Lilibau, 0.17– 0.19

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., 0.17 – 0.19

und gibt uns damit zu verstehen, dass sie sich ihrer Aufnahme bewusst ist. Im gleichen Moment zeigt sie uns das Babyfläschchen und streckt es uns entgegen. Sie gibt dem Kameramann mit dieser Bewegung eine Erklärung über ihre Tätigkeit in der Küche und möchte gleichzeitig mit dieser Zeigegeste den Fokus von sich auf das Babyfläschchen lenken. Danach wendet sie sich von ihm ab und signalisiert dadurch, dass sie nicht wünscht, sich weiterhin im Bild zu befinden. Es ist eine Art „*Coping Strategie*“¹⁴⁷ wie Alexandra Schneider es nennt, die sie hier anwendet.

5.1.1.1.2. Das Kino der (Un-)Sichtbarmachung

Wie ich in den vorangegangenen Kapiteln zeigen wollte, beeinflusste die Anwesenheit der Kamera das Verhalten der Personen, die sich in ihrer Nähe befanden. Sie waren plötzlich nicht mehr bloß einzelne Individuen, sondern Objekte, derer sich die Kamera bediente; Darsteller, die einen gewissen Darstellungsauftrag hatten. Auf diesen Darstellungsauftrag wurde unterschiedlich reagiert – die meisten nahmen ihn an, einige wenige weigerten sich. „Der Film wirft einen enttarnenden Blick auf das menschliche Verhalten und gilt als Beleg für Wirksamkeit visueller Stereotypen und für die Normierung von Alltagserfahrung.“¹⁴⁸ schreibt Ramón Reichert in seinem Werk *Im Kino der Humanwissenschaften*. Die Videodokumentation hat also nicht die alleinige, vorrangige Funktion der Bildung eines Gedächtnisspeichers. Sie wird zum Kontrollorgan, in dem sie die *visuellen Stereotypen* innerhalb der Kommune hervorruft, diesen zu ihrem Entstehen verhilft.

„Unter dem Strich vertritt Film als ein Medium des Wissens memoriale Funktionen, seine in experimentellen Anordnungen produzierten Einzelbilder fixieren ein normalisierendes Leitbild gesellschaftlichen Verhaltens. Insofern überschreiten Filmaufnahmen ihre Rolle als einfaches Hilfsmittel und sind an der Zurichtung und Hervorbringung ihrer Gegenstände beteiligt.“¹⁴⁹

Die Kamera bringt die Vielzahl an Augenzeugen, Assistenten, Artisten und auch die Boykotteure erst hervor. Ohne ihr würden diese Stereotypen nicht existieren. Ihr schöpferischer Charakter verfügt jedoch gleichzeitig auch über eine gewisse Überwachungs- und Kontrollfunktion. Die Personen, die sich vor ihrem Objektiv bewegen, werden von dem Wissen über die Anwesenheit eines Aufnahmeapparates in ihrem Handeln beeinflusst. Die meisten nehmen ihren Darstellungsauftrag an und versuchen auch andere dazu zu bringen diesen anzunehmen, beziehungsweise unterstützen sich gegenseitig bei der Umsetzung ihrer Darstellungsaufträge. Das Resultat ist ein System der gegenseitigen

¹⁴⁷ Vgl. Schneider, *Die Stars sind Wir*, S. 164

¹⁴⁸ Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 84

¹⁴⁹ Ebd., S. 84

Überwachung, Kontrolle und Selbstkontrolle.¹⁵⁰ Das Abbild, das von diesen Personen dabei entsteht, ist nicht deutungsfrei, was es jedoch Reichert zu Folge auch nie sein kann, da ein Abbild „nicht zugleich Original und Imitation sein kann“¹⁵¹ und da das, was wir sehen, ein Echo der Beobachtungen des Kameramannes darstellt.¹⁵² Er trifft schon alleine mit der Wahl des Bildausschnitts und der Stellung der Kamera zum Geschehen eine subjektive Entscheidung darüber, wie er die Menschen, die sich vor dem Kameraauge zeigen, aufnehmen will.¹⁵³ Der Versuch, einen objektivierenden Modus einzunehmen, ist in der Videodokumentation nur Ende der 1970er Jahre ansatzweise gegeben. Wie wir im Kapitel 5.2.1. *Kamera- und Filmästhetik* noch sehen werden, ist der Kameramann nicht um Objektivität bemüht, vielmehr lassen sich aktive gestalterische Einflussnahmen, die an eine gewisse Fernsehästhetik erinnern, erkennen.

Die Dinge, die wir in der Videodokumentation sehen, die durch das audiovisuelle Medium sichtbar gemacht worden sind, sind nur ein kleiner Bestandteil dessen, was uns verborgen bleibt.

„Die Diskurse vom Kino der Sichtbarmachung zielten demgegenüber auf die unmittelbare Beweisführung im Bildfeld. Der Endzweck der Beweisführung bestand darin, eine Modellbehauptung zu stützen – und nicht eine »echte« und »authentische« Abbildung der Wirklichkeit.“¹⁵⁴

schreibt Reichert weiter in seinem Werk *Im Kino der Humanwissenschaften*. Auch die Videodokumentation sollte die Behauptung der Kommunarden stützen, dass die Kommune ein Zukunftsmodell des Zusammenlebens sei und die für den Menschen die einzig ‚gesunde‘ Art des Aufwachsens, Lebens und Arbeitens darstelle.¹⁵⁵ Die Dinge, die uns durch nicht-Aufzeichnung verborgen bleiben, entziehen sich unserem Blick. Sie werden durch das *Off* verdeckt und sind vergangen. Sie zählen nicht mehr zu der Beweisführung, zu der Verifizierung oder Falsifizierung der Behauptung der Kommune hinzu.¹⁵⁶

Der Grund, weshalb uns in der Videodokumentation trotz ihres eigentlichen Auftrages ein *Dokument* über die Real-Utopie Kommune darzustellen auch Bilder der Trauer, Verzweiflung und psychischen sowie physischen Gewalt begegnen, wie man sie in Paul Julien Roberts Film *Meine [k]eine Familie*¹⁵⁷ ausschnittsweise sieht, ist in der Person des

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 84

¹⁵¹ Ebd., S. 57

¹⁵² Vgl. Ebd., S. 57

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 63

¹⁵⁴ Ebd., S. 71

¹⁵⁵ Vgl. U -matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, TV-Sendungen, 0.22-0.24 (*Die AA-Kommune*, Sendung der Reihe „Panorama“, Regie: Walter Pissecker, Thaddäus Podgorski ORF 1975,5)

¹⁵⁶ Vgl. Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 71

¹⁵⁷ Vgl. *Meine [k]eine Familie*, Regie: Paul-Julien Robert, Österreich 2012

Kameramannes zu finden. Der Kameramann legte die Kamera während einer Darstellungsweigerung durch einen Boykotteur nicht beiseite, da es sich bei ihm nicht wie im typischen Familienfilm um den Familienvater handelte, der eine familiäre Verpflichtung gegenüber seiner Familie hatte. Seine Aufgabe bestand in erster Linie darin, der Kameramann der Kommune zu sein. Er sah es daher in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre vermehrt als seine Pflicht an, das gesamte Geschehen zu dokumentieren, das heißt, auch die Kehrseite der Kommune sichtbar zu machen. Was er offen nicht aussprechen konnte, konnte er mittels eines ‚Nicht-weg-Sehens‘ kritisieren. Man kann dies als einen stillen Protest des Kameramannes lesen.

„Ich fühlte mich wie der Kameramann der Kommune. Das war für mich eine ehrenvolle und tolle Aufgabe, wenn sie mir nicht durch die Ideologie verleidet wurde. Das war dann später in der Dokumentation das große Problem für mich. Zum Beispiel im pädagogischen Bereich oder bei den Selbstdarstellungsabenden, wenn sich so viel Gewalt abspielte, wenn Kinder oder Erwachsene gedemütigt wurden und Sachen passiert sind mit denen ich nicht einverstanden war. [...] Zähne zusammen beißen und weiter machen hieß es dann. [...] Ich habe mich als Dokumentator gefühlt und die Kamera einfach draufgehalten.“¹⁵⁸

Nicht nur im pädagogischen Bereich und bei Selbstdarstellungsabenden, auch in anderen Situationen, wie beispielsweise beim gemeinsamen Essen oder bei Palavern, konnten solch unschöne Momente sichtbar werden. Sie häuften sich in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre zunehmend. Der Kameramann entfernte sich vermehrt von der eigentlichen Intention der Videodokumentation, einzig das ‚Glück‘ der Kommune aufzuzeichnen. Die Zeiten des „audiovisuellen Biedermeier“¹⁵⁹ waren vorbei.

5.1.1.2. Das Medium Video, Mühl und die Macht

„Gleich ob die Kamera läuft oder nicht, sie bestimmt Alltagsereignisse bis in ihren Ablauf und konditioniert Verhaltensweisen von Menschen, bis in unbewusste Selbstregulierungen.“¹⁶⁰ Eine Kamera ist in gewisser Weise immer ein Dispositiv, das zur Kontrolle und Regulierung eines Systems beitragen kann. Sobald die Kamera anwesend war, hatte jeder, Artist, Assistent oder Augenzeuge, den Auftrag, seine Rolle seinem Strukturplatz gemäß überzeugend zu spielen.¹⁶¹ Die Kamera sollte die Darsteller des ‚wahren Lebens‘ dazu anregen, „sich strategisch im Hinblick auf das gewünschte Aufnahmeergebnis zu

¹⁵⁸ Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

¹⁵⁹ Ralf Adelmann, „Kommerzielle Hochzeitsvideos oder das >Menschenrecht< gefilmt zu werden“, *Rec – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelmann/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr, Weimar: VDG 2002, S. 229 – 238, hier S.232

¹⁶⁰ Hoffmann, „On the road. Erfahrung Urlaubsvideo“, S. 240

¹⁶¹ Vgl. Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 115

verhalten.¹⁶² Im Wissen der Anwesenheit einer Kamera kontrollierten die Mitglieder der Kommune ihr Verhalten aufmerksamer als in ihrer Abwesenheit. Denn sobald die Kamera anwesend war, konnte dieses aufgezeichnet, festgehalten und somit ein Zeugnis darüber abgelegt werden.

Die Selbstkontrolle ging jedoch im Falle des Friedrichshofes nicht einzig von dem Willen des Gelingens einer guten Darstellung vor der Kamera aus, auch vor dem ‚obersten Artisten‘ Mühl wollte man eine gelungene Performance zeigen.¹⁶³ Der Kameramann war die Person, die für die Aufzeichnung zuständig war, die Regie der Videodokumentation oblag jedoch Mühl.

5.1.1.2.1. Die Videodokumentation als Spiegel der Macht?

Autorität¹⁶⁴ ist ein wesentlicher Bestandteil der Mühl-Kommune, bei der jedes Mitglied jemandem unter- beziehungsweise übergeordnet war. Die Struktur lies es nicht zu, dass zwei Personen denselben Rang innerhalb des Systems innehatten. Sie waren von der ersten bis zur letzten Position nach dem ‚Grad der Entwicklung ihres Bewusstseins‘ durch gereiht. An oberster Stufe, der ‚Selbstverwirklichung‘, wie es in der *AA-Parabel*¹⁶⁵ heißt, stand unangefochten Mühl. Es sind jedoch nicht nur Autoritätsverhältnisse, die innerhalb der Kommune wirkten. Vielmehr sehen wir uns hier mit einem System oder einem Gerüst, welches die Gemeinschaft Kommune durch ihre Disziplinen und Dispositive zusammenhält, konfrontiert.¹⁶⁶

Für den Begriff der Macht gibt es einige Definitionen. Niklas Luhmann führt in seinem Werk *Macht im System* unter anderem eine sehr häufig verwendete, allgemein gehaltene Definition der Macht von Max Weber an, die auch ich hier einbringen möchte: „Macht

¹⁶² Ebd., S. 90

¹⁶³ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Juli 2014

¹⁶⁴ Anm. d. Verf.: Autorität = “Bezeichnung für die Möglichkeiten einer Person, Gruppe oder Institution, Einfluss auf andere Personen auszuüben und ggf. den eigenen Willen gegenüber diesen durchzusetzen, wodurch sich ein Verhältnis der Über- und Unterordnung konstituiert.“ – Zitat aus Springer Gabler Verlag (Hg.), Gabler Wirtschaftslexikon, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/123623/autoritaet-v4.html>, 10.08.2014

¹⁶⁵ AA-Parabel: grafische Darstellung über die 12 möglichen Bewusstseinsstufen innerhalb der Kommune; Eine Skizze davon ist beispielsweise in Altenberg, *Das Paradies-Experiment* zu finden sowie auch im Anhang dieser Arbeit

¹⁶⁶ Vgl. Friedrich Kirchner, *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, <http://www.textlog.de/2098.html> 1907, 19.11.2014

bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“¹⁶⁷

In der Kommune gehen die Verhältnisse zwischen den Mitgliedern über Autoritätsverhältnisse hinaus. Die Struktur sorgt nicht nur für eine Reihung nach Abstufungen und Hierarchisierung der Mitglieder, sie gibt dem Bewusstseins-Obersten auch die Freiheit über alle anderen ihm im Rang unterlegenen Personen zu verfügen.

Die Macht geht also nicht von einer Person aus. Sie ist nicht etwas, das jemandem anhaftet und sich nicht von ihm trennen ließe.¹⁶⁸ Vielmehr ist sie das Produkt eines Systems, das mittels Disziplinen¹⁶⁹ zusammengehalten wird und einen Raum „obligatorischer Gleichschaltung“¹⁷⁰ innerhalb dieses Systems schafft: Der abgegrenzte Raum gegenüber der Außenwelt (Friedrichshof, Stadtkommunen, El Cabrito), die Struktur, die BAGs, die täglichen Selbstdarstellungen und Selbstdarstellungsabende sowie die Palaver, bei denen die Fehlleistungen einzelner Kommunarden vorgetragen wurden und natürlich auch das tägliche Mitfilmen und Mitschreiben sowie die daraus resultierenden Medien der Kommune sind als Disziplinen dieses Systems zu lesen. Durch die Erschaffung und Einhaltung dieser Disziplinen trugen die Mitglieder der Kommune dazu bei, ein Kontrollsystem zu erschaffen. Es handelte sich bei der Kommune um ein sich selbst überwachendes System.

Luhmann schreibt zum Thema der Machtverteilung, sie wäre abhängig von dem Verhältnis der Präferenzen des Machthabers und des Machtuntergebenen: „Macht setzt voraus, daß [sic!] beide Partner Alternativen sehen deren Realisierung sie *vermeiden* möchten.“¹⁷¹ Beide, der Machtunterworfenen sowie der Machtausübende haben die Wahl zwischen unterschiedlichen Verhaltensweisen. Der Machtunterworfenen ist nicht seines Willens beraubt, er kann frei entscheiden. Der Machthabende kann mit Hilfe von „Vermeidungsalternativen“¹⁷² - also beispielsweise mit Hilfen von Drohungen - die Verhaltensalternativen des Machtunterworfenen beschränken, wenn dieser die

¹⁶⁷ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr ⁵1980, S.28, gefunden in: Niklas Luhmann, *Macht im System*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 13, sowie auf Springer Gabler Verlag (Hg.), *Gabler Wirtschaftslexikon*, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/7125/macht-v10.html>, 10.08.2014, und in Burkhard Schäffer, „Generationsspezifische Medienpraxiskulturen und Macht“, *Medien, Macht, Gesellschaft*, Hg. Johannes Fromme, Burkhard Schäffer, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft 2007 (Medienbildung und Gesellschaft Bd 4), S. 161 gefunden

¹⁶⁸ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 229

¹⁶⁹ Vgl. dazu Ebd., S. 171 - 292

¹⁷⁰ Ebd., S. 188

¹⁷¹ Niklas Luhmann, *Macht*, Stuttgart: Enke 1975, S. 22

¹⁷² Ebd., S. 22

Verwirklichung der Drohung mehr fürchtet als der Machthabende den Eintritt des ungewünschten Verhaltens des Machtunterworfenen. ‚Wenn du ein ungewünschtes Verhalten an den Tag legst, lasse ich dich in der Struktur weit absteigen‘ war eine Drohung, die, auch ohne ausgesprochen zu werden in der Kommune immer präsent war und welche den Verlust der bestehenden sozialen Kontakte und Sexualpartner des Machtunterworfenen innerhalb der Gruppe zur Folge gehabt hätte. Ein Abstieg innerhalb der Hierarchie war die meist gefürchtete Bestrafung.

Die Struktur war einer der Kernpunkte, auf dem die Machtverhältnisse innerhalb der Kommune beruhten. Die Angst vor einem Abstieg, die damit einhergehende Diskreditierung sowie der Verlust der sozialen Beziehungen genügten, um die bestehenden Machtverhältnisse aufrecht zu erhalten. Gestützt wurde diese Struktur, und mit dieser Überleitung möchte die Autorin nun nach diesen Erläuterungen wieder zurück zu meinem eigentlichen Thema finden, von den Medien der Kommune (Wochenschau, Doku-Hefte). Diese gaben eine Rechtfertigung dafür, warum die Strukturobersten, die Stars des Friedrichshofs, die Artisten der Videodokumentation, ihre Plätze innehatten: Sie zeigen allen voran die Artisten ‚von ihrer besten Seite‘¹⁷³ – selbstbewusst und *positiv*, wie die Kommune es nannte. Wir sehen sie in die Kamera lachen, wie sie bei Selbstdarstellungsabenden brillieren und die Anerkennung der am Friedrichshof lebenden Kommunarden genießen, sich mit Kunst und dem eigenen Verständnis von Pädagogik beschäftigen und von Mühl, dem unangefochtenen Meister innerhalb der Kommune, gelobt werden. Während die Strukturobersten bei Selbstdarstellungen beispielsweise von Mühl für ihre Performances und Tanzeinlagen immer äußerst positive Kommentare erhalten, werden strukturniedrigere Personen meist zurechtgewiesen.¹⁷⁴ Mühl selbst wird innerhalb der Videodokumentation, vor allem der Wochenschau, beklatscht und bejubelt, seine Kommentare werden mit zustimmendem Lachen unterstrichen. Er ist immer von einer Schar von Kommunarden umgeben. Anhand solcher Bilder geben die Medien der Kommune vor, dass das System, und somit also auch die Struktur, auf der das System ‚Kommune‘ aufbaute, funktioniere. „Wer hier längere Zeit gelebt hat, will auf keinen Fall mehr fort [...]“¹⁷⁵, liest ein Junge während eines Selbstdarstellungsabends auf El Cabrito im Jahre 1988 der dort versammelten Gemeinschaft sowie auch der Kamera vor. Und genau das wollen die Medien den Mitgliedern der Kommune veranschaulichen: Wer hier lebt,

¹⁷³ Vgl. Terese Schulmeister: persönliches Interview am Friedrichshof, 23.05.2014

¹⁷⁴ Vgl. beispielsweise U -matic Kass. Nr. 419, Digi DVD, ORF Interview, Rundgang am FH 29.6.1987, 0.32 – 0.44, U -matic Kass. Nr. 448, Digi DVD, Wochenschau 28/29/39 1987, 0.35 – 0.49

¹⁷⁵ VHS Nr. 604, Digi DVD, Wochenschau Nr. 8 März 1988, 1.29 – 1-30

befindet sich im Paradies, ist privilegiert. Derjenige, der den letzten Strukturplatz innerhalb der Kommune innehat, ist immer noch ‚bewusster‘, ‚positiver‘ und ‚besser‘ als die Kleinfamilienmenschen, die außerhalb dieses Systems leben.¹⁷⁶

Was die Kommune auch innerhalb der Videodokumentation nicht zur Gänze ausgrenzen konnte, waren Widerstände innerhalb des Systems. Machtverhältnisse werden vor allem dann sichtbar, wenn sie mit Formen des Widerstandes konfrontiert werden.¹⁷⁷ Innerhalb des Systems *Kommune* gab es viele kleine Widerstände, mit denen die Autorin innerhalb der Videodokumentation konfrontiert wurde: Weigerungen einzelner Individuen (*Boykotteure*) zu tun, was der Strukturoberste bei Selbstdarstellungsabenden vorzeigte oder von den Personen bei ihren vermeintlichen Selbstdarstellungen zu tun verlangte. Trotzreaktionen, wenn Kommunarden bei Palavern das Haupt gesenkt hielten und keine Antwort auf Anschuldigungen gaben und andere filmisch festgehaltene Situationen sind Beispiele eines solchen Widerstandes. In jenen Situationen, wenn der Rezipient der Videodokumentation sieht, wie der Bewusstseins-Oberste der Kommune seine Autorität über die jeweiligen Sündenböcke walten lässt und am Ende immer als Erhabener aus der Situation herausgeht, treten die Machtverhältnisse am eindeutigsten hervor. Als Teil dieses Machtsystems gehörten solche kleinen Widerstände jedoch dazu – sie bedrohten das System nicht, fungierten eher als ‚Beweis‘ innerhalb der Videodokumentation, dass Personen in strukturniedrigeren Rängen noch nicht ‚bewusst‘ genug waren, um in ihrem Rang aufzusteigen.¹⁷⁸

Bei Selbstdarstellungen, die in der Kommune eine tägliche Abendgestaltung darstellten, ging es weniger darum, sein Selbst vor der Gruppe auf eine kreative Art zu gestalten, als Mühl zu gefallen.¹⁷⁹ Zumindest Artisten und Assistenten– wenn ihnen eine Möglichkeit

¹⁷⁶ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07. August 2014

¹⁷⁷ Michel Foucault, *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader, Diskurs und Medien*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 164

¹⁷⁸ Vgl. VHS Kass. Nr. 604, Digi DVD, Wochenschau Nr. 8 März 1988, 1.45-1.57

¹⁷⁹ Anm. d. Verf.: Wenn man Mühl gefiel, bedeutete dies einen Aufstieg innerhalb der Struktur beziehungsweise Privilegien innerhalb der Kommune. Die Anstrengung ihm zu gefallen lässt sich bei den Aufzeichnungen der Selbstdarstellungen daraus erkennen, wie der Blick des jeweiligen Selbstdarstellers auf Mühl und dessen Reaktion auf das Dargebotene konzentriert ist. Bei einem Zuspruch Mühls, wird das Verhalten intensiviert, bei negativer Kritik versucht der Selbstdarsteller seine Darstellung in die gewünschte Richtung zu verändern. Auch wird Mühls Art der Selbstdarstellung häufig von Kommunarden kopiert und imitiert; Vgl. beispielsweise U -matic Kass. VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA 27.2. und 28.2.1987, 1.27 – 1.30, U -matic Nr. 1110, Digi DVD, Wochenschau Juli 1990, 0.07 – 0.20, und U -matic Kass. Nr. 687, Digi DVD, EC und FH, Schule 1986, Gomera 1987, Wochenschau/P.A.1988, Min. 0.16 – 0.21, sowie U -matic Kass. Nr. 381, Digi DVD, 04.03.1986, Foto-SDs, 0.02 – 0.22; Vgl. dazu auch Amalia Rausch: persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Mai 2014

dazu geboten wurde – mühten sich, diesem Auftrag nachzukommen.¹⁸⁰ Mühl griff hier immer wieder in deren Performances ein und gestaltete ihre Körper mittels Einwirkungen auf deren Darstellungen zu seinen Vorstellungen. Es gab nur eine Möglichkeit, seinem Einwirken entgegen zu kommen: Man gebärdete und agierte von Beginn an so, wie Mühl es pflegte zu tun. Wer Mühls Art zu tanzen, sich zu bewegen oder zu grimassieren gut imitieren konnte, hatte sich ein Lob bei den *Selbstdarstellungen* verdient. Wer dies in den Augen Mühls nur unzureichend tat, musste mit negativer Kritik rechnen. VHS Kass. Nr. 604 zeigt einen Zusammenschnitt eines *Selbstdarstellungsabends* auf El Cabrito.¹⁸¹ B. soll in die Mitte treten und sich, ein Bild Mühls an der Wand mit den Augen fixierend, bewegen. Nachdem dies von dem Strukturobersten mit „Sehr gut“ kommentiert wurde, darf sie sich setzen. Danach soll ein junger Mann dies wie B. machen, bekommt jedoch sofort negative Kritik von Mühl. Dieser meint, er mache es falsch und beginnt ihn, ähnlich wie im Wiener Aktionismus und der daraus selbst entwickelten ‚Therapieform‘ der Aktionsanalyse, mit leichten Schlägen, Drücken und Kneten des Körpers zu bearbeiten. Wir sehen den Kommunarden bemüht seinen Ärger zu verstecken, während Mühl ihn schubst und pantomimisch seine Extremitäten abschneidet. Das Bild wird von diegetischer Musik und den lächelnden Gesichtern umstehender und –sitzender Personen, die im Bildfeld sichtbar sind, begleitet. Mühl wird bei der ‚Bearbeitung‘ des Kommunarden geholfen und ein stilles Einverständnis scheint seitens der anderen Kommunarden zu herrschen, die sich auf ihre Zuschauerrolle beschränken und dabei teils lächeln oder lachen, zu herrschen. Es wird versucht, die Szene als Spiel darzustellen. Die Kamera widmet sich dieser Situation interessiert. Während der gesamten zehnminütigen Prozedur fokussiert sie vorrangig auf Mühl, bewegt sich um ihn herum, um die Geschehnisse, die ‚Therapie‘, aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigen zu können. Teils präsentiert sie Mühl aus einer leichten, seitlichen Untersicht, wodurch er das Bild beherrscht. Er wirkt aus dieser Perspektive monumental, autoritär.

Mühl bearbeitet den Körper des Kommunarden, der seiner Meinung nach eine unzureichende Performance abgelegt hat, wie Material, mit seinen Händen. Wie ein Kunstwerk versucht er ihn zu formen, den Körper zu gestalten, ihn gelehrt zu machen. Er soll der Idealfigur des Kommunarden angepasst werden. „Aus einem formlosen Teig, aus

¹⁸⁰ Anm. d. Verf.: Augenzeugen stehen nicht im Mittelpunkt von *Selbstdarstellungsabenden*. Sie sind, wie es ihr Name schon sagt, nur Zeugen eines Geschehnisses. Ihre Rolle ist auch innerhalb der *Selbstdarstellungsabende* auf die Verkündung der Zustimmung oder Begeisterung durch Klatschen, Beifall oder Lauten des Zuspruchs (zB Lachen) beschränkt.

¹⁸¹ Vgl. VHS Kass. Nr. 604, Digi DVD; Wochenschau Nr. 8 März 1988, 1.45 – 1.58

einem untauglichen Körper macht man die Maschine, deren man bedarf.“¹⁸², schreibt Foucault im Hinblick auf den Körper, der aus seiner Sicht schon oftmals in der Geschichte die Zielscheibe der Macht bildete. Durch die direkte Adressierung des Körpers, den Versuch, diesen zu dressieren, zu formen und zu manipulieren, so Foucault, will der Mensch ihn gelehrt machen und für seine Zwecke instrumentalisieren.¹⁸³ Wie man im 17. Jahrhundert aus einem einfachen Bauern einen Soldaten machte, so versuchte Mühl aus dem ‚Kleinfamilienmenschen‘ einen Kommunarden nach seinen Vorstellungen zu formen. Wenn wir uns nun jedoch mit dem Medium Video, einem Bildmedium, konfrontiert sehen, so existiert im Grunde genommen der Körper des Kommunarden nicht mehr – er ist Bildgeworden, eingeschrieben auf einem Medium, dem Video. Aus seiner Dreidimensionalität wurde ein zweidimensionales Bild, ein Abbild jenes Körpers. Der eigentliche Körper, dem wir uns hier nun gegenüber sehen, ist das Medium selbst, das Video. Es ist der Träger des Bildes, sein „virtueller Körper“¹⁸⁴.

„Die elektronischen Spiegel stellen uns so dar, wie wir sein wollen, aber wie wir nicht sind. Sie zeigen uns *künstliche Körper*, die nicht sterben können, und erfüllen damit unsere Utopien *in effigie*.“¹⁸⁵ schreibt Hans Belting in seinem Werk *Bild-Anthropologie*. Wir sehen dort Körper, wo sie schon längst vergangen sind, wo wir nur mehr mit ihrer Spur, mit ihrem Abdruck konfrontiert sind. Erst, wenn wir nicht mehr nur die Bilder wahrnehmen, sondern auch deren Körper Beachtung schenken, kann sich eine sinnvolle Lesart dieser herausbilden.¹⁸⁶ Man kann das oben angeführte Zitat von Foucault nicht nur auf den Körper des Kommunarden übertragen, auch auf den Körper des Bildes, auf das Video ist es anwendbar. Auch aus dem Medium Video machte die Kommune eine Maschine, die sie für ihre Zwecke einsetzte und durch die sie ausgewählte, selektierte Bilder sowie das große Gesamtbild von sich erschuf, das sie repräsentieren wollte.

Die vom Medium an die Rezipienten vermittelten Bilder schreiben sich bei der Rezeption in deren „körpereigene Bildarchiv[e]“¹⁸⁷, deren Gedächtnisse, und wirken dadurch, dass sie im Körper der Rezipienten Spuren hinterlassen, auf jene ein.

„Wir entkörperlichen in einem ersten Akt die äußeren Bilder, die wir ‚zu Gesicht bekommen‘, um sie in einem zweiten Akt neu zu verkörpern: es findet ein Tausch zwischen ihrem Trägermedium und unserem Körper statt, der seinerseits ein natürliches Medium bildet.“¹⁸⁸

¹⁸² Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 173

¹⁸³ Vgl. Ebd., S. 174

¹⁸⁴ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 13

¹⁸⁵ Ebd., S. 23

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 22

¹⁸⁷ Ebd., S. 13

schreibt Belting weiter. Bei der Rezeption eines Bildes wechselt dieses das Medium und es geht, im Falle des Mediums Video, von einem elektromagnetischen Körper in einen natürlichen über. Durch die gemeinsame Rezeption, wie sie im Falle dieses speziellen Wochenschau-Beispiels auch in den Stadtkommunen vorgekommen sein wird, schreiben sich diese Bilder in die natürlichen Körper der Kommunarden ein und schaffen ein kollektives Bild. Die Bilder, die wir hier sehen, demonstrieren Macht und Unterwerfung und haben einen didaktischen Inhalt: Sie zeigen den Kommunarden in den Städten erneut den Unterschied zwischen den Strukturobersten - die auf ganz natürliche Weise eine ‚sehr gute‘ Selbstdarstellung zeigen können – und den rangniedrigeren Personen, die nur mit Hilfe äußeren Einflusses und ‚Arbeit an sich selbst‘ diese Schwierigkeit der *Selbstdarstellung* zeigen können, da sie es von sich aus ‚falsch‘ machen würden. Auf diese Art erfolgt wiederum eine Legitimierung der Struktur.

Ein weiteres Beispiel, U-matic Kass. Nr. 443, zeigt uns einen Zusammenschnitt einer Strukturwahl.¹⁸⁹ Er beginnt mit der Entscheidung darüber, welche der beiden Kommunardinnen E. oder L. im Rang über der anderen stehen sollte. Mühl lässt abstimmen, die Mehrheit ist für E. Auch er stimmt zu, dass E. an erster Stelle bleiben sollte. Weiter geht es mit zwei Frauen, die um ihre Strukturplätze gegeneinander antreten sollen – diejenige die ‚besser‘ tanzt, also eine überzeugendere Selbstdarstellung darbietet, soll den Strukturplatz über der anderen erhalten. Mühl lässt nach den beiden Performances wieder abstimmen. Eine eindeutige Mehrheit ist für die eine Kommunardin, während Mühl für die andere ist. Mit dem Argument, sie habe eindeutig mehr Energie als die andere, ignoriert er das Wahlergebnis und setzt seinen Willen entgegen der demokratischen Abstimmung durch. Daraufhin folgt ein harter Schnitt und wir sehen ein anderes Szenarium: Otto bei Malvorbereitungen. Er beginnt, eine Frau mit einem Kind zu portraitieren, rundum sitzen Kommunarden. Ein Raunen geht durch die Gruppe, als er Farbe auf die Leinwand aufträgt. Nach der Fertigstellung des Bildes folgt Applaus und Fotos werden gemacht. Die Kamera zeigt eine Aufnahme des Porträts mit den beiden Porträtierten und Otto und zoomt in weiterer Folge an das Porträt heran. Danach erfolgt abermals ein Schnitt und ein Szenenwechsel setzt ein: Der Kampf um Strukturplätze geht weiter und ein Kommunarde möchte um zwei Plätze aufsteigen. Mühl verteilt nun die Strukturplätze ohne die Gruppe in

¹⁸⁸ Ebd., S. 21

¹⁸⁹ Vgl. U -matic Kass. Nr 443, Digi DVD, SDA-Ausschnitte 3.,4.,6. Und 7.5.1987

den Entscheidungsprozess einzubinden. Nach etwa 13 Minuten folgt ein weiterer Szenenwechsel und wir sehen abermals wie Mühl Porträts von Kommunarden fertigt.¹⁹⁰

Dieser Einschub seiner Malerei zwischen den Strukturwahlen wirkt auch wieder wie eine kurze Erinnerung an die Stellung Mühls innerhalb der Kommune: Dadurch, dass wir zwischendurch sehen, wie der Künstler seine Bilder fertigt und dabei Zuspruch von Seiten der Kommunarden erhält, liefert die Kamera uns den ‚Beweis‘ dafür, dass Mühl ein bedeutender Künstler ist, und daher weiß, wer in der Bewusstseinsstruktur höher und wer tiefer gesetzt werden sollte. Sie erklärt und rechtfertigt damit, weshalb die demokratische Abstimmung hier nicht angenommen werden konnte: Mühl als Bewusstseins-Oberster, als *der* Künstler der Kommune, konnte den künstlerischen Ausdruck einer Performance besser beurteilen, als die Mehrheit der Kommunarden.

Der Ablauf Strukturwahl-Malerei-Strukturwahl macht wieder eine, in den Videozuschnittschnitten häufig auftretende, Vermischung der Themen ‚Leben‘ und ‚Kunst‘ deutlich. Es gibt kaum ein nachbearbeitetes Video, in dem Mühls künstlerisches Schaffen nicht vorkommt. Seine Kunst und das Zusammenleben der Kommunarden sind die eigentlichen beiden großen Themenblöcke, um die es in der Videodokumentation geht. Die Frage, die sich dabei ergibt, ist: Kann man dieses Nebeneinanderstellen von Bildern aus ‚Alltag‘ und Kunst als eine Vermischung, als eine *Kunstwerdung* des Lebens der Kommune verstehen oder sollte man die Bilder des Zusammenlebens der Kommune in Mühls künstlerisches Schaffen einordnen?

Auch U-matic Kass. Nr. 512 zeigt eine Situation, in der die Kräfteverteilung innerhalb dieses Systems sichtbar wird.¹⁹¹ Sie zeigt einige Kommunarden beim Essen, die ranghöheren sitzen, die anderen stehen in zweiter Reihe rund um einen langen Tisch. Mühl startet in Minute 1.27 einen Monolog, fragt zwischendurch einzelne Kommunarden nach ihrer Meinung, wartet jedoch nicht auf deren Antworten um seinen Monolog fortzusetzen. Die meisten trauen sich nicht, ihm etwas zu entgegnen, geschweige denn überhaupt eine Antwort zu geben. Mühl gibt einem Kommunarden, D., die Aufgabe, eine kurze Ansprache zu seinen persönlichen Problemen vorzubereiten. Nachdem Mühl seine Rede beendet hat, gibt es, wie üblich, Applaus. Danach soll der Kommunarde D. der Runde vortragen, was er sich in den letzten Minuten überlegt hat. D. beginnt, jedoch wird er gleich wieder von Mühl

¹⁹⁰ Vgl. U-matic Kass. Nr. 443, Digi DVD, SDA-Ausschnitte 3.,4.,6. Und 7.5.1987, 00.00 – 01.00

¹⁹¹ Vgl. U-matic Kass. Nr. 512, Digi DVD, Otto Abendessen 86.07.24./02, 0.00 – 0.21

unterbrochen, welcher ihm Wörter und Inhalte vorgibt, die er in seiner Rede über seine Probleme übernehmen soll. Eine Frau zeigt auf, um zu Wort zu kommen.¹⁹²

Der Raum ist hier Mühls Bühne, die Anwesenden müssen sich in dieser Situation auf die Rollen von Augenzeugen und Assistenten beschränken. Auch die Artisten haben sich in Situationen, in denen Mühl das Wort ergreift, zurück zu halten. Denn Mühl ist, wie bereits in Kapitel 5.1.1.1. *Das Verhalten vor der Kamera* erwähnt, nicht nur der oberste Artist, sondern auch ein Showsteher.¹⁹³ Wenn er spricht, die Bühne betritt, müssen auch die anderen Artisten einen Schritt zurück treten. Auch hier sind wieder klare Anzeichen der herrschenden Machtverhältnisse zu erkennen: Während Mühl immer über das Wort verfügt, müssen andere erst die Erlaubnis zu Sprechen erhalten. Mit der Geste des Aufzeigens bittet die Kommunardin um das Wort. Es ist nicht selbstverständlich, dass sie sprechen *darf*. Das Mikrofon befindet sich immer bei dem obersten Artisten. Er ist dadurch nicht nur sichtbarer, da er sich sobald er anwesend ist im Zentrum der Aufmerksamkeit von Kommunarden sowie Kameramann befindet, sondern auch hörbarer als die anderen. Wenn ein anderer zu Wort kommen möchte, muss diese Person warten, bis ihr das Wort erteilt wird, was uns auch wieder an die bestehenden Verhältnisse zwischen Machthabenden und Machtuntergebenen erinnert: Durch die Übernahme der vorgegebenen Wörter und das Aufzeigen der Kommunardin *assistieren* diese dem Machthabenden. Sie spielen ihre Rollen innerhalb der Videodokumentation und legitimieren dadurch die Machtverhältnisse innerhalb der Kommune. „Alters Handeln“¹⁹⁴ (Mühl) bestimmt „die Selektion von Egos Handeln“¹⁹⁵ (Kommunarden) hier mit.¹⁹⁶

Bei Palavern agierte der Strukturoberste als Richter, der über Recht und Unrecht entscheiden konnte. Er allein hatte das Bestimmungsrecht, wer von den Kindern - die vom Erwachsenen- beziehungsweise Pädagogen-Komitee aufgerufen und diverser Unartigkeiten beschuldigt wurden - dieser „Verbrechen“ auch wirklich schuldig gesprochen werden sollte. Diejenigen, die er für unschuldig erklärte, durften ihren Platz innerhalb des Halbkreises wieder einnehmen, die anderen wurden vor laufender Kamera getadelt. Dies sieht man beispielsweise in U-matic Kass. Nr. 553.¹⁹⁷ Hier ist der oberste Artist wieder im Besitz des Mikrofons. Er hat das Wort und den Vorsitz über das Kinderpalaver. Nach einer

¹⁹² Vgl. U-matic Kass. Nr. 512, Digi DVD, Otto Abendessen 86.07.24./02, 0.00 – 0.21

¹⁹³ Vgl. diese Arbeit S. 33

¹⁹⁴ Luhmann, *Macht*, S. 22

¹⁹⁵ Ebd., S. 22

¹⁹⁶ Vgl. U-matic Kass. Nr. 512 Digi DVD, Otto Abendessen 86.07.24./02, 0.00 – 0.21

¹⁹⁷ Vgl. U-matic Kass. Nr. 553, Digi DVD, Kinderpalaver, Oktober 1985, 7.11. Umzug im Lilibau, Oktober 1987: Malatelier, Kery Besuch 12.10.1987, 0.00 – 0.15

kurzen Tanzeinlage wird das Palaver eröffnet. In Minute 3.50 schwenkt die Kamera über die Kinder, die am Boden in der ersten Reihe sitzen. Die erste, V., wird aufgerufen. Die Pädagogen tragen vor, wer in der letzten Woche in der Schule oder bei sonstigen Aktivitäten nicht ihren Vorstellungen entsprochen hat. Mühl fällt nach jeder Schilderung eine Entscheidung darüber, ob die Person, deren Vergehen vorgetragen wurden, in die Mitte des Raumes treten muss. Die Kamera schwenkt zwischen den Agierenden hin und her und verweilt immer wieder auf dem Richter des Palavers. U. schaut auf den Boden, während sie auf dem Schauplatz in der Mitte dieses *Orchestras* steht. Sie verweigert Aussage und Verteidigung – sie weigert sich also, sich den Umständen entsprechend korrekt zu verhalten, boykottiert die Situation durch ihre Weigerung und wird daher mit einer Bestrafung rechnen müssen. Einige Minuten später muss N. in die Mitte, die das Spiel mitspielt: Sie trägt eine ‚gute‘ Erklärung für ihr Verhalten vor, die unterhält und die er daher durchgehen lässt. Daraufhin wird das Spiel umgedreht: Nicht N. muss sich für ihr Verhalten entschuldigen, sondern der Pädagoge, der ihr Fehlverhalten vorgetragen hat, muss nun zu ihr in die Mitte treten und sich bei ihr dafür entschuldigen, sie fälschlicherweise beschuldigt und dieser Peinlichkeit, in die Mitte treten zu müssen, ausgesetzt zu haben. Er schüttelt ihr dabei die Hand und sie darf sich setzen.¹⁹⁸

Auch in diesem Beispiel tritt wieder das korrekte beziehungsweise unkorrekte Verhalten und das Rollenspiel zwischen Machthabenden und Machtuntergebenen innerhalb der Kommune zu Tage. Die Bereitwilligkeit zum Schauspiel wird belohnt: N. hat ihren Darstellungsauftrag nicht abgelehnt. Sie hat diesen trotz der schwierigen Situation gut gemeistert, sich wie eine Artistin innerhalb der Videodokumentation verhalten, den Blick nicht gesenkt, sondern sich aktiv, wie es die Situation von ihr verlangte, verteidigt. U. hingegen hat sich weder wie eine Artistin noch wie eine Assistentin verhalten. Sie hat versucht, die Situation zu boykottieren. N. wurde daraufhin aufgrund ihrer Darstellung von dem Machthabenden in dieser Situation belohnt, wohingegen U. für ihr Verhalten nicht gelobt wurde. Es ist eine Prüfung¹⁹⁹, die hier stattfindet und sich bei jeder Art von Palaver, jeder Selbstdarstellung und jeder Situation, in der es darum geht, sich vor dem Strukturobersten und vor der Kamera ‚korrekt‘ zu verhalten, wiederholt. „Die Prüfung ist ein Mechanismus, der eine bestimmte Form der Machtausübung mit einem bestimmten Typ der Wissensformierung kombiniert.“²⁰⁰, schreibt Michel Foucault in *Überwachen und Strafen*. Der Ranghöchste ist hierbei der Lehrer, der Vorsitzende, der das durch

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., 0.07-0.08

¹⁹⁹ Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 238-250

²⁰⁰ Ebd., S. 241

Verhaltensnormen und Medien in der Kommune ‚erlernte‘ Wissen abprüft. Die Kommunarden wissen, wie sie sich verhalten sollen, was von ihnen, vor allem vor laufender Kamera, erwünscht ist. Bei einer solchen Prüfung wird dieses Wissen abgefragt: Wer sich der Situation entsprechend verhält, wird dafür belohnt. Durch die Anwesenheit der Kamera wird die ‚Leistung‘ der Kommunarden hier dokumentiert, registriert und überwacht. Es wird dadurch ein Zeugnis über den jeweiligen Prüfungserfolg abgelegt, wie es meist innerhalb eines typischen Prüfungsverfahrens der Fall ist.²⁰¹ Die Prüfung ist laut Foucault eine neue „Spielart der Macht.“²⁰² Sie führt zu einer Benotung, einer Bewertung des Individuums, die, im Falle der Kommune, über den Standpunkt innerhalb der Struktur tagtäglich entscheidet.

Die Darstellung der (All-)macht Mühls in der Videodokumentation kommt, wie wir hier schon vereinzelt gesehen haben, nicht nur in seiner Rolle als ‚oberster Artist‘ in der Videodokumentation zum Vorschein. Vielmehr findet sie sich in der Art und Weise, wie Zusammenschnitte von aufgenommenen Materialien gestaltet werden. Das Medium legitimiert seine Handlungsweisen und Entscheidungen, in dem es uns Gewaltakte innerhalb der Zusammenschnitte oder Wochenschauen, die der internen Kommunikation dienen, vorenthält *oder* sie zu einem bestimmten Zweck, einer Botschaft instrumentalisiert.

5.1.1.2.2. Die Zensur der Bilder

Es verhält sich nicht nur so, dass die Machtverhältnisse innerhalb der Dokumentation des ‚Alltags‘ im Laufe der 1980er Jahre häufiger sichtbar werden, die Dokumentation stützt diese auch, in dem sie diese prekären Situationen verpackt zu den Medien der audiovisuellen Kommunikation außen vor lässt, beziehungsweise sie so zu präsentieren vermag, dass diese als ‚nötiges Übel‘ oder aber auch als ‚nötige pädagogische Maßnahme‘ repräsentiert werden.

Wie schon in Kapitel 3.3. *Der Korpus* erläutert, handelt es sich bei der Videodokumentation um selektierte Inhalte; Momente, die als Zeugnis über das Funktionieren dieses Systems fungieren sollten. Dass wir in den letzten Jahren der 1980er einige Momente darin finden, die eher für das Nicht-Funktionieren dieses Systems sprechen, lässt erkennen, dass sich die Machtverhältnisse zuspitzten, das Verhältnis

²⁰¹ Vgl. Ebd., S. 244

²⁰² Ebd., S. 247

zwischen Freiheit und Macht in ein Ungleichgewicht ausartete.²⁰³ Der Gebrauch von Gewalt nahm zu, die Akzeptanz seitens der Kommunarden zu den bestehenden Machtverhältnissen nahm ab, mehr und mehr Boykotteure und Augenzeugen finden sich in der Videodokumentation.²⁰⁴ Was sollte man also tun, um in der Videodokumentation trotz allem das Funktionieren dieses Systems zum Ausdruck zu bringen?

„Mühl konnte oft nicht mehr einschätzen, wie grausam etwas auf Video wirkte. Er war sich auch seiner selbst oft so sicher, dass er nicht mehr aufpasste, wie er sich vor der Kamera verhielt. Manchmal erinnere ich mich, dass Otto in dem Moment, als etwas passierte, bewusst wurde, dass dies nicht auf Video gespeichert gehörte. In solchen Momenten gab er dem Kameramann die Anweisung, besagte Sache zu löschen.“²⁰⁵

erzählte Terese Schulmeister am Friedrichshof. Eine Zensur der Bilder durch eine Beseitigung jenes Materials wäre eine Möglichkeit gewesen, sich diesem zu entledigen um das positive Zeugnis aufrecht zu erhalten. Werner Hertel und den Bildern zu Folge, die uns in der Videodokumentation begegnen, ist eine Löschung von bereits aufgenommenem Material jedoch nicht geschehen.²⁰⁶

„Zensur ist die Einschränkung der Freiheit, über Inhalt und Gestaltung eines Kommunikationsmittels zu entscheiden, um unerwünschte Wirkungen einer unbehinderten Äußerung zu verhindern.“²⁰⁷ schreibt Gabriele Lange in *Das Kino als moralische Anstalt*. Die Videodokumentation steht in einer Diskrepanz zwischen Systemverherrlichung und Dokumentation der Geschehnisse – sie will einerseits die Wahrheit abbilden, festhalten, für die Nachwelt aufbewahren, andererseits ist sie jedoch in ihrer Funktion, dieses System zu stützen, bestimmt.²⁰⁸ Diese Diskrepanz tritt vor allem innerhalb der Verarbeitung des Materials der Dokumentation des ‚Alltags‘ zu versendungstauglichen Zusammenschnitten und Wochenschauen für die Stadtkommunen zu Tage. Denn auch wenn es keine Beseitigung jenes Materials gegeben hat, so gab es doch eine Zensur jener Bilder, die für die interne Kommunikation verwendet wurden. Es wurde darüber entschieden, ausgewählt, welche Bilder aus der Dokumentation des ‚Alltags‘ für die Wochenschau verwendet und wie diese gestaltet werden sollten, um die gewünschte Wirkung, eine das System Kommune bejahende Wirkung, zu erzielen.

²⁰³ Vgl. zu dem Verhältnis von Freiheit und Macht auch Foucault, *Botschaften der Macht*, S. 200

²⁰⁴ Anm. d. Ver.: Im Jahre 1986 kam es zu einer Auszugswelle, immer mehr Menschen entschieden sich den Friedrichshof zu verlassen, nahmen wieder Zweierbeziehungen auf, etc. – Vgl. Altenberg, *Mein Leben in der Mühl-Kommune*, S.197

²⁰⁵ Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

²⁰⁶ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf, 07.08.2014

²⁰⁷ Gabriele Lange, *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reichs*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1994, S. 35

²⁰⁸ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

„Die Filmerei konnte nie dazu da sein, das Ganze in Frage zu stellen. Das war einfach eine Dokumentation, die das System zeigt, gut findet und verkauft. Nämlich an die Gruppen, die da draußen schufteten und das Geld einbringen, um ihnen zu zeigen, dass hier am Friedrichshof das Paradies ist, dafür war das. Hier läuft's perfekt, bei euch ist es nicht ganz so, aber da kommt ihr noch hin. [...] Es war auch eine Propagandamaschine. Alle Medien waren Propagandamedien. Eine Propaganda kann jedoch auch nach hinten losgehen.“²⁰⁹

Im Falle des Friedrichshofes waren der Filmemacher und die erste Kontrollinstanz der Bilder identisch, eine Zensur erfolgte daher automatisch.²¹⁰ Vor der Versendung der Wochenschauen erfolgte eine zusätzliche Sichtung dieser durch Mühl, der sie für die Versendung freigab (zweite Zensurinstanz). Ein Zensureingriff nach der Fertigstellung war jedoch kaum noch nötig, da innerhalb der ersten Zensur die Bilder, in denen Mühl nicht repräsentativ wirkte schon ausselektiert wurden.²¹¹

Bei der Idee der Kommune ein audiovisuelles Medium einzusetzen, um damit für die eigene Sache intern wie extern zu werben, handelt es sich grundsätzlich nicht um etwas Neues. Es hat sich aufgrund seiner filmischen Eigenheiten in der Geschichte schon oft als effektives Mittel bewährt, um ein gewünschtes Gedankengut an Individuen oder Gesellschaften heranzutragen. Dokumentarische Aufnahmen eines angeblich ‚alltäglichen‘ Lebens, wie wir sie in der Wochenschau finden, sind für solche Zwecke besonders geeignet. Mit dem Anspruch dem wahren Leben zu entstammen, ‚echt‘ zu sein, wirken sie verstärkt auf das Bewusstsein und die Wahrnehmung der Rezipienten ein und können diese dadurch in die gewünschte Richtung lenken.²¹²

„Wann immer ein Dokumentarfilm imstande ist, die Gemüter zu beeinflussen, ist sein Erfolg teilweise der Überzeugung des Zuschauers zuzuschreiben, er werde mit unwiderleglichem Beweismaterial konfrontiert. Jeder ist geneigt zu glauben, dass an Ort und Stelle aufgenommene Bilder nicht lügen können.“²¹³

Man vergisst nur zu leicht, dass die Bilder - mit denen man sich in dem Medium der Wochenschau am Ende konfrontiert sieht - so wie es in allen dokumentarischen Aufnahmen beziehungsweise Dokumentarfilmen der Fall ist, einer Selektion unterliegen.²¹⁴ Gar die Dokumentation des ‚Alltags‘ selbst unterliegt einer Selektion: In Situationen, die dem intendierten Selbstbild der Kommune nicht entsprachen, wurde die Kamera nicht speziell aus dem Grund der Aufzeichnung jener Situation hervorgeholt. Ein solches Verhalten wäre

²⁰⁹ Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

²¹⁰ Vgl. dazu auch Lange, *Das Kino als moralische Anstalt*, S. 35-36

²¹¹ Vgl. Werner Hertel: persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014 sowie Terese Schulmeister: persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

²¹² Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S.219

²¹³ Ebd., S. 220

²¹⁴ Vgl. Nichols, *Introduction to Documentary*, S. 20 ff.; Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 70, sowie auch Uta Schwarz, *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*, Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 15

ihrem eigentlichen Zweck, das System der Kommune ‚gut‘ zu heißen, zuwidergelaufen. Nur wenn sich in einer der routinemäßig filmisch begleiteten ‚Alltags‘-Handlungen eine solche Situation ereignete, verbarg die Kamera diese nicht vor uns. Auch wenn man sie nicht eigens für die Aufzeichnung prekärer Situationen herausholte, so wurde sie auch nicht aufgrund einer solchen bei Seite gelegt.

Die Geschehnisse, die in der Videodokumentation als ‚Alltag‘ der Kommune dargestellt werden, stellen schon an und für sich eine Reihe ganz bestimmt ausgewählter Ereignisse dar. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist die Wahl der Thematiken die erste Selektion, die der Bildinhalte die zweite: Mit dem Gedanken an den eigentlichen Zweck seiner Dokumentation, entscheidet der Kameramann über das *Sichtbare* und das *Unsichtbare*, das *On* und das *Off* des Filmbildes.²¹⁵

„Das Zustandekommen und die Auswahl des Bildfeldes ist keine neutrale und ahistorische Praxis, sondern verweist auf bestimmte Techniken, mit denen sich visuelle Herrschaft – sowohl über das im Bild Eingegrenzte als auch über das von ihm Ausgegrenzte, herstellen soll.“²¹⁶

Durch die Rahmensetzung des Bildfeldes wird der Raum des Sichtbaren definiert. Das, was wir im Bildfeld, dem *Cadre* wie es Bazin nennen würde, sehen, wird vom *Cache*, dem beweglichen Ausschnitt beziehungsweise der Rahmung des Bildfeldes eingeschlossen.²¹⁷ „Die Leinwand ist nicht ein Rahmen wie der des Bildes, sondern ein Versteck, [cache], das nur einen Teil des Geschehens erkennen läßt [sic!]“,²¹⁸ schreibt Bazin. Wir wissen nicht, was sich jenseits des Bildfeldes abspielt, was von diesem *Cache*, dieser Abdeckung, verdeckt wird. Es entzieht sich unserem Blick. Der Kameramann bestimmt den beweglichen Ausschnitt, die Anwesenheit der Kamera wirkt auf die Personen im *Cadre* ein. Beides wird also von der Kamera (mit-)bestimmt.²¹⁹ Der Kameramann kann anhand von persönlicher Gestaltung des Materials Einfluss auf *Cadre* und *Cache* nehmen: Er kann nicht nur auswählen, welche Teile des ‚wirklichen‘ Lebens er einfängt, sondern die Teile, die er aufgenommen hat, einer Nachbearbeitung unterziehen, und diese nach seinen ästhetischen Vorstellungen verändern, um die Rezeption des Materials für die Mitglieder „als Produkt genießbar“²²⁰ zu gestalten.

„Im Alltagsverständnis blieb – und bleibt häufig auch heute – weitgehend ausgeblendet, daß [sic!] Kameraeinstellung, Bildgestaltung und -auswahl und insbesondere die Montage die grundlegenden filmischen Gestaltungsmittel sind, über die kinematographisch Sinn erzeugt wird, was notgedrungen

²¹⁵ Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 71

²¹⁶ Ebd., S. 67

²¹⁷ Vgl. André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: Dumont Schauberg 1975, S.94

²¹⁸ Ebd., S.94

²¹⁹ Vgl. Ebd., S.94

²²⁰ Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

immer manipulative Operationen einschließt. Die medial hergestellte Realität ist immer Konstruktion.“²²¹

Das Videomaterial wird also nicht nur innerhalb der Verarbeitung zur internen Kommunikation einer Zensur unterzogen: Von der Auswahl aus der nichtfilmischen Realität an bis hin zur Fertigstellung des versandfertigen Materials unterliegt es einer Manipulation.

Unter dem Deckmantel der Manipulation befindet sich auch die nächste Frage, der wir hier nachgehen möchten. Sie beschäftigt sich damit, ob über die Zensur, das Weglassen beziehungsweise Instrumentalisieren unschöner Ereignisse hinaus in der Videodokumentation etwas dazu unternommen wurde, die Artisten beziehungsweise den obersten Artisten *besser* darzustellen als die übrigen Darsteller des richtigen Lebens. Gab es eine Verherrlichung dieser innerhalb der Videodokumentation?

5.1.1.3. Vom Familienfilm zur Künstler-Hommage?

„[...]der Grundgedanke dieser Dokumentationswut wurzelte im Aktionismus auch und darin, dass wir es hier mit einem Künstler zu tun haben. Die gesamte Geschichte muss man immer auch als die Geschichte eines Künstlers mit seinem Background sehen. Du kannst es Kommune nennen, aber es war sehr zentralisiert auf Otto Mühl, der Künstler war. Das hat die ganze Geschichte durch und durch geprägt und Kunst wird, seit es die Möglichkeiten gibt, dokumentiert: Bilder werden fotografiert, Malerei oder Kunsttätigkeiten aller Art werden gefilmt. Und jeder Künstler ist eitel. Jeder Künstler will, dass die Nachwelt sieht, wie er das alles gemacht hat und dass sie seine Worte hört. Otto Mühl war nicht irgendein Künstler. Er hat sich selbst für den größten Künstler aller Zeiten gehalten. Er hat sich eine Gemeinschaft geschaffen, die auch geglaubt hat, dass sie mit dem größten Künstler aller Zeiten zusammenlebt. Dadurch ergab es sich zwangsläufig, dass diese Gefolgschaft das Ganze dokumentieren wollte, denn sie wurde Zeuge der größten Kunstaktion der Geschichte.“²²²

erzählte Werner Hertel in Zurndorf, Burgenland. Bei der Videodokumentation handle es sich laut dem ehemaligen Kameramann der Kommune um die Dokumentation eines Künstlers mit seiner Gefolgschaft. Mühl betrachtete die Kommune, wenn man dieser Aussage Glauben schenkt, als Teil seiner Kunst, als Kunstwerk, das in den 1980er Jahren der täglichen Dokumentation bedurfte.

Einen sehr großen Teil der Dokumentation des vorfilmischen ‚Alltags‘ bilden Mühls Malaktionen auf und in der Umgebung des Friedrichshofes, sowie El Cabritos, seine Monologe, Rundgänge, Besuche in den Stadtkommunen und Ausfahrten, seine Ausstellungen, Bilder und natürlich Bilder ‚der Kommune‘, wobei einzelne Personen hier nicht in den Vordergrund treten. Vielmehr werden diese als große Gemeinschaft, als *Masse* dargestellt. „Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu

²²¹ Schwarz, *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*, S. 15

²²² Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.“,²²³ schreibt Kracauer in Bezug auf *Das Ornament der Masse*. Die Assistenten und Augenzeugen, die sich im Hintergrund der Bilder der Videodokumentation bewegen, sind wichtige Bestandteile des innerhalb der audiovisuellen Dokumentation entstehenden Bildes, aus dem sich die *Figur* des Friedrichshofes zusammensetzt. Sie sind für das *große Ganze*, für das Bild ‚Kommune‘ wichtig, nicht jedoch als einzelne Individuen. Ihre Rollen finden sich in der Repräsentation der Gemeinschaft, die es ohne sie nicht geben würde.

„Das Ornament wird von den Massen, die es zustande bringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus den Massenteilchen auf die ganze Figur. Es gleicht darin den Flugbildern der Landschaften und Städte, daß [sic!] es nicht dem Innern der Gegebenheiten entwächst, sondern über ihnen erscheint. Auch die Schauspieler ermessen das Szenenbild nicht, doch sie nehmen bewußt [sic!] an seinem Aufbau teil [...]“,²²⁴

schreibt Kracauer weiter. Wie Schauspieler einer Aufführung wirken die Kommunarden innerhalb der Videodokumentation, bedacht darauf, ihre Lebens-Rollen überzeugend zu spielen und somit ihren Teil zum Gelingen der Aufführung, welche die Lebens-Utopie der Kommune zum Inhalt hatte, beizutragen. Ohne ein wirkliches Bewusstsein über das Ermessen ihrer Darstellung zu haben, halfen sie dabei das Szenenbild der ‚Utopie Kommune‘ aufzubauen, ihre Fassade zu gestalten.

Mühls häufige Ansprachen und sein künstlerisches Schaffen dominieren die Dokumentation des vorfilmischen ‚Alltags‘. Die Kamera hatte vor allem die Aufgabe, Mühl und den obersten BAG zu *zeigen*.

„Nachdem in dem ganzen Gruppengefüge die Struktur einen immer wichtigeren Platz einnahm sowie auch das Machtdenken von Otto und den anderen Leuten, hat auch die Kamera dem Rechnung gezollt und die Oberen gezeigt. Das ist natürlich ein Kniefall.“²²⁵

Mühls Bilder und seine Malerei sind Teil so gut wie jeder Wochenschau und jedes Zusammenschnittes, der für die Kommunenmitglieder gefertigt wurde. Wenn Mühl in Anwesenheit der Kamera malt, sehen wir hinter ihm immer einige Kommunarden sitzen oder stehen, die, während jener mit großen Gebärden energisch Farbe auf die Leinwand aufträgt, Kommentare und Laute der Anerkennung von sich geben oder das gleiche Motiv nach seinem Vorbild nachmalen.²²⁶ Sobald Mühl die beiden Worte ‚so, fertig‘ spricht, ist dies das Zeichen für den Applaus, der von Pfiffen sowie begeisterten Zurufen seitens der

²²³ Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S.51

²²⁴ Ebd., S. 52

²²⁵ Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf, 23.05.2014

²²⁶ Anm. d. Verf.: Dies ist ein Bild, das dem Rezipienten häufig in der Videodokumentation begegnet: Mühl malt allein in der ersten Reihe ein Bild, hinter ihm befindet sich eine Ansammlung von Kommunarden, die genau das gleiche Bild im gleichen Stil wie Mühl malen. Vgl. hierzu auch U-matic Kass. Nr. 431, Digi DVD, Otto beim Malen: Landschaft Felder nahe FH, 0.00 – 0.06; U-matic Kass. Nr. 448, Digi DVD, Wochenschau 28/29/30 1987, 0.21– 0.32

Artisten, Assistenten und Augenzeugen unterstrichen wird.²²⁷ Man könnte solche Bilder als demonstrative Ausstellung Mühls Kreativität und Popularität innerhalb der Gruppe vor der Kamera lesen. Sein künstlerischer Schöpfergeist scheint vor der Kamera durch Worte der Anerkennung sowie den Applaus immer wieder bestätigt zu werden. Solche Bilder können als wiederkehrender Beweis der ihm zugesprochene Kreativität dienen und damit zur Legitimation seiner Stellung innerhalb der Gemeinschaft beitragen. Durch die Darstellung seiner künstlerischen Tätigkeiten, seiner Ausstellungen und seiner selbst, immer in Begleitung einer Gefolgschaft, die ihn wie einen Star zelebriert, wird der *Idee* Mühl als einem der größten Künstler seiner Zeit, wie sie in der Kommune präsent war, Ausdruck verliehen.

Die Verherrlichung des Künstlers findet jedoch nicht nur vor der Kamera statt, ist nicht nur an das Setting gebunden, welches die Kamera innerhalb der vorfilmischen Realität vorfindet. Der Kameramann hebt Mühl häufig zusätzlich hervor. In Versammlungssituationen wie Palavern oder Selbstdarstellungsabenden schenkt die Kamera Mühl die meiste Aufmerksamkeit, in dem sie immer wieder zu ihm schwenkt, als wolle sie nachsehen, ob dieser dem Geschehen gerade etwas beizutragen habe.²²⁸ Oft verweilt das Auge der Kamera auch längere Zeit auf Mühl und macht ihn zu ihrem Mittelpunkt. Bei Malaktionen filmt die Kamera oftmals über seine Schulter, als wolle sie keinen Pinselstrich – oder bei Aktzeichenkursen – keinen Bleistiftstrich versäumen.²²⁹ Zu Beginn einer Malaktion zeigt die Kamera Mühl beispielsweise auf VHS Kass. Nr. 603 aus einer leichten Untersicht, wenn dieser bei den Farbtöpfen stehend seinen Pinsel eintunkt und anschließend zwei große Schritte energisch in Richtung der Leinwand macht, um dort die Farbe aufzutragen. Bei dieser Bewegung schwenkt die Kamera leicht mit ihm mit. Anschließend folgt ein Schnitt und wir sehen besagte Leinwand in einer Nahaufnahme. Durch die Untersicht vermittelt uns die Kamera das Gefühl einer gewissen Ehrfurcht oder des Respektes. Sie unterstreicht damit die Größe des Künstlers in dem Moment, in dem er seine ersten Pinselstriche auf der Leinwand aufträgt und ist nur allzu begierig auf das Resultat, welches sie uns in ihrer nächsten Einstellung, der Nahaufnahme der Leinwand, präsentiert.²³⁰ Diese Schnittfolge, bei der wir erst Mühl und dann die Leinwand sehen,

²²⁷ Vgl. VHS Kass. Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau März Nr 7 1988, Min. 0.55 – 1.03

²²⁸ Vgl. beispielsweise U -matic Kass. Nr. 381, Digi DVD, 4.3.1986 Foto SD, 0.03-0.13

²²⁹ Vgl. beispielsweise VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA 27.2. und 28.2.1987, 0.39 – 0.43, VHS Nr. 609, Digi DVD, Wochenschau April 1988 Nr 13, 0.18 – 0.30, U -matic Kass. Nr. 308, Digi DVD, Wochenschau Nr. 27, 28 und 29 1989, 0.13-0.15 und U -matic Kass. Nr. 873, Digi DVD, Zürich ZK/SD 21.9.1988, 0.04 – 0.19

²³⁰ Vgl. VHS Kass. Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau Nr. 8 März Gomera 1988, 0.55-0.57

finden wir daraufhin noch einige Male wiederholt. Am Ende dieser Malaktion sehen wir die Leinwand wieder in Nahaufnahme, dabei hören wir Laute des Staunens und erfreuten Lachens, begleitet von ‚Aahs‘ und ‚Oohs‘. Als Mühl die Worte ‚so, fertig‘ spricht, folgt ein Schwenk nach rechts zu einer Gruppe von Kommunarden, die, mit der strukturobersten Frau an der Spitze, der Aktion beigewohnt haben. Wir sehen in einer Halbtotale, wie die Kommunarden ihrer Freude Ausdruck verleihen und klatschen. Die Kamera schwenkt nach unten und zurück zu der nun auf dem Boden liegenden Leinwand, um uns das Endprodukt zu präsentieren. „Tolles Bild“ hören wir jemanden sagen. Die Kamera schwenkt minimal über die Leinwand, welche nun wieder den gesamten Bildausschnitt einnimmt. Die Aktion endet damit, dass das Bild hochgehoben wird, während das Kameraauge noch auf der Leinwand verharret. Die Kamera schwenkt der Bewegung nach rechts hinterher und wir sehen, wie die Leinwand von den Kommunarden weggetragen wird.²³¹

Dieses Beispiel ist kein Einzelfall: Meist haben wir es mit einer solchen beziehungsweise dieser ähnlichen Dokumentation Mühls Malaktionen zu tun: Es beginnt damit, dass Kommunarden zu dem Schauplatz kommen und die letzten Vorbereitungen für Mühl getroffen werden. Mittels schneller Schnittfolge werden uns dann die Fortschritte bei dem Entstehen des Kunstwerkes präsentiert. Häufig sehen wir dabei Nahaufnahmen der Leinwand und der Hand Mühls, unterbrochen von Halbnahaufnahmen seiner Person. Am Ende werden die applaudierenden Zuseher durch einen Schwenk der Kamera sichtbar gemacht. Dann wird das Bild weggetragen. Häufig zeigt die Kamera zum Schluss noch einmal alle bei der Malaktion entstandenen Bilder, wobei sie von Detailaufnahmen und *Zoom-outs* Gebrauch macht, als würde sie uns die Bilder ganz genau präsentieren wollen.²³²

Wie wir schon im Kapitel 5.1.1.2.2. *Die Zensur der Bilder* gesehen haben, wurde für Zusammenschnitte, die der internen Kommunikation dienten, nur Material genommen, auf dem Mühl *repräsentativ* wirkte.²³³ Mittels schwungvoller Hintergrundmusik, die die Kommune selbst als *Goggiemusik*²³⁴ bezeichnete sowie teils klassischer Musik, wird Mühl nicht nur bei Malaktionen sondern auch bei diversen anderen Tätigkeiten aus dem filmisch inszenierten ‚Alltag‘ der Kommune gezeigt, beispielsweise wie er gemeinsam mit Kindern

²³¹ Vgl. VHS Kass. Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau Nr. 8 März Gomera 1988, 0.57-1.02

²³² Vgl. U-matic Kass. Nr. 795, Digi DVD, Wochenschau 1988 Woche 25, 40, 42, 0.21-0.25, sowie U-matic Kass. Nr. 1100, Digi DVD, Materialaktion Claudia mit den Giganten, November 1989, 0.50 – 0.56, U-matic Kass. Nr. 873, Digi DVD, Zürich 21.9.1988 SD, 0.34 – 0.42, U-matic. Kass. nr. 308, Digi DVD, Wochenschau Nr. 27, 28 und 29 1989, 0.48 – 0.57

²³³ Vgl. diese Arbeit, S. 54 ff.

²³⁴ Anm. d. Verf.: Goggiemusik: eine selbst komponierte Musikrichtung des Friedrichshofes die sich an Musik der 20er Jahre orientiert. Sie verfügt über Jazz und Blues-Elemente, Vgl. Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S. 127 sowie Vgl. Amalia Rausch: *Persönliche Gespräche am Friedrichshof*, Februar 2014

spielt,²³⁵ herzlich neue Gäste begrüßt oder andere verabschiedet,²³⁶ von Kommunarden umringt in die Kamera lächelt, Ansprachen hält oder tanzt. Auch die strukturoberste Frau wird häufig ähnlich wie Mühl, im ‚Alltag‘ inszeniert. Sie wird vor allem bei Selbstdarstellungen, im Pädagogikbereich und beim Halten von Ansprachen gezeigt.²³⁷ Dabei befinden sich die Mühls immer im Zentrum des Kamerabildes. Durch einen Off-Kommentar, beziehungsweise Schrifttafeln, werden die Mühls innerhalb der internen Kommunikation nicht zusätzlich hervorgehoben oder verherrlicht. Dies war auch nicht nötig - es wäre schlicht überflüssig gewesen, da man das Offensichtliche nicht zusätzlich mit einem Kommentar belegen musste. Innerhalb der Kommune war ihr Stellenwert bekannt. Und was Bilder, Ton und Montage schon deutlich genug ausdrückten, brauchte nicht noch einmal mittels Kommentar betont werden.²³⁸

Die Artisten, allen voran die Mühls, unterhalten innerhalb der Videodokumentation die Assistenten und Augenzeugen am Friedrichshof. Für die Mitglieder in den Stadtkommunen findet durch diese Idealisierung der Obersten des Friedrichshofes eine zusätzliche *Idolisierung* jener statt. Durch ihre stetige vordergründige Präsenz, ihre All-Gegenwärtigkeit innerhalb der Wochenschauen, die durch Schnitt und Montage geschaffen wird und die Bewunderung, die ihnen die Darsteller des wirklichen Lebens entgegenbringen, werden sie zu *Stars* erhoben.

Die selektierten Bilder, die innerhalb der internen Kommunikation zum Einsatz kommen, argumentieren für die Mühls als oberste der Bewusstseinshierarchie. Die Mühls, die Ende der 1980er Jahre eine ‚Alleinherrschaft‘ in der Kommune anstrebten, werden innerhalb der internen Kommunikation als „Vorbilder“²³⁹ inszeniert.

„Anders als Bilder (im nächsten und weitesten Sinne) sind Vorbilder stets in einen Transfer zwischen Körpern und Medien verstrickt: Sie sind Anlass und Ergebnis von Beseelungs- und Verwandlungsprozessen.“²⁴⁰

schreibt Thomas Macho zum Thema *Vorbilder*. Das Medium Video war in der Kommune wichtig, um Vorbilder überhaupt entstehen lassen zu können. Macho beginnt seine Ausführungen zum Thema des Vorbildes mit dem Höhlengleichnis Platons‘, verweist auf

²³⁵ Vgl. U-matic Kass. Nr. 308, Digi DVD, Wochenschau Nr. 27,28 und 29 Jahr 1989, 0.12-0.14 und U-matic Kass. Nr. 448, Digi DVD, Wochenschau 28/29/30 1987, 0.15-0.16

²³⁶ Vgl. VHS o.Nr. Digi DVD EC Wochenschau 890411, tve1 Bericht Kommune, 0.01-0.02, U-matic Kass. Nr. 795, Digi DVD, Wochenschau 1988 Woche 25, 40, 42, 0.20-0.23

²³⁷ Vgl. u-matic Kass. Nr. 795, Digi DVD, Wochenschau 1988 Woche 25, 40, 42, 0.00-0.15 und VHS Kass. Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau Gomera März Nr. 7 1988, 0.00 – 0.02

²³⁸ Vgl. dazu Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 278 ff.

²³⁹ Andrea Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*, München: Ölschläger 1992, S. 24

²⁴⁰ Thomas Macho, *Vorbilder*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 15

den Unterschied zwischen dem sichtbaren Abbild beziehungsweise dem Trugbild, dem Simulacrum, und der unangreifbaren, unsichtbaren Idee, die hinter diesem Bild steht. Auch bei einem Vorbild sehen wir nur jenes Bild, das nach einer bestimmten Idee geschaffen wurde; die Idee selbst entzieht sich unserem Blick.²⁴¹ „Wie die Sonne verbrennt die Idee das Auge“,²⁴² schreibt Macho in seinem Werk. Nicht jedoch ein Bild alleine, sondern die Art, wie es eingesetzt wird, führt zu der Wirkkraft, die es auf seinen Betrachter haben kann. Wir sehen die Mühls als Vorbilder inszeniert in der Videodokumentation und noch präsenter in der Wochenschau, beziehungsweise den internen Medien. Sie stehen gleichzeitig für die Geburtsstunde der Kommune sowie auch für deren Zukunft. In Interviews und Fernsehreportagen,²⁴³ in denen Kommunarden von Medienvertretern der Öffentlichkeit interviewt werden, hören wir einige der Strukturobersten davon sprechen, dass es ohne Mühl keine Kommune gäbe. Von ihm wird als demjenigen mit der „meisten Lebenserfahrung“²⁴⁴, gesprochen, ohne den sie „dies alles [womit das gemeinschaftliche Leben, der Friedrichshof sowie El Cabrito gemeint sind] nicht hätten“²⁴⁵, um hier einige direkte Zitate zweier Kommunarden aus der Reportage *Liligomera* anzuführen. Wir sehen schon im Vorspann der Wochenschauen, wie die Mühls uns entgegen lachen oder fröhlich bei Selbstdarstellungen, beim Kinderspiel und in anderen Situationen agieren. Sie werden als die ‚Bewusstseinsobersten‘, die ‚positivsten‘ Menschen innerhalb der Kommune inszeniert. Sie stellen ein „normatives Ideal, eine bestimmte Art von Prominenz (etwa des Heiligen, Kreativen, Heroischen), der zumal junge Menschen folgen und nacheifern sollen“²⁴⁶ dar.

Es verhält sich seit jeher so, dass die Wirklichkeit vorbildsüchtig ist, sich nach Vorbildern sehnt, Personen zu Stars erhebt und nur zu leicht vergisst, dass die geschaffenen (Vor)Bilder eine Sinnestäuschung darstellen, dass die Bilder versuchen, sie hinters Licht zu führen und sie zu (be)trügen.²⁴⁷ Denn bei Vorbildern handelt es sich nicht mehr um Individuen, es sind Bilder, die eine Beseelung, eine Verwandlung erfahren haben. Es sind *Ideen* von Personen, medialisierte Menschenbilder, medial hergestellte Konstrukte, denen wir begegnen. Die Vorbilder der Videodokumentation sind Teil der filmischen Realität.

²⁴¹ Vgl. Ebd., S. 10-11

²⁴² Ebd., S. 11

²⁴³ Vgl. *Die AA-Kommune*, Sendung der Reihe „Panorama“, Regie: Walter Pissecker, Thaddäus Podgorski ORF 1975, und *Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Mühl*, Regie: Günter Unger/Walter Lesowsky, ORF 2 Landesstudio Burgenland, 30.3.1989

²⁴⁴ *Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Mühl* (Ö 1989), 0.16 – 00.18

²⁴⁵ Ebd., 0.17 – 00.19

²⁴⁶ Macho, *Vorbilder*, S. 13

²⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 14

5.2. Format

5.2.1. Film- und Kameraästhetik

5.2.1.1. Die Dokumentation des ‚Alltags‘ – filmische Aufzeichnungen aus den Tagesgeschehnissen

Die frühen Aufnahmen aus den 1970er Jahren bis ins Jahre 1982 wirken sehr dilettantisch. Es scheint, als wäre es hier vorrangig wichtig gewesen, dass jemand auf einen Aufnahmeknopf drücken und somit die jeweilige, zur filmischen Aufnahme ausgewählte Situation mit Hilfe einer Kamera festhalten konnte. Niemand am Friedrichshof hatte Erfahrung mit dem Medium, abgesehen von Mühl, der schon im Wiener Aktionismus viel mit Film gearbeitet hatte. Die Glaubwürdigkeit des Materials litt unter diesem Dilettantismus jedoch nicht: Der Realitätsbezug wirkt durch die Vielzahl abgeschnittener Köpfe, verwackelter Aufnahmen, von Unschärfe gekennzeichnete oder durch andere Störfaktoren beeinflusste Bilder umso präsenter. Dadurch wird nicht das Gefühl vermittelt, jemand versuche hier *Film* zu machen sondern jemand unternehme den Versuch, die *Realität*, so wie sie sich ereignet hatte, auf Band festzuhalten, ein Dokument darüber zu erstellen. Auch die Fixierung des Kamerastandpunktes und lange Einstellungen sind ein Indiz für den Versuch einer von gestalterischer Einflussnahme freien ‚Dokumentation der Geschehnisse‘, die in den Jahren bis 1982 vorherrschend ist.²⁴⁸

Es ist eine „beobachtungs-orientierte Arbeitsweise“²⁴⁹, die wir vor allem bei frühen Aufnahmen von (Material-)Selbstdarstellungen bis ins Jahre 1982 finden. Hier gleicht der Kameramann einem stillen Beobachter aus dem Publikum, sein Blickwinkel dominiert das Bild. Das Bild ist ruhend, nicht verwackelt, die Kameraperson verändert ihren Standpunkt nicht, nimmt jedoch mittels Schwenks und Veränderung der Einstellungsgrößen Einfluss auf die bildliche Gestaltung. Einmal konzentriert sie sich mittels Zoom auf die Köpfe und Gesichtszüge der Darsteller, ein anderes Mal richtet sie ihr Auge auf das Gesamtbild und das Geschehen, welches sich vor ihrem Kameraauge abspielt. Der Kameramann selbst

²⁴⁸ Vgl. Beispielsweise VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA April 1980, sowie VHS Kass. Nr. 250, Digi DVD, Vortrag Otto über Bilder von Materialaktionen, 1980

²⁴⁹ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 130

spricht nicht. Er gibt keinen Kommentar zu den Geschehnissen, die sich vor seinem Auge ereignen.²⁵⁰

Da ungeschnittene Filmaufnahmen von Selbstdarstellungen zu Lernzwecken auch intern an die Stadtgruppen versendet wurden, könnte man sagen, diese Aufnahmen wurden mit einer Intention zur „wissenschaftlichen Verwertbarkeit“²⁵¹ geschaffen.

Der Kameramann bediente sich des Zooms und des Schwenks oder auch des Reißschwenks, um den Blick des Rezipienten auf gewisse Details zu lenken, die er – oder auch Mühl, der dem Kameramann in seltenen Fällen Anweisungen gab²⁵² – für wichtig empfand. Bei der Rezeption spürt man hin und wieder eine gewisse Hast und Nervosität der Bilder, die sich vor allem bei Reißschwenks und raschen Wechsel der Blickwinkel auf das beobachtbare Geschehen einstellen, wie es hin und wieder bei Mitschnitten von Selbstdarstellungsabenden ab dem Jahre 1984 der Fall ist. In solchen Fällen kann man von einer ‚anthropomorphen Kameraführung‘²⁵³ sprechen. Die Person hinter der Kamera wird in diesen Momenten fühlbar, die Aufnahmesituation wird nicht geleugnet, was dem Bild wiederum eine gewisse Glaubwürdigkeit und Authentizität verleiht.²⁵⁴ Dies kann man beispielsweise auch gut anhand von VHS Kass. Nr. 249 sehen.²⁵⁵ Hier werden im Schüttkasten²⁵⁶ Strukturwahlen abgehalten. Zu Beginn sitzen und stehen alle Beteiligten rund um einen langen, großen Tisch herum. Die Frauen beginnen mit ihrem ‚Wahlprogramm‘. Sie tragen Gründe vor, warum sie für den jeweiligen Strukturplatz kandidieren und weshalb sie glauben, sich dafür zu eignen. Die Kamera verändert ihren Standpunkt währenddessen nicht, das Bild ist jedoch durch die unruhige Hand der Kameraperson verwackelt. Die Kommunarden tragen nacheinander ihre Reden vor. Sie sprechen frei und versuchen lustig und spontan zu wirken. Die Kamera schwenkt dabei von Sprecher zu Sprecher. Die Kameraperson nimmt eine sitzende Position ein, wie man aus dem Low-Angle-Shot erkennen kann. Die jeweiligen sprechenden Personen stehen auf, bevor sie ihre Reden halten. Die Kameraperson bedient sich des Zooms und des Schwenks, um die Kommunarden, die das Wort ergreifen, in das Bild zu holen. Trotz dieser kleinen

²⁵⁰ Vgl. beispielsweise VHS o.Nr., Digi DVD, Materiaselbstdarstellung A. Jahr 1979/80 sowie VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA April 1980

²⁵¹ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 132

²⁵² Vgl. VHS Kass. o.Nr. SDA April 1980, 1.06-1.07 sowie Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

²⁵³ Vgl. Christine N. Brinckmann/Mariann Lewinsky/Alexandra Schneider, *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos 1997, S. 277

²⁵⁴ Vgl. Brinckmann, *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, S. 277

²⁵⁵ Vgl. VHS Kass. Nr. 249, Digi DVD, Friedrichshof Wahlen 1982

²⁵⁶ Anm. d. Verf.: Schüttkasten war der Name eines der am Friedrichshof befindlichen Gebäude.

Versuche das Bild zu gestalten, ist es dilettantisch – man könnte fast sagen, es entspricht der Sehweise des Kameramannes. Wenn etwas Lustiges geschieht, lacht die Kameraperson mit, es scheint sie nicht zu kümmern, dass dabei das Bild gestört wird. Auch werden die Köpfe der Personen oft abgeschnitten, wenn diese sich zum Sprechen erheben.

Man kann, wie die Autorin mit diesem Beispiel zeigen wollte, von Beginn der Videodokumentation an – abgesehen von Aufnahmen, die mit der Intention der Wissensverbreitung geschaffen wurden, wie die der frühen (Material-)Selbstdarstellungen und der Werbefilme – grundsätzlich nicht von einem reinen „observational mode“²⁵⁷ sprechen. Meist haben wir es mit einem „participant observer“²⁵⁸, der für die Aufzeichnungen zuständig ist, zu tun.

Die Kameraperson ist bis ins Jahr 1982 in erster Linie ein Beteiligter des Geschehens. Erst in zweiter Linie spielt sie die Rolle des Kameramannes. Dies hat auch damit zu tun, dass zu Beginn keine fixe Person am Friedrichshof für die Kameratätigkeit zuständig war. Es waren einige Kommunarden, die sich abwechselten. Die frühen Aufnahmen bis ins Jahre 1983 wirken authentischer, echter, weil sie, wie die Aufnahmen eines Amateurfilmers „nicht kommerziell verwertet werden, weil sie nicht perfekt sein müssen“²⁵⁹, wie Kuball auch in seinem Werk *Familienkino Band 2* schreibt. Aufnahmen, die der täglichen Dokumentation entsprangen, mussten nicht perfekt sein, da sie nicht versendet wurden, den Friedrichshof nicht repräsentieren mussten. Einzig für die Erstellung von Aufnahmen von (Material-)Selbstdarstellungen und Werbefilme achtete man auf kameraästhetische und filmische Gestaltungsweisen.²⁶⁰ Erst ab dem Jahre 1983 sollte das Thema Bildgestaltung in allen filmisch dokumentierten Bereichen des Lebens der Kommune zunehmend an Bedeutung gewinnen, was, so meint die Autorin mit Sicherheit sagen zu können, mit dem Beginn der umfangreichen audiovisuellen internen Kommunikation und dem Beginn der Spielfilmproduktion zu tun hatte.

Zu Beginn der 1980er Jahre wurde eine fixe Person am Friedrichshof als Kameramann eingesetzt. Der Kommunarde beschäftigte sich eingehend mit dem Medium, eignete sich

²⁵⁷ Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 55

²⁵⁸ Patrick Hörl, *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson*, Konstanz: UVK Meiden Ölschläger 1996, S. 136

²⁵⁹ Kuball, *Familienkino Band 2*, S. 10

²⁶⁰ Vgl. dazu VHS Nr. 274, Digi DVD, Werbefilm 1979-1983, VHS Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979

nach und nach theoretisches Fachwissen über Kameraführung und Schnitt an und studierte anhand klassischer Filme unterschiedliche Kameraeinstellungen.²⁶¹

Mit der Überlegung, selbst Spielfilme zu drehen, die ab 1983 im Raum stand, diskutierte man auch vermehrt über die Thematiken Bildästhetik und -Gestaltung. Ihnen wurde zunehmende Bedeutung beigemessen. Mühl unterstützte den Kameramann der Kommune bei filmischen Aufgaben, veranlasste ihn über das Medium von einem elementaren Standpunkt aus nachzudenken und sich Fragen zu den Themen Bild, Bewegung, Licht und Dunkelheit zu stellen.²⁶² Während in der Zeit vor 1983 die Kamera ihren Standpunkt während einer Aufnahme meist nicht veränderte und an den Sitz- oder Stehplatz des Kameramannes gebunden war, werden die Aufnahmen ab 1983 sehr lebhaft. Das Bild wird dynamischer, es zeigt dem Rezipienten den jeweiligen gefilmten Raum aus unterschiedlichen Perspektiven begleitet von einem regen Einstellungswechsel, wie man auf VHS Kass. Nr. 317 aus dem Jahre 1985 beispielsweise gut sehen kann.²⁶³ Hier ist die Kamera immer in Bewegung, filmt die musizierenden Selbstdarsteller von allen Seiten, umgarnt sie gerade zu und wechselt dabei zwischen Untersicht und Normalsicht, Nahbeziehungsweise Detailaufnahmen und Halbnahaufnahmen der darstellenden Personen. Am Ende der musikalischen Darstellung schwenkt sie über die Augenzeugen, die der Situation beigewohnt haben und wir sehen diese in einer Halbtotale applaudieren.²⁶⁴

Entfernungen zwischen agierenden Personen werden auch in den Aufnahmen nach 1983 häufig mittels schneller Schwenks und Reißschwenks überbrückt, wie wir in einer Wochenschau des Jahres 1990 sehen.²⁶⁵ Hier schwenkt sie während einer Selbstdarstellungsübung zwischen dem Darstellenden in der Mitte des Raumes und Mühl, der sich unter den Zusehern befindet hin und her. Sie führt diese Bewegung sehr schnell aus, um Mühl, sobald er spricht, im Bild einzufangen.

Die Kameraperson ist ein integraler Bestandteil der filmischen Aufzeichnungen. Auch wenn sie während der Aufnahmen nie die Seite wechselt um vor das Bild zu treten und in den meisten Fällen während der Aufnahme selbst nicht spricht, so bleibt sie doch in den Aufnahmen spürbar und wir können die Hast und Nervosität, die manchen Aufnahmen anhaftet, mitempfinden.

²⁶¹ Vgl. Werner Hertel: persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

²⁶² Vgl. Ebd. und vgl. Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, 23.05.2014

²⁶³ Vgl. U -matic Kass Nr. 317, Digi DVD, SD Abend Auslese 1985

²⁶⁴ Vgl. Ebd., 0.00-0.04

²⁶⁵ Vgl. U -matic Kass. Nr. 1110, Digi DVD, Wochenschau 1990 Juli, 0.18-0.22

Einige Aufnahmen des ungeschnittenen, nicht nachbearbeiteten Materials innerhalb der Videodokumentation erinnert an das *Direct Cinema*²⁶⁶, bei dem die Kamera das Geschehen nicht diktiert, in das Geschehen nicht interveniert sondern vielmehr versucht, diesem zu folgen. Es wird – mit Ausnahme der Situationen, in denen die Kamera von den Akteuren direkt adressiert wird – so getan, als ob die Geschehnisse nicht von der Anwesenheit der Kamera beeinflusst würden.²⁶⁷ Aufnahmen, die dieser Art des Filmens entsprechen, findet man in der Videodokumentation vor allem bei Selbstdarstellungsabenden, Landschaftsaufnahmen, gemeinsamen Ess-Situationen und der Malerei, vermehrt ab dem Jahre 1984.

5.2.1.1.1. Die Entwicklung

Ab dem Jahre 1982 begann man am Friedrichshof auch Zusammenschnitte aus Ereignissen, die innerhalb eines Tages oder einer Woche abgefilmt wurden, zu erstellen und diese anstatt der zuvor ungeschnittenen Aufzeichnungen von (Material-)Selbstdarstellungen an die Stadtkommunen zu versenden.

„Mit dem komplex behaftet, nur armes Heimkino zu machen, unterwerfen Amateure sich den Regeln der Profis. So wird der private, der persönliche Film um die Authentizität des wirklichen Lebens betrogen.“,²⁶⁸

schreibt Michael Kuball in *Familienkino Band 1*. Zu Beginn der Kommunenzeit, als die Kamera nur auf das Geschehen gehalten wurde, so könnte man sagen, lag in den Aufnahmen mehr von diesem ‚wirklichen‘ Leben, von dieser Authentizität als in der späteren Entwicklungsphase. Als das Spiel mit unterschiedlichen Einstellungsgrößen einsetzte, Nachbearbeitungen des Materials plötzlich zu den täglichen Filmtätigkeiten hinzu gehörten, von Schnitt und Montage Gebrauch gemacht und die Tonspur bearbeitet wurde, lässt sich eine Tendenz von amateurhaften Familienfilmen hin zu dem Versuch, fernsehästhetische Aufnahmen zu fertigen, erkennen.²⁶⁹ Durch Schnitt und Montage beginnt der Filmemacher vermehrt sich in die Geschehnisse einzumischen, wie auch Roger Odin in seinem Aufsatz *Film und Kommunikation* schreibt.²⁷⁰ Durch die Nachbearbeitung der filmischen Aufnahmen werden die Familien- bzw. Kommunengeschichten neu geordnet, neu zusammengestellt und verlieren dadurch laut Odin ihre eigentliche Intention:

²⁶⁶ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S.126

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 128

²⁶⁸ Kuball, *Familienkino Band 1*, S. 16

²⁶⁹ Vgl. dazu auch Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

²⁷⁰ Vgl. Odin, „Film und Kommunikation“, S. 304

„Im übrigen [sic!] ist es so, dass je unstrukturierter der Film ist und je mehr die Familienmitglieder gemeinsam agieren müssen, um die (mythische) Familiengeschichte zusammenzutragen (bei der Vorführung von Familienfilmen wird viel gesprochen), desto mehr tragen diese verbalen Interaktionen zur Festigung des Familienzusammenhaltes bei (das ist die ideologische Funktion des Familienfilms). In seiner „schlecht gemachten“ Art hat der Familienfilm also eine seiner Funktion voll und ganz angemessene Form.“²⁷¹

Und so kommen wir zu dem wichtigsten Unterschied zwischen dem Familienfilm und der Videodokumentation: Um einen ihrer Aufträge, dem Auftrag der internen Kommunikation mit den Stadtgruppen, erfüllen zu können, benötigte man solche Zusammenschnitte und kleine ‚Filmchen‘ über das ‚Leben‘ am Friedrichshof. Und da die Personen, für die diese Familienfilme intendiert waren, selbst nicht an den Situationen, die ihnen in diesen Zusammenschnitten begegneten, beteiligt waren, benötigte es gewisser Erläuterungen, Gestaltungen, die sich innerhalb der Nachbearbeitung der filmischen Aufnahmen entwickeln sollte. In den nächsten Kapiteln soll es nun um die Gestaltung der internen Kommunikation gehen und auch auf die filmästhetischen Gestaltungsweisen der externen Kommunikation wird hier eingegangen, da diese für die weitergehende Besprechung der internen wie externen audiovisuellen Kommunikation von Bedeutung sein werden.

5.2.1.2. Zu der filmästhetischen Gestaltung von Werbefilmen, Wochenschauen und Fernsehbeiträgen

„Der Eindruck der Authentizität eines Filmes ist in entscheidendem Maße an die Kamerahandlung als spezifisch filmischen Code gebunden. Durch die Wahl der gefilmten Motive (Selektion) und deren optische Gestaltung (Kombination) codiert die Kamera fotografische Zeichen von Wirklichkeit filmisch und situiert sie in den rhetorischen Gesamtkontext (Montage).“²⁷²

Die authentische Wirkung der Videodokumentation hängt, wie wir schon wissen, nicht nur von der Glaubwürdigkeit des Kameramannes, dem Verhalten der Personen vor der Kamera und der ‚Echtheit‘ des Materials ab, sondern auch und von der *Gestaltung* des filmischen Materials. Mittels gestalterischen Mitteln wie Kommentaren, Untertiteln, Schrifttafeln, Zwischentiteln, Voice-Over und nicht-diegetischer Musik, die den Bildern die je intendierte Stimmung verleihen kann, versucht der Filmemacher eine Distanz zu den gefilmten Geschehnissen zu schaffen. Er versachlicht sie, stellt sie mit ihrer Hilfe wie unverrückbare Fakten dar.

„Authentizität soll hier nicht verstanden werden als Ergebnis größtmöglicher Nähe zum abgebildeten Gegenstand (was den Verzicht auf ästhetische Gestaltung implizieren würde), vielmehr als einer

²⁷¹ Odin, „Film und Kommunikation“, S. 305

²⁷² Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 87

Balance zwischen Annäherung und Distanz, die sich in der filmischen Verarbeitung für den Rezipienten als redlich und subjektiv zu erkennen gibt.²⁷³

Was Hattendorf damit sagen möchte, ist, dass nicht nur eine ungeschnittene Rohaufnahme authentisch wirken kann – auch fertige Filme, die mit den richtigen ästhetischen Mitteln bearbeitet wurden, können eine authentische Wirkung erzielen. Ton und Musik, Schnitt und Montage sowie die schriftliche und sprachliche Gestaltung des Materials nehmen einen großen Einfluss darauf, wie authentisch das Endprodukt schlussendlich wirkt. Es sind „Authentisierungsstrategien“,²⁷⁴ denen sich der Filmmacher hier bedient und mit Hilfe derer er die Wochenschauen, Werbefilme und Reportagen nicht nur für den Rezipienten genießbar, sondern auch für diesen erfahrbar und erlebbar machen kann.

5.2.1.2.1. Schnitt und Montage

Wie wir schon in Kapitel 4. *Spezifika des Mediums Video* besprochen haben, wird der Schnitt nicht nur dazu eingesetzt, Bewegung und Dynamik in die Aufnahmen hineinzubringen. Mittels Schnitt und Montage werden auch Raum und Zeit neu geordnet und Bilder in einen neuen Kontext gestellt. Damit kann ihnen eine neue Bedeutung zu Teil werden.²⁷⁵

VHS Kassette Nr. 272 beginnt beispielsweise mit Tschaikowskys *An der schönen blauen Donau* und Luftaufnahmen der Parndorfer Heide und des Friedrichshofes. Die Kamera bewegt sich immer näher auf den Friedrichshof zu. Daraufhin sehen wir aus der Normalsicht Felder und in der Ferne wieder den Friedrichshof. Mittels Schnittfolge und statischen Einstellungen kommen wir dem Friedrichshof nun immer näher, bis wir sozusagen ‚angekommen‘ sind und der Turm des Friedrichshofes im Bildfeld nah zu sehen ist. Wieder ein Schnitt. Die Musik ändert sich und ist nun beschwingter. Dazu sehen wir viele kurze Einstellungen: Ein Kind, Bäume und die Fassade des Friedrichshofes, der Badeteich, Mühl mit Kindern, viele Kommunarden bei einem Fest, Jugendliche, die der Kamera auf einem Weg entgegen kommen, einen Reiter auf einem Pferd in der Landschaft der Heide, Naturaufnahmen im Winter, Kinder beim Spielen, dann beim Eislaufen, gefolgt von Kindern beim Pferdeschlittenfahren, beim Spazieren, dann folgt ein Boot auf einem Teich, ein grasendes Pferd, ein Hund, der der Kamera entgegen läuft, ein Storch, der in den Himmel fliegt, steppende Füße gefolgt von einer Halbtotale eines Raumes, in dem Mühl

²⁷³ Ebd., S. 71

²⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 77

²⁷⁵ Hörll, *Film als Fenster zur Welt*, S. 256 - 257

und eine Kommunardin steppen. Ein zweigeteiltes Bild folgt: Auf der linken Seite sehen wir Mühl von vorne beim Steppen in einem *Full-Shot*, während auf der rechten Seite noch einmal seine Beine in einer Nahaufnahme eingeblendet werden.²⁷⁶

Bei den Bildern, die wir hier sehen, handelt es sich um kurze Aufnahmen, aus gänzlich unterschiedlichen Jahreszeiten und Momenten, in eineinhalb Minuten aneinandergereiht. Durch den Schnitt wurden sie aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgenommen. Die Montage reihte sie von neuem, sodass nun aus diesen kurzen Impressionen ein harmonisches Gesamtbild entsteht. Durch die anfängliche Annäherung an den Friedrichshof erklärt uns dieser kurze Ausschnitt, dass die spielenden Kinder, die Tiere, die Landschaft, die Feiern, und Mühl zum Friedrichshof gehören. Die Bilder verknüpfen den Friedrichshof mit Natur und Friedlichkeit (Naturaufnahmen und das grasende Pferd), Erfolg (der in den Himmel fliegende Storch), Freude, Glück und Zukunft (die Kinder und der der Kamera entgegen laufende Hund) sowie mit Mühl, der in diesen eineinhalb Minuten als einzige Person in den Vordergrund gehoben wird und damit einen besonderen Stellenwert in dieser Bilderreihe erhält. Es sind idyllische Bilder, die beim Betrachter, ohne dass er es vielleicht auf den ersten Blick merkt, eine Assoziationskette auslösen.

Der Schnitt nimmt eine entschiedene Position ein, wenn es darum geht, Filmmaterial genießbar zu gestalten, jedoch auch wenn es darum geht, *Wahrheit* oder *Lüge* zu produzieren.²⁷⁷ Auch wenn die Aufnahmen der Videodokumentation der Wirklichkeit, der Realität entspringen, so sind diese Produkt eines vorgefassten Planes, wie es jeder Film ist. Durch die Selektion der Bilder mittels Aufnahme beziehungsweise Nicht-Aufnahme sowie die Neuordnung der aufgenommenen Bilder entsteht die vom Filmemacher intendierte *Wirklichkeit der Bilder*, die filmische Realität.

„Das Ordnen der Aufnahmen der Wirklichkeit ist bereits – Komposition. Auch dann, wenn der Filmschöpfer kein anderes Ziel verfolgt als Übersichtlichkeit und Verständlichkeit. Denn was sollen wir sehen, wenn sein Bildmaterial sich uns darbietet? Was soll verständlich werden, wenn er es für uns ordnet? Dieses „Was“ darf [sich] nicht erst *nach* der Zusammenstellung der Bilder als Überraschung [...] einstellen. Denn das Prinzip, nach dem die Regie arbeitete und das Ordnen der Bilder erfolgte, war schon von Anfang an das Ziel, die Absicht gewesen, die den Regisseur bei seiner Arbeit leitete.“²⁷⁸

Der Filmemacher lässt sich vom Zweck der Aufnahmen leiten. Die Aufnahmen der Kommune stützen die These der Realutopie. Hier werden mittels Schnitt und Montage aus den Aufnahmen *Familienfilme* herausgefiltert. Im Gegensatz zu der internen Kommunikation, die der *Idee* der Kommune von sich selbst entspricht, basieren die

²⁷⁶ Vgl. VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979 (Teil 2), 0.00 – 0.02

²⁷⁷ Vgl. Béla Balász, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Globus 1961, S. 167

²⁷⁸ Ebd., S. 166

Fernsehreportagen auf der jeweiligen *Idee*, die die Filmemacher von der Kommune hatten. Auch innerhalb der Fernsehreportagen finden wir unterschiedliche Assoziationsketten, auf die im Kapitel 5.3.1.2.3.1. *Mediale Inszenierung durch die Öffentlichkeit* eingegangen wird.

5.2.1.2.2. Paratexte

5.2.1.2.2.1. Der Vorspann

Ein Vorspann ist in vielen Wochenschauen sowie auch Werbefilmen und Fernsehreportagen des Friedrichshofes enthalten. Er führt in das jeweilige Thema ein, bereitet den Zuseher auf die folgenden Inhalte vor und fungiert wie die Einleitung eines Textes als „Lektüeranweisung“²⁷⁹ für die darauf folgenden Bilder.

„Im Allgemeinen geht es darum, lektüresteuernde Funktionen in den Vordergrund zu rücken, also Gründe und Motive anzuführen, warum man sich den Film anschauen soll und wie man den Film am besten verstehen kann. Dabei bedient sich die Steuerung der Rezeption nicht ausschließlich expliziter und direkter Lektürevorschriften, sondern versucht über eine indirekte Rhetorik den Betrachter mit Informationen zu versorgen, die einen zusätzlichen Anreiz schaffen, sich mit dem Film intensiv zu beschäftigen.“²⁸⁰

schreibt Reichert in Bezug auf den Vorspann. Der Vorspann gibt uns einen ersten Einblick in die dem Film zu Grunde liegende Intention. Manchmal stimmt er den Zuseher jedoch auch nur in das Folgende ein und sorgt für die richtige emotionale Stimmung. Die Wochenschau vom 11.4.1989 beginnt beispielsweise mit einem Bild des schäumenden Meeres, wir sehen Wellen gegen Klippen schlagen. ‚El Cabrito‘ wird im unteren Bildausschnitt eingeblendet. Dazu hören wir das friedliche Rauschen der Wellen.²⁸¹

Auch filmästhetische Mitteln wie die Musik, der Kommentar und die Schrift werden im Falle des Friedrichshofes zur Gestaltung des Vorspanns verwendet.

5.2.1.2.2.2. Der Ton und die Schrift

Der Ton sowie die Schrift sind zwei weitere wichtige Gestaltungsmöglichkeiten, von denen in den Wochenschauen, Werbefilmen und Fernsehreportagen der Kommune Gebrauch gemacht wurde. Mit dem Ton wird den Bildern eine Tendenz auferlegt.²⁸² Er ist ein integraler Bestandteil des Dokumentarfilm-Genres.

²⁷⁹ Vgl. Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 107

²⁸⁰ Ebd., S. 108

²⁸¹ Vgl. VHS Kass. o.Nr. Digi DVD, EC Wochenschau 890411, tve1 Bericht Kommune, 0.00 – 0.01

²⁸² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 221

5.2.1.2.2.1. Der diegetische Ton

„Als der Tonfilm aufkam, waren erfahrene Filmregisseure und Kritiker voll Besorgnis, vor allem deshalb, weil nun das gesprochene Wort hinzukam, diese »alte Versklavung der Menschheit«, wie einer von ihnen sich ausdrückte. Man befürchtete zum Beispiel, die Sprache könnte der Bewegungsfreiheit der Kamera ein Ende machen [...]“. ²⁸³

so schreibt Siegfried Kracauer. Diese Angst war zwar schlussendlich unbegründet, jedoch nicht ganz ungerechtfertigt. Der Ton nimmt neben dem Bild einen wichtigen Stellenwert im Film ein.

Das Sprichwort, „Der Ton macht die Musik“ ist in der Videodokumentation nicht außer Acht zu lassen. Der ‚Erfolg‘ einer Aufnahme, also deren Glaubwürdigkeit, hängt nicht nur von den uns präsentierten Bildern, sondern auch von den Geräuschen und Tönen ab, die wir hören. Der diegetische Ton bringt dem Rezipienten der Videodokumentation die Geschehnisse, die ihm auf Bild präsentiert werden, näher. Durch Geräusche wird die filmische Realität erst wirklich greifbar, durch den intradiegetischen Ton der Eindruck des Realismus im Film perfektioniert. ²⁸⁴ Er macht die Bilderfahrung *realer*. „Den gesehenen Raum werden wir nur dann als Realität empfinden, wenn er auch Töne hat.“ ²⁸⁵, schreibt Béla Balász in seinem Werk *Der Film*. Balász spricht hier von Empfindung, was uns zeigt, dass Töne beziehungsweise Geräusche tiefer auf uns einwirken. Sie gehen nicht auf unseren Intellekt ein, sondern sprechen unsere Gefühle an. ²⁸⁶ Das ganze Leben ist voller Geräusche, weshalb für uns ein Bild ohne Ton nicht die gleiche, intensive Wirkung erzielt, wie ein Bild mit Ton. Eine „geräuschlose Realität“ ²⁸⁷ gibt es nicht. Manchmal verhilft uns der diegetische Ton dazu, das Bild zu verstehen und manchmal das Bild, den diegetischen Ton einordnen zu können. Der natürliche, diegetische Ton, der bei einer Aufnahme entsteht, ist vertrauensenerweckend, da der bildliche Ausschnitt aus der Wirklichkeit, die Rahmung dieses Ausschnittes, auf ihn keinen Einfluss nimmt. Er betont die Naturgetreue des auf Band befindlichen Materials.

„Verschiedene Perspektiven verändern die Gestalt und die Zeichnung der Töne nicht, wie sie die der sichtbaren Dinge verändern. Der Blickwinkel verändert die Physiognomie der Dinge. Die der Töne wird durch den „Hörwinkel“ nicht wesentlich verändert.“ ²⁸⁸

In der Videodokumentation werden trotz allem manche Personen hörbarer gemacht als andere. In den Aufnahmen der Kommune ab 1982/83 befindet sich meist ein Mikrofon in

²⁸³ Ebd., S. 174

²⁸⁴ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 135 sowie Kracauer, *Theorie des Films*, S. 178

²⁸⁵ Balász, *Der Film*, S. 214

²⁸⁶ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 174

²⁸⁷ Ebd., S. 186

²⁸⁸ Balász, *Der Film*, S. 224

Mühls Hand – er wird also nicht nur visuell, sondern auch auditiv in den Vordergrund gerückt. Bei einem Selbstdarstellungsabend, den wir auf U-matic Kass. Nr. 419 finden, können wir das gut sehen.²⁸⁹ Mühl ist hier die einzig wirklich hörbare Person. Während Kommunarden in der Mitte des Raumes nacheinander ihre Selbstdarstellungen tanzen, hält Mühl das Mikrofon in der Hand, kommentiert die Tanzeinlagen mit „tanzt sehr gut“, oder „ja, gut“. Abgesehen von seinen Kommentaren hören wir nur die Musik, zu der getanzt wird und den jeweils auf eine Selbstdarstellung folgenden Applaus. Ob und was andere Kommunarden in diesem Raum zu den Selbstdarstellungen sagen, hören wir nicht.

In den Fernsehreportagen werden vor allem die Artisten der Videodokumentation hörbar gemacht und interviewt. Trotzdem können wir auch andere Geräusche, die sich in den jeweiligen gefilmten Situationen ereignen, vernehmen. Der Ton ist demokratischer als das Bild, dessen Aufmerksamkeit man erst für sich gewinnen musste, bevor man sich in dessen Mittelpunkt befand.

„Zu den Neuerungen im Dokumentarfilm nach dem cinema direct gehört auch ein Verfahren, das die Fernsehreportage schon länger kennt, nämlich das Vorführen der Mittel/Apparate der Filmproduktion im Film selbst.“²⁹⁰

schreibt Hohenberger in *Die Wirklichkeit des Films*. Auch die Videodokumentation verleugnet ihre ‚Gemachtheit‘ in diesem Sinne nicht. Immer wieder sehen wir in Fernsehbeiträgen sowie in den Aufnahmen der Kommune Mikrofone und Tonangeln im Bild. Manchmal sehen wir auch eine zweite Kamera, wie sie ebenfalls auf das Geschehen gerichtet ist sowie Monitore, die sich an den Wänden der Räume, in denen Selbstdarstellungen abgehalten werden, befinden. Man könnte dies als eine Art „reflexives Verhalten“²⁹¹ der Dokumentation sehen: Sie spielt uns nicht vor, komplett ‚echt‘ zu sein – sie zeigt uns, wie diese Situationen durchaus auch künstlich geschaffen wurden mit den Mikrofonen, den Tonangeln, den Monitoren und weiteren Bestandteilen filmischer Ausstattung.²⁹² Jedoch muss man sich hier die Frage stellen, ob diese Tatsache eine bloße

²⁸⁹ Vgl. U -matic Kass. Nr. 419, Digi DVD, ORF Interview, Museum 29.6.1987, 0.31-0.38

²⁹⁰ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 133

²⁹¹ Ebd., S. 133

²⁹² Anm. d. Verf.: Wir finden solche Situationen bei Selbstdarstellungsabenden: Der jeweilige dafür vorgesehene Raum ist mit Monitoren ausgestattet, die an allen vier Wänden des Raumes, jeweils in der Mitte der Wand positioniert sind. Auch Mikrofone und Tonangeln sind in den Aufnahmen von Selbstdarstellungsabenden häufig zu sehen, wobei Mikrofone auch in anderen Situationen als den gemeinschaftlichen Abenden oft im Bild erscheinen. Solche Momente werden in den Zusammenschnitten und Wochenschauen beibehalten.– Vgl. beispielsweise U -matic Kass. Nr. 137, Digi DVD; Wochenschau 1.- 15.7.1984, U -matic Kass. Nr. 138 Digi DVD, Wochenschau 14. – 22.7.1984, U -matic Kass. Nr. 512, Digi DVD, Otto Abendessen 86.07.24/2, U -matic Kass. Nr. 553, Digi DVD, Kinderpalaver 1985, VHS Kass. Nr. 226, Digi DVD, SDA 6.10.1984, u-matic Kass. Nr. 647, Digi DVD, SDA Ausschnitte Okt/Nov. 1987, uvm.

Selbstreflexion der filmischen Situation bedeutet oder ob diese noch darüber hinaus eine weitere Bedeutung hat:

„[Das Ausstellen von Mikrofonen und Kamera] soll ja gerade auf die wirkliche Anwesenheit eines Filmteams in einer wirklichen Situation verweisen, d.h. es stellt zwischen vorfilmischer und der Realität Film kein erkenntniskritisches (reflexives) Verhältnis her, sondern zwingt beides zusammen. Die filmische Realität ist jetzt gerade deshalb authentisch und eins mit der vorfilmischen, weil die Kamera in ihr sichtbar ist, während sie im fiktionalen Film [...] unsichtbar bleibt.“²⁹³

Was Hohenberger hier schreibt, ist für die Videodokumentation von großer Bedeutung, da es hier wieder um die Schaffung von Authentizität geht: Die filmische Realität, die eine eigenständige, neben der nichtfilmischen existierende Realität darstellt, rückt durch die Ausstellung der technischen Mittel in den Rohaufnahmen sowie auch in den Medien der internen und externen Kommunikation wieder näher an die vorfilmische Realität heran. Durch diese Verringerung der Distanz zwischen filmischer und vorfilmischer Realität, gewinnt die filmische Realität an Glaubwürdigkeit – sie versucht die Gemachtheit des Gezeigten nicht vor dem Rezipienten zu verstecken, sie stellt diese aus und verschafft sich damit dessen Vertrauen.²⁹⁴

5.2.1.2.2.2. Ton und Musik

Mittels musikalischer Unterlegung der Bilder können Stimmungen erzeugt und Emotionen bei den Betrachtern hervorgerufen werden. Der extradiegetische Ton nimmt eine ergänzende Gestaltungsfunktion zu Bild und Schnitt ein. Das Voice-Over als eine besondere Art der Tonebene hat eine erläuternde Funktion. In einer Wochenschau des Jahres 1989 hören wir beispielsweise einen Kommentator aus dem Off, der uns erzählt, dass „von den drei Kälbern in El Cabrio [...] eines zum städtischen Schlächter gebracht [wird].“ Währenddessen sehen wir einige Personen, die in El Cabrito mit einem Kalb über den Steinstrand gehen.²⁹⁵ Der Off-Kommentar fungiert als körperlose Stimme, eine alles wissende beziehungsweise vieles, was durch die Bilder allein nicht zum Ausdruck kommt, erläuternde Instanz. Es ist eine *Voice-Of-God*, die wir hören, eine Stimme, die die Wirkung der Bilder und ihren Sinn in die von ihr intendierte Richtung lenkt.²⁹⁶ Der extradiegetische

²⁹³ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Filmes*, S. 133-134

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 133-135

²⁹⁵ Vgl. VHS o.Nr. Digi DVD EC Wochenschau 890411, tve1 Bericht Kommune, 0.01-0.02

²⁹⁶ Vgl. Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 102

Ton nimmt, wie auch die Schrift im Bild und alle übrigen Paratexte, eine die Rezeption steuernde Funktion ein.²⁹⁷

„Wie die Geräusche, oder sogar noch mehr als diese, tendiert sie [die Musik] dazu, die allgemeine Aufnahmefähigkeit des Zuhörers anzuregen.“²⁹⁸, schreibt Siegfried Kracauer über die Musik im Film. Die Musik soll die Aufmerksamkeit des Zusehers bannen, weshalb sie in Werbefilmen und Wochenschauen häufig gleich zu Beginn im Vorspann zum Einsatz kommt. Der 11 minütige Zusammenschnitt auf VHS Nr. 272, der für die interne Kommunikation des Friedrichshofes angefertigt wurde, beginnt beispielsweise mit Tschaikowskys *An der schönen blauen Donau* während wir Luftaufnahmen der Parndorfer Heide und des Friedrichshofes sehen.²⁹⁹ Diese eher schalen Landschaftsaufnahmen werden durch die Musik beschwingt, gar belebt. Durch die Musik wird das Interesse des Zusehers geweckt.

Die extradiegetische Musik ist kein Indiz für den Realitätsgehalt der Bilder, sie ist eigentlich das genaue Gegenteil.³⁰⁰ Der Zuseher weiß, dass sie erst nachträglich, innerhalb der Bearbeitung des Materials eingefügt wurde, und trotzdem erfüllt sie eine die Bilder hervorhebende, fast eine sie unterstreichende Funktion.³⁰¹ Sie wirkt auf unsere Sinne ein, stimuliert diese und kann unsere Stimmung in gewünschte Richtungen lenken.³⁰² Die Musik zieht uns – wenn richtig dosiert und eingesetzt – in das Bild hinein, sie steuert unsere Aufmerksamkeit und ermöglicht es uns, auf die ihr folgenden Bilder zu konzentrieren. Ein Filmformat, welches ausschließlich mit intradiegetischen Tönen und Geräuschen arbeitet, würde niemals unsere gesamte Aufmerksamkeit bannen können:

„Man stelle sich einen Film vor, in dem Begleitmusik vollständig durch natürliche Geräusche ersetzt worden ist. Solch ein Film zielt auf die Wiedergabe der totalen Realität ab; und die auf diese Weise erreichte Naturechtheit kann sehr wohl so stark auf uns wirken, daß [sic!] wir dazu neigen, die eigentlich sichtbaren Phänomene zu ignorieren“³⁰³,

schreibt Siegfried Kracauer in der *Theorie des Films*. Die Absicht, das Material für die Mitglieder der Kommune „genießbar“ zu gestalten, sorgte für einen umfangreichen Einsatz von Musik in den Wochenschauen. Aber auch die Werbefilme und natürlich auch die Fernsehreportagen machen von ihr Gebrauch. Sie ist dabei behilflich, den Zusehern die Inhalte näher zu bringen, ihre Aufmerksamkeit auf die Inhalte zu fokussieren. Die

²⁹⁷ Vgl. Ebd., S.108

²⁹⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 187

²⁹⁹ Vgl. beispielsweise VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979 (Teil 2), 0.00-0.01

³⁰⁰ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 192

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 188

³⁰² Vgl. Ebd., S. 193

³⁰³ Ebd., S. 192

extradiegetische Musik steigert die Empfänglichkeit der filmischen Inhalte bei ihren Rezipienten und verleiht den Bildern einen gesteigerten Ausdruck.³⁰⁴ Sie verfolgt in den Wochenschauen sowie den Werbefilmen und Reportagen (als auch in den Spielfilmen) ein „dramaturgisches Interesse“³⁰⁵.

5.2.1.2.2.3. Die Schrift im Bild

In den Wochenschauen sowie den Werbefilmen und Fernsehbeiträgen gibt es Untertitel beziehungsweise Schrifteinblendungen (*Inserts*) sowie Schrifttafeln – also eine Schrift im Bild beziehungsweise zwischen den Bildern.³⁰⁶ Die Schrifttafeln werden meist nur am Anfang oder am Ende eingesetzt, entweder für den Titel des jeweiligen Filmes oder am Ende zur Einblendung desselbigen Wortes. Meist sind es gut leserliche, weiße Lettern auf schwarzem Hintergrund. Auch bei den Spielfilmen des Friedrichshofes wird für diese Zwecke von Schrifttafeln Gebrauch gemacht, jedoch handelt es sich hierbei, anders als bei Wochenschauen und Werbefilmen, um handgeschriebene Kärtchen, die die von der Kamera abgefilmten Produktionsdaten zeigen.³⁰⁷ Die Schrift im Bild beeinträchtigt die Glaubwürdigkeit und Authentizität dieser Medien nicht.

„Im Gegensatz zum »Illusionskino« wird im Lehrfilm die »Schrift« nicht als eine »Störung« oder »Unterbrechung« der Fiktion, der Narration oder der *continuity* bewertet, sondern als ein tragendes Element im Prozess der Wissensvermittlung und der Verwissenschaftlichung von Wissen angesehen.“³⁰⁸

schreibt Ramón Reichert in seinem Werk *Im Kino der Humanwissenschaften*. Die Schrift im Bild übernimmt eine erläuternde Funktion. Sie gibt uns Informationen, die nicht direkt im Bild enthalten sind. Beispielsweise wird in Wochenschauen zu Beginn die Woche sowie das führende Thema dieser Woche eingeblendet oder als Schrifttafel eingefügt, um die Rezipienten, die Stadtkommunarden, auf die darauffolgenden Bilder einzustimmen. Auch zwischen den einzelnen Themen wird meist mittels Einsatz der Schrift auf den Themenwechsel verwiesen.³⁰⁹ Durch sie werden kurze Erläuterungen wie beispielsweise „18.7. L., Kinder, C. und A. singen, Ferienprojekt: Modell“³¹⁰ im Falle einer Wochenschau

³⁰⁴ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 192 sowie Kuball, *Familienkino Band 2*, S. 41

³⁰⁵ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 197

³⁰⁶ Vgl. Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 138

³⁰⁷ Vgl. VHS Kass. Nr. 272 Digi DVD, FH Werbefilm 1979 (Teil 2)

³⁰⁸ Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 135

³⁰⁹ Vgl. Beispielsweise U -matic Kass. Nr. 137, Digi DVD, Wochenschau 1. – 15.7.1984 und U -matic Kass. Nr. 138, Digi DVD, Wochenschau 14. – 22.7.1984 sowie U -matic Kass. Nr. 308, Digi DVD, Wochenschau Nr. 27, 28 und 29 Jahr 1989

³¹⁰ Vgl. U-matic Kass. Nr. 138, Digi DVD, Wochenschau 7/3 1.-15.7.1984 (SDA's), 0.49-0.50

oder „Mutter einer Kommunardin“³¹¹ während eines direkten Interviews in der Fernsehreportage *Die AA-Kommune* eingeblendet. Was dadurch in den Wochenschauen, Werbefilmen und Fernsehreportagen bezweckt wird, ist eine gewisse Ausweisung als *Nachrichtenfilme* über den Friedrichshof. Durch die Schrift werden sie verwissenschaftlicht. Es handelt sich um den Versuch das filmische Material zu ordnen, dem Zuseher zu erörtern und ihm somit Seriosität zu verleihen. Durch die stichwortartige Einblendung einzelner Worte erhalten diese einen besonderen Stellenwert, eine besondere Gewichtung. Mit ihrer Hilfe werden die darauf folgenden Bilder betrachtet, gar gelesen. Durch diese doppelte Vermittlung der Inhalte, die durch den Einsatz zweier Medien, der Schrift und dem Bild, einsetzt, fordert der Film seinen Betrachter auf, sich das gezeigte einzuprägen³¹² und als Wahrheit anzuerkennen.

Auf den jeweiligen Einsatz dieser Gestaltungsmöglichkeiten sowie auf die Inhalte der Medien Wochenschau, Werbefilm und Fernsehreportagen wird in den jeweiligen Kapiteln noch einmal genauer eingegangen.

5.2.2. Medieninszenierung

Die Kamera ist ein Dispositiv. Durch ihre Anwesenheit verweist sie die nichtfilmische Realität von ihrem Platz und lässt an deren Stelle eine vorfilmische Realität erscheinen.³¹³ Sie diktiert uns eine gewisse Sichtweise, einen Blickwinkel auf ein Geschehen.

Es gibt viele Anzeichen dafür, dass sie Auswirkungen auf das Verhalten der Personen vor der Kamera hat: Das demonstrative Vorbeischauen am Kameraobjektiv und die direkte Kontaktaufnahme mit der Kamera sind nur zwei Anzeichen dafür. Es gibt jedoch noch weitere Anzeichen, die uns auf den inszenatorischen Charakter einer Aufnahme aufmerksam machen. Auf VHS Kass. Nr. 829 sehen wir beispielsweise den Badeteich des Friedrichshofes in einer Halbtotale.³¹⁴ Die Kamera zoomt ein wenig weiter heraus und zeigt nun den Teich sowie im Vordergrund den Strand und einige Kommunarden mit Kindern. Eine Kommunardin rechts im Bild dreht sich zur Kamera um, merkt, dass der Kameramann filmt und sagt „sag, dass du vielleicht filmst“. Ein Schnitt folgt und wir sehen zwei Kinder hintereinander gehend in einem *Full-Shot*. Der Erste der beiden Jungen blickt kurz in die

³¹¹ Vgl. *Die AA-Kommune*, Sendung der Reihe „Panorama“, Regie: Walter Pissecker, Thaddäus Podgorski ORF 1975, 0.02-0.03

³¹² Vgl. Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, S. 141

³¹³ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 30

³¹⁴ Vgl. U-matic Kass. Nr. 829, Digi DVD, Lili 1988, Wochenschau FH März 1989, 0.00 – 0.01

Kamera, dabei hören wir die Stimme der jungen Kommunardin wieder, vermutlich an die Kinder gewandt: „Wie im Film. Wir filmen!“. Daraufhin schaut der Junge Richtung Kamera, richtet sich auf und stolziert über den Badestrand. Die Kamera schwenkt mit ihm und dem Kind hinter ihm mit. „So, ihr werdet gefilmt“ hören wir eine weitere, diesmal männliche Stimme, eventuell den Kameramann selbst.³¹⁵

Diese Hinweise darauf gefilmt zu werden, die hier von mehreren Personen an die Kinder, die sich vor dem Kameraobjektiv bewegen, gerichtet werden, weisen uns auf die Anwesenheit der vorfilmischen Realität hin. Dieses aufmerksam machen auf die Tatsache der audiovisuellen Aufzeichnung zeigt uns die gewollte Bewusstwerdung der Personen vor der Kamera über die Aufnahmesituation. Es ist, als würden sie sich vergewissern wollen, dass die nichtfilmische Realität der vorfilmischen weicht, dass sich die Personen ihres Darstellungsauftrages bewusst werden und diesen annehmen. Auf den Hinweis des Gefilmtwerdens hin verändert das Kind sofort seine Gangart: Es richtet den Rücken gerade, streckt die Brust hinaus und stolziert den Strand entlang. Dies veranschaulicht uns die Macht des Bildes, welches dieses über die Realität hat. Es zeigt uns, wie das Bild in die Realität eingeht, sie sozusagen verbildlicht.

Manchmal verschwimmen in der Videodokumentation die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion so deutlich, dass wir uns der Künstlichkeit der Realität bewusster werden. Auch das Videoband einer Nikolausfeier weist uns auf die künstliche Realität des Filmes hin.³¹⁶ Es beginnt mit Aufnahmen einer schneebedeckten Winterlandschaft in einer nebligen Winternacht und schaurig klingender Musik. Die Kamera schwenkt über Bäume und Sträucher. Dann folgt ein Schnitt, wir sehen ein mit Schnee bedecktes Feld, die Kamera zoomt in die Ferne und plötzlich springen mittels Stopptrick drei Gestalten aus dem Nichts. Sie kommen auf die Kamera zugelaufen, wenden sich nahe vor ihr nach links und laufen an der Kamera vorbei. Auch die Kamera schwenkt dabei nach links, um ihnen hinterher zu sehen. Es folgt ein Schnitt und wir sehen eine Hausmauer in der Halbtotale. Die drei Gestalten laufen von links in das Bildfeld, versuchen über die Mauer zu klettern, gehen dann aber doch an ihr entlang. Wieder ein Schnitt und ein Bild einer gelben Tafel mit Aufschrift „Friedrichshof Information“ folgen. Daraufhin erscheint das Bild eines Kommunarden. „Ach so, Schulhaus? Da unten rechts, gleich rechts. Ahja, da sind die Kinder jetzt“, sagt er zögernd an die Kamera gewandt, als täte er sich schwer, seinen Text zu erinnern. In dieser Situation sind wir uns ihrer Künstlichkeit

³¹⁵ Ebd., 0.00-0.01

³¹⁶ Vgl. U-matic Kass. Nr. 313, Digi DVD, Wochenschau 49/85, 0.33 – 0.35

ganz bewusst: Die schaurige Musik, der Stopptrick und die verkleideten Gestalten, die den Nikolaus und seine beiden Krampusgehilfen am Weg zu der Nikolausfeier ins Schulhaus darstellen sowie der Kommunarde, der etwas unsicher seine Rolle zu spielen versucht, weisen uns auf die Realitätskonstruktion, die Fiktion, die den Bildern anhaftet, hin. Auch wenn im weiteren Verlauf der Aufnahme der fiktionale Charakter wieder etwas nachlässt, so sollte uns die Vermischung von Realität und Fiktion, die wir hier so klar vor Augen geführt bekommen haben, nicht vergessen. Sie macht uns auf die Andersartigkeit der filmischen Realität aufmerksam und auf die Fiktion, die Erzählung, die nicht nur Teil eines Spielfilmes sondern auch Teil jedes Dokumentarfilmes ist.³¹⁷ „Das Reale erzählt keine Geschichten, nur der Mensch eignet sich das Reale in Form von Geschichten an.“, schreibt Hohenberger zu diesem Thema. Die Videodokumentation kommt nicht ohne Fiktion aus. Sie „irrealisiert“³¹⁸ das Reale, schafft eine Illusion.³¹⁹

Bei den Fernsehreportagen und Werbefilmen ist der fiktionale Charakter der Aufnahmen vordergründiger und tritt deutlicher zu Tage als bei den Wochenschauen und Videozuschnitts. Dadurch, dass die Akteure hier häufig direkt an die Kamera gewandt sprechen, Fragen beantworten beziehungsweise vor der Kamera von einem Reporter interviewt werden, stellt sich nicht so leicht der Verdacht ein, man könne es hier mit einer nichtfilmischen Realität zu tun haben.

Wir wissen, dass es ein Anliegen der Kommune war, einen Gedächtnisspeicher mittels der Videodokumentation aufzubauen und laut Werner Hertel auch ihre Erlebnisse, ihr ‚Leben‘ für die Nachwelt festzuhalten. Und wir wissen auch, dass Personen, die sich in Anwesenheit einer Kamera befinden, dazu neigen sich so zu zeigen, wie sie sich selbst gerne im Nachhinein bei der Präsentation des gefilmten Materials sehen würden. Die potentielle Aufführung wird also während der Aufnahme schon mitgedacht.³²⁰ Es ist jedoch nicht nur die vorfilmische Realität Fiktion, sondern auch die nichtfilmische Realität ist nur ein Konstrukt beziehungsweise „das Ergebnis einer Konstruktion, die wir selbst veranstalten.“³²¹ Die Kommunarde waren die Darsteller ihres Lebens in Anwesenheit einer Kamera sowie auch in ihrer Abwesenheit. Es war also wichtig sich stets ‚positiv‘ zu verhalten, wenn man nicht zum ‚Nego‘ werden wollte. Wie künstlich die nichtfilmische Realität war, können wir heute nicht mehr sagen und soll hier auch nicht weiter diskutiert

³¹⁷ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 79 ff.

³¹⁸ Vgl. Christian Metz, *Semiotik des Films*, München: Fink 1972, S. 45

³¹⁹ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 80-81

³²⁰ Vgl. Roepke, *Privat-Vorstellung*, S. 23

³²¹ Belting, *Bild-Anthropologie*, S. 228

werden. Was jedoch an dieser Stelle wichtig erscheint, ist die Künstlichkeit der vorfilmischen beziehungsweise filmischen Realität.

„Im Grunde ist jede Darstellung der Wirklichkeit ein künstliches Konstrukt und von daher Fiktion – ein selektiver und voreingenommener Blick auf die Welt, der daher unvermeidlich einen subjektiven Standpunkt wiedergibt.“³²²

Ein Bild, eine Abbildung von etwas Realem stellt sofort Wahrheitsansprüche an den Betrachter. Auch wenn wir uns als Rezipienten des Bildes darüber im Klaren sind, dass wir es hier nicht mit wirklichen Menschen sondern nur mit deren Abbildungen, nicht mit wirklichen Landschaften sondern nur Bildern von Landschaften zu tun haben, stellt sich schnell ein Realitätseindruck ein.³²³ Dieser Realitätseindruck kommt durch die Bewegung im Bild zustande. Die Bewegung in Verbindung mit den vertrauten Formen der Menschen, Tiere und Landschaften, die sich bei der Rezeption filmischen Materials vor uns ausbreiten, erwecken in uns ein Gefühl von Lebendigkeit und Realität.³²⁴

„Die Bewegung der dargestellten Objekte verleiht ihnen [den Figuren im Film] eine räumliche Autonomie und verstärkt damit die vermeintliche Dreidimensionalität der Abbildung. Das größer oder kleiner Werden von Figuren in einem Raum wird als Tiefe des Raums selbst wahrgenommen. Zusätzlich gibt die Bewegung dem Film die zeitliche Dimension der Gegenwärtigkeit, da sie [...] immer als im Moment der Projektion vorhandene Bewegung wahrgenommen wird.“³²⁵

Was Hohenberger hier schreibt, ist in diesem Fall sehr wichtig, denn es unterscheidet die Wirkkraft einer Fotografie von der Wirkung eines Bewegtbildes auf den Betrachter: Die Bewegung im Film beziehungsweise Video wird als im Moment der Projektion vorhanden wahrgenommen, als würde sie sich direkt in diesem Moment ereignen. Auch wenn es sich nur um Abbilder von Personen und Dingen handelt, durch ihre Bewegung trotzen sie ihrer zeitlichen Verankerung in der Vergangenheit und bewegen sich im Hier und Jetzt des Rezeptionsmomentes.³²⁶ Während Vortragstourneen wurden die Kommunarden in den Vortragssälen projiziert und innerhalb der Fernsehreportagen bewegten sie sich auf den Bildschirmen in den Wohnzimmern der Zuseher. Während der Rezeption der Videobotschaften, die der Friedrichshof an die Stadtkommunen sendete, befanden sich die Kommunarden direkt in den (Wohn-)zimmern der Städter, begrüßten sie durch das Kameraauge und schickten ihnen Nachrichten aus ‚der Heimat‘. Sie sahen sich Abbildern ihrer Freunde und Bekannten gegenüber, vertrauten Gesichtern real existierender Menschen, Landschaften, Gebäuden und Situationen. Jedoch waren die Dinge und

³²² Dirk Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“, in: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 9-10, 1998, S. 15

³²³ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Filmes*, S. 47

³²⁴ Vgl. Christian Metz, *Semiotique des Films*, München: Fink 1972, S. 25

³²⁵ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Filmes*, S. 47

³²⁶ Metz, *Semiotique des Films*, S.27

Menschen, die die Rezipienten betrachteten, eigentlich nicht da, weder in dem Moment der Rezeption, noch existierten sie in der Wirklichkeit. Bilder sind nur dazu da, gesehen zu werden, Botschaften zu vermitteln.³²⁷ Diese Bilder sind kein Fenster, das uns Einsicht in die reale Welt des Friedrichshofes bietet.

„[...] zwischen der vorfilmischen und der nachfilmischen Realität klafft immer eine Lücke. Was einmal vorfilmisch stattgefunden hat, ist jetzt in einer filmischen Realität aufgelöst, noch nicht einmal ein Bild der Wirklichkeit, sondern vor allem eine Bilderwirklichkeit.“³²⁸

Es ist ein komplexer Realitätsbezug, dem wir uns in Anbetracht der Videodokumentation und vor allem des Materials, welches der internen wie externen Kommunikation dienen sollte, gegenüber sehen. Die Bilder sind Bausteine, die uns dabei helfen können, die Wirklichkeit zu verstehen, jedoch können sie uns nicht die nichtfilmische Realität wiedergeben. „Die Wirklichkeit teilt sich uns mit durch ihre Abbildung in Informationen, die wir als Bausteine unserer Wirklichkeitswahrnehmung bezeichnen können.“³²⁹, schreibt Hans Thomas in seinem Aufsatz *Wirklichkeit als Inszenierung*.

Die Kommune versuchte durch die Medien, intern wie extern, nach und nach das Bild von sich zu erschaffen, welches ihren Leitsätzen der *Selbstdarstellung*, des *gemeinsamen Eigentums*, *gemeinsamen Arbeitens* und *Produzierens*, und *gemeinsamen Kinderaufwachsens* entsprach.³³⁰ Der Friedrichshof repräsentierte sich, als ob er „die existenziellen und materiellen Bedürfnisse aller Mitglieder“³³¹ befriedigen würde und unterstrich diese Aussage mit Bildern lachender, fröhlicher Kommunarden in seiner internen wie externen Repräsentation.³³² In dem Bewusstsein sich von seiner ‚besten Seite‘ zeichnen zu müssen, um von Innen und Außen Akzeptanz zu erhalten und somit das eigene Bestehen zu sichern, begann der Friedrichshof bedacht mit den eigenen sowie den Medien der Außenwelt umzugehen.

³²⁷ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 53

³²⁸ Vgl. Ebd., S. 59

³²⁹ Hans Thomas, „Wirklichkeit als Inszenierung“, in: *Die Welt als Medieninszenierung. Wirklichkeit, Information, Simulation*, Hg. Hans Thomas, Herford: Busse-Seewald 1989, S. 19, gefunden im Internet: <http://www.lindenthal-institut.de/die-welt-als-medieninszenierung-wirklichkeit-information-simulation.html>, 10.08.2014

³³⁰ Anm. d. Verf.: Diese 6 Prinzipien sind die AA-Prinzipien, die die Kommune 1974 verfasst hat. Diese sind u.a. in Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S. 146 zu finden.

³³¹ Zitat aus dem *Kommunemanifest*, welches 1973 geschrieben wurde. Dieses ist im Archiv des Friedrichshofs zu finden.

³³² Vgl. alle Fernsehreportagen über die Kommune und gesichteten Wochenschauen

5.2.2.1. Medien und Manipulation

Mit Hilfe von Schnitt und Montage wird aus einem Produkt, den Rohaufnahmen, ein neues Produkt, der Videofilm, gefertigt.

„Man stellt eine Doublette des Ausgangsobjekts her, eine ausschließlich denkbare Doublette, weil sie reines Produkt der Gedanken ist: es ist die Verstehbarkeit des Objekts, welche nun selbst zum Objekt geworden ist.“³³³

schreibt Christian Metz in *Semiotique des Films*. Auch wenn die Bilder, die wir in den Wochenschauen, Werbefilmen und Reportagen schlussendlich sehen, sich einmal genau so vor dem Kameraobjektiv abgespielt haben müssen, so sind sie doch nur eine Idee und ein Produkt der Gedanken, eine *Kopie* der Wirklichkeit.

Die Bilder der internen Kommunikation sind „Resultat einer Manipulation“³³⁴, der sie unterlaufen sind. Was aus dieser Manipulation entstand, ist die Sprache („*langage*“)³³⁵ des Videos beziehungsweise genauer, eine aneinander gegliederte Rede („*parole*“)³³⁶ der Bilder, und als solche sind sie auch zu behandeln. Das Videomaterial, welches der internen wie externen Kommunikation diene, ist, so könnte man sagen, „trotz allem nicht das Leben, es ist ein komponiertes Ereignis.“³³⁷

„Die filmologischen Experimente über das Erinnern an den Film [...] münden alle, aus verschiedenen Richtungen kommend, in dem Ergebnis, daß [sic!] man von einem Film nur die Handlung behält und bestenfalls *einige Bilder*.“³³⁸

Wenn wir beispielsweise Bilder der Landschaft La Gomeras, badender und mit den Kindern am Strand spielender Kommunarden oder Impressionen der Ernte frischen Obstes und Gemüses³³⁹ sehen, schreiben sich einige dieser unverfälglichen, schönen, idyllischen Bilder in unser Gedächtnis ein. Sie werden zu *Erinnerungsbildern*.

Dadurch, dass sich solche Bilder in das Gedächtnis einschreiben, können sie Einfluss auf die Wahrnehmung der Realität nehmen. Daher muss man eine Brücke zwischen der Realität der Bilder und den Bildern der Realität schlagen.

³³³ Metz, *Semiotique des Films*, S.57

³³⁴ Ebd., S. 58

³³⁵ Vgl. Ebd., S. 62 ff.

³³⁶ Vgl. Ebd., S. 101

³³⁷ Ebd., S. 67

³³⁸ Ebd., S. 71

³³⁹ Vgl. VHS Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau Gomera März Nr 7 1988, 0.00 – 0.41

„Die Selektivität von Themen und die Systemspezifität ihrer Inszenierung ist in jedem Mediensystem unvermeidlich.“,³⁴⁰ schreibt Siegfried J. Schmidt. Alle filmischen Genres der Videodokumentation, egal ob Reportagen, Dokumentationen des alltäglichen Lebens, Wochenschauen, Werbefilme, Videoschnitte oder Spielfilme, sind Fiktion. Die Realität wurde in Szene gesetzt und damit zu einer Inszenierung des Lebens der Kommune.

5.3. Vermittlung

5.3.1. Die audiovisuelle Kommunikation

Die Kommune betrieb zwei Arten der Kommunikation: innerbetriebliche, um ihre eigenen Mitglieder fester an sich zu binden, eine Corporate Identity zu schaffen und den Zusammenhalt zwischen den Mitgliedern zu stärken³⁴¹ sowie externe, um die (Unternehmens-)Werte, die sie proklamierte, nach außen zu tragen und Imagepflege zu betreiben.

Die Werte, die über die internen Medien propagiert wurden, stehen in enger Beziehung zu jenen, die nach außen getragen wurden. Dadurch verbreiteten und definierten sich die Kernpunkte der Gemeinschaft. Die Kommune hütete sich jedoch davor, die Medien, die der innerbetrieblichen Kommunikation dienten (Zusammenschnitte, Wochenschauen, Doku-Hefte, Briefe), nach außen zu tragen. Sie machte eine genaue Trennung zwischen interner und externer Kommunikation. Der Personenkult um Otto Mühl, der in den internen Medien stark in den Vordergrund trat, wurde nach außen hin nicht geleugnet. Mühl trat nach außen hin als Kommunengründer und gleichzeitig wichtigster Repräsentant seiner Kommune auf. Er präsentierte sich in den internen, aber vor allem den externen Medien vorrangig als liebender Vater und Mann, dem das Wohl und die Fortführung seiner Großfamilie am Herzen lagen.

Die innerbetriebliche Kommunikation läuft der äußeren nicht zu wider, im Gegenteil, sie arbeiten in dieselbe Richtung.³⁴² Die internen Medien stützten das Zentrum des Friedrichshofes genauso wie es die Beiträge, die nach Außen gereicht wurden, tun sollten. Das intern kommunizierte Bild ist dem extern propagierten Bild sehr ähnlich: Bei beiden

³⁴⁰ Siegfried J. Schmidt, „Technik – Medien – Politik. Die Erwartbarkeit des Unerwartbaren“, *Kommunikation, Medien, Macht*, Hg. Rudolf Maresch/Niels Werber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 117

³⁴¹ Vgl. diese Arbeit, S. 24

³⁴² Wolfgang Armbrecht, *Innerbetriebliche Public Relations. Grundlagen eines situativen Gestaltungskonzepts*, Opladen: Westdt. Verl. 1992, S. 49

sehen wir vorrangig Personen aus der Führungsschicht, die uns mit ihrem Verhalten suggerieren beziehungsweise mit ihren Worten kommunizieren, wie ‚schön‘ das Leben am Friedrichshof sei.³⁴³ Bei beiden stehen die Kernthematiken, die sich in den 80er Jahren aus den AA-Prinzipien herauskristallisiert haben und gut ‚verkaufen‘ ließen (gemeinsame Arbeit und Produktion, gemeinsames Eigentum, Selbstdarstellung und die damit einhergehende Möglichkeit zur Selbstentfaltung, gemeinsame Kindererziehung, Pädagogik und Bildung) im Vordergrund. Mit ihnen rühmte sich der Friedrichshof als funktionierendes Gesellschaftsmodell.

Die Ziele der audiovisuellen Kommunikation waren darauf angelegt, Stabilität sowie interne und externe Akzeptanz und Anerkennung zu schaffen.

5.3.1.1. Die interne Kommunikation

„Organisationen haben großen Einfluß [sic!] auf Sozialisationsprozesse; sie versuchen, direkt [...] oder indirekt [...] Einfluß [sic!] auszuüben. Der Grund dafür ist einfach: ‘Socialization is critically important to organizational effectiveness.’“³⁴⁴

Die Kommune nahm mittels der Tagesgestaltung ihrer Mitglieder, allen voran den Selbstdarstellungen, der ständigen gegenseitigen Fehlleistungs-Überwachung³⁴⁵ sowie der Überwachung durch die Gruppenleiter, ihrer internen Struktur und ihrer Medien einen großen Einfluss auf die Sozialisationsprozesse, die sich in ihr und zwischen ihren Mitgliedern abspielten.³⁴⁶ Neben sämtlichen gruppendynamischen Aktivitäten wurden die Städter zu Aus- und Weiterbildungsmaßnahmen zusätzlich oft an den Friedrichshof oder El Cabrito geholt, um dort ‚Ferien‘ zu machen, die mit täglicher Bewusstseinsarbeit gestaltet wurden.³⁴⁷ Der Friedrichshof, die unangefochtene Elite, benötigte eine effektive interne Kommunikationsstrategie, um ihre Mitglieder so effizient zu halten, wie sie zu Beginn der 1980er Jahre mit der Beschäftigung im Verkaufswesen sowie der darauffolgenden Gründung der betriebseigenen Firmen im Finanzwesen wurden.³⁴⁸ Auch zur engeren

³⁴³ Vgl. alle Fernsehreportagen sowie gesichteten Wochenschauen

³⁴⁴ Armbrrecht, *Innerbetriebliche Public Relations*, S. 68

³⁴⁵ Anm. d. Verf.: Bei Palavern wurden regelmäßig Fehlleistungen in Arbeit und Alltag der einzelnen Mitglieder besprochen – dabei konnte jeder, der über eine Person etwas zu sagen hatte, seine Beschwerden und Anmerkungen vorbringen. – Vgl. Karl Iro Goldblatt, „Die Kommune. Eine Chronologie“, S. 205

³⁴⁶ Armbrrecht, *Innerbetriebliche Public Relations*, S. 68-69

³⁴⁷ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 47-48

³⁴⁸ Die Geschäfte drehten sich um Warentermin- und Versicherungsverkäufe. Kommuneneigenen Firmen wurden zum Verkauf von Finanzanlagen und Steuersparmodellen gegründet – Vgl. Goldblatt, „Die Kommune. Eine Chronologie“, S. 205 sowie Vgl. Peter Schär, „Kurze Geschichte der Kommune Friedrichshof. Versuch eines Überblicks“, <http://friedrichshof.at/z/File/Kurze-Geschichte-der-Kommune-Friedrichshof.pdf>, 25.07.2013, S. 3 Vgl. dazu auch Goldblatt, „Die Kommune. Eine Chronologie“,

Bindung der Mitglieder an die Kommune diene die interne Kommunikation. Um den Eifer und den Konkurrenzkampf zwischen den Mitgliedern aufrecht zu erhalten, musste die interne Struktur und der Glaube der Mitglieder an die Bewusstseins-Elite nicht nur aufrecht erhalten, sondern auch gestärkt werden. Man sollte glauben, zu einer privilegierten Schicht zu gehören und die Möglichkeit zu haben, innerhalb der ‚betriebsinternen‘ Struktur aufsteigen und selbst einmal zu der Elite dieser Schicht gehören zu können. Wer innerhalb der Struktur der Kommune der Letzte sei, wäre immer noch besser als Millionen von Kleinfamilienmenschen, soll Otto Mühl immer wieder gesagt haben.³⁴⁹ Das Gefühl, innerhalb der Gemeinschaft nicht versagen und zu dieser Gemeinschaft dazu gehören zu wollen, hielt viele Mitglieder bis zum Schluss in der Kommune.³⁵⁰ Um dieses Gedankengut aufrecht zu erhalten, die Elite sowie das Leben innerhalb der Kommune zu verherrlichen und die Kommunarden zu mehr und besserer Leistung anzu-spornen, wurden die internen Medien der Kommune genutzt.

Die Innerbetriebliche Kommunikation der Kommune ist eine Art von „Auftragskommunikation“³⁵¹. Sie übermittelt die Ideologien der Kommune und stützt diese zur gleichen Zeit.

5.3.1.1.1. Kulturelle Identität und kollektives Gedächtnis

„Vom Studium der Medien her gesehen ist es nun klar, daß [sic!] die Macht des Films, Informationen in leicht zugänglicher Form zu speichern, unerreicht ist.“³⁵², schreibt McLuhan in *Die magischen Kanäle*.

Audio(-visuelle) Medien sind bei der Vermittlung von Inhalten anderen Medien stark überlegen, so meint McLuhan.³⁵³ Bei einer Studie, so schreibt er, anhand derer getestet wurde, durch welche Vermittlungsart Hochschüler die meisten Inhalte bei einem anschließenden Test wiedergeben konnten [Lektüre, Vorlesung, Radio, Fernsehen], erzielten die Schüler, die die Lehrinhalte über Radio und Fernsehen vermittelt bekamen, die besten Ergebnisse.³⁵⁴ Bei einer weiteren Studie, so McLuhan, verfolgten Medizinschüler anhand einer Fernsehübertragung eine Operation und meinten danach, das Gefühl gehabt zu

S. 204 -205

³⁴⁹ Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

³⁵⁰ Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S.

³⁵¹ Armbrrecht, *Innerbetriebliche Public Relations*, S. 74

³⁵² McLuhan, *Die magischen Kanäle*, S. 442

³⁵³ Vgl. Ebd., S. 470

³⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 470

haben, selbst an diesem Eingriff beteiligt gewesen zu sein.³⁵⁵ Auch Patrick Hörl, der sich in seinem Werk *Film als Fenster zur Welt* mit den Schriften Grierson's beschäftigt hat, schreibt, dass das audiovisuelle Medium Film beweglicher als andere Medien sei und es aufgrund seiner Leichtigkeit und Qualität dem Rezipienten die Rezeption vereinfache:

„Der Film erreicht über die Unmittelbarkeit des Sinneseindrucks direkt die Gedanken, ist leichter zu begreifen, regt schneller die Vorstellungskraft an, trägt die Garantie für Wahrheit und Tatsächlichkeit, profitiert von der Attraktivität des Neuen und profitiert von der Romantik des Fernen und des Fremden.“³⁵⁶

Der Realitätseindruck und die gleichzeitige auditive sowie visuelle Stimulierung der Sinne führen zu einer gesteigerten Aufnahmefähigkeit, ja sogar zu einem Gefühl des Miterlebens bei den Rezipienten. Erfolgreiche Informationsvermittlung und gesteigerte emotionale Anteilnahme³⁵⁷ sind zwei wichtige Stichwörter, die der audiovisuellen Kommunikation zu Gute kommen.³⁵⁸ Weitere wichtige Schlagworte sind die *kollektiven Identität*³⁵⁹, die mit Hilfe dieser Medien am Friedrichshof geschaffen wurde, und das *kulturelle Gedächtnis*.

Das Visuelle ist in der Erschaffung eines kulturellen Gedächtnisses nicht mehr wegzudenken.³⁶⁰ Wenn wir an Situationen oder Menschen zurückdenken, erinnern wir, seit der Erfindung der Fotografie, Bilder. „Wir leben in einer facilen Gesellschaft, die ununterbrochen Gesichter produziert“³⁶¹, schreibt Macho. Bilder helfen uns dabei, etwas zu memorieren. Gesichter helfen uns, uns an Menschen und an die mit ihnen verbundenen Botschaften zu erinnern.³⁶² Noch bevor die Schrift erfunden war, wurde, wenn man an Höhlenmalereien zurückdenkt, gemalt. Bilder wurden produziert, um zu bewahren, was nur zu leicht in Vergessenheit geraten konnte.³⁶³ „Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern. Dieser lebende Bildbezug setzt sich gleichsam in der physischen Bildproduktion fort, die wir im sozialen Raum veranstalten.“³⁶⁴ schreibt Belting in seinem Werk *Bild-Anthropologie*. Deswegen sind diese für die Erschaffung eines kollektiven Gedächtnisses innerhalb einer Gemeinschaft wie der Kommune von großer Bedeutung.

³⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 496

³⁵⁶ Hörl, *Film als Fenster zur Welt*, S. 227

³⁵⁷ Vgl. dazu Jens Ruchatz, der auch von der Fotografie als Mittel zur Erzeugung „einer besonderen emotionalen Beteiligung“ spricht und diese als „Mittel zur Erzeugung von Betroffenheit“ beschreibt – siehe Jens Ruchatz, „Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen“, *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Hg. Astrid Erll/Ansgar Nünning, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004, S. 83 – 105, hier S. 96

³⁵⁸ Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, S. 39

³⁵⁹ Vgl. Jens Ruchatz, „Fotografische Gedächtnisse“, S. 85

³⁶⁰ Vgl. Macho, *Vorbilder*, S. 305

³⁶¹ Ebd., S. 263

³⁶² Vgl. Ebd., S. 274

³⁶³ Vgl. Ebd., S. 274

³⁶⁴ Belting, *Bild-Anthropologie*, S. 11-12

„In kleinen, homogenen Gruppen, die einen Erfahrungshorizont teilen, der nicht ständig untereinander kommunikativ abgeglichen werden muss, mag Mediengebrauch zur Sicherung der kollektiven Identität auf wenige Anlässe beschränkt bleiben. Große Kollektive, die nicht mehr unmittelbar interagieren können, müssen hingegen verstärkt medialen Auswand betreiben, um sich eine gemeinsame Vergangenheit zu verschaffen, auf deren Fundament die gegenwärtige Identität der Gruppe sich begründen lässt.“³⁶⁵

Innerhalb der Kommune konnten die *Erfahrungshorizonte*, wie Ruchatz sie nennt, nicht ständig untereinander abgeglichen werden. Allein durch die räumliche Distanz zwischen dem Friedrichshof und den Stadtkommunen war dies ohne ein mediales Hilfsmittel nicht möglich. Eine kollektive Identität stellt jedoch die Basis einer Gemeinschaft dar und kann nur erreicht werden, wenn das Wissen, auf welchem diese Gemeinschaft gründet, innerhalb dieser zirkuliert und regelmäßig all ihre Mitglieder erreicht. Dieses Wissen, von dem die Autorin hier spricht, könnte man auch als kulturelles Gedächtnis bezeichnen. Die kulturelle Identität beruht auf jenem Gedächtnis, welches über die Medien des Friedrichshofes überliefert wurde, das jene Momente in den Vordergrund rückte und kommunizierte, die von der Gemeinschaft erinnert werden sollten. „Die Medien der Repräsentation, des kulturellen Gedächtnisses, müssen möglichst eindeutig festhalten, was erinnert, rituell wiederholt und als Zeugnis kollektiver Zugehörigkeit betrachtet werden soll.“³⁶⁶ schreibt Macho in seinem Werk *Vorbilder*. Im Auftrag der Erschaffung eines kulturellen Gedächtnisses wird ein „Memorialauftrag“,³⁶⁷ wie Ruchatz es nennt, mitgedacht, der schon im Moment der Aufnahme auf die Bilder einwirkt und an die künftige Erinnerungsfunktion der Bilder hinweist. Während vom Darstellungsauftrag nur die Personen vor der Kamera betroffen sind, so schließt der Memorialauftrag den Kameramann mit ein, der die Auswahl und Zusammensetzung der Bewegtbilder, die die Mitglieder der Kommune im Nachhinein zu sehen bekommen, bestimmt.

Die audiovisuellen Medien stellten das nötige Bindeglied zwischen den Mitgliedern der Kommune dar, ohne welche ein solches kulturelles Gedächtnis und die darauf aufbauende kollektive Identität nicht zu Stande gekommen wären. Die gesehenen Bilder wurden von ihren Rezipienten aufgenommen, verinnerlicht und wie Erinnerungen abgespeichert.³⁶⁸ Es sind künstliche Erinnerungen, die diese Medien in den Köpfen ihrer Rezipienten erzeugten. „Ein Gedächtnis [hat] immer etwas mit Medien zu tun [...], wie auch Kultur immer etwas mit Medien zu tun hat“³⁶⁹, so Ruchatz weiter. Sie sorgten für die Etablierung eines solchen

³⁶⁵ Ruchatz, „Fotografische Gedächtnisse“, S. 85

³⁶⁶ Macho, *Vorbilder*, S.24

³⁶⁷ Vgl. Ruchatz, „Fotografische Gedächtnisse“, S. 102

³⁶⁸ Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, S.21

³⁶⁹ Ruchatz, „Fotografische Gedächtnisse“, S.86

kulturellen, kollektiven Gedächtnisses, einer Gleichschaltung untereinander, die ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, der Gemeinschaft entstehen ließ.

5.3.1.1.2. Die FH-Wochenschau – Aufbau und Inhalte

Die Wochenschauen des Friedrichshofes dienen mehr der Zerstreuung der Mitglieder der Kommune in den Städten denn der Informierung. Sie sollen unterhalten. Einige von ihnen geben vor, die „Bilder der Woche“³⁷⁰ zu präsentieren oder „Nachrichten aus dem Paradies El Cabrito[s]“³⁷¹ zu sein.

Die Wochenschauen lenken den Blick der Kommunarden auf Dinge, die am Friedrichshof als wichtig verstanden wurden: Auf die Kunst – vor allem die Kunst Mühls, die Selbstdarstellungen der Friedrichshofer, Pädagogik, die Ausbauarbeiten des Friedrichshofes sowie El Cabritos und Besuche öffentlich angesehener Personen.

Die meisten der Wochenschauen verfügen über einen Vorspann. Dieser ist meist kurz gehalten beziehungsweise überschreitet nie eine Länge von 10 Minuten. Größtenteils ist er mit Musik unterlegt. VHS Kass. Nr. 604, auf der wir die Wochenschau Nummer 8 des Jahres 1988 finden, beginnt mit einer tief stehenden Sonne über dem Horizont, in der unteren Bildhälfte sehen wir das Meer und den Strand.³⁷² Das statische Bild wird von einem Boot, das im Schatten der untergehenden Sonne auf dem Meer fährt, abgelöst. Wir sehen das Glitzern der Sonne auf dem Wasser sowie die dunklen Schatten des Bootes und der darauf befindlichen Männer. Am vorderen Bildrand sehen wir die Umrisse der Felsen. Wieder erfolgt ein Schnitt und die Kamera nimmt eine leichte Untersicht ein. Sie zeigt uns einen grünen Hügel und schwenkt dann weiter nach rechts über die umliegende Natur. Die Aufnahmen werden auf der Tonebene von einem von Kindern gesungenen Lied über El Cabrito begleitet.

Bilder, wie wir sie zu Beginn dieser Wochenschau finden, sind für das Medium nicht unüblich. Sie wirken malerisch, sprechen das Gemüt an und heben die Stimmung des Rezipienten, der das friedvolle und paradiesische dieser Aufnahmen in sich aufnimmt. Durch den Kindergesang wird das Gefühlvolle dieser Aufnahmen zusätzlich betont.

³⁷⁰ U-matic Kass. Nr. 448, Digi DVD, Wochenschau 28/29/39 1987, 0.15-0.16

³⁷¹ VHS Kass. Nr. 609, Digi DVD, Wochenschau Gomera April 1988 Nr. 13, 0.00 – 0.01

³⁷² VHS Kass. Nr. 604, Digi DVD, Wochenschau Nr. 8 März 1988, 0.00 – 0.01

Die Wochenschau geht weiter mit einer Einstellung eines noch nicht fertig gebauten Hauses und zwei Männern, die mit einem Schubkarren an der Hauswand vorbeigehen. Das nächste Bild zeigt uns in einer Totale eine Frau, die sich von der Tür eines weiteren Hauses entfernt. Dann folgt wieder eine Aufnahme des Meeres, im Hintergrund ein Berg. Die nächste Einstellung zeigt Mühl auf einem Traktor in der Halbnähe, wieder ein Schnitt und noch immer sehen wir Mühl aus einer seitlichen Perspektive auf dem Traktor sitzen. Sein Blick geht gerade aus in die Ferne, als er den Kopf zur Kamera dreht folgt ein weiterer Schnitt und wir sehen nun einen *Medium-shot* Mühls am Strand. Die Kamera fokussiert zwischen den Körpern zweier Kommunardinnen hindurch auf Mühl und eine Artistin. Mühl schaut in die Kamera und macht dabei eine heroische Handbewegung. Die Kamera zoomt ihrerseits bei dieser Bewegung näher an ihn heran, sodass nur noch er in ihrem Bildfeld zu sehen ist. Hier haben wir wieder die Hervorhebung Mühls, die uns schon bekannt ist. Die Kamera macht ihn als Einzigen wirklich sichtbar. Während die Personen zuvor nur in Totalen oder Halbtotale abgebildet wurden, sehen wir ihn in Halbnahaufnahmen, sodass er klar erkennbar wird. Es folgen Impressionen lachender und winkender Kommunarden, die mit einem Boot ankommen sowie deren Begrüßung durch Mühl und die anderen Kommunarden. Dann ein als Wolf verkleideter Mann, der sich an die am Strand spielenden Kinder heranschleicht und sie erschrecken möchte. In Minute 2.10 sehen wir eine Baustelle, die Kamera zoomt heraus und gibt dadurch einen größeren Bildausschnitt frei. Es erfolgt ein Schnitt und wir sehen wieder Kinder am Strand sitzend und liegend in einer Halbtotale, wieder ein Schnitt und die Kamera schwenkt von oben hinunter und weiter nach links über das angebaute Gemüse. Wir sehen die Großaufnahme einiger Ameisen und gleich darauf in einer Halbtotale einen Bagger, der vor dem Meer Geröll ablädt. Es folgt ein Bild von Kindern an einem Tisch sitzend und stehend inmitten der Natur, die Kamera zoomt heraus und gibt uns mehr von ihrer Umgebung preis. Wieder ein Schnitt und wir sehen Kinder spielend am Strand in einer Halbtotale, gefolgt von einer Nahaufnahme eines Kindes. Die strukturoberste Frau tritt zu ihm ins Bild und die Kamera zoomt ein wenig heraus, um sie zu erkennen zu geben. Dann folgt ein Schnitt und wir sehen die Frau mit dem Kind in einer Nahaufnahme, wiederum Kinder beim Spielen am Strand in einer Halbtotale und eine Detailaufnahme einer Pflanze. Das letzte Bild dieses dreiminütigen Vorspannes zeigt uns daraufhin Palmenköpfe und den Himmel über der Insel aus der Untersicht.³⁷³

In diesem Beispiel zeichnen sich nun schon einige der immer wiederkehrenden Botschaften der Wochenschauen an ihre Rezipienten ab: Natur und Natürlichkeit (das angebaute

³⁷³ Ebd., 00.0-0.03

Gemüse, die nackt am Strand spielenden Kinder), Idylle und Utopie (Kinder und Erwachsene beim Spielen unter der strahlenden Sonne der Kanaren-Insel), Fortschritt und Ausbau (an der ‚Zukunft‘ arbeitende Menschen, die fleißig wie Ameisen ihr Werk verrichten), Freude und Ausgelassenheit (lachende und in die Kamera winkende Kommunarden) werden suggeriert. Auch diese Bilder möchten den Rezipienten glauben lassen, dass das Gezeigte authentisch ist. Die Menschen, die ihm präsentiert werden, sind fröhlich, sie lachen in die Kamera. Die Aufnahmesituation wird dadurch nicht geleugnet, im Gegenteil, sie wird in das Geschehen aufgenommen, was wiederum das innerhalb der internen Kommunikation so wichtige Vertrauen im Rezipienten der Aufnahme erweckt.³⁷⁴ Auch die Assoziation Arbeit (Ameisen und arbeitende Menschen) – Fortschritt (Bilder des Ausbaus) – Zukunft (die Kommunardin mit ihrem Nachwuchs) ist hier gegeben.

Auch bei VHS Kassette 603 finden wir einen ähnlichen Vorspann.³⁷⁵ Er beginnt mit einer aufgehenden Sonne am Horizont, gefolgt von Aufnahmen des Meeres und an Felsen preschenden Wellen sowie Impressionen eines Schiffes, einer natürlich angelegten Bewässerungsanlage und der um diese herum wachsenden Pflanzen. Dann folgt eine leicht seitliche Halbnahaufnahme der Mutter Mühls. Sie dreht den Kopf nach links zur Kamera und schaut hinein, es folgt ein Schnitt und wir sehen Mühl mit Kommunarden und Kindern an einem Tisch sitzen und herumalbern.

Hier sehen wir gleich zu Beginn Aufnahmen des Meeres, seiner Kraft und auch gleichzeitig seiner natürlichen Schönheit, gefolgt von weiteren Naturaufnahmen. Daraufhin folgen Bilder der Vergangenheit, die uns in der Person der Mutter Mühls begegnet, und der Zukunft, welche von Mühl und den Kindern dargestellt wird. Durch die Montage wird zwischen diesen Bildern, der Natur, dem Meer und Mühl beziehungsweise den Kindern, die wir hier fröhlich gemeinsam spielen sehen, eine Beziehung hergestellt. Die Bilder der Natur unterstreichen die Idylle. Das Paradies beschränkt sich laut diesen Bildern nicht nur auf die Natur – auch das Zwischenmenschliche scheint es mit einzuschließen.

„Der Sinn liegt nicht im Bild, er ist dessen durch die Montage in das Bewußtsein [sic!]des Zuschauers projizierte Schatten.“³⁷⁶, schreibt Bazin in seinem Werk *Was ist Kino?*. Die Montage ist das *Gerüst* der internen audiovisuellen Kommunikation des Friedrichshofes, die den Aufbau der Wochenschauen und Zusammenschnitte stützt und diese zu den ihnen

³⁷⁴ Vgl. Franz M. Bogner, „Grundlagen der Public Relations“, *Public Relations. Praxis in Österreich*, Hg. Benno Signitzer, Wien: Verlag Orac 1984, S. 15

³⁷⁵ Vgl. VHS Kass. Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau Gomera März 1988, 0.00-0.01

³⁷⁶ Bazin, *Was ist Kino?*, S. 30

intendierten Botschaften werden lässt.³⁷⁷ Man könnte auch sagen, der Schnitt diene dazu, die Intensität schwierigerer oder eventuell nicht gar so positiv behafteter Bilder abzuschwächen. In der Wochenschau vom 11. April 1989³⁷⁸ sehen wir beispielsweise Kinder beim Bau eines Tipis, aus dem Off hören wir dazu einige erläuternde Worte, dann setzt die Musik ein. Wir sehen in einer schnellen Schnittfolge Bilder der Kinder beim Bau der Tipis, dann setzt die Musik aus und eine Impression der Kinder in einem fertig gebauten Tipi beim Essen belegter Brote folgt. Das Bild wird langsam ausgeblendet und ein Junge, gefolgt von einigen Kindern, kommt uns auf einem Gehweg entgegen. Die Hände in die Hüften gestemmt gehen sie auf die Kamera zu und sagen ‚Hola‘. Die Kamera zoomt heraus als sie näher kommen, um uns weiterhin das gesamte Geschehen in einer Halbtotale zu präsentieren. Es folgt ein Schnitt und die Kinder gehen nach rechts, wieder ein Schnitt und die Kamera präsentiert uns ihre ausgestopften Hinterteile in einer Großaufnahme. Nach einigen weiteren Einstellungswechseln, in denen uns die Kamera die verkleideten Kinder zeigt, wendet sie sich einem anderen Geschehen zu. Wir sehen Mühls Tochter L. in einer Totalen mit zwei Kommunarden bei Gehübungen. Rechts im Bild sitzt ein weiteres Kind. Es folgt ein Schnitt und ein Mädchen spricht direkt in die Kamera. Sie schaut in das Kameraauge und sagt „Hallo Mama B. Ich bin bei der L., weil alle anderen Kinder ihre Mütter haben und ich ein bisschen traurig bin, weil ich sie nicht habe, und.“ Das Wort wird ihr hier wortwörtlich abgeschnitten. Während sie spricht hält sie ein gemaltes Bild in die Kamera, es erfolgt ein Schnitt und wir sehen ihr Gesicht in Großaufnahme. Sie schickt zwei Bussis in die Kamera und sagt „Baba, liebe Mama B.“, wieder ein Schnitt und auch L. sagt „Baba, B.“ an die Kamera gerichtet. Auf das Bild folgt ein weiteres, auf dem L. mit einer Kommunardin, die L.s Krücken hält, im Grünen sitzt und lacht. Ein Szenenwechsel erfolgt: Wir sehen nun in einem *Full-shot* Mühl und einen Gast tanzen, lächeln und zur diegetischen Musik klatschen. Die Kamera zoomt heraus und lässt den Bildausschnitt größer werden, wodurch wir nun weitere Männer erblicken. Es erfolgt ein Schnitt und das Bild zeigt uns viele Kommunarden mit ihren männlichen Gästen. Es wird getanzt, gelacht, gepfiffen und geklatscht.³⁷⁹

Auch bei diesem Beispiel sehen wir eine Art der Assoziationsmontage. Es wird eine Verbindung zwischen den Bildern aufgebaut, ein Vergleich geschaffen. Wir sehen spielende Kinder, dann das einsame Mädchen und wieder fröhliche Erwachsene. Mittels Montage wird der Versuch unternommen, die Situation, in der das Mädchen ihrer Mutter

³⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 30

³⁷⁸ Vgl. VHS Kass. o. Nr., Digi DVD, EC Wochenschau 890411

³⁷⁹ Vgl. Ebd., 0.05-0.09

eine Botschaft zukommen lässt und ihr mitteilt, dass sie sie vermisst, abzuschwächen. Das Kind wird von schönen Momenten umschlossen, die Schwere wird diesem Bild dadurch genommen. Bevor das Mädchen zur Kamera spricht sehen wir vergnügte Kinder in einem natürlichen Umfeld, danach folgen Bilder fröhlich tanzender Erwachsener, die sich zwanglos mit ihren Gästen vergnügen. Das Kind wird dadurch als Einzelfall, als Ausnahme dargestellt – die anderen teilen ihre Trauer nicht. Sie sind glücklich und ausgelassen, wie eine heitere Großfamilie. Auch enthält uns die Kamera hier vor, was das Mädchen noch zu sagen hatte. Durch Schnitt und Montage wird ihre Botschaft abgeschnitten. Ihre Rede verschwindet im *Off* des Filmes, bleibt dem Rezipienten verborgen.

Naturaufnahmen, wie beispielsweise Aufnahmen von sprießenden Blütenknospen und Bäumen³⁸⁰, Schwenks über Gärten von Weintraubenhainen³⁸¹ oder eines durch Wellen zum Schaukeln gebrachten, im Meer verankerten Bootes³⁸², werden oftmals gemeinsam mit Musik dazu verwendet, einen Zustand friedlichen, einfachen Lebens darzustellen.³⁸³ Oft sind Sonnenauf- und Untergänge ein beliebtes Stilmittel, welche in die Wochenschauen eingebaut werden. U-matic Kass. Nr. 313 Wochenschau 48/1985 endet beispielsweise mit einem Sonnenuntergang. Man sieht den Turm des Friedrichshofes im rötlichen Abendlicht, es folgt ein Schnitt und wir sehen ein Bild der untergehenden Sonne, wie sie die vor dem Horizont liegenden Felder in ihr warmes Licht hüllt. Mittels Fade-Out verschwindet das Bild langsam. „Das war Wochenschau 49/85“ wird dabei unten eingeblendet.³⁸⁴ Ein Sonnenuntergang ist ein romantisierendes, die Wirklichkeit verklärendes Bild. Vermutlich soll der hier zum Schluss der Wochenschau eingesetzte Sonnenuntergang nur dazu dienen, die Wochenschau zu einem Abschluss zu bringen, sie mit einem Hauch von Melancholie zu schließen. Er deutet jedoch durch diese Romantisierung auch auf die Künstlichkeit der Wochenschau hin, wie es auch das Ende der Wochenschau 44 des Jahres 1986³⁸⁵ tut. Diese schließt mit einem Zeitraffer: Der Rezipient sieht die zeitlich beschleunigte Außenaufnahme eines asphaltierten Weges, Menschen gehen beziehungsweise fahren ihn entlang oder kreuzen ihn. Teils wird dabei zusätzlich mit Stopptricks gearbeitet. Währenddessen wird „Woche 44 Ende“ eingeblendet. Wir hören Musik, während das Bild mittels fade-out schwarz wird. Der Zeitraffer, als eine verdichtende Gestaltung des Filmes,

³⁸⁰ Vgl. U-matic Kass. Nr. 1042, Digi DVD, Stall, Tiere Gemüsegarten, Obstgarten 23.4.1989, 0.37-0.39

³⁸¹ Vgl. U-matic Kass. Nr. 829, Digi DVD, Lili 1988, Wochenschau FH März 1989, 0.32-0.33

³⁸² Vgl. U-matic Kass. Nr. 609, Digi DVD, Wochenschau April 1988 Nr. 13, 0.01-0.02

³⁸³ Vgl. dazu u-matic Kass. Nr. 448, Digi DVD, Wochenschau 28/29/39 1987, 0.15 – 0.16, U-matic Kass. Nr. 795, Digi DVD, Wochenschau 1988 Woche 25, 40, 42, 0.26-0.27

³⁸⁴ u-matic Kass. Nr. 313, Digi DVD, Wochenschau 49/85, 0.32 – 0.33

³⁸⁵ Vgl. U-matic Kass. Nr. 562, Digi DVD, Wochenschau 44/1986, Atelierbesuch 1987, 0.12-0.15

durch den bei der Abspielgeschwindigkeit nicht mehr alle Bewegungsabläufe sichtbar sind, wird häufig zur Erzielung einer heiteren Wirkung angewandt.³⁸⁶ Er unterstreicht in diesem Fall, im Gegensatz zu der im Beispiel zuvor erwähnten Schwere und Melancholie, die mit einem Sonnenuntergang einhergeht, die Leichtigkeit und Unbeschwertheit des Mediums der Wochenschau. Gleichmaßen weist uns dieses Ende jedoch auch auf die Realitätskonstruktion hin, indem es auf die Möglichkeit des Mediums, Zeit gestalten und verändern zu können, hinweist.

Was die Autorin hier nun versucht hat aufzuzeigen, ist, dass es überwiegend unverfängliche Bilder einer ‚einfachen Kost‘ sind, die den Stadtkommunarden innerhalb der Wochenschauen gezeigt oder zumindest so präsentiert wurden, als wären sie es. Sie möchten den Betrachter glauben machen, es handle sich um Nachrichten aus dem *Paradies*.³⁸⁷

5.3.1.1.2.1. Die Programmatik des Mediums ‚Wochenschau‘

In der Wochenschau werden die banalsten Dinge als wahrhafte Erlebnisse dargestellt und für den Rezipienten attraktiv und genussvoll gestaltet. Filmmaterial, welches man aus der Dokumentation des ‚Alltags‘ herauslöste, wurde mittels den Möglichkeiten der Nachbearbeitung verändert, ästhetisch gestaltet und neu geordnet und damit zu *Nachrichtenfilmen* umfunktioniert:³⁸⁸

„Nicht künstlerische Subjektivität sorgt für ihre Zusammenstellung, wie bei den Wirklichkeitsbildern, die das „Filmauge“ erspät hat, sondern die Absicht jener Interessenten- und Mächtigkeitsgruppen, die sie finanzieren.“³⁸⁹

schreibt Béla Balász über Nachrichtenfilme und Wochenschauen in seinem Werk *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Damit verweist er wieder auf die Tatsache, dass jeder Nachrichtenfilm – obgleich Dokumentarfilm oder Wochenschau – mit einer gewissen Absicht, einem gewissen Ziel geschaffen wird. Die Wochenschau des Friedrichshofes möchte ein gewisses Bild der Wirklichkeit vermitteln, welches sie mit ausgewählten Inhalten unterstreicht und zu belegen meint. Nach außen hin werden diese als vermeintliche Nachrichten verpackt, als wären es tatsächliche und wahrhaftige Ausschnitte der Wirklichkeit. Auch wenn die einzelnen Bilder zwar der Wirklichkeit entspringen, werden

³⁸⁶ Vgl. Hilmar Mehnert, *Das Bild in Film und Fernsehen*, Leipzig: VEB Fotokinoverlag 1986, S. 111

³⁸⁷ Vgl. beispielsweise VHS Kass. Nr. 609, Digi DVD, Wochenschau Nr. 8 März 1988, 0.00 – 0.01

³⁸⁸ Vgl. Hörl, *Film als Fenster zur Welt*, S. 229

³⁸⁹ Balász, *Der Film*, S. 165

Sinn und Aussage durch die bewusste Neuordnung jener verändert. Wie wir schon wissen, zeigt „Der Schnitt [...] nicht Wirklichkeit, sondern „Wahrheit“ (oder Lüge) – unausweichlich.“³⁹⁰

Ähnlich wie die Wochenschau der 1930er Jahre in Österreich, hat auch die Friedrichshofer Wochenschau die vorrangige Funktion der „Legitimierung des bestehenden autoritären Regimes“³⁹¹ beziehungsweise der Stärkung des Friedrichshofes. Durch die Möglichkeiten des Mediums Video werden die Inhalte der Wochenschauen, die im Grunde etwas Alltägliches, Gewöhnliches an sich haben, ästhetisch inszeniert. Das Funktionieren des Friedrichshofes und dessen aufstrebende Entwicklung sowie dessen künstlerische und kulturelle Leistungen werden dabei in den Vordergrund gehoben und propagiert. Diese positive Darstellung des Modells ‚Friedrichshof‘ soll eine identitätsstiftende Wirkung bei ihren Mitgliedern erzielen.³⁹²

Die Wochenschauen des Friedrichshofes unterscheiden sich in ihrer Funktion nicht großartig von den Wochenschauen des 20. Jahrhunderts, die als beliebtes Propagandainstrument des Staates eingesetzt wurden und im Dienste einer Institution standen.³⁹³ Sie repräsentieren eine Scheinwelt, sollten bis zur Auflösung der Kommune hinter dem Friedrichshof und dessen Führungsschicht stehen und versuchen, von den Missständen, die innerhalb der Kommune herrschten, abzulenken.³⁹⁴ Bis ins Jahr 1990 hinein finden wir hier kurze Erzählungen über den Friedrichshof, welche mit schön klingender Musik und Landschaftsaufnahmen ‚dekoriert‘ werden, jedoch keinen seriösen Inhalt haben.³⁹⁵ Sie sind folgenlos, aber nicht wirkungslos. Trotz ihrer Oberflächlichkeit in Art und Inhalt übernehmen sie eine identitätsstiftende Funktion: Die Bewusstseinshöchsten, die Stars des Friedrichshofes (Kinder und Artisten) werden häufig gezeigt, zudem Bilder des Fortschritts, des Ausbaus und der Malerei. Durch die immerwährende Wiederkehr der

³⁹⁰ Ebd., S. 167

³⁹¹ Karin Moser, „Vorwort“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 7

³⁹² Karin Moser, „Die Bilderwelt der Österreich in Bild und Ton – Die konstruierte Realität eines ständestaatlichen Propagandainstruments“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 99-148, hier S. 114 ff.

³⁹³ Vgl. Schwarz, *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*, S. 12

³⁹⁴ Anm. d. Verf.: Ich schreibe hier ‚versuchen‘, da die Darsteller des vorfilmischen Alltags im Jahre 1990 häufig müde wirken. Es wirkt, als würden sie sich manchmal nicht mehr viel Mühe geben, ihrem Darstellungsauftrag nachzukommen. Auch der Kameramann scheint nun häufig gehetzt: sehr schnelle Schwenks dominieren das Bild– Vgl. u-matic Kass. Nr. 1110, Digi DVD, Wochenschau Juli 1990

³⁹⁵ Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, S. 111

gleichen Themen werden diese betont, ihre Bedeutsamkeit unterstrichen. Gleichzeitig ist die Wochenschau die Repräsentationsplattform der *Stars* der Kommune.

Die Wochenschau ist eine nach innen gerichtete Propagierung der Verhältnisse innerhalb der Kommune. Sie verfügt über einen werbenden Charakter, da sie als bewusste Gestaltung und Veranschaulichung einer bestimmten Ideologie verwendet wurde. Durch die einseitige Darstellung der Verhältnisse konnte sie Einfluss auf das Denken und Verhalten ihrer Rezipienten nehmen.³⁹⁶

„[Die] Wochenschau [...] scheint ein Abbild der Realität zu produzieren. Dabei wird leicht auf eine ganz grundlegende Funktion dieses Mediums vergessen - die Propaganda. Gerade wenn die „Aktualitätenschau“ von Regierungsstellen initiiert und produziert wird, steht die staatliche „Eigenwerbung“ an erster Stelle der Zielvorgaben der Berichterstattung.“³⁹⁷

schreibt Karin Moser über die austrofaschistische Wochenschau der 1930er Jahre.

Als ein Medium, welches der Friedrichshofer Führungsschicht und dem von jener propagierten Lebensmodell dient, präsentiert es diese in einem strahlenden Licht. Sie lenkt die Wahrnehmung der Stadtkommunarden, indem sie ihnen Inhalte aus dem Leben der Friedrichshofer präsentiert, die einzig mit der Intention für diese zu werben ausgewählt worden sind. Der Friedrichshof wird als der Ort dargestellt, an dem die *Bewusstseinsobersten* zu Hause waren. Dies hatte die Wirkung, dass jeder bevorstehende Besuch der Stadtkommunarden am Friedrichshof von Gefühlen der Ehrfurcht und Aufregung begleitet wurde, wie eine ehemalige Kommunardin in dem Film *Die Tage der Kommune* erzählt.³⁹⁸

„Die Meinung der Massen ist offensichtlich formbar, sodass ihre neu gewonnene Kraft in die gewünschte Richtung gelenkt werden kann. [...] Zum eigenständigen Denken kommt es daher eher selten.“³⁹⁹

schreibt Edward Bernays in *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*. In der Kommune rezipierten alle die gleichen, vom Friedrichshof entsandten Medien. Unterhaltung und Bildung, die aus der ‚Kleinfamiliengesellschaft‘ kam, war bis zum Zerfall der Kommune offiziell nicht angesehen. Als wichtig wurde hauptsächlich erachtet, die neuesten Nachrichten vom Friedrichshof zu verfolgen, an sich selbst zu arbeiten um innerhalb der Struktur aufsteigen zu können und in seiner Berufsrolle erfolgreich zu sein. Kritische oder negative Denkansätze wurden in den Köpfen der Mitglieder zensiert, da man mittels kritischer Äußerungen Gefahr lief, als ‚Nego‘ entlarvt zu werden und in der Struktur

³⁹⁶ Edward Bernays, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Freiburg: Orange Press 2007, S. 27

³⁹⁷ Karin Moser, „Die Bilderwelt der Österreich in Bild und Ton – Die konstruierte Realität eines ständestaatlichen Propagandainstruments“, S. 99

³⁹⁸ Vgl. *Die Tage der Kommune*, Regie: Elisabeth Scharang, Lotus Film und Muhr Film, ORF 1998

³⁹⁹ Bernays, *Propaganda*, S. 27

abzusteigen.⁴⁰⁰ Bis zuletzt versuchte die Wochenschau das Trugbild des harmonischen Alltags am Friedrichshof aufrecht zu erhalten. Auch im Jahre 1990, als die Fassade des Friedrichshofes schon gefallen war, ging die Wochenschau noch sehr vergnüglich weiter. Von den Unruhen, der inneren Umbruchstimmung und den Anklagen gegen Mühl fehlt hier jede Spur. Bis zuletzt hielt man an dem eingeübten äußeren Erscheinungsbild fest und rang sich meist sogar ein Lächeln ab, wenn man sich im Bildfeld der Kamera bewegte.

5.3.1.2. Die externe Kommunikation

Laut Wolfgang Armbrecht ist „die nach außen gerichtete Öffentlichkeitsarbeit einer Organisation als eine *politische Auftragsfunktion* zu definieren, deren Aufgabe die Sicherung von Handlungsspielräumen durch die (zu erhaltende) Integration in die Organisationsumwelt ist.“⁴⁰¹

Mitte der 1970er Jahren wollte sich die Kommune mit ihrer externen Kommunikationsstrategie noch von ihrer Umwelt abheben, der Integrationsprozess kam erst gegen Ende der 1970er Jahre. Im Jahre 1976/77, so schließt die Autorin aus der Menge der Publikationen dieser beiden Jahre, war das Hauptziel der Kommune „maximale Publizität“⁴⁰²: Sie wollte Aufmerksamkeit erregen, gleich ob mit Negativwerbung oder mittels positiver Berichterstattungen.⁴⁰³ Das Mittel der spielerischen Provokation stand im Mittelpunkt ihrer öffentlichen Auftritte.⁴⁰⁴ Der erste Werbefilm der Kommune, *Die Kirschen in Papas Garten*, der diese Haltung widerspiegelt sowie auch die erste Fernsehreportage über die Kommune führten genau zu diesem Effekt: Einige waren fasziniert von dieser Freiheit und den Tabubrüchen, die diese audiovisuellen Auftritte signalisierten, andere wurden zu Gegnern der Kommune und verlangten deren Auflösung.⁴⁰⁵

Erst nach und nach setzte innerhalb der Kommune ein Bewusstsein darüber ein, wie wichtig es für ein längerfristiges Bestehen war, sich ein gesellschaftlich anerkanntes Image zuzulegen und dieses auch zu pflegen. Der Wendepunkt kam Ende der 1970er Jahre, als

⁴⁰⁰ Vgl. *Die Kinder vom Friedrichshof* (DE 2009), 0.53-0.57 sowie Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 47

⁴⁰¹ Armbrecht, *Innerbetriebliche Public Relations*, S. 117

⁴⁰² Ebd., S: 221

⁴⁰³ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 39 ff.

⁴⁰⁴ Vgl. Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

⁴⁰⁵ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 39 ff.

man begann, strategische Kontakte aufzubauen. „Imagepflege“⁴⁰⁶ wurde ab dieser Zeit groß geschrieben.

In den 1980er Jahren diente die externe Kommunikation dem Bestreben nach sozialer Anerkennung sowie der Sicherung finanzieller Handlungsspielräume der Kommune, die sie im Kunst- und Kultur-, Pädagogik- und Bausektor⁴⁰⁷ benötigte. Auf die Etablierung „gesellschaftspolitischer Beziehungen“⁴⁰⁸ und ihren Stellenwert im Kunstbereich wurde vermehrt geachtet, weshalb unter anderem Personen von außerhalb zur Mitwirkung in kommuneneigenen Projekten, wie den Spielfilmen, eingeladen wurden.⁴⁰⁹

5.3.1.2.1. Werbefilme

Die Filme, die die Kommune selbst als Werbefilme bezeichnete, wurden wie eingangs in Kapitel 3 schon erwähnt, innerhalb der Kulturarbeit und Mitgliederanwerbung bei Vorträgen der Kommune gezeigt. Sie sind von unterschiedlicher Länge mit einer Höchstdauer von einer dreiviertel Stunde. Während die meisten Wochenschauen aus bereits bestehendem Filmmaterial der ‚Alltagsdokumentation‘ zusammengeschnitten wurden, beinhalten die Werbefilme auch einige einzig für diesen Zweck inszenierte Szenen.⁴¹⁰

Der erste und gleichzeitig bekannteste Werbefilm, der auch in einigen Fernsehreportagen⁴¹¹ über die Kommune ausschnittsweise gezeigt wurde, trägt den Titel *Die Kirschen in Papas Garten*.⁴¹² Er wurde 1974 gedreht und lange Zeit auf Vortragstourneen eingesetzt. Mit diesem Film wollte die Kommune für andere Menschen veranschaulichen, dass das Leben, welches sie gewählt hatten, ein anderes war, sie Tabus brachen, sich für die Gemeinschaft und die freie Liebe entschieden hatten, andere Ansichten teilten und ihren Gefühlen und Emotionen spürbaren und sichtbaren Ausdruck verliehen.

⁴⁰⁶ Armbrrecht, *Innerbetriebliche Public Relations*, S. 222

⁴⁰⁷ Anm. d. Verf.: Für den Ausbau des Friedrichshofes waren Bauförderungen und für den Ankauf El Cabritos auf La Gomera Empfehlungsschreiben österreichischer Politiker notwendig – vgl. *Spanische Zeitungen berichten über Interventionen für Mühl-Kommune*, Gestaltung: Josef Manola, ORF, Ö1 Mittagsjournal, 09.07.1988

⁴⁰⁸ Ansgar Zerfaß, *Unternehmensführung und Öffentlichkeitsarbeit. Grundlegung einer Theorie der Unternehmenskommunikation und Public Relations*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwiss., 2004, S. 301

⁴⁰⁹ Vgl. dazu u.a. Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S. 131

⁴¹⁰ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Jänner 2014 sowie vgl. VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979 (Teil 2) und *Die Kirschen in Papas Garten*, Regie: Kommune Friedrichshof, Österreich 1975

⁴¹¹ Ausschnitte finden sich zum Beispiel in: *Die AA-Kommune*, Sendung der Reihe „Panorama“, Regie: Walter Pissecker, Thaddäus Podgorski, ORF 1975 und *Die Tage der Kommune*, Regie: Elisabeth Scharang, Lotus Film und Muhr Film, ORF 1998

⁴¹² Vgl. *Die Kirschen in Papas Garten*, Regie: Kommune Friedrichshof, Österreich 1975

Um die Inhalte des 27 minütigen Filmes *Die Kirschen in Papas Garten* für den Leser plastischer zu gestalten und die Veränderung innerhalb der öffentlichen Auftritte der Kommune besser zu veranschaulichen, werden hier die Inhalte dieses Filmes zusammengefasst:

Zu Beginn sehen wir einige Texttafeln. AA wird in roten Lettern groß eingeblendet, es folgt ein Schnitt und „Aktions Analyse“ steht im Bildfeld. Erneut wechselt der Text und die Wörter „Psychophysische Reparaturkommune Wien Friedrichshof“ erscheinen im Bildfeld. „PP Rep Ko“⁴¹³ zeigt, Selbstdarstellungen Juli August 1974, *Die Kirschen in Papas Garten*“ ist daraufhin hintereinander zu lesen. Währenddessen hören wir das Lied *Die Kirschen in Papas Garten*. Dann folgt das erste Bild: Wir sehen die Großaufnahme des Kopfes eines Mannes, der in die Kamera schreit. Es folgt eine Nahaufnahme aus einer seitlichen Perspektive. Der Mann schlägt in die Luft, die Kamera zoomt ein wenig heraus und wir sehen ihn nun im *Full-shot*, weiterhin schreiend und nackt. Das nächste Bild zeigt uns Mühl mit dem Mann in der Halbtotale. Er hält den Mann während dieser weiterschreit. In der nächsten Einstellung sehen wir den Mann wieder alleine im Bild. Er steht auf einer Matratze und brüllt, schlägt, schimpft und tritt in die Luft. Es erfolgt ein Schnitt und wir sehen nun eine nackte Frau, wie sie über einen Kübel gebeugt erbricht.⁴¹⁴

Diese Eröffnung des Filmes lässt den Zuseher nicht unberührt. Das unaufhörliche Geschrei wirkt aufwühlend, verstörend. Die sich übergebende Frau lässt Ekelgefühle im Betrachter wach werden. Das Geschrei hört mit diesen Bildern nicht auf. Nach dem Mann ist nun die Frau an der Reihe, und auch sie gebärdet sich ähnlich, schreit und weint. Hin und wieder sehen wir Mühl, vernehmen seine ruhige Stimme, die die Frau dazu auffordert, Verbalattacken, die sie von sich gegeben hat, erneut auszusprechen. Nach etwa den ersten 10 Minuten, die auf der Tonebene fast ausschließlich von Geschrei und auf der Bildebene von nackten Menschen erfüllt waren, erfolgt ein Szenenwechsel. Eine Gruppe von nackten Männern steht nun frontal vor der Kamera neben einem Klavier, an dem auf der linken Seite des Bildausschnittes Mühl sitzt und spielt. Ein Schild mit der Aufschrift „Rolle 2 Herbert Szene 1“ wird ins Bild gehalten. Ein einziger Mann, der im Mittelpunkt dieses Bildes steht, ist bekleidet. Während die Gruppe das Titellied des Filmes zu dem Klavierspiel singt, beginnt der Mann sich auszuziehen. Die Kamera macht dabei nur wenige Bewegungen. Die Einstellung wirkt wie ein Tableau, erinnert an das frühe Kino. Wir sehen das Geschehen frontal zur Kamera ausgerichtet, Personen aus dem

⁴¹³ Anm. d. Verf.: Abkürzung für Psychophysische Reparaturkommune

⁴¹⁴ Vgl. *Die Kirschen in Papas Garten*, Regie: Kommune Friedrichshof, Österreich 1975, 0.00-0.05

Bildausschnitt treten und im Off verschwinden beziehungsweise in das Bild hineintreten oder halb vom Off verdeckt. Nachdem auch der Mann seine Kleider abgelegt hat, folgt ein Schnitt und wir sehen wieder eine Gruppe von Personen, frontal zur Kamera stehend. Ein Mann ist im Vordergrund, nur mit einer Sonnenbrille bekleidet und bewegt sich zur diegetischen Musik. Hinter ihm stehen Mühl und weitere Kommunarden, die mit Instrumenten musizieren. Wieder bleibt der Bildausschnitt fast statisch. Die Einstellung wechselt erneut und wir sehen nun ein ähnliches Szenario wie zuvor mit den Männern. Diesmal ist es eine nackte Frauengruppe die sich vor dem Kameraauge bewegt und tanzt. Eine schwangere, angezogene Frau tritt von links in das Bild hinein, und auch sie zieht sich nun langsam, tanzend aus. Die Frauen schreien, tanzen, singen und klatschen dazu. Wieder erfolgt ein Szenen- und Ortswechsel und wir sehen die Aufnahmen der Geburt eines Kindes. Der letzte Szenenwechsel führt uns wieder zu dem Ausgangsort des Filmes: Die Matratze, auf der vor einer weißen Wand die Therapien durchgeführt wurden. Wir sehen eine Frau schreien und weinen. Sie schreit Mühl ins Gesicht, wirft sich auf ihn. Es folgt ein Schnitt und die Frau steht auf der Matratze, frontal zur Kamera. Rechts von ihr steht ein Mann mit einem Mikrofon. Er interviewt sie, fragt, ob es ihr nun besser ginge. Sie spricht nicht viel, schließt stattdessen die Augen und streckt dem Mann die Zunge ins Gesicht. Als Gelächter aus dem Off ertönt, wiederholt sie ihre Geste und intensiviert sie, beginnt den Mann zu umarmen und zu küssen. Danach folgt wieder ein Schnitt und wir sehen nun eine letzte Aktionsanalyse, gestaltet durch einen regen Einstellungswechsel. Der Mann, wieder nackt, vollzieht einen pantomimischen Urmord,⁴¹⁵ schreit und spricht dabei. Zwischendurch hören wir wieder Mühls ruhige Stimme, die den Akteur zur Wiederholung einiger Wörter auffordert. Danach ertönt wieder Musik. Mühl spielt am Klavier und es wird abermals dazu gesungen.⁴¹⁶

Die Nacktheit und damit verbundene Befreiung der Sexualität, die natürliche Geburt, das Geschrei innerhalb der Aktionsanalyse, die pantomimischen Mutter- beziehungsweise Vaternorde und die damit assoziierte Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen, die zu Beginn sowie zum Ende dieses Filmes gezeigt werden, all diese Dinge waren bezeichnend für die Kommune der damaligen Zeit. Sie wollten als revolutionäre Bewegung wahrgenommen werden, die mit der Gesellschaft und sogar den eigenen Eltern brach, sich von diesen löste; als *Geburt* einer neuen Generation, die eine Heilung von ihrer kleinfamiliären Schädigung anstrebte; als eine therapeutische Organisation, die durch das

⁴¹⁵ Vaternord nach Sigmund Freud

⁴¹⁶ Vgl. *Die Kirschen in Papas Garten*, Regie: Kommune Friedrichshof, Österreich 1975

Sichtbarmachen und Herausschreien verdrängter Gefühle den Weg vom ‚bewusstlosen Menschen‘, dem *Wichtel*, zum *AA-Menschen*, der über ‚Bewusstsein‘ und ‚soziale Identität‘ verfügte, antrat.⁴¹⁷

Während die Kommune in *Die Kirschen in Papas Garten* noch auf eine provokante und den Zuseher aufwühlende Art versuchte, ihre Andersartigkeit und Einzigartigkeit in den Vordergrund zu rücken, wurde gegen Ende der 1970er Jahre das gleiche Ergebnis mit mehr Souveränität und Seriosität zu erreichen versucht. Ab 1978 – gemeinsam mit der Auflösung der AAO – begann die Zeit der gesellschaftlichen Anpassung, und auch die Werbefilme, die in dieser Zeit entstanden, ließen dies erkennen: Plötzlich sprach man nicht mehr direkt von der psychischen Störung des Kleinfamilienmenschen, die innerhalb der Aktionsanalyse beziehungsweise der Selbstdarstellung geheilt werden müsse sondern bot „Informationsabende“⁴¹⁸ in Kulturhäusern für Außenstehende an. Der Friedrichshof wurde vom „internationalen AA-Zentrum“⁴¹⁹ zum „Zentrum für Selbstdarstellung“⁴²⁰, in dem „Kurse für emotionellen Ausdruck, Klavier, Malerei und Schauspielerei für Erwachsene“⁴²¹ angeboten wurden.

Einer dieser Werbefilme, der in den Jahren 1979-83 eingesetzt wurde, beginnt beispielsweise mit futuristischer Musik und farbigen Wellen, die aus dem Zentrum des Bildes herausströmen. Die Bilder erinnern an die Milchstraße, das Weltall und symbolisieren damit Innovation und Zukunft.⁴²² Gleichzeitig wirken sie durch die wellenartigen und kreisförmigen Bewegungen der Farben fast schon hypnotisch. Schlussendlich implodiert das Zentrum, Funken Wellen und Kreise zeigen ein buntes Farbenspiel bis sie sich im Schwarz des Bildes auflösen. Eine Schrifteinblendung „Friedrichshof – Zentrum für Lebensgestaltung“ folgt. Daraufhin folgt ein einführender Text von einem Sprecher, einer dem Anschein nach allwissenden *Voice-Of-God*, welche den Zuseher auf die in diesem Film folgenden Inhalte einstimmt. Er spricht über den Friedrichshof und dessen Funktion, erklärt, was die Selbstdarstellung sei und welches Ziel die Menschen am Friedrichshof verfolgen würden. Sein Fazit: Am Friedrichshof werde der Mensch selbst zur Kunst⁴²³:

⁴¹⁷ Vgl. AA-Parabel, eine Abbildung dieser findet sich beispielsweise in Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S.108

⁴¹⁸ Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 80

⁴¹⁹ Ebd., S. 72

⁴²⁰ Ebd., S. 72

⁴²¹ Ebd., S. 72

⁴²² Vgl. VHS Kass. Nr. 274, Digi DVD, Werbefilm 1979-1983

⁴²³ Ebd., 0.00 – 0.03

„Der Friedrichshof liegt im österreichischen Burgenland, in den Feldern der Parndorfer Heide, 7km von Neusiedl entfernt. Seit vielen Jahren finden hier laufend Selbstdarstellungskurse und Kulturveranstaltungen statt. Dieser Film zeigt Ausschnitte aus den verschiedenen Gestaltungs- und Kreativitätstrainings die tagsüber abgehalten werden. Im zweiten Teil sehen wir Trance-Selbstdarstellungen während der allabendlichen SD-Performance, bei der alle Gäste und Mitarbeiter anwesend sind. „Was ist das, Selbstdarstellung?“, fragte einer. „Es ist Modern Dance in Verbindung mit Sigmund Freud“, war die Antwort. „Nein, es ist Urwaldekstase verarbeitet von James Joyce“, meinte ein dritter. „Man wird zu einem Picasso, der statt Bildern sein Leben gestaltet“, meinte ein vierter. Jeder der ein Persönlichkeitstraining besucht, hat vor allem ein Ziel: sich zu entwickeln, sich existentiell zu verbessern, den Punkt zu finden, von dem aus alles ganz mühelos geht, wie von selbst. Von diesem Punkt aus zu leben ist ein toller Genuss, man spürt, es stimmt, was man macht. Man hat Identität und weiß, wo man sich am besten verwirklichen kann. Selbstdarstellung ist eine Kunstform, in der der Mensch zum Objekt wird, das heißt der eigene Charakter wird gewandelt, dargestellt und gestaltet. Kommunikation wird zum Spiel, zum spielerischen Genuss, zu etwas, das für jeden erlernbar ist.“⁴²⁴

Die Kommune stellt sich in diesem Werbefilm als Zukunftsmodell, als einzig gesunde Art zu leben dar, in der man seinen Gefühlen freien Lauf und das Leben zur Kunst, zu einer Lebenskunst machen könne.

Während der Kommentator spricht, sehen wir Landschaftsaufnahmen, spielende Kinder, Kommunarden beim Radfahren und beim Spazierengehen sowie Außenaufnahmen des Friedrichshofes. Nachdem der eingesprochene Text zu Ende ist, erhält der Zuseher eine Vorführung zweier Kommunarden, die vorzeigen, wie eine SD funktioniert, mittels Stimme, Geräuschen und Gebärden. Der Zuseher erhält den Eindruck, es ginge am Friedrichshof um persönliche Entwicklung und die Entfaltung des Einzelnen innerhalb der Gruppe, um Lebensgestaltung und künstlerisches Schaffen. Als ob der Film uns, nachdem der Text zu Ende gesprochen wurde, das soeben erläuterte darstellen wollte, sehen wir eine kurze Einstellung, in der zwei Personen eine Selbstdarstellung vollziehen. Die nächste, halb nahe Einstellung zeigt uns Menschen, die in einem Raum sitzen und mit Tusche zeichnen. Dabei setzt Musik ein. Die Kamera filmt über die Schulter einer Person auf deren Zeichnung hinab und weitere Impressionen von Selbstdarstellungen folgen. Die Bilder scheinen den eingesprochenen Text zu bestätigen: Wir haben es hier laut dem Sprecher und den Bildern mit einem Ort zu tun, an dem Kunst und Leben gleichermaßen existieren.

Danach sehen wir Kinder beim Indianerspiel, gefolgt von einem Beitrag über Pädagogik. H. sowie auch die strukturoberste Frau werden zu diesem Thema interviewt. Auch das Thema des Kinderaufwachsens wird in diesem Werbefilm als eines der zentralen Themen des Friedrichshofes hervorgehoben. Die Personen, die wir hier sehen, tragen modische Kleidung und Frisuren. Der letzte Teil dieses Filmes ist Selbstdarstellungen gewidmet, welche von Mühl angeleitet werden. In der Mitte eines von zahlreichen Personen gefüllten

⁴²⁴ Vgl. VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979, 0.11 – 0.13

Raumes interagiert er mit den Selbstdarstellern, gibt Anregungen und Handlungsanleitungen. Der Film endet mit zu Walzermusik tanzenden Paaren.⁴²⁵

In diesem zweiten Werbefilm haben wir es mit einer neuen Taktik und mit einer gänzlich anderen Art der Selbstpräsentation zu tun. Die Kommune stellt sich als gesellschaftsfähig oder ‚salonfähig‘ dar und versucht sich in ihrem Werbefilm nicht mehr von der Gesellschaft beziehungsweise gesellschaftlichen Normen und Moralvorstellungen abzugrenzen. Dies geht gleich zu Beginn aus der Art hervor, wie der Zuseher in den Film eingeführt wird: Anstatt den Film mit einem schreienden und herumwütenden nackten Mann zu eröffnen beginnt unser zweites Beispiel mit einem souverän eingesprochenem Text. Die Stimme, die wir hören, verspricht uns eine Art „Selbstfindungskurs“, der uns am Friedrichshof erwartet und macht uns mit Zitaten, die angeblich von unterschiedlichen Personen stammen, auf das eigentliche Wesen der *Selbstdarstellung* neugierig. Auch der Interviewstil wird in diesem Beispiel mit einer größeren Seriosität, als es noch bei *Die Kirschen in Papas Garten* der Fall war, durchgeführt.⁴²⁶ Die interviewten Personen stehen hier in einem Klassenraum oder sitzen hinter einem Schreibtisch, tragen konservative Kleidung und modische Frisuren, sodass sie bei dem Betrachter den Eindruck von Professionalität erwecken.⁴²⁷

Die Kommune wollte Ende der 1970er Jahre nicht mehr schockieren oder provozieren – sie wollte als alternatives Gesellschaftsexperiment anerkannt werden. Daher versuchte sie in den späteren Werbefilmen ihre Absichten und Ziele auf ‚zivilisierte‘ Art zu erläutern: Anstatt schreiende, nackt tanzende und sich gebärdende Menschen zu zeigen, stellt sie sich in den Werbefilmen des Jahres 1979 als fröhliche Großfamilie dar, die ihren Lebensalltag gemeinsam bestreitet, Kinder in einem natürlichen und kreativen Umfeld aufwachsen lässt und dieses Heranwachsen der nächsten Generation sogar zu einem ihrer Fokuspunkte macht. Sie behauptet, jedem Einzelnen die Möglichkeit zu geben sich täglich selbst verwirklichen zu können – und die Bilder, mit denen sie sich nun darstellt, wirken so ruhig, besonnen und idyllisch, dass man den Eindruck erhält, es könne anders gar nicht sein.⁴²⁸

⁴²⁵ Vgl. VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979, 0.11 – 0.49

⁴²⁶ Vgl. *Die Kirschen in Papas Garten*, Regie: Kommune Friedrichshof, Österreich 1975

⁴²⁷ Vgl. VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979, 0.19 – 0.21

⁴²⁸ Vgl. VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979 sowie VHS Kass. Nr. 274, Digi DVD, Werbefilm 1979-1983

5.3.1.2.1.1. Die Programmatik des Mediums ‚Werbefilm‘

„Werbefilme sind solche Filme, die den Beschauer in Wort und Bild aufdringlich oder überwiegend im Sinne einer Wirtschafts- oder Geschäftsreklame beeinflussen wollen oder können.“⁴²⁹

So lautet die Definition eines Werbefilmes laut der Filmbewertungsstelle Wiesbaden, wie Friedrich Mörtzsch in *Filmische Mittel, industrielle Zwecke* schreibt. In der Regel sind Werbefilme inszeniert, unterstreichen die positiven Seiten des beworbenen Gegenstandes und bezeichnen keine Nachteile, was dazu führt, dass sie die Realität verklären und daher immer kritisch zu betrachten sind.⁴³⁰

In den Werbefilmen der Kommune werden individuelle Entfaltung und Selbstverwirklichung innerhalb einer aufstrebenden Gemeinschaft propagiert, wenn auch auf unterschiedliche Weisen. Informationen über Mühls Autorität und die interne Struktur, in die man sich einzugliedern hatte, werden jedoch nicht erwähnt.⁴³¹

„Werbung ist entgegen einem verbreiteten, gleichwohl unzutreffenden Bild nicht ein Spiegel der Gesellschaft: Weder bildet Werbung die Gesellschaft als ganze ab, noch verdoppelt sie das Vorgefundene bloß. Werbung wählt stattdessen aus, was sie zeigen will, unterschlägt vieles und überzeichnet anderes.“⁴³²

schreibt Jo Reichertz in seinem Werk *Die Macht der Worte und der Medien* zum Thema Werbung. Die Werbefilme der Kommune sind genau dies: Eine Auswahl an Bildern, die zwar im entferntesten Sinne etwas mit der Wirklichkeit zu tun haben beziehungsweise aus dieser entstanden sind,⁴³³ jedoch nicht dem täglichen Kommunenleben entsprechen. Sie visualisieren zwar die Werte, die auch innerhalb der internen Kommunikation kommuniziert wurden, aber überzeichnen diese. Sie sind ein Produkt strategischer Überlegungen. Sie sind Werbung, gar Propaganda und in ihrem Zweck, der Anwerbung

⁴²⁹ Friedrich Mörtzsch, „Was Will der Industriefilm?“, *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Berlin: Vorwerk 8 2007, S. 16

⁴³⁰ Vgl. Hans-Gerd Schmidt/Bernd Wiesener, „Der Werbefilm im Blick der Forschung“, *Werbefilme. Spiegel der Zeiten, Chroniken des Alltags*, Hg. Hans-Gerd Schmidt/Bernd Wiesener, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2002, S. 10

⁴³¹ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 83 sowie VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979, VHS Kass. Nr. 274, Digi DVD, Werbefilm 1979-1983 und *Die Kirschen in Papas Garten*, Regie: Kommune Friedrichshof, Österreich 1975

⁴³² Jo Reichertz, *Die Macht der Worte und der Medien*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften³ 2010, S.125

⁴³³ Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 29 ff.

neuer Mitglieder, definiert.⁴³⁴ Die Kommunarden der Kommune *repräsentieren* in den Werbefilmen nur die Kommune, für die sie zu werben beabsichtigen.⁴³⁵

„Industrial moving pictures are not in a position to document actual human labor. They cannot show the performance of tasks as they would occur without the presence of the film camera.“,⁴³⁶ schreibt Martin Loiperdinger in seinem Aufsatz *Early Industrial Moving Pictures in Germany* in Bezug auf Industriefilme unter welche die Werbefilme einzuordnen sind. Abgesehen davon, dass die positiven Seiten hervorgehoben und beschönigt werden, werden die weniger für einen Eintritt in die Kommune sprechenden Gründe außen vor gelassen. Außenstehende sollten mittels der Werbefilme für die Kommune begeistert werden, Selbstdarstellungskurse besuchen oder sich der Kommune anschließen.⁴³⁷ Weiter schreibt Loiperdinger:

„Industrial images always present disciplined, ambitious, and hard-working people at work in the production of useful things. [...] The paying of wages is not shown. Neither supervisors nor inspectors are shown. Ultimately, the entire economics of production are excluded from these moving pictures.“⁴³⁸

Wenn man sich genauer ansieht, was der Autor hier über den Industriefilm sagt, kann man zu folgendem Schluss kommen: Nicht nur die Werbefilme der Kommune sondern auch große Teile der Videodokumentation, allen voran die Wochenschauen und einzelne Fernsehreportagen können als Industriefilme gelesen werden.⁴³⁹ Wir sehen in der Videodokumentation vorrangig disziplinierte, fröhliche Kommunarden bei der Arbeit an sich selbst, beim Ausbau des Friedrichshofes und bei der Ausübung ihrer Funktionen innerhalb der Kommune. Hinweise auf die autoritären Machtverhältnisse und den disziplinarischen Charakter der Struktur finden wir nur vereinzelt in den Rohmaterialien der Videodokumentation, jedoch nicht oder kaum in dem Material, welches zur internen sowie externen Kommunikation verwendet wurde. Die Bilder sind sorgfältig selektiert - sie wurden mit Bedacht geordnet.

⁴³⁴ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

⁴³⁵ Vgl. Martin Loiperdinger, „Early Industrial Moving Pictures in Germany“, *Films that Work, Industrial Film and the productivity of Media*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 65-75, hier S. 72

⁴³⁶ Loiperdinger, „Early Industrial Moving Pictures in Germany“, S. 72

⁴³⁷ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof über den Zweck der Werbefilme, April 2014

⁴³⁸ Loiperdinger, „Early Industrial Moving Pictures in Germany“, S. 72

⁴³⁹ Vgl. Petr Szczepanik, „Modernism, Industry, Film“, *Films that Work, Industrial Film and the productivity of Media*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 349-377, hier S. 358

5.3.1.2.2. Spielfilme

Die Spielfilme der Kommune sollen hier nur kurz der Vollständigkeit willen erwähnt werden, da auch sie als Möglichkeit dazu genutzt wurden, sich der Außenwelt zu präsentieren. Aus diesem Grunde sieht die Autorin sie als der externen Kommunikation zugehörig.

Ab dem Jahre 1983 wurde von Mitgliedern des Führungs-BAGs die Idee geboren avantgardistische Filme zu drehen. Man orientierte sich zu Beginn an vergangenen, tatsächlich erlebten Ereignissen und übersetzte diese in eine Filmsprache, die von den ästhetischen Ansichten und dem der Kommune eigenen, aus der Selbstdarstellung erwachsenen Schauspielstil geprägt waren.⁴⁴⁰ Der erste Spielfilm, der am Friedrichshof entstand, dreht sich um eine Aktion, die einige Frauen des Friedrichshofes in den Jahren 1976/77 an Universitäten Österreichs und Deutschlands durchgeführt hatten. Hierfür sind sie, nach Terese Schulmeisters Erzählungen, in Safarikostümen gekleidet und mit Pfeilen, Bögen und Netzen ausgestattet, an Universitäten gegangen, haben Performancereden gehalten und die Männer, die ihnen zusagten, spielerisch mit Netzen eingefangen.⁴⁴¹ Diese Aktion hieß, gleichnamig wie auch der Anfang der 1980er Jahre entstandene Film, *Männerjagd*. Für den Film wurde das Einfangen der Männer humoristisch überzeichnet dargestellt. Man experimentierte mit einfachen Filmtricks und inszenierte das Einfangen der Männer wie bei einer richtigen Hetzjagd – mit Theaterblut. *Männerjagd* ist ein Kurzfilm mit einer Länge von 7 Minuten. Ein wirkliches Drehbuch gab es weder zu diesem Film noch zu den Filmen, die diesem folgen sollten. Vor dem jeweiligen Drehtag wurde nur ein weiterführendes Konzept überlegt. Man ließ immer viel Platz für Spontanität.

Der Film *Männerjagd* leitete eine immer intensiver und professioneller werdende Zeit der Spielfilmproduktion am Friedrichshof ein. Die Filme, die dabei entstanden, sind in den österreichischen Avantgardefilm einzureihen.⁴⁴² Die Produktionen sind von unterschiedlicher Länge. Unter ihnen befinden sich sehr viele Kurzfilme, jedoch auch einige längere Produktionen: *Vincent* (1985, 85 Min.), *Picasso* (1986, 60 Min.) und *Back to Fucking Cambridge* (1987, 60 Min.) stellten die größten Filmprojekte des Friedrichshofes

⁴⁴⁰ Vgl. Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

⁴⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴⁴² Vgl. Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien: Wespennest 1995, S.387

dar und sind auch gleichzeitig die wichtigsten Arbeiten, was Popularität und Ansehen der Produktionen im österreichischen Kunst- und Kultursektor betrifft.⁴⁴³

Ein Schauspielstil, der durch einen gesteigerten Superlativismus charakterisiert werden könnte, ist für die experimentellen Spielfilme des Friedrichshofs kennzeichnend. Die theatralische Übertreibung, die wir in den Spielfilmen finden, kommt von den Selbstdarstellungen,⁴⁴⁴ die wir auch innerhalb der Dokumentation des Friedrichshofer ‚Alltags‘ finden. Die Filme sollten Ausdruck ihrer Lebensweise sein.⁴⁴⁵ Die Spielfilme behandeln die Themen, die zum Zeitpunkt ihres Entstehens auch gerade in der Kommune im Mittelpunkt standen: Vor dem Film *Vincent* hatte Mühl die Vincent-Malphase, vor *Picasso* wurde viel über Pablo Picasso und dessen Malstil gesprochen.⁴⁴⁶ Ein freier Umgang mit der Sexualität ist in allen Spielfilmen bemerkbar. Durch die Spielfilme konnte die Kommune das Bild, das sie von sich selbst hatte sowie ihre Werte, Ideen und Lebensweisen nach außen hin kommunizieren.

Die Spielfilme waren jedoch nicht nur Ausdruck einer bestimmten Lebensgestaltung, wie Terese Schulmeister es in unserem Gespräch nannte, sie gehörten auch der Öffentlichkeitsarbeit des Friedrichshofes an.⁴⁴⁷

„Es gab nicht gleich zu Beginn die Intention einen Film zu machen und ihn dann auch öffentlich zu zeigen, aber natürlich hatten wir im Hinterkopf, dass ein Film eine fertige Sache ist, die geschnitten und mit Musik unterlegt wird und dass man eine solche Sache dann schlussendlich, wem auch immer, zeigen kann.“⁴⁴⁸

erzählt Terese Schulmeister in einem persönlichen Gespräch am Friedrichshof. Durch den Qualitätssprung, den die neuen Kameras sowie die umfangreiche Filmausstattung mit sich brachten, und die zunehmende Professionalisierung im Filmbereich, erkannten die Mitglieder des Friedrichshofes, dass sie diese Eigenschaften nutzen konnten, um sich der Außenwelt zu präsentieren.⁴⁴⁹

Die Dreharbeiten stellten einen guten Grund dar, Personen aus Kunst und Kulturberufen zum Friedrichshof einzuladen und schufen gleichzeitig die Möglichkeit, ihnen das Kommunenprojekt vorzustellen und mit dessen gestalterischen und kreativen Projekten zu beeindrucken. Befreundete Künstler Mühls sowie auch andere bekannte Personen aus dem

⁴⁴³ Vgl. Altenberg, *Das Paradies-Experiment*, S. 131

⁴⁴⁴ Anm. d. Verf.: Gemeint sind hier wieder die SDs, oder SD-Abende, wie sie die Kommune nannte, in deren Rahmen sie ihre Charaktere vor der Gruppe darstellten und wandelten.

⁴⁴⁵ Vgl. Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014

⁴⁴⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁴⁹ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014

Sektor Kunst und Kultur wurden erstmals bei den Dreharbeiten zu *Vincent* dazu eingeladen, Rollen in den Produktionen des Friedrichshofes zu übernehmen. Während in *Vincent* und *Picasso* vorrangig nur einige wenige Künstlerkollegen Mühls mitwirkten, stellte *Back to Fucking Cambridge* ein Großprojekt dar, bei dem nicht weniger als 34 prominente Persönlichkeiten aus der Kunstszene involviert waren.⁴⁵⁰ Durch das Mitwirken bedeutender Künstler der sogenannten Kleinfamiliengesellschaft, waren die Akzeptanz und die Aufmerksamkeit, die diese Filme in der Kunstwelt auf sich ziehen sollten, so gut wie gesichert.

Die Filme waren neben Mühls Malerei und etwaigen anderen Projekten, mit denen sich das Kunstbüro des Friedrichshofes befasste, ein weiteres Steckenpferd, das dabei helfen sollte, die Öffentlichkeit von der künstlerischen Relevanz des Friedrichshofes zu überzeugen. Auch der Österreichische Rundfunk (ORF) stattete im Rahmen des Sendeformates *Seitenblicke Kulturjournal* im Jahre 1987 dem Friedrichshof einen Besuch ab und brachte einen Beitrag über die Kunsttätigkeiten am Friedrichshof rund um die Dreharbeiten zu *Back to Fucking Cambridge*.⁴⁵¹

Premiere feierten die Filme *Vincent* und *Back to Fucking Cambridge* in der Wiener Secession,⁴⁵² der Film *Picasso* am Friedrichshof. Die Premierenfeiern waren eine essentielle Abrundung der Filmarbeiten, in deren Rahmen die Filme den Mitwirkenden sowie auch anderen Künstlern und wichtigen Personen der Öffentlichkeit aus den Bereichen Medien und Politik vorgeführt wurden.⁴⁵³ Auch auf Filmfestivals wurden die Filme des Friedrichshofes gezeigt, wie man auf der Homepage von Terese Schulmeister nachlesen kann. *Back to Fucking Cambridge* erlangte unter den Filmen des Friedrichshofes die meiste Popularität und erzielte den größten Erfolg. Auch im Fernsehen wurde dieser Film ausgestrahlt: Erstmals durch den Sender FSZ im Jahre 1989⁴⁵⁴ und weitere zwei Male innerhalb des Sendeformates *ORF-Kunststücke* (1989 und 1993).⁴⁵⁵

⁴⁵⁰ Vgl. <http://www.tereseschulmeister.at/film/cambridge.htm>, 29.07.2014

⁴⁵¹ Vgl. U-matic Kass. Nr. 419, Digi DVD, ORF Interview, Museum 29.6.1987 und U-matic Kass. Nr. 425, Digi DVD, TV-Berichte ORF Seitenblicke – Kulturjournal „Is was, Freud?“ 8.Okt. 1987

⁴⁵² Anm. d. Verf.: Laut der Homepage von Terese Schulmeister fand die Premierenfeier in der Wiener Secession erst im Jahre 1993 statt – in dem Mitschnitt des Beitrages des *Seitenblicke Kulturjournals* wird jedoch die Premierenfeier für den 8. Oktober 1987 angekündigt, was in diesem Zusammenhang sinnvoller erscheint. – Vgl. U-matic Kass. Nr. 425, Digi DVD, TV-Berichte ORF Seitenblicke – Kulturjournal „Is was, Freud?“ 8.Okt. 1987, 0.02-0.03

⁴⁵³ Vgl. Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Juli 2014

⁴⁵⁴ Vgl. *Back to Fucking Cambridge*, Regie: Otto Mühl, Terese Schulmeister, ausgestrahlt am 31.3.1989, sowie am 13.12.1993, ORF 2 (zu finden in der österreichischen Mediathek)

⁴⁵⁵ Vgl. <http://www.tereseschulmeister.at/film/cambridge.htm>, 29.07.2014

Mit der Dokumentation einerseits und der Erzeugung von Spielfilmen andererseits bewegte sich die Kommune immer zwischen Realität und Fiktion. Die Grenze zwischen den beiden Genres, die ohnehin durchlässig ist, da auch die Dokumentation über eine gewisse Künstlichkeit verfügt, beginnt damit noch mehr zu verschwimmen. Man könnte sagen, nicht Kunst und Leben sondern Künstlichkeit (Fiktion) und Wirklichkeit wurden in der Kommune zusammengeführt.

5.3.1.2.3. Reportagen und Fernsehbeiträge über die Kommune

In diesem letzten Teil der Arbeit möchten wir nun die Seiten wechseln und uns dem Bild der Kommune widmen, das nicht von dieser selbst, sondern von außenstehenden, öffentlichen wie privaten Fernsehanstalten gefertigt wurde. Über das fast 20jährige Bestehen der Kommune hinweg entstanden einige Beiträge externer Medienberichterstatte, die über die Kommune berichteten. Da die Kommune in ihrer Entstehungszeit ihren Protest an der bestehenden Gesellschaft dezidiert kundgetan hatte, machte sich vielerlei negative Kritik laut. In der ORF Reportage *Die AA-Kommune* von Walter Pisseker und Teddy Podgorski wurde die Kommune als eine Gruppe von Außenseitern und gesellschaftlichen Randfiguren dargestellt, die nicht in der Lage wären, das Leben innerhalb der Gesellschaft zu meistern und ein Auffangbecken innerhalb der Kommune gefunden hätten.⁴⁵⁶ Die Erläuterungen des Voice-Overs dieser Reportage sind wertend und die Meinungen der Reporter über die Kommune vorgefasst. Das Bild des öffentlich rechtlichen österreichischen Fernsehsenders über die Kommune änderte sich jedoch im Laufe der Jahre. Schon 1977 begann die Kommune an ihrem öffentlichen Auftreten und ihrem bestehenden Image zu arbeiten.⁴⁵⁷ Man erkannte, dass gute Beziehungen zu wichtigen Personen der Öffentlichkeit, vor allem Politikern, für die Kommune Vorteile mit sich bringen konnten. Ende der 1970er Jahre konnte die Kommune sich einiger Unterstützer sicher sein: Die damalige sozialdemokratische Regierung unter Bruno Kreisky lies Mühl und seine Kommune gewähren und verteidigte diese, nachdem die Kommune von deutschen Medien als Sekte bezeichnet wurde.⁴⁵⁸ Bevor in diesem Kapitel nun näher auf die mediale Inszenierung der Kommune durch die Öffentlichkeit eingegangen wird, folgt

⁴⁵⁶ Vgl. U-matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, Panorama TV-Sendung ORF 1975, 0.00 – 0.35

⁴⁵⁷ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 63 ff

⁴⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 135

hier ein kurzer Überblick über die wichtigsten deutschsprachigen Dokumentationen und Reportagen, die über die Kommune existieren:

- **Die AA-Kommune**
ORF Panorama, Film von Walter Pisseker und Teddy Podgorski, 55 Minuten 1975
- **Otto Mühl. Die Zukunft**
ORF, Ohne Maulkorb, 1976
- **Urlaub vom Ich**
ORF; Landesstudio Burgenland 1977
- **III nach 9**
Deutscher TV Sender Hamburg, Talkshow mit Marianne Lienau, Günther Nenning, Karl-Heinz Wocker, Gäste: Hans-Joachim Kulenkampf, Otto Muehl, Martha Peters, Maja Stadler-Euler; Im Publikum: Eva Huss, Bernd Stein, Theo Altenberg, Herbert Stumpfl, Walter Weissensteiner, 35 Minuten, 1978
- **Auf ewig dein**
ORF Sendung, 20.2.1980
- **Liligomera eine reale Utopie des Otto Muehl**
ORF 2, Landesstudio Burgenland, Günter Unger & Walter Lesowsky, 45 Minuten, 30.3.1989
- **Otto Mühl – Das Scheitern einer Utopie?**
Diskussion mit Felix de Mendelssohn, [Diskussionsleiter/in]; Oswald Oberhuber, [Diskutant/in]; Robert Prantner, [Diskutant/in]; Regina Wyrwoll, [Diskutant/in]; Wencke Mühleisen, [Diskutant/in]; Nikolaus Helbich, [Diskutant/in]; Nadja Reyne, [Diskutant/in];
ORF 2, Club 2, 129 Minuten, 28.01.1992
- **Die Tage der Kommune - Über die Idee und das Scheitern der Kommune um Otto Mühl**
ORF, Lotus Film, Elisabeth Scharang, 1997/98 (55 min./Video, für ORF-"Brennpunkt" und 3sat)
- **Slaves in Paradise**
Channel 4, Soul Purose Productions, London, Madonna Benjamin, ca 60 Minuten, 1999
- **Erlebt**
Ein Film von Paul-Julien Robert, mit Joan Guerre, Columbien, ca. 30 Minuten 2003
- **Der Affe beißt, der Mensch erzieht**

Ein Film von Paul-Julien Robert, mit Ida Grönlung, Berlin, ca 30 Minuten, 2005

- **Die Kinder vom Friedrichshof**

Unafilm Köln, Kunsthochschule f. Medien Köln in Kooperation mit Arte, Juliane Großheim, 81 Minuten, 2009

- **Das Mädchen vom Traumtal**

BR, Lebenslinien, Film über Tina Buddeberg von Matti bauer, 44 Minuten, BR 12.9.2011

- **Meine (k)eine Familie**

Ein Dokumentarfilm von Paul Julien Robert, 90 min., Produktion: Freibeuter Film, Wien 2012

Da sich die Autorin innerhalb dieser Arbeit nur mit dem medialen Auftritt der Kommune während ihres Bestehens befasst, werden die Filme und Reportagen, die nach 1990 entstanden sind, nicht weiter besprochen. Sie wurden nur aus Gründen der Vollständigkeit erwähnt. Das nächste Kapitel wird sich mit der Thematik beschäftigen, wie die Kommune von den Medienberichterstatern der Öffentlichkeit präsentiert und wie sie von diesen inszeniert wurde beziehungsweise wie sich die Kommune selbst vor den Vertretern medialer Berichterstatter präsentiert und inszeniert hat.

5.3.1.2.3.1. Mediale Inszenierung durch die Öffentlichkeit

Der erste Beitrag, der über die Kommune gedreht wurde, trägt den Titel *die AA-Kommune* und wurde im Jahre 1975 gesendet. Er beginnt mit einem Reporter, der inmitten von Feldern der Parndorfer Heide mit einem Mikrofon in der Hand steht. Der Reporter richtet einige einleitende Worte an den Zuseher und weist ihn darauf hin, dass er es nicht für notwendig halte, Kinder diesen Beitrag sehen zu lassen.⁴⁵⁹ Mit dieser Warnung bewirkt der Reporter mehrere Dinge beim Zuseher: Er weckt damit die Neugierde und die Schaulust in dem Betrachter und kann sich nun dessen Aufmerksamkeit sicher sein. Eine Warnung weist immer auf etwas Verbotenes hin, ein Tabu oder etwas Verwerfliches, gar ein Skandal, was die Sache interessant werden zu lassen verspricht. Außerdem baut er mit der direkten Anrede einen Kontakt zu dem Zuseher auf. Er teilt ihm ausdrücklich seine ‚Besorgnis‘ mit

⁴⁵⁹ Vgl. U-matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, TV-Sendungen, 0.00 – 0.02, Einstiegszitat des Reporters zu Beginn der Reportage: „Guten Abend meine Damen und Herren. Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der Aktions-Analyse-Kommune in Zurndorf im Burgenland. Diese Kommune ist die größte und langlebigste, die die freie Sexualität pflegt. Ich halte es nicht für notwendig, dass Kinder und Jugendliche diesen Beitrag sehen. Aber Sie als Eltern werden gewiss die richtige Entscheidung treffen.“

und hält schützend die Hand über dessen Kinder, zwingt den Zuseher aber gleichzeitig nicht seinen Willen auf indem er sagt ‚Kinder sollten diesen Beitrag nicht sehen‘, sondern weist darauf hin, dass er als Elternteil bestimmt selbst die richtige Entscheidung treffen würde. Er manipuliert damit den Zuseher, indem er ihm indirekt vermittelt, dass dieser als verantwortungsbewusster Erwachsener seine Kinder besser in ihre Zimmer schicken sollte, bevor der Beitrag beginnt. Tut er es nicht, ist er in seinen Augen nicht verantwortungsvoll.

Durch diese einleitenden Sätze, die von der persönlichen Meinung des Reporters geprägt sind, stehen alle darauf folgenden Bilder und Impressionen in deren Schatten: Die Warnung des Reporters hallt ihnen nach und wir sehen die Bilder in dem Wissen, dass dieser sie für nicht jugendfrei hält. Nach seiner Einleitung folgt ein Schnitt, wir sehen Luftaufnahmen der Parndorfer Heide sowie des Friedrichshofes. Ein Sprecher aus dem *Off* ertönt. Er beginnt mit einigen wenigen Fakten, die dann wiederum zu seiner persönlichen Meinung abschweifen. In Minute 0.1 setzt idyllisch wirkende Musik ein. Durch die zuvor ausgesprochene Warnung ist dies ein wenig irritierend, unterstreicht jedoch das „potemkinsche Paradies“⁴⁶⁰, wie der Sprecher es nennt, das uns hier in Form der Kommune präsentiert wird. Darauf folgt eine Wortmeldung eines Vaters einer Kommunardin, der frontal in die Kamera blickend erklärt, er fände es ‚positiv‘, dass seine Tochter ‚dort‘ eine Gemeinschaft gefunden habe, in der sie sich wohl fühle. Es folgt ein Schnitt und wir hören den Sprecher aus dem *Off*, der uns seine Sicht über die Wortmeldung des Vaters schildert, während wir auf einem Feld arbeitende Kommunarden sehen. Danach wird die Mutter der Kommunardin interviewt. Sie meint, alle, die in der Stadt umher liefen, wären arm im Gegensatz zu jenen, die ‚hier‘ seien. Während sie dies der Kamera erklärt, steht ihre Tochter lächelnd, mit kurz geschorenen Haaren und einem Kleinkind auf dem Arm neben ihr.⁴⁶¹ Die Fragen des Reporters, die diesen Wortmeldungen vorausseilen, können wir als Zuseher nur aus dem Kontext errahnen, da wir sie nicht hören. Danach erfolgt ein Einstellungswechsel und wieder gibt uns der Kommentator die, die Bilder ergänzenden, Informationen: Während wir Mühl mit zwei Kommunarden in einer Halbtotale einen Feldweg entlang gehen sehen, erklärt uns der Kommentator, dass innerhalb dieser Gemeinschaft vor allem einer glücklich werde: Otto Mühl,

„Ein 50jähriger Bürgerschreck, der die von ihm geführte Menschengruppe als lebendes Kunstwerk sieht. Gefühle und Sehnsüchte als Werkzeug benützend, eifert er einem Erfolg nach, der ihm in der

⁴⁶⁰ Vgl. U -matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, TV-Sendungen, 0.01 – 0.02

⁴⁶¹ Vgl. Ebd., 0.00– 0.03

Malerei versagt geblieben ist. Ein nach bürgerlichen Normen gescheiterter, der anderen gescheiterten das Scheitern als Vorbild hinstellt.“⁴⁶²

hören wir den Sprecher aus dem *Off* sagen. Während er spricht, hören wir wieder ruhige Musik. Der Kommentator versucht dem Zuseher die Lesart der Bilder zu diktieren. Es handelt sich bei diesem Beitrag um ein typisches (Fernseh-)Feature, in dem „ein Autor seine vorher feststehende Meinung mit Bildern und Tönen nur noch absichert.“⁴⁶³ Durch die direkte Adressierung der Zuseher gleich zu Beginn des Features, versucht der Reporter eine Beziehung zu ihnen aufzubauen. Er äußert seine Besorgnis über die jungen Zuseher und steigt anschließend mittels Interviews direkt in die Berichterstattung ein. Normalerweise wird dem Interview als wörtliches Zitat eine „besondere Beweiskraft“⁴⁶⁴ zugesprochen, jedoch wird man in diesem Fall als Zuseher etwas verunsichert, da – während die Eltern einer Kommunardin sprechen – die Worte des Reporters noch nachwirken, der uns vor den kommenden Bildern gewarnt hat. Die Warnung ‚bewahrheitet‘ sich jedes Mal, wenn der Reporter uns aus dem *Off* die Bilder, die wir sehen, genauer erklärt und uns erzählt, dass es um eine Gemeinschaft gescheiterter Personen ginge, die innerhalb der Kommune unter der Führung Mühls wieder „zu Kindern werden“⁴⁶⁵ wollten.

Die Musik und die Interviews wirken auch im weiteren Verlauf der Reportage ironisch, gar sarkastisch. Der Sprecher aus dem *Off* vergleicht die Aktionsanalyse mit Exorzismus, sagt, „was hier für gesund gehalten wird, halten *andere* draußen für abnorm“⁴⁶⁶, und versucht Mühl mit der Frage, ob die Kommune nicht an eine Sekte erinnere, aus der Reserve zu locken.⁴⁶⁷ Dadurch, dass er nicht sagt: „Was hier für gesund gehalten wird, halte *ich* für abnorm“, sondern diese Haltung anderen unterstellt, postuliert er mit dieser Erklärung, dass die Menschen außerhalb der Kommune diese Meinung teilen würden. Er nimmt so die Rolle eines Sprachrohrs, die Stimme der angeblichen Mehrheit, an.

Im Interview mit einzelnen Kommunarden hört man durch die Art der Fragestellungen heraus, auf welches Ergebnis der Reporter hinaus möchte. Mit „Na, was ist das Positive an der freien Sexualität?“⁴⁶⁸ und „Das Gefühlsleben leidet schon darunter, wenn das Körperliche ein Übergewicht bekommt?“⁴⁶⁹, vertritt er einen klaren Standpunkt, einen

⁴⁶² U-matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, Panorama TV-Sendung ORF 1975, 0.03 – 0.04

⁴⁶³ Wilhelm Roth, „Dokumentarfilm“, *Sachwörterbuch des Fernsehens*, Hg. Helmut Kreuzer, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 40-44, hier S. 42

⁴⁶⁴ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 150

⁴⁶⁵ U-matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, TV-Sendungen, 0.01 – 0.02

⁴⁶⁶ Ebd., 0.07 – 0.08

⁴⁶⁷ Vgl. Ebd., 0.09 – 0.11

⁴⁶⁸ Ebd., 0.17 – 0.19

⁴⁶⁹ Ebd., 0.17 – 0.19

„subjektiven Reporterstandpunkt“⁴⁷⁰, wie man es auch nennen könnte. Die Antworten der interviewten Kommunarden, klingen schwerfällig. Teils sind es grammatikalisch falsche oder unvollständige Sätze, die wir hören, wodurch die Behauptung des Reporters, wir hätten es hier mit Randpersonen zu tun, die innerhalb der bestehenden Gesellschaft nicht zurechtkämen, glaubwürdiger erscheint. Die Kommunarden werden einzeln, auf Stühlen sitzend, inmitten der Felder der Parndorfer Heide interviewt. Die Bilder würden, ohne den Kommentar und die Fragen des Reporters, idyllisch wirken. Wir sehen die Landschaft der Parndorfer Heide, auf Feldern arbeitende Kommunarden, mit den Händen Spinat essende Kindern und Mühl, wie er bei Interviews auf der Couch beziehungsweise am Klavier sitzt. Erst der Kommentar verleiht ihnen die spöttische Wirkung, die sie erzielen.

Der 35-minütige Beitrag endet damit, dass der Sprecher dem Zuseher mitteilt, die Kommunarden seien zwar frei genug menschlichen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, könnten aber eines nicht: Lachen.⁴⁷¹ Währenddessen sehen wir Großaufnahmen der Gesichter der Kommunarden, wie sie etwas ausdruckslos beziehungsweise ernst mit kurz geschorenen Haaren in die Kamera oder an dieser vorbei blicken. Begleitet werden diese Bilder und der Kommentar wieder von einer ruhigen Musik. Das letzte Bild, das wir sehen, ist eine untergehende Sonne. Mit allem, was wir zuvor gesehen und gehört haben, ist dieses Bild mit einer ungemeinen Symbolkraft aufgeladen. Normalerweise ist ein Sonnenuntergang ein Symbol für Wehmut oder Sehnsucht. Hier jedoch wirkt es mehr, als wolle der Reporter durch den Sonnenuntergang auf die romantische Verklärung der als Tatsachen ausgegebenen Wortmeldungen der Interviewten aufmerksam machen: Der Reporter glaubt nicht an die Ruhe und das Glück, das ihm die Sprecher vor der Kamera, Eltern wie Kommunarden und auch Mühl, weismachen wollen. Für ihn ist das, was er innerhalb der Kommune vorfindet, wie er anfangs sagt, ein Trugbild, ein potemkinsches Paradies.

„Ob es dem Filmemacher gelingt, seine Schlüsse dem Zuschauer als authentisch, d.i. glaubhaft vorzustellen, hängt damit zusammen, ob auch der Zuschauer den abgebildeten Sprecher in seiner Rollenhaftigkeit durchschaut und sich dem Blick des Filmemachers anschließt.“⁴⁷²

⁴⁷⁰ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 147

⁴⁷¹ Vgl. U-matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, TV-Sendungen, 0.33 – 0.35, wörtliches Zitat der Reportage: „Bei der Meinung der Gruppe, dass sich bald viele Menschen dazu entschließen werden, in so einer Kommune zu wohnen, ist Skepsis geboten. Sie haben ihre Probleme nicht verloren, sondern nur ausgetauscht, unter der Führung eines zielbewussten Einzelgängers haben sie sich in die Gefangenschaft einer grenzenlosen Teilfreiheit begeben. Sie sind nun frei genug, um vielen menschlichen Gefühlen Ausdruck verleihen zu können: Sie können genießen, sie können weinen, sie können schreien, aber eines können sie nicht: Lachen.“

⁴⁷² Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 148

schreibt Hattendorf in *Dokumentarfilm und Authentizität*. Auch wenn bei einem solchen Feature die Meinung der Filmemacher überwiegt, obliegt es dem Zuseher, zu entscheiden, ob er sich dem Standpunkt des Filmemachers anschließt. In einem Fall wie diesem, ist dies jedoch nicht so einfach: Der Reporter macht seinen subjektiven Standpunkt innerhalb der Reportage so klar, dass eine andere Lesart der Bilder als die seine fast nicht möglich ist. Durch die Nachbearbeitung, den Eingriff in das filmische Material, gestaltet der Reporter dieses nach seinen Vorstellungen in dem Sinne, dass das Endprodukt der von ihm vorgefertigten Meinung entspricht.⁴⁷³ Der Zuseher kann sich an dieser Meinung orientieren, die Meinung des Reporters, so wie sie ihm präsentiert wird, übernehmen oder dieser kritisch gegenüberstehen. Wie man anhand Schlothauers Schilderungen nachlesen kann, glaubte die breite Masse den Inhalten dieser Reportage. Presse wie Fernsehzuseher reagierten nach diesem Beitrag empört, eine Polizeirazzia und eine Begutachtung der Kinder durch Jugendpfleger waren die Folgen, woran man sieht, dass die Macht der Bilder nicht zu unterschätzen ist.⁴⁷⁴ Die Kommune, die bis zu diesem Zeitpunkt geglaubt hatte, auch negative Publicity wäre gute Publicity, änderte daraufhin ihren wie sie meinte negativ belasteten Namen von der Aktionsanalytischen *Kommune* in die Aktionsanalytische *Organisation*, kurz AAO.⁴⁷⁵ Und nicht nur ihren Namen, auch ihr Image sollte sie bald darauf überdenken.

Wenn 1975 Teddy Podgorsky mit der Reportage *Die AA-Kommune* noch einen sehr negativen Bericht über die Kommune geschaffen hatte und ihre Mitglieder als gesellschaftliche Außenseiter mit fraglichen Zielen darstellte, so scheint der Fernsehbeitrag *Otto Mühl. Die Zukunft* schon sehr viel interessierter an dem Lebensmodell.

In dem Beitrag der Sendereihe *Ohne Maulkorb*, der unter dem Titel *Otto Mühl. Die Zukunft?* im Jahre 1976 im ORF erschien, wird der Rezipient mit einer ganz anderen Haltung der Reporter konfrontiert. Die Reportage beginnt mit einigen Kommunarden und Mühl, die über den kahlen Boden der Parndorfer Heide spazieren. Die Kamera präsentiert uns die Kommunarden erst aus der Nähe, dann aus der Obersicht, welche in die extreme Obersicht, die Vogelperspektive, übergeht und uns die Gruppe von Kommunarden in einer Totalen zeigt. Die Kamera lässt sie dadurch sehr klein erscheinen. Gleichzeitig gestattet sie dem Zuseher hier jedoch einen ‚Blick für das Gesamte‘ (die spazierenden Personen sowie die sie umgebende Landschaft), und vermittelt, durch die räumliche Distanz zu den

⁴⁷³ Vgl. Christhart Burgmann, „Fernsehreportage/Fernsehfeature“, *Sachwörterbuch des Fernsehens*, Hg. Helmut Kreuzer, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 71

⁴⁷⁴ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 40

⁴⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 41

Personen, den Eindruck, eine distanzierte Haltung zu dem Geschehen zu haben. Während wir diese Bilder sehen, ist es still, dann setzt Mühls Kommentar aus dem *Off* ein und durch einen Schnitt folgen Impressionen der Kommune, die seinen Kommentar illustrieren.

Der Kommentar als mächtiges, den Zuseher beeinflussendes Gestaltungsmittel wird in *Otto Mühl. Die Zukunft?* vom Gründer der Kommune selbst übernommen. Alleine dieses Indiz macht einen enormen Unterschied zu dem Feature aus dem Jahre 1975 aus. Das Mittel der direkten Adressierung der Zuseher ist sehr geläufig in den Fernsehreportagen und Beiträgen über die Kommune. „Für den Zuschauer bedeutet die direkte Adressierung seine Anrufung als Subjekt des Films und gleichzeitig ein Versprechen auf Wissen“⁴⁷⁶, schreibt Hohenberger in *Die Wirklichkeit des Films*. Eine direkte Adressierung kann mittels Kommentator, Erzähler oder auch einer Figur, die sich innerhalb eines Interviews direkt an die Kamera und damit an den Zuseher wendet, erfolgen. Durch dieses Versprechen auf Wissen kann eine direkte Adressierung großen Einfluss auf die Lesart der Bilder nehmen, gar zu einer Irreführung des Zusehers führen. Der Kommentator oder auch der Erzähler werden nicht ohne Grund als *Voice-of-God*, als ‚Stimme Gottes‘ oder ‚Stimme der Autorität‘ bezeichnet. In diesem Beitrag wurde Mühl die Macht über diese *Voice of God* übertragen.

Mühl erzählt aus dem *Off* in einem sachlichen Stil, stellt die Bilder für den Zuseher in einen Zusammenhang, der von seiner Sicht der Dinge geprägt ist: Er erzählt von der Kommune als einer Art Selbsttherapie, sagt, er lebe in einem Kunstwerk, welches von dessen Mitgliedern gemeinsam erschaffen wurde. Der Off-Kommentar geht in ein Interview mit Mühl über, bei dem der Reporter gemeinsam mit einigen Kommunarden neben Mühl auf dem Boden sitzt. Mühl berichtet dem Reporter nun direkt von der Kommune als einzig lebendes Kunstwerk der Welt, welches auf Basis der direkten Demokratie funktioniere.⁴⁷⁷

Es erfolgt wieder ein Szenenwechsel und Mühl wird vom diegetischen Sprecher zum Sprecher aus dem *Off*, während die Kamera durch die Arbeitsräume und die Druckerei der Kommune wandert, in der die AA-Nachrichten gedruckt werden. Mühl erzählt von der Selbstdarstellung, welche als Möglichkeit geschildert wird, alle Probleme, die man mit sich selbst oder mit der Gruppe habe, direkt darzustellen. Eine Möglichkeit, die man laut ihm sonst nirgendwo hätte. In der darauffolgenden Einstellung sehen wir wieder die Kommunarden gemeinsam mit dem Reporter am Boden sitzen. Auf die Fragen des Reporters hin melden sich nun zwei der Kommunarden zu Wort. Bei der Frage, ob Mühl

⁴⁷⁶ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S.73

⁴⁷⁷ Vgl. U-matic Kass. Nr. 101. Digi DVD, TV-Sendungen, 0.34 – 0.37

immer noch aus der ganzen Welt eine Kommune machen wolle, erfolgt wieder ein Ortswechsel und wir sehen arbeitende Kommunarden, die am Ausbau des Friedrichshofes mitwirken, mit Ackerbau beschäftigt sind, beziehungsweise an Misch- und Holzschneidemaschinen arbeiten. Währenddessen hören wir Mühl wieder aus dem *Off*. Er verneint die Frage des Reporters und spricht von den Grundprinzipien der Kommune, die sie erarbeitet hätten - mehr politische Freiheit und mehr Individualität stünden hier nun großgeschrieben.⁴⁷⁸

Bei diesem zweiten Beitrag mit einer Länge von 05.10 Minuten, wird zwischen der direkten und der indirekten Adressierung des Zusehers abgewechselt, sie gehen gar fließend ineinander über. Wenn sich das Gespräch vor der Kamera zwischen den Figuren abspielt, der Zuseher nur indirekt adressiert wird, hören wir die „Stimmen sozialer Akteure“.⁴⁷⁹ Der reine Argumentationsblock, der durch das Aneinanderreihen direkter Aussagen an die Zuseher entsteht, wird damit unterbrochen. In diesem Fernsehbeitrag unterstreichen die Antworten der interviewten Personen die Aussagen des Kommentators, sie stimmen ihm zu. Sie bestätigen uns die Aussagen, die uns der Kommentator aus dem *Off* vermittelt. Der Beitrag fällt dadurch, dass Mühl den *Off*-Kommentar spricht, sehr unkritisch aus. Die Bilder sind wie eine Illustration, eine Bestätigung seiner Aussagen.⁴⁸⁰ Auch findet sich hier eine ähnliche Wort-Bild-Assoziation, wie wir sie schon von den Wochenschauen kennen: Wenn Mühl von der Welt als etwas für die Kommune zu Gestaltendes, von politischer Kunst spricht, sehen wir, wie einige Mitglieder der Kommune in der Druckerei arbeiten, Texte verfassen, Zeitungen drucken und somit Mühls Kommentar plastisch darstellen.⁴⁸¹ Eine Kommunardin spricht, auf eine Frage des Reporters hin, von der Etablierung einer existentiellen Basis, die notwendig sei, bevor sich so etwas wie eine Kommune überhaupt entwickeln könne. Die Bilder arbeiten für sie und zeigen kurz darauf zufriedene Menschen beim Ackerbau sowie an Misch-beziehungsweise Holzschneidemaschinen stehend und somit an ihrer Zukunft bauend, während Mühl mit einem letzten Kommentar aus dem *Off* die Bilder noch einmal abrundet. Die Bilder in diesem Beitrag unterstreichen, legitimieren und verifizieren das gesprochene Wort, welches wir durch die Kommentare Mühls und der Kommunarden zu hören bekommen.

⁴⁷⁸ Vgl. Ebd., 0.37 – 0.40

⁴⁷⁹ Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 72

⁴⁸⁰ Anm. d. Verf.: in diesem Beitrag sind es genauer gesagt Statements denn Interviews, also Aussagen von Personen, denen eine Frage vorausgegangen sein muss, auch wenn diese Frage in dem Bericht, den wir sehen, nicht mehr vorhanden und nur noch indirekt erschließbar ist. Wir sehen den Interviewer dabei nicht, die Personen richten sich direkt an die Kamera. – Vgl. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 151

⁴⁸¹ Vgl. U-matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, TV-Sendungen, 0.37 – 0.38

Wir finden in diesen beiden Fernsehbeiträgen, die im Abstand eines Jahres ausgestrahlt wurden, zwei sehr unterschiedliche Repräsentationen der Kommune: Bei der ersten versuchten die Reporter die Kommunarden lächerlich wirken zu lassen, bei der zweiten wird das Modell der Kommune als künstlerisches Projekt eifriger junger Menschen präsentiert. In beiden Beiträgen wird uns vom Kommentator eine Deutung der Bilder diktiert, einmal ins Positive, die Kommune idealisierend, einmal ins Negative, das Lebensmodell abwertend.

Der nächste Beitrag, der im österreichischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, trägt den Titel *Urlaub vom Ich*⁴⁸² und berichtet von Bewusstseinskursen, die am Friedrichshof angeboten würden. Auch die Selbstdarstellung und die freie Sexualität der Kommune werden hier besprochen. Der Bericht stammt aus dem Jahre 1977 und wurde vom ORF Landesstudio Burgenland gedreht. Der einleitende Text des Sprechers aus dem *Off* lautet wie folgt:

„Derzeit sind es 30 Menschen, die auf dem Friedrichshof in der Parndorfer Heide, Ferien besonderer Art machen. Sie nehmen an Bewusstseinskursen teil, die von der AAO, der von Otto Mühl gegründeten Aktionsanalytischen Organisation, veranstaltet werden. Am Vormittag beteiligen sich die Gäste an der Alltagsarbeit der Kommune. Im Mittelpunkt des Kursprogrammes steht die tägliche Selbstdarstellung, die, so wollen es die Veranstalter, den Besuchern helfen sollen, neue Menschen zu werden.“⁴⁸³

Während wir dies hören, schwenkt die Kamera über einige Personen, die in einem Raum in einem Halbkreis sitzen, der Musik lauschen, klatschen und den Blick, so scheint es, in die Mitte des Raumes gerichtet haben. Danach erfolgt ein Schnitt und wir sehen den gesamten Raum, in der Mitte nun ein Kommunarde, der eine Selbstdarstellung über die Bedeutung der Selbstdarstellung macht. Gefolgt wird dieses Bild von einer Kommunardin, die ebenfalls vorführt, wie eine Selbstdarstellung funktioniert. Anschließend sehen wir, wie ein Gast eine Rede darüber hält, weshalb er seit vier Jahren immer wieder zum Friedrichshof komme. Ein weiterer Kursteilnehmer tritt auf. Ein Schnitt in Verbindung mit einem Ortswechsel folgt: Wir sehen einen Mann, der in der Natur mit einigen Kindern Zirkus spielt. Er erzählt uns, er lebe seit zwei Jahren in dieser Kommune, weil man hier alles sagen könne, was man denke und fühle. Schnitt. Eine weitere Kommunardin, an einer Mischmaschine arbeitend, erzählt, sie wäre mit ihrer Tochter in die Kommune gezogen, da man mit den AA-Menschen ohne Vorbehalte sprechen könne. Hier werde nicht nur diskutiert und rationalisiert, wie sie es von anderen linken Kreisen gewohnt war. Ihr direkt an die Kamera gerichteter Kommentar geht in einen Off-Kommentar über und wir sehen weitere Bilder des Ausbaus, Maschinen und eine Baustelle, wodurch ihre Worte eine weite

⁴⁸² Vgl. Ebd., 0.45–0.56

⁴⁸³ Ebd., 0.45–0.46

Tragkraft erhalten. ‚Hier wird aktiv etwas getan und an der Zukunft gearbeitet‘, ist in diesem Zusammenhang die Aussage dieser Bilder. Es erfolgt ein Schnitt, und wir sehen einen Bagger über eine Baustelle fahren. Am Ende angekommen senkt er seine Schaufel und entledigt sich deren Inhalts, der aus dem Reporter und seiner Violine besteht. Dieser rollt heraus, putzt sich den Schmutz von seiner Kleidung, nimmt sein Instrument in die Hand und ruft: „Na sowas, die haben mich doch nicht auf die Schaufel genommen? Na sowas? Unwahrscheinlich!“⁴⁸⁴. Mit einer gewissen Ironie und Witz scheint er ein wenig an den uns präsentierten Geschichten der Kommunarden und Gäste zu zweifeln. Der Reporter geht ab, es folgt ein Schnitt und wir sehen ihn daraufhin gemeinsam mit einer Gästegruppe und einer Kommunardin inmitten eines Feldes sitzen und über die Kurse, die Beweggründe in dieser Kommune zu leben und die freie Sexualität sprechen. Das Gespräch verläuft ruhig und besonnen in einer schönen und natürlichen Umgebung. Der Reporter lässt die Menschen erzählen ohne sie zu unterbrechen. Nach diesem Gespräch folgt wieder ein Schnitt und wir sehen den Reporter wie er, der Kamera den Rücken zugewandt, einen Feldweg entlang geht. Wir hören das Spiel einer Violine während er den Friedrichshof Ort verlässt, dabei seine Jacke auszieht und seine Violine wortwörtlich ‚ins Korn‘ wirft. Mit dieser Geste bricht die Musik ab und nur noch das Zwitschern der Vögel ist zu hören. „FERIEN ZUM ICH“ wird im Bild eingeblendet. Der anfängliche Titel *Urlaub vom Ich* hat sich nun in *Ferien zum Ich* gewandelt.⁴⁸⁵ Dieser letzte Untertitel zeigt uns die Haltung des Reporters gegenüber der Kommune, die sich, so soll es zumindest aussehen, aus den uns präsentierten Bildern und Aussagen der Kommunarden und Gäste entwickelt hat. Mit seiner letzten Geste, durch die er sich seiner Violine und seiner Jacke entledigt, hebt er seine Gesinnung gegenüber der Kommune hervor. Man könnte diese letzte Geste des Reporters als eine Befreiung seines Selbst von materiellen Statussymbolen, die sein eigentliches ‚Ich‘ überdecken, verstehen. Die klassische Musik stoppt und macht der natürlichen Musik, den Geräuschen der Natur, Platz. Eine Metapher für die Rückkehr zum Ursprünglichen, zum eigentlichen Selbst, kann daraus abgeleitet werden. Es wirkt, als hätte der Reporter durch seinen Besuch am Friedrichshof selbst Ferien zum *Ich* gemacht.

Im Jahre 1978 folgte der Auftritt Mühls in der Talkshow *III nach 9*, in der dieser mit einigen seiner Kommunarden zu Gast war.⁴⁸⁶ Während die Kritik an der Kommune in den Beiträgen des ORFs abnahm, wurden die Themen Mühl, Kommune und Entwicklung

⁴⁸⁴ Ebd., 0.50 – 0.55

⁴⁸⁵ Vgl. Ebd., 0.45 – 0.57

⁴⁸⁶ Vgl. *III nach 9*, Talkshow, zu Gast: Otto Mühl und Mitglieder der AA-Kommune, Radio Bremen 1978, 0.00 – 0.38

innerhalb der Talkshow *III nach 9* sehr lebhaft diskutiert. Die Aufzeichnung fand zu der Zeit statt, als die Kommune sich bereits nicht nur von ihrer Bezeichnung als ‚Kommune‘ verabschiedet hatte, sondern auch das Gemeinschaftseigentum - aufgrund finanzieller Probleme - aufgegeben und sich in Aussehen und Auftreten wieder an die restliche Gesellschaft angepasst hatte. Die Talkshow stand der Kommunenbewegung sehr kritisch gegenüber, jedoch nicht aufgrund der gesellschaftlichen Revolution, die sie 1972 angestrebt hatte, sondern wegen Mühls Distanzierung zu all jenen Beweggründen, die zu der Gründung der Kommune beigetragen hatten. Es ist ein heilloses Chaos, welches innerhalb der ersten Hälfte dieses Sendungsbeitrages vor der Kamera stattfindet und von Mühl und zweier Kommunarden inszeniert wird. Mit Schrifteinblendungen wie „Wissen Sie, worüber die reden? Dann wissen Sie mehr als wir“ und „TohuwabAAOu“ werden die Geschehnisse von den Produzenten der Talkshow kommentiert. Der Moderator Günter Nenning und einige seiner Gäste provozieren mit prekären Fragestellungen und versuchen Mühl aus der Reserve zu locken. Mühl gibt sich in Anbetracht der weitsichtigen Kritik, mit der er in dieser Talkshow konfrontiert wird, weniger überzeugend als innerhalb der internen Kommunikation und den dieser Talkshow vorausgegangenen Fernsehreportagen.⁴⁸⁷

Innerhalb des nächsten Jahres wurde kein Fernsehbeitrag über die Kommune gedreht. Der nächste, 4minütige Beitrag vom ORF sollte erst am 21.2.1980 gesendet werden. *Auf Ewig Dein* scheint ohne wertende Haltung, mit Bedacht auf Objektivität gestaltet worden zu sein. Der Beitrag beginnt mit einem kurzen Ausschnitt eines ‚Bewusstseinskurses‘. Ein Mann und eine Frau spielen eine Eifersuchtsszene. Darauf folgen Aufnahmen von lachenden Kindern, Außenaufnahmen und eine eingeblendete, frühe Fotografie der Kommune. Währenddessen hören wir folgenden einleitenden Text:

[Männerstimme] „Friedrichshof, nächst Neusiedl im Burgenland. Zentrum für Selbstdarstellung. Der einstige Bürgerschreck Otto Mühl hat hier ein Seminar für Lebensgestaltung eingerichtet.“
[Frauenstimme] „Junge Leute aus aller Welt lernen da das Leben kennen wie andere es ihnen vermitteln. Freie Liebe ist das Motto, ob man damit auf die Dauer sein Glück macht?“⁴⁸⁸

Nachdem die Sprecher aus dem *Off* geendet haben, befinden wir uns wieder zurück in einem Kursraum, in dem uns ein Kommunarde erörtert, was die zu Beginn schauspielerisch dargestellte Szene mit dem Problem der Eifersucht zu tun hätte. Nachdem er geendet hat, folgt ein Schnitt und die strukturoberste Frau beantwortet uns, wie sich aus dem Zusammenhang ihres Kommentares ergibt, die Frage, was die Wörter *Auf ewig dein* für sie bedeutet. Durch einen Schnitt wechseln wir wieder den Standort und befinden uns nun in

⁴⁸⁷ Vgl. Ebd., 0.00 – 0.38

⁴⁸⁸ Vgl. U-matic Kass. Nr. 101, Digi DVD, TV-Sendungen, 0.41 – 0.45

den Innenräumen eines Büros. Die Kamera schwenkt durch das Büro, während wir eine weitere Kommunardin zum Thema der freien Sexualität und deren Vorzüge sprechen hören. Die Kamera beendet ihren Schwenk, kommt auf der Kommunardin zum Stehen, die erzählend hinter einem Schreibtisch sitzt und einen seriösen Eindruck vermittelt. Nachdem sie geendet hat, folgt ein Schnitt und wir befinden uns zurück im Kursraum. Tanzende Kursgäste und Kommunarden erfüllen das Bild. Dazu hören wir Johann Strauss' *An der schönen blauen Donau* erklingen. Aus dem *Off* schaltet sich noch einmal der Kommentator ein:

„Nur, die Bauern der Umgebung sind misstrauisch. Und die Heiminsassen wiederum zwingt dieses Misstrauen in eine Art Ghettoexistenz. Freie Liebe im engen Kreis also. Ist das der Weisheit letzter Schluss?“⁴⁸⁹

Danach wird der Titel des Beitrages *Auf ewig Dein* eingeblendet.

In diesem Fernsehbeitrag haben wir es weder mit einer Wertung noch mit einer Lobeshymne auf die Kommune zu tun. Der Beitrag lässt Kommunarden zu Wort kommen, die ihre Sichtweisen schildern, endet jedoch mit einer offenen Fragestellung. Wir finden hier eine unaufdringliche Didaktik, die den Zuseher zum Nachdenken anregen soll, geneigt das Bild, welches ihm vor der Kamera präsentiert wird, zu hinterfragen. Der Kommentator bezeichnet die Kommunarden als Heiminsassen, ihre ‚freie‘ Sexualität als auf einen engen Kreis begrenzt, ihre Existenz als nur innerhalb eines ‚Ghettoa‘, eines von der Gesellschaft abgegrenzten Bereiches, vorhanden. Es sind Fakten, die der Sprecher hier vorträgt, auch wenn die Wortwahl zur Beschreibung dieser Fakten teils negativ behaftet ist. Die Worte des Off-Kommentators wirken als Gegenpol zu den von den Kommunarden vorgetragenen Aussagen, schaffen eine Divergenz, einen Spielraum, innerhalb dessen sich der Betrachter des Beitrages seine persönliche Meinung zu diesem Thema bilden kann.

Dieser Fernsehbeitrag aus dem Jahre 1980 sollte nun für längere Zeit der letzte sein, der sich mit der Kommune befasste. Immer wieder tauchten negative Kritiken und ‚Sektenvorwürfe‘ seitens internationaler sowie teils auch österreichischer Berichterstatter in den Medien auf. Diese sollten vereinzelt bis Anfang der 1980er Jahre⁴⁹⁰ anhalten. Nachdem die Kommune jedoch gute Beziehungen zu österreichischen Politikern unterhielt und auch Kreisky ihr gegenüber nicht unaufgeschlossen war, genoss sie den Schutz der sozialdemokratischen Regierung.⁴⁹¹ 1983 wurde es ruhig um die Kommune. Wenn die Kommune zwischen 1981 und 1988 im Fernsehen präsent war, passierte dies meist

⁴⁸⁹ Ebd., 0.45 – 0.46

⁴⁹⁰ *Die Tage der Kommune*, Regie: Elisabeth Scharang, Lotus Film und Muhr Film, ORF 1998

⁴⁹¹ Ebd.

aufgrund von Kunst- und Kulturprojekten, wie der Spielfilmproduktion des Friedrichshofes. Der Film *Back to Fucking Cambridge* wurde beispielsweise im Rahmen des Seitenblicke Kulturjournal auf ORF 2 im Jahre 1987 in einem zweiminütigen Beitrag vorgestellt und dessen Premiere in der Wiener Secession angekündigt. Das Thema ‚Kommune‘ wurde hier jedoch nicht in den Vordergrund gestellt. Nennenswerte Fernsehbeiträge gab es in dem genannten Zeitraum den Recherchen der Autorin zufolge jedoch keine. Die Kommune pflegte im Laufe der 1980er Jahre ihre Kontakte in Kunst- und Politik, hielt sich aber zurück große, öffentliche Schlagzeilen zu machen.

5.3.1.2.3.1.1. Die letzten Jahre 1988-90

Im Jahre 1988 wurden Stimmen von außen laut, die die inneren Verhältnisse der Kommune aufzudecken versuchten. Deutsche und weiterführend auch spanische Medien begannen die Kommune und ihren Führer, der seinen Hauptsitz nach El Cabrito verlegt hatte, ins Visier zu nehmen. Im Jahre 1988 ließ der Hamburger *Stern*, so berichtet das Mittagsjournal auf Ö1 vom 9.7.1988, ehemalige Kommunarden von ihren Erfahrungen in und mit der Kommune berichten. Kurz darauf wurde auch in spanischen Nachrichtenmagazinen Kritik laut, die der Kommune vorwarf, durch ihre Erziehungsmethoden Roboter ohne Persönlichkeiten zu formen.⁴⁹² Viele weitere kritische Berichte schriftlicher Medienberichterstatte über die Kommune folgten.⁴⁹³ 1989 reagierte die Kommune auf die Vielzahl der Missbilligungen ihrer internen Verhältnisse mit einer Fernsehreportage, *Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Mühl*, die von der Kommune in Auftrag gegeben und vom Landesstudio Burgenland gedreht wurde.⁴⁹⁴ Die 45-Minütige Reportage wurde am 30.03.1989 auf ORF 2 innerhalb der Sendereihe *Spektrum* übertragen.⁴⁹⁵

⁴⁹² Vgl. *Spanische Zeitungen berichten über Interventionen für Mühl-Kommune*, Gestaltung: Josef Manola, ORF, Ö1 Mittagsjournal, 09.07.1988, 0.46 – 0.51: laut Ö1 Mittagsjournal erschien Anfang Juli 1988 ein Bericht mit dem Titel „Die Kommune der Roboter“ im Nachrichtenmagazin *Época*, der von der freien Sexualität, den Geburtenregulationen und Erziehungsmethoden innerhalb der Kommune berichtete. Kurz darauf erschien auch im spanischen Sensationsblatt *Interviú* ein Artikel über die Kommune und die angeblich dubiosen Verhältnisse, die zum Ankauf La Gomeras führten (angebliche Bittgesuche österreichischer Politiker – des damaligen burgenländischen Landeshauptmannes Johann Sipötz, der Ministerin für Unterricht, Kunst und Kultur Hilde Hawlicek sowie des ehemaligen Außenministers Karl Blecha - an den damaligen spanischen Regierungschef Felipe Gonzales, die die Aufforderung Mühl bei seinen Aktivitäten in Spanien zu unterstützen, zum Inhalt hatten), Vgl. auch Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 140

⁴⁹³ Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 216

⁴⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 141, sowie ein kurzes Gespräch mit Herbert Stumpfl am 09.07.2014

⁴⁹⁵ *Back to Fucking Cambridge*, Regie: Otto Mühl, Terese Schulmeister, ausgestrahlt am 31.3.1989, ORF 2 und Vgl. Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 141

Die Produktion *Liligomera* beginnt mit einem schnellen Wechsel kurzer Einstellungen. Wir sehen Luftaufnahmen des Friedrichshofes, Impressionen Mühls und seiner Bilder, Mühl und einige Kommunarden beim Malen auf einem Feldweg, Aufnahmen aus dem Spielfilm *Back to Fucking Cambridge*, Ausschnitte aus Aktionsfilmen gefolgt von Bildern Mühls gemeinsam mit Hermann Nitsch bei einer Ausstellung, wiederum Landschaftsaufnahmen, Bilder Mühls und seiner Malerei. Diese Impressionen werden von Musik begleitet. Nach 55 Sekunden folgt ein Wechsel der Musik. Wir sehen Mühls körperlich beeinträchtigte Tochter L. auf einem Pferd, während der Titel des Filmes eingeblendet wird: *Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Muehl* erscheint in großen Lettern im Bildfeld. Der Vorspann verknüpft den fröhlich lachenden Otto Mühl mit Bildern von Kunst und Natur. Dadurch, dass der Vorspann mit der jungen L. auf einem Pferd endet, erhält der Betrachter nicht nur den Eindruck von Freude, Kreativität und Natürlichkeit, auch sein Mitgefühl wird angesprochen.

Anschließend folgt ein Kommentar, der von einer geschichtlichen Überlieferung über Christoph Kolumbus und Fakten zu Gomera auf *Liligomera*, die Niederlassung der Kommune auf der Kanareninsel und eine Kunstaussstellung überleitet, die die Kommune gemeinsam mit Harald Szeemann und dem Bürgermeister La Gomeras, Benjamin Trujillo, plane. Daraufhin sehen wir den Bürgermeister direkt an die Kamera gewandt über dieses Kunstprojekt sprechen. Im Bildhintergrund ist das Meer erkennbar. Diesem Interview folgen Impressionen von Kindern beim Bau eines Zeltes, Bilder von Blumen, Bananen, Tieren und der Landschaft La Gomeras sowie der im Bau befindlichen Niederlassung der Kommune. Der Off-Kommentar erläutert währenddessen, dass es hier ein Stück Lebenskunst zu bestaunen gäbe: „El Cabrito – der poetische Name des paradiesischen Tales, in dem sich die Gemeinschaft festgesetzt hat.“⁴⁹⁶ Nachdem wir einen Architekten und Mühl einige Worte zum Ausbau sagen hören, leitet die Reportage über zu dem ursprünglichen Sitz der Kommune, dem Friedrichshof. Während Luftaufnahmen der Parndorfer Heide und des Friedrichshofes das Bild füllen, erzählt der Sprecher aus dem Off weiter:

„Den Grundstein zur Verwirklichung seiner Utopie hat Otto Mühl in der Landschaft Joseph Haidens gelegt. Auf dem Gelände eines ehemaligen Gutshofes inmitten der Parndorfer Heide wurden von 1972 an Vorstellungen eines Lebens, frei von gesellschaftlichen Zwängen und sexuellen Tabus schrittweise realisiert aber auch modifiziert. Diesen Traum von einem besseren und schöneren Leben haben Mühl und die seinen auch in Architektur umgesetzt. Der Friedrichshof, wie der Hauptsitz der

⁴⁹⁶ *Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Muehl*, Regie: Günter Unger/Walter Lesowsky, ORF 2 Landesstudio Burgenland, 30.3.1989, 0.04-0.06

Gruppe heißt bietet grundsätzlich allen Mitgliedern ein wohlbestelltes Heim und soziale Sicherheit [...].⁴⁹⁷

Der Off-Kommentar behauptet weiter, die Kommune wäre am Friedrichshof salonfähig geworden und leitet dann auf Mühls persönlichen Werdegang über. Dazu sehen wir Fotografien aus Mühls Kindheit und Jugend, gefolgt von Bildern des Wiener Aktionismus und Ausschnitten aus Aktionsfilmen. Es folgt ein Schnitt und nun werden uns Videoausschnitte aus dem Archiv der Kommune präsentiert, „Archivfilm von Werner Hertel“ wird unten eingeblendet. Auf dem Material ist Joseph Beuys zu sehen. Dazu meint der Sprecher, die „persönliche Anziehungskraft Otto Mühls“⁴⁹⁸ hätte zu Beuys Besuch am Friedrichshof geführt. Im Anschluss an einen weiteren Schnitt folgen Aufnahmen von Rad fahrenden Kommunarden, Feldern, der Malerei in der Natur und Impressionen des Friedrichshofes. Die Bilder werden weiterhin von Musik und dem Sprecher aus dem Off begleitet, der nun von den künstlerischen Tätigkeiten der Kommune berichtet. Als er auf die Spielfilmproduktion zu sprechen kommt, sehen wir einen kurzen Ausschnitt aus dem Film *Back to Fucking Cambridge*. Mittels fade-out wird wieder zu Luftaufnahmen des Friedrichshofes übergeleitet. Mit dem Hinweis darauf, dass die Gefahr, die Ostautobahn könne bald am Friedrichshof vorbeiführen, noch nicht überstanden sei und man sich deshalb nach einem Zweitsitz umgesehen habe, erfolgt eine Überleitung zurück zu der Kanareninsel. Das nächste Bild zeigt Harald Szeemann, der direkt an die Kamera gewandt über den Umzug der Kommune nach La Gomera spricht. Hinter ihm werden durch ein leichtes *Zoom-out* der Kamera Teile der Landschaft La Gomeras erkennbar. Diesem Interview folgen direkte Kommentare einiger Kommunarden, die uns als Artisten der Videodokumentation bekannt sind. Sie berichten über die Vorteile der Kommune und über Mühl als deren Leiter. Sie werden in der sonnigen Landschaft Gomeras, in einer Schiffskabine und beim Malen interviewt. Auch Mühl äußert sich vor der Kamera und meint, er wolle einfach nur glücklich werden. Daraufhin setzt der Off-Kommentar wieder ein, der über die spanische Niederlassung der Kommune meint man könne „El Cabrito als eine Art Mustergut bezeichnen, auf dem eine aggressionsarme Gemeinschaft gleichgesinnter die Utopie idealkommunistischen Zusammenlebens zu realisieren versucht“⁴⁹⁹ Während der Kommentator spricht, sehen wir ausgehend von einem Berg El Cabritos einen Panoramaschwenk über die Landschaft, die Aufnahmen einiger Häuser und die Aussicht auf das Meer. Diese Bilder sollen wiederum die Idylle und den Sanftmut der Kommune unterstreichen. Als uns der Off-Kommentator weiter von einer „perfekte[n]

⁴⁹⁷ Ebd., 0.09-0.11

⁴⁹⁸ Ebd., 0.12 – 0.13

⁴⁹⁹ Ebd., 0.19 – 0.20

Selbstorganisation aller Lebensbereiche⁵⁰⁰ berichtet, sehen wir Kommunarden in Büros bei der Arbeit. Wieder ‚belegen‘ die Bilder seine Behauptung. Wenn der Kommentator uns erläutert, die Kommune wolle „Menschen formen, die ihre Gefühle und Energien auszuleben kraftvoll im Stande sind, sich aber trotzdem in eine Gemeinschaft integrieren können“⁵⁰¹, sehen wir Aufnahmen eines Klassenzimmers mit einer erwachsenen Person und einigen wenigen Kindern. Die Person ist dabei, so lässt die Aufnahme vermuten, mit der Vermittlung von Lehrinhalten beschäftigt. In Minute 36 sollen die Aussagen der Kommunarden, Mühls und Szeemanns sowie die Kommentare des Off-Kommentators mit der Aussage einer höheren Instanz belegt werden: „Bruno Kreisky“⁵⁰² wird unten im Bildfeld eingeblendet und ein Telefonmitschnitt, mit der Stimme Bruno Kreiskys ertönt. „Als Mensch hat er [Mühl] eine große, interessante Entwicklung durchgemacht und hat in der Tat neue menschliche Qualitäten ins Leben der Gemeinschaft eingeführt.“ Währenddessen sehen wir ein Portrait Kreiskys, das aus Mühls Politiker-Reihe stammt. Daraufhin folgt ein Schnitt und Szeemann rundet diese wenig aussagende Erklärung Kreiskys mit der Bezeichnung der Gemeinschaft als *Mühls größtes Kunstwerk* ab. Um diese Lobeshymne auf Otto Mühl abzuschließen, folgt diesem Kommentar noch eine kurze Einstellung, in der wir Mühls Mutter begegnen. Wir hören den Reporter fragen, ob sie stolz auf ihren Sohn wäre. „Stolz?“, wiederholt sie und es wird gelacht. „Ich liebe ihn“⁵⁰³ ergänzt sie nach einer kurzen Pause. Schnitt. Musik setzt ein und wir sehen den Fuß einer Palme, der ein Schwenk nach oben folgt. „LILIGOMERA“, „Eine reale Utopie des Otto Muehl“ wird noch einmal eingeblendet. Es folgt ein kurzer Abspann.

Während der gesamten Reportage wechseln sich der Off-Kommentar und die Kommentare, die von den Artisten, Mühl und Szeemann direkt an die Kamera gerichtet werden, ab. Der Off-Kommentar wird häufig von Musik begleitet. Die gesprochenen Beiträge werden mit Bildern der Landschaft La Gomeras, des Friedrichshofes, Aufnahmen aus dem Videoarchiv der Kommune, sowie Bildern des Zusammenlebens und Arbeitens unterstrichen. Sie alle stehen für ein funktionierendes System, für eine glückliche Gemeinschaft. Der Sprecher aus dem *Off* schmückt seine Erzählungen mit Attributen aus, bezeichnet Mühl als „planende und treibende Kraft“⁵⁰⁴ der Kommune, als den „ersten unter Gleichen“⁵⁰⁵.

⁵⁰⁰ Ebd., 0.21-0.22

⁵⁰¹ Ebd., 0.27-0.28

⁵⁰² Ebd., 0.36 – 0.37

⁵⁰³ Ebd., 0.38 – 0.39

⁵⁰⁴ Ebd., 0.07-0.08

⁵⁰⁵ Ebd., 0.07-0.08

Es handelt sich bei *Liligomera* um einen Auftragsfilm der Kommune. Dieses Material zeigt jenes Bild, welches die Kommune an die Öffentlichkeit tragen und wie sie von außen wahrgenommen werden wollte. Die Kommune stellt sich in dieser Reportage als modernes Modell des Zusammenlebens dar, welches ihr Zentrum von der ländlichen Niederlassung im Burgenlang auf eine kanarische Insel verlegt hat. Laut eigener Aussage würde sie dort friedlich leben und Pädagogik, Kunst und Kulturarbeit betreiben. Es wirkt, als habe sie in El Cabrito ihr Paradies gefunden.

Der Titel des Filmes, der für eine kritische Behandlung dieses Themas zumindest ein Fragezeichen vermissen würde, sowie die erste Filmminute deuten schon darauf hin, dass wir keinen Versuch von Objektivität darin finden werden. Diese Reportage verweigert jede Antwort auf eine der vielen Fragen und Anklagen, die gegen Mühl im Jahre 1989 im Gange waren, indem sie diese Fragen zur Gänze ausgrenzt. Die guten Beziehungen der Kommune (Szeemann, Beuys, Kreisky) und ihre Entwicklung von einer ehemals anarchischen Kommune hin zu einer ‚salonfähigen‘, funktionstüchtigen und künstlerischen Gemeinschaft werden in den Vordergrund gestellt. Kein einziger kritischer Denkansatz wird in dieser Reportage aufgeworfen. Der Beitrag behandelt nicht die Frage, *ob* diese Gemeinschaft funktioniere, sondern versucht dem Betrachter zu erklären, *warum* sie so gut funktioniere, wie sie es angeblich tat. Es handelt sich um eine Lobeshymne auf Mühl und dessen ‚größtes Kunstwerk‘, die Kommune. *Liligomera* ist ähnlich wie die Wochenschauen des Friedrichshofes gestaltet: Wir sehen vor Computern sitzende und in Büros beschäftigte Kommunarden, die die Strebsamkeit der Kommune veranschaulichen, Bilder der Natur, die für die Idylle stehen, Personen der Öffentlichkeit, die sich für die Kommune aussprechen und Bilder von zusammen sitzenden und spielenden Kommunarden, die uns glauben machen, hier herrsche eine familiäre Atmosphäre.

Nach dieser Reportage erschienen noch zwei weitere, sehr kurze Beiträge im deutschen Fernsehen. Einer der beiden wurde, Andreas Schlothauer zufolge, im ARD-*Kulturweltspiegel*, im Mai 1989 ausgestrahlt und auch dieser rückt, laut Schlothauer, die Kommune in ein positives Licht.⁵⁰⁶ Da die Autorin diesen nicht ausfindig machen konnte, ist es ihr nicht möglich, diese Aussage hier zu bestätigen oder zu widerlegen. Ein weiterer neunminütiger Beitrag folgte jedoch noch im ZDF.⁵⁰⁷ Als der Prozess gegen Mühl 1990

⁵⁰⁶ Vgl. Andreas Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 142: Laut Schlothauer sendete der ARD (Kulturweltspiegel) am 28.5.89 einen Beitrag unter dem Titel „Die Kommune des Otto Mühl“, den die Autorin jedoch nicht auffinden konnte.

⁵⁰⁷ Anm. d. Verf.: In diesem Beitrag wird Mühl als „orientalisches Familienoberhaupt“ bezeichnet und über die Entwicklung der Kommune auf El Cabrito berichtet, die sich nun durch die Auflösung des

schon in Gange war, sendete der ZDF im Rahmen der Sendereihe *aspekte* einen Beitrag aus kunst- und kulturpolitischer Sicht über El Cabrito, einen Ort, dessen neues Konzept laut dem Sprecher aus bildender Kunst und Ausstellungen bestünde und welcher sich über Kunstworkshops und Seminare finanzieren sollte. El Cabrito wird hier als „Neuformulierung der Utopie der Kommune“⁵⁰⁸ bezeichnet und von Mühl ist als „orientalische[m] Familienoberhaupt“ die Rede. Die Informationen erhält der Zuseher vorrangig von dem Off-Kommentar, der die Bilder, die sich aus Mühls Malerei und der Landschaft La Gomeras zusammensetzen, begleitet. Die Klagen gegen Mühl und seine bevorstehende Verurteilung werden hier nicht erwähnt.⁵⁰⁹ Dieser Fernsehbeitrag war die letzte Maßnahme der ‚Image-Politik‘, der letzte Rettungsversuch des öffentlichen Ansehens Mühls und seiner Kommune.⁵¹⁰

Was lässt sich nun abschließend zu den Fernsehberichterstattungen über die Kommune aus den Jahren von 1974 bis 1990 sagen? Das öffentliche Bild der Kommune hatte sich gewandelt, die (subjektive) Kritik nahm mit der Zeit ab. Erstaunlich ist, dass die Kommune am Ende die meiste Unterstützung seitens deutscher und österreichischer Fernsehstationen erfahren hatte – sie stellten die Kommune in dieser Zeit herrlicher dar denn je. Wenn man bedenkt, dass im Jahre 1989, als *Liligomera* im ORF ausgestrahlt wurde, das Verfahren gegen Mühl schon begonnen hatte, ist es fast wunderlich, dass trotz der Gegebenheit eine solche Lobeshymne auf die Kommune und Mühl gesendet wurde.

Die externe Kommunikation ist der internen nicht unähnlich: Wir begegnen in den Videoschnitten, Wochenschauen, Werbefilmen und Fernsehbeiträgen Gesichtern lachender Kommunarden, Mühl bei der Malerei, Landschafts- und Naturaufnahmen sowie Bildern des Ausbaus und der Zusammenarbeit. Der größte Unterschied zwischen den Aufnahmen liegt darin, dass wir bei den Fernsehbeiträgen, im Gegensatz zu der internen Kommunikation einen sehr umfangreichen Gebrauch des Off-Kommentars finden, der uns eine gewisse Lesart der Bilder auferlegt und unsere Wahrnehmung in bestimmte Richtungen lenkt: In *Liligomera* wird die Kommune mit dieser Methode verherrlicht, in *Die AA-Kommune* wird sie dadurch verhöhnt. Wenn wir uns jedoch die Gesamtheit aller Beiträge ansehen, sie

Gemeinschaftseigentums über Kunstworkshops und Seminare finanzieren sollte. Auch hierin finden wir wieder ein Kurzinterview mit Harald Szeemann, der über die künstlerischen Aspekte El Cabritos berichtet. – Vgl. Sendung über die Kommune FH/EC, ZDF, 1990 Kultursendung *aspekte* aus dem Archiv Friedrichshof, 0.00 – 0.09

⁵⁰⁸ Sendung über die Kommune FH/EC, ZDF 1190, 0.09-0.10

⁵⁰⁹ Vgl. Digi DVD, Sendung über die Kommune FH/EC, ZDF, 1990, 0.00 – 0.09

⁵¹⁰ Anm. d. Ver.: Die ZDF sowie die ARD Sendung wurden laut Schlothauer von Harald Szeemann, einem befreundeten Ausstellungskurator und Museumsleiter Mühls in die Wege geleitet, Vgl. Andreas Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität*, S. 142

miteinander auf der Bildebene vergleichen, so können wir zu dem Schluss kommen, dass die Kommunarden intern wie auch extern versuchten, das gleiche Bild von sich zu erzeugen: Das Bild einer glücklichen und unbeschwerten Großfamilie.

6. Schlusswort

In dieser Arbeit wurden Beispiele aus dem gesamten filmischen Material, welches über die Otto Mühl Kommune existiert, untersucht, um dadurch ihre filmische Selbstrepräsentation zu analysieren. Die Videodokumentation ist umfangreich, vielschichtig und eigentlich stellt jedes Genre darin, ob es nun die Dokumentation ihres Zusammenlebens, die Wochenschauen, Werbefilme oder Spielfilme sind, noch einmal ein gesamtes Forschungsfeld für sich dar. Diese Arbeit sollte den Grundstein dafür legen, einen Gesamtüberblick über die mediale Infrastruktur der Kommune geben und ihr Videoverhalten sowie deren interne und externe audiovisuelle Kommunikation analysieren. Dabei zeigte sich, wie sich die Dokumentationspraktiken der Kommune im Laufe der Zeit intensivierten und es zu einer zunehmenden Professionalisierung im Videobereich kam.

Die Kommune filmte sich selbst in Situationen, die sie als bezeichnend für ihr Zusammenleben befand sowie in für sie besonderen Momenten, wie beispielsweise die Geburten ihrer Kinder. Es fanden jedoch nicht alle großen Bestandteile ihres Zusammenlebens Eingang in die Filme: Die Sexualität, als einer ihrer größten Themenkomplexe, wurde in der Dokumentation gänzlich ausgeschlossen. Durch den Ausschluss einzelner Themenbereiche aus ihrem ‚Alltag‘ lässt sich schlussfolgern, dass die Inhalte der Videodokumentation nicht willkürlich entschieden, sondern mit Bedacht ausgewählt wurden. Es sind vor allem Momente, die die Kommune als ein funktionierendes Gesellschaftsmodell beziehungsweise eine glückliche Großfamilie darstellen. In der internen sowie auch der externen Kommunikation wurde diese Darstellung noch intensiviert: Mittels Schnitt und Montage wurden die Aufzeichnungen, die weniger für das Funktionieren dieses Modells standen, weggelassen. Durch die Zensur der Bilder wurden Medienformate zur audiovisuellen Kommunikation geschaffen, die das ‚Paradies Kommune‘ vertraten, gar bezeugten. Es kam jedoch nicht nur eine Zensur zum Einsatz: Vor der Kamera sowie auch auf filmästhetischer Ebene fand eine gewisse Verherrlichung der Führungsschicht des Friedrichshofes mittels des Mediums Video statt. Die Personen, die wir sehen, sind vorrangig Mitglieder der obersten BAGs, allen voran Mühl, dessen künstlerische Arbeiten einen großen Teil der Videodokumentation einnehmen. Die Kamera widmet sich dieser Führungsschicht am häufigsten, die wiederum selbst versucht, sich vorteilhaft vor der Kamera zu inszenieren. Auch in den Videozuschnittschnitten stechen sie aus der Masse, die von den Assistenten und Augenzeugen gebildet wird, heraus. Mühl und seine Führungsschicht sind die Artisten des Friedrichshofes, die Stars der Kommune.

Die Bilder der internen sowie auch der externen audiovisuellen Kommunikation zeigen - wie *gut* das Leben am Friedrichshof ist. Den Mitgliedern der Kommune wurde der Friedrichshof als ein ‚*Paradies, das diese auch noch erreichen können, wenn sie hart an sich arbeiten*‘ präsentiert,⁵¹¹ während Außenstehenden gezeigt wurde, wie ‚toll‘ und wichtig dieses einzigartige Lebensexperiment, welches sich in Mitten des eher konservativen Österreichs ereignete, war.⁵¹² Der Friedrichshof hatte die Bedeutung des Mediums Video als *Traumfabrik* verstanden. Man könnte auch sagen, die Wochenschauen, Werbefilme und Spielfilme nahmen eine Korrektur der Wirklichkeit vor.⁵¹³ Die Bilder wurden dazu genutzt, eine eigene Realität zu erschaffen, eine filmische Realität. Die Bilder wurden als ‚wahr‘, dem ‚wirklichen Leben‘ entspringend, als ‚echt‘ ausgegeben. Durch sie wurde der Versuch unternommen „Illusion zur Wirklichkeit“⁵¹⁴ werden zu lassen. Aber nicht nur das: Die Bilder versuchten wahrer beziehungsweise authentischer zu sein als die Wirklichkeit. Sie zeigten den Friedrichshof von seiner besten Seite und versuchten dadurch, die von der Kommune ersehnte Utopie zu erschaffen. Auf den Trägermedien Film beziehungsweise Video fand die Lebens-Utopie der Kommune einen Platz, auf dem sie existieren konnte. Das vermeintliche Paradies der Kommune kam „als mediales Bild zur Welt“⁵¹⁵.

Die Wochenschauen, Werbefilme, Spielfilme und Fernsehreportagen unterhielten ihre jeweiligen Rezipienten-Gruppen und vermittelten gleichzeitig die von ihren Machern intendierten Botschaften.⁵¹⁶ Die Wochenschauen versuchten ihre Botschaften zu tarnen. In dem sie den Unterhaltungswert des Mediums in den Vordergrund stellten, verbargen sie ihre eigentliche Funktion, die darin bestand, eine gemeinsame Identität zu schaffen, ein kulturelles Gedächtnis zu erzeugen und ihre Mitglieder enger an sich zu binden. Ihre Steuerfunktion lag darin begründet, den Menschen eine Wirklichkeit vorzuspielen, die gar nicht existierte, sie von dieser Wirklichkeit zu überzeugen und das Bestehen der Kommune dadurch zu sichern. Denn für ihr Überleben waren nicht nur die Mitglieder notwendig, sondern auch die Akzeptanz der äußeren Gesellschaft.⁵¹⁷

⁵¹¹ Vgl. Werner Hertel: Persönliches Gespräch in Zurndorf, 07. August 2014

⁵¹² Vgl. Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, S. 42

⁵¹³ Sigmund Freud, „*Der Dichter und das Phantasieren (1908)*“, in: *Gesammelte Werke (1893 – 1909)*, <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-dichter-phantasieren.html>, 18.11.2014, Hinweis gefunden in:

Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, S. 43

⁵¹⁴ Lange, *Das Kino als moralische Anstalt*, S. 90

⁵¹⁵ Belting, *Bild-Anthropologie*, S. 20

⁵¹⁶ Vgl. Lange, *Das Kino als moralische Anstalt*, S. 10

⁵¹⁷ Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, S. 22

Die Kommune lernte sich im Laufe der Jahre gut zu inszenieren, zu repräsentieren und damit gut zu verkaufen. Sie lernte sich mittels des Mediums Video repräsentativ darzustellen. In den Bildern ist mit Ausnahme des ersten Fernsehbeitrages über die Kommune kaum Kritik an dem Lebensmodell Friedrichshof zu finden. Vor allem innerhalb der internen Kommunikation fehlt diese völlig. Der Friedrichshof nutzte die Bildmacht dafür, die internen Strukturverhältnisse zu stützen und sich nach außen hin als Gesellschaftsexperiment zu präsentieren. Dadurch wurde der Friedrichshof als Vorzeige- und Zukunftsmodell, und Mühl als „der Erste unter Gleichen“⁵¹⁸ dargestellt. Auch wenn die Videodokumentation nur einen kleinen Teil des Modells ‚Kommune‘ ausmachte, der die internen Machtverhältnisse nicht nur akzeptierte, sondern auch den Strukturobersten entsprechenden Respekt zollte, wie es Terese Schulmeister nannte, so war sie ein wichtiger Bestandteil dieses Systems. Die Bildmacht der Medien ist in einer Kultur, in der das Visuelle einen großen Stellenwert einnimmt, nicht zu unterschätzen.⁵¹⁹ Die Bilder der Videodokumentation erfüllen einen Memorialauftrag, in dem sie eine Videovergangenheit der Kommunarden schaffen, in der die schönen Momente des Zusammenlebens in den Vordergrund rücken. Nicht nur innerhalb der audiovisuellen Kommunikation wurde dadurch eine Zensur vorgenommen – auch in den Köpfen der Mitglieder der Kommune kam diese zum Einsatz. Die positiven, auf Band festgehaltenen Bilder tilgten die negativen, die mittels Nicht-Aufzeichnung beziehungsweise Nicht-Kommunikation auch nicht Teil des gemeinsamen Gedächtnisspeichers der Kommunarden wurden. Die Bilder halfen dabei, nur die schönen Momente zu erinnern und sich über das Funktionieren des Gesellschaftsmodells Kommune zu vergewissern. Die Videodokumentation diente nicht dazu, ein Zeugnis über das Zusammenleben der Kommune zu erstellen – sie diente dazu, ein Zeugnis über das Funktionieren dieses Modells zu sichern. Sie wurde von ihrem Zweck definiert und hatte die Aufgabe, das Gesellschaftsmodell Kommune zu stützen.

⁵¹⁸ Vgl. *Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Mühl*, Regie: Günter Unger/Walter Lesowsky, ORF 2 Landesstudio Burgenland, 30.3.1989, 0.07-0.08

⁵¹⁹ Vgl. Macho, *Vorbilder*, S.305

7. Bibliographie

7.1. Literaturverzeichnis

Selbständige Literatur:

Achenbach, Michael/Karin Moser, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Wien: Filmarchiv Austria 2002

Altenberg, Theo, *Das Paradies-Experiment. Die Utopie der freien Sexualität. Kommune Friedrichshof 1973 – 1978*, Wien: Triton Verlag 2001

Armbrecht, Wolfgang, *Innerbetriebliche Public Relations. Grundlagen eines situativen Gestaltungskonzepts*, Opladen: Westdt. Verl. 1992

Balász, Béla, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Globus 1961

Bazin, André, *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004

Bazin, André, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: Dumont Schauberg 1975

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001

Bernays, Edward, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Freiburg: Orange Press 2007

Brinckmann, Christine N. /Mariann Lewinsky/Alexandra Schneider, *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos 1997

Foucault, Michel, *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader, Diskurs und Medien*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976

Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: UKV Medien ²1999

Herbrik, Regine, *Die Kommunikative Konstruktion Imaginärer Welten*, Wiesbaden: Springer VS 2011

Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*, Hildesheim [u.a.]: Olms 1988

Hörl, Patrick, *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson*, Konstanz: UVK Meiden Ölschläger 1996 (kommunikation audiovisuell Bd 20)

Horwath, Alexander /Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien: Wespennest 1995

Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977

- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964
- Kuball, Michael, *Familienkino Band 1. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1900-1930*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980
- Kuball, Michael, *Familienkino Band 2. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1931-1960*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980
- Lange, Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reichs*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1994
- Luhmann, Niklas, *Macht*, Stuttgart: Enke 1975
- Luhmann, Niklas, *Macht im System*, Berlin: Suhrkamp 2012
- Macho, Thomas, *Vorbilder*, München: Wilhelm Fink 2011
- McLuhan, Marshall, *Die magischen Kanäle*, Basel: Verlag der Kunst Dresden ²1995
- Mehnert, Hilmar, *Das Bild in Film und Fernsehen*, Leipzig: VEB Fotokinoverlag 1986
- Metz, Christian, *Semiologie des Films*, München: Fink 1972
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press 2001
- Reichert, Ramón, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld: Transcript 2007
- Reichert, Jo, *Die Macht der Worte und der Medien*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ³2010
- Roepke, Martina, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2006
- Schäffer, Burkhard, „Generationsspezifische Medienpraxiskulturen und Macht“, *Medien, Macht, Gesellschaft*, Hg. Johannes Fromme, Burkhard Schäffer, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft 2007 (Medienbildung und Gesellschaft Bd 4)
- Schlothauer, Andreas, *Die Diktatur der freien Sexualität. AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992
- Schneider, Alexandra, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, Marburg: Schüren 2004
- Schwarz, Uta, *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*, Frankfurt am Main: Campus 2002
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr ⁵1980
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea, *Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*, München: Ölschlager 1992
- Zerfaß, Ansgar, *Unternehmensführung und Öffentlichkeitsarbeit. Grundlegung einer Theorie der Unternehmenskommunikation und Public Relations*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwiss. ²2004

Unselbständige Literatur:

Adelmann, Ralf, „Kommerzielle Hochzeitsvideos oder das >Menschenrecht< gefilmt zu werden“, *Rec – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelmann/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr, Weimar: VDG 2002, S. 229 – 238

Altenberg, Toni-Elisabeth, „Hierarchiebildung in Gruppen. Gezeigt am Beispiel der Mühl-Kommune“, Diss. Universität Wien, Institut für Psychologie 1994

Armes, Roy, „Aesthetics of Video Image“, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Siegfried Zielinski, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1992, S. 77 – 90

Belke, Horst, „Gebrauchstexte“, *Grundzüge der Literatur und Sprachwissenschaft. Band 1 Literaturwissenschaft*, Hg. Heinz Ludwig Arnold/Volker Sinemus, München: dtv 1973, S. 320 – 341

Bogner, Franz M., „Grundlagen der Public Relations“, *Public Relations. Praxis in Österreich*, Hg. Benno Signitzer, Wien: Verlag Orac 1984, S. 13 – 17

Burgmann, Christhart, „Fernsehreportage/Fernsehfeature“, *Sachwörterbuch des Fernsehens*, Hg. Helmut Kreuzer, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 70 – 74

Elsaesser, Thomas, „Archive und Archäologien: Der Ort des nicht-fiktionalen Films im Feld der zeitgenössischen Medien“, *Filmische Mittel, Industrielle Zwecke. Texte zum Dokumentarfilm*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Berlin: Vorwerk 8 2007, S. 34 – 53

Goldblat, Karl Iro, „Die Kommune. Eine Chronologie“, *Otto Muehl. Leben, Kunst, Werk. Aktion, Utopie, Malerei 1960 – 2004*, Hg. Peter Noever, Köln: Verl. der Buchhandlung Walther König 2004, S. 196 – 209

Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“, *Film and Theory. An Anthology*, Hg. Robert Stam/Tony Miller, Malden, Massachusetts [u.a.]: Blackwell 2000, S. 229 – 235

Heubach, Friedrich, „Die verinnerlichte Abbildung oder das Subjekt als Bildträger“, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Hg. Bettina Gruber/Maria Vedder, Köln: DuMont 1983, S. 62 – 65

Hoffmann, Hilde, „On the road. Erfahrung Urlaubsvideo“, *Rec – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelmann/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr, Weimar: VDG 2002, S. 239 – 246

Loiperdinger, Martin, „Early Industrial Moving Pictures in Germany“, *Films that Work, Industrial Film and the productivity of Media*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 65 – 75

Milew, Rossen, „Die Entwicklung des Videos im Ensemble der Audiovisionen“, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Siegfried Zielinski, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1992, S. 277 – 293

Moser, Karin, „Die Bilderwelt der Österreich in Bild und Ton – Die konstruierte Realität eines ständestaatlichen Propagandainstruments“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 99 – 148

Mörtzsch, Friedrich, „Was will der Industriefilm?“, *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Berlin: Vorwerk 8 2007, S. 16 – 22

Odin, Roger, „Film und Kommunikation“, *Kommunikation – Medien – Gesellschaft. Eine Bestandsaufnahme deutscher und französischer Wissenschaftler*, Hg. Philippe Viallon/Ute Weiland, Berlin: Avinus 2002, S. 285 – 312

Roth, Wilhelm, „Dokumentarfilm“, *Sachwörterbuch des Fernsehens*, Hg. Helmut Kreuzer, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 40 – 44

Ruchatz, Jens, „Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen“, *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Hg. Astrid Erll/Ansgar Nünning, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004, S. 83 – 105

Schmidt, Hans-Gerd /Bernd Wiesener, „Der Werbefilm im Blick der Forschung“, *Werbefilme. Spiegel der Zeiten, Chroniken des Alltags*, Hg. Hans-Gerd Schmidt/Bernd Wiesener, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2002, S. 7 - 14

Schmidt, Siegfried J., „Technik – Medien – Politik. Die Erwartbarkeit des Unerwartbaren“, *Kommunikation, Medien, Macht*, Hg. Rudolf Maresch/Niels Werber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 108 – 132

Schneider, Alexandra, „Autosonntag. (Ch 1930): Eine Safari im Klöntal“, *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Hg. Vinzenz Hediger, Marburg: Schüren 2001, S. 83 – 100

Szczepanik, Petr, „Modernism, Industry, Film“, *Films that Work, Industrial Film and the productivity of Media*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 349 – 277

Thomas, Hans, „Wirklichkeit als Inszenierung“, in: *Die Welt als Medieninszenierung. Wirklichkeit, Information, Simulation*, Hg. Hans Thomas, Herford: Busse-Seewald 1989, S. 19 – 37

Zielinski, Siegfried, „Audiovisuelle Zeitmaschine. Thesen zur Kulturtechnik des Videorecorders“, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Siegfried Zielinski, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1992, S. 91 – 116

Online:

Friedrich Kirchner, *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, <http://www.textlog.de/2098.html> 1907, 19.11.2014

Springer Gabler Verlag (Hg.), Gabler Wirtschaftslexikon, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/123623/autoritaet-v4.html>, 10.08.2014 sowie <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/7125/macht-v10.html>, 10.08.2014

Peter Schär, „Kurze Geschichte der Kommune Friedrichshof. Versuch eines Überblicks“, <http://friedrichshof.at/z/File/Kurze-Geschichte-der-Kommune-Friedrichshof.pdf>, 25.07.2013

<http://www.tereseschulmeister.at/>, 14.10.2014

Sigmund Freud, „*Der Dichter und das Phantasieren (1908)*“, in: *Gesammelte Werke (1893 – 1909)*, <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-dichter-phantasieren.html>, 18.11.2014

Gespräche und Interviews:

Amalia Rausch: Persönliche Gespräche am Friedrichshof, Zurndorf Jänner – Oktober 2014

Terese Schulmeister: Persönliches Interview am Friedrichshof, Zurndorf 23.05.2014 (Audio-Aufnahme)

Werner Hertel: Persönliches Interview in Zurndorf, 07.08.2014 (Audio-Aufnahme)

7.2. Werkverzeichnis Archive

Österreichische Mediathek

Radiomitschnitt:

Spanische Zeitungen berichten über Interventionen für Mühl-Kommune, Gestaltung: Josef Manola, ORF, Ö1 Mittagsjournal, 09.07.1988 (Tonband – Österreichische Mediathek, jm-880709_k02.mp3)

Videomaterial:

Auf ewig Dein, Regie: Wolfgang Kudrnofsky, ORF 1980, österreichische Mediathek, V-15210 * Videokassette, VHS

Back to Fucking Cambridge, Regie: Otto Mühl, Terese Schulmeister, ausgestrahlt am 31.3.1989, sowie am 13.12.1993, ORF 2, österreichische Mediathek, V-00796 * Videokassette bzw. V-02258 * Videokassette, S-VHS

Die AA-Kommune, Sendung der Reihe „Panorama“, Regie: Walter Pissecker, Thaddäus Podgorski ORF 1975, österreichische Mediathek, V-15210 * Videokassette, VHS

Die Kirschen in Papas Garten, Regie: Kommune Friedrichshof, Österreich 1975, österreichische Mediathek, V-15205 * Videokassette, VHS+

Die Tage der Kommune, Regie: Elisabeth Scharang, Lotus Film und Muhr Film, ORF 1998, österreichische Mediathek, V-15213 * Videokassette, VHS

III nach 9, Talkshow, zu Gast: Otto Mühl und Mitglieder der AA-Kommune, Radio Bremen, österreichische Mediathek, V-07813 * Videokassette, S-VHS

Ferien zum Ich, Regie: Hermann Märk und Walter Reiss, ORF Landesstudio Burgenland 1970, österreichische Mediathek, V-15210 * Videokassette, VHS

Liligomera. Eine reale Utopie des Otto Mühl, Regie: Günter Unger/Walter Lesowsky, ORF 2 Landesstudio Burgenland, 30.3.1989, österreichische Mediathek V-15207 * Videokassette, VHS

Otto Muehl – Die Zukunft?, Beitrag der TV-Sendung Ohne Maulkorb, Regie: Friederike Meier, ORF 1976, österreichische Mediathek, V-15210 * Videokassette, VHS

Vincent, 1. und 2. Teil, Regie: Otto Mühl, Terese Schulmeister, österreichische Mediathek, V-15201_01 * Videokassette, VHS und V-15201_02 * Videokassette, VHS

Picasso, Regie: Otto Mühl, Terese Schulmeister, österreichische Mediathek, V-15203_01 * Videokassette, VHS

Archiv Friedrichshof

Schriften:

Ausgaben der AA-Nachrichten der Jahre 1974 - 1987

Ausgaben der FF des Jahres 1976

AA-Intern aus den Jahren 1977-1979

Doku-Hefte aus den Jahren 1987-89

Kommunemanifest aus dem Jahre 1972

Filmmaterial:

Die Kinder vom Friedrichshof, Regie: Juliane Großheim, DE 2009

Meine [k]eine Familie, Regie: Paul-Julien Robert, Österreich 2012

Sendung über die Kommune FH/EC, ZDF, 1990

U-matic Kass. Nr. 137, Digi DVD, Wochenschau 1. – 15.7.1984

U-matic Kass. Nr. 138, Digi DVD, Wochenschau 14. – 22.7.1984

U-matic Kass. Nr. 180, Digi DVD, SDA 12.8.1984 Teil 3

U-matic Kass. Nr. 183, Digi DVD, Besuch LH Kery,

U-matic Kass. Nr. 214 Digi DVD, Im Lilibau. Aufnahme Abends 18.12.1984

U-matic Kass. Nr. 308, Digi DVD, Wochenschau Nr. 27, 28 und 29 1989

U-matic Kass. Nr. 313, Wochenschau 49/85

U-matic Kass. Nr. 317, Digi DVD, SD Abend Auslese 1985

U-matic Kass. Nr. 381, Digi DVD, 04.03.1986, Foto-SDs

U-matic Kass. Nr. 419, Digi DVD, ORF Interview, Museum 29.6.1987

U-matic Kass. Nr. 431, Digi DVD, Pädagogik 36 Wochenschau 35 2. Teil 1987

U-matic Kass. Nr. 443, Digi DVD, SDA Ausschnitte 1987

U-matic Kass. Nr. 448 Digi DVD, Wochenschau 28/29/39 1987

U-matic Kass. Nr. 512 Digi DVD, Otto Abendessen 86.07.24/02

U-matic Kass. Nr. 553, Digi DVD Kinderpalaver, Oktober 1985, 7.11. Umzug im Lilibau, Oktober 1987: Malatelier, Kery Besuch 12.10.1987

U-matic Kass. Nr. 562, Digi DVD, Wochenschau 44/1986, Atelierbesuch 1987

U-matic Kass. Nr. 609, Digi DVD, Wochenschau April 1988 Nr. 13

U-matic Kass. Nr. 687, Digi DVD, EC und FH, Schule 1986, Gomera 1987, Wochenschau/P.A.1988

U-matic Kass. Nr. 795, Digi DVD, Wochenschau 1988 Woche 25, 40,42

U-matic Kass. Nr. 829, Digi DVD, Lili 1988, Wochenschau FH März 1989

U-matic Kass. Nr. 873, Digi DVD, Zürich ZK/SD 21.9.1988

U-matic Kass. Nr. 1042, Digi DVD, Stall, Tiere Gemüsegarten, Obstgarten 23.4.1989

U-matic Kass. Nr. 1100, Digi DVD, Pädagogik 11/89, EC 11/89, FH 50 und 51/89

U-matic Kass. Nr. 1110, Digi DVD, Wochenschau Juli 1990

VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA 27.2. und 28.2.1987

VHS Kass. Nr. 274, Digi DVD, Werbefilm 1979-1983

VHS Kass. Nr. 272, Digi DVD, FH Werbefilm 1979

VHS Kass. Nr. 603, Digi DVD, Wochenschau Nr. 8 März Gomera 1988

VHS Kass. Nr. 604, Digi DVD, Wochenschau März Nr. 8 1988

VHS Kass. Nr. 609, Digi DVD, Wochenschau April 1988 Nr 13

VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA 27.2. und 28.2.1987

VHS Kass. o.Nr., Digi DVD EC Wochenschau 890411, tve1 Bericht Kommune

VHS Kass. o.Nr., Digi DVD, SDA 27.2. und 28.2.1987

7.3. Abkürzungsverzeichnis

AA = Aktions-Analyse

BAG = Bewusstseinsarbeitsgruppe

FF = Frauenforderung

FH = Friedrichshof

KF = Kleinfamilie

SD = Selbstdarstellung

SDA = Selbstdarstellungsabend

8. Anhang

8.1. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit soll einen Einblick in das Videoverhalten der Otto Mühl Kommune geben. Schon zu ihrer Entstehungszeit machte diese Gebrauch von 8- beziehungsweise 16mm Film und stellte sich selbst wie im *Familienfilm* vor der Kamera dar. Insbesondere ab 1983/84 begann die Kommune mit verbesserter Videoausstattung ihr Zusammenleben mehrere Stunden täglich zu dokumentieren und widmete sich auch der Produktion fiktionaler Spielfilme. Das Medium Film wurde nicht nur für die Aufzeichnung und Archivierung ihres Zusammenlebens, sondern auch zur internen (Zuschnitt aus Themenbereichen ihres Zusammenlebens, Wochenschauen) sowie zur externen Kommunikation (Erstellung von Werbefilmen, Spielfilmen und Fernsehreportagen), genutzt.

Diese Arbeit gibt zu Beginn eine Übersicht über die umfangreichen Medienpraktiken der Kommune und widmet sich im weiteren Verlauf eingehend ihrer Videodokumentation. Die Kommune schuf diese, um ein Dokument über ihr Bestehen zu kreieren, und dieses für die Nachwelt festzuhalten. Der Fokus dieser Arbeit liegt darauf, zu besprechen, ob man diese Dokumentation wirklich als ein solches Zeugnis lesen kann. Es wird geprüft, welchen Einfluss das Medium auf den Vorgang der Subjektivierung der Kommune vor der Kamera nimmt, wie es auf die Selbstdarstellung der Akteure vor der Kamera einwirkt und welches Bild dadurch entsteht. Anhand von Schriften zum Familien- und Dokumentarfilm sowie geisteswissenschaftlichen Überlegungen zum Thema Bild und Bildgestaltung soll das hier vorliegende Thema besprochen werden. Auch Interviews und Gespräche mit ehemaligen Mitgliedern der Kommune fließen in diese Überlegungen mit ein. Die Autorin kommt innerhalb dieser Arbeit zu dem Schluss, dass das Medium Video nicht nur darstellt, was bereits existiert, sondern selbst auch Inhalte hervorbringt. Durch die Einwirkung des Mediums Video wird die Realität verändert und eine neue Realität geschaffen. Die Bilder dieser neuen Realität dienen einem konkreten Zweck: Sie versuchen, die Kommune in einem besseren Licht zu präsentieren, in dem sie zeigen, wie sie sich als glückliche Gemeinschaft und funktionierendes Lebensmodell darstellt.

Abstract

This thesis will give an overview of how the *Otto Mühl Kommune* used the medium video and performed in front of the camera. While the commune had used 8mm and 16mm films from the start in order to represent itself like in a home-movie, from 1983/84 on it began to film and document its life on a daily basis. Not only did it record its daily routines, but also produced fictional movies. This way video documentation became part of their internal, as well as external communication structure: promotional and fictional films, along with TV reports were used in a representational way for other European members, but also for the outside world.

Within this thesis an overview of the commune's media practices will be given, before a focus on their video documentation evolves. The latter was used by the commune to construct a testament of its existence and sustain their style of living. Accordingly, the main question to be assessed within this thesis is, whether the commune intended to leave a testimony by documenting its life on videos. The author will demonstrate the severe impact of the medium on the procedure of subjectivisation and the self-representation of the commune in front of the camera. Based on the scientific work that has been done on the subject of home-movies and documentary films on one hand, and writings on image and image creation on the other hand, the research question will be evaluated. Additionally, interviews with former members of the commune will serve as a vital source. The results will demonstrate, how the medium video not only reveals what already exists, but produces the content itself. It thus alters reality and creates a new one. The images of this new reality have a clear aim: they try to present the commune in a better light, as a happy family and a functioning way of life.

8.2. Auszüge aus dem persönlichen Interview mit Terese Schulmeister

Tanja: Terese, was würdest du sagen, war der Hauptgrund dafür, dass ihr in den 1980er Jahren fast täglich gefilmt habt?

Terese: Wir hatten das Gefühl, dass es etwas Besonderes ist, was hier passiert. Deshalb wurde gefilmt. Auch ging es darum Information über uns zu verbreiten und eigentlich war es auch ein eitler Selbstbereicherungsdrang. Alles zusammen.

Tanja: Zu Beginn der Kommunenzeit wurden einige Werbefilme gedreht, aber es wurde nicht einzig und allein für diesen Zweck gefilmt. Ich habe einige Aufnahmen aus der Praterstraße gesehen, die nicht als Aufnahmen für einen Werbefilm titulierte sind.

Terese: Nein überhaupt nicht. Damals war der Gedanke Werbefilm noch nicht einmal da. Der Gedanke war, dass wir etwas Wichtiges machen und das auch dokumentieren wollen. Natürlich hat es auch einen Bezug zu Ottos Erfahrung aus der Zeit des Aktionismus gegeben, aber wie gesagt, es war eher für jeden spürbar, dass dies ein anderes Leben ist, wir viele Tabus brechen, die Gemeinschaft und die freie Liebe wollen und andere Ansichten haben. Vor allem der Ausdruck von Gefühlen und Emotionen, und diesen Ausdruck zu erlernen, war uns sehr wichtig. Wir wollten lernen, wie man sich selbst seiner Gefühle bewusst wird. Und dies wollten wir eben sichtbar machen, auch in unserer Selbstdarstellung.

Tanja: Kam das verstärkte Filmen erst in den 1980er Jahren auf?

Terese: Nein, nein, ich glaube wir hatten schon Ende der 1970er Jahre Videokameras. Die frühen VHS-Kassetten waren jedoch ziemlich schlecht. Eine gute Kamera hätte einiges gekostet. Trotzdem haben wir schon Ende der 1970er Jahre mehr gefilmt. Schon im Schüttkasten, dem Raum, in dem wir unsere Selbstdarstellungen praktiziert haben, wurde immer wieder mitgefilmt. Und wir wurden auch von einem Fernsehteam vom ORF gefilmt...

Tanja: Du sprichst von der ersten Fernsehreportage, *Die AA-Kommune*.

Terese: Ja, so etwas wie diese Reportage würde es heute nicht mehr geben. Sie war tendenziös. Uns war teilweise schon bewusst, dass dies so sein würde, es hat ja auch zuvor schon negative Zeitungsartikel gegeben.. Und ja, dann haben wir Anfang der 1980er, 1983 glaube ich, eine semi-professionelle Kamera gekauft, ein U-matic System. Ab diesem Zeitpunkt wurde sehr viel gefilmt, ich glaube schon fast jeder Selbstdarstellungsabend, der

Aufbau des Friedrichshofes, die Kindergruppen und sonstige Ereignisse. Sehr früh haben wir auch schon die Geburt von Adam und Benny gefilmt, das war beispielsweise 1974. Geburten waren für uns ein weiteres wichtiges Ereignis. Es war uns wichtig, dass es eine Hausgeburt war und die Gruppe dabei sein konnte. Das haben wir als etwas sehr Außergewöhnliches empfunden. Deshalb haben wir auch das dokumentiert.

Terese: Und ja, ab 1982/83 gab es dann viel mehr. Durch die neue Kamera, die wesentlich bessere Bilder gemacht hat, ist der Gedanke der täglichen Dokumentation aufgekommen. Otto hat von seinen Erfahrungen mit Film berichtet und ab diesem Zeitpunkt haben wir viel über Filmgestaltung gesprochen und darüber, was Filmsprache eigentlich ist. Mit diesen Gesprächen kam auch die Überlegung auf, selbst Spielfilme zu machen. Der erste Film, den ich gedreht habe war *Männerjagd*. Der Film basiert auf einer wahren Begebenheit, auf einem Erlebnis aus der Zeit der Frauengruppe in der Kommune, der FF, im Jahre 1976 oder 1977. In dieser Zeit haben wir Frauen einige Aktionen gemacht in der TU und anderen Unis, auch in Berlin. Eine dieser Aktionen hieß Männerjagd. Wir sind in Safarikostümen mit Pfeil, Bogen und Netzen in den Universitäten auf Männerjagd gegangen, haben Performancereden gehalten. Sprüche wie „wir sind auf der Suche nach Männern die das Herz am rechten Fleck haben“ oder „wow schau der, der da ist irre süß, den schnappen wir uns“ haben wir gerufen und ein Spektakel rundherum gemacht. Alle haben geschaut. Wir haben uns sehr groß inszeniert und sie zum Schluss wissen lassen, dass wir sie zwar ausgewählt haben, aber das Ganze noch überprüfen würden. „Ihr könnt euch aber sehr geehrt sehen, dass ihr ausgewählt wurdet“, haben wir dann noch gesagt. Ja, so eine Aktion war das. Und der Film ist ähnlich. Diese Aktion wurde dann als Film komprimiert. Dafür gab es ein, naja, Drehbuch ist übertrieben, aber ein Konzept. Es gab nie ein fertiges Drehbuch, das vor dem Film da war. Man könnte eher von einem von Tag zu Tag weiterentwickelten Konzept sprechen.

Terese: Bei *Männerjagd* ging es um mehrere Szenen, nicht nur um das Einfangen von Männern. Wir Frauen sind bei dem Dreh auf Pferden geritten, in der Schottergrube liefen Männer wie Wild herum, das wir eingefangen haben. Auch von kleinen Filmtricks haben wir Gebrauch gemacht. Wenn wir beispielsweise einen Mann mit einem Pfeil abgeschossen haben, sieht man danach den Mann von dem Pfeil getroffen, mit Theaterblut inszeniert. Es war schon sehr dilettantisch wie wir damals gearbeitet haben, aber es hat auch Spaß gemacht. Man sieht dann wie die Männer alle ordentliche erzogen werden, wie sie Wäsche waschen und schrubben, und alle Hausarbeiten machen. Wir stellten sie als dumm dar. Sie sollen beispielsweise das Stricken lernen und ihnen fallen dabei die ganze Zeit über die

Maschen hinunter. Es ist natürlich alles ein bisschen sehr überzogen... Aber so hat es eben angefangen, dass wir Filme gemacht haben. Es gab nicht gleich zu Beginn die Intention einen Film zu machen und ihn dann auch öffentlich zu zeigen, aber natürlich hatten wir im Hinterkopf, dass ein Film eine fertige Sache ist, die geschnitten und mit Musik unterlegt wird und dass man eine solche Sache dann schlussendlich, wem auch immer, zeigen kann.

Tanja: Es gab auch einige größerer Premieren in der Wiener Secession.

Terese: Ja, das war dann etwas später. Sagen wir in den Jahren 1983-85 haben wir jedes Jahr zwei bis drei Filme gemacht. Die ersten waren *Männerjagd*, *Sektenjagd*, *Hexenjagd*, eine Trilogie. Dafür wurde schon viel inszeniert, es gab Kostüme und so weiter. Dann kamen noch einige kleinere Filme, wie zum Beispiel *On the Road with Emely*, und *Die Verwandlung* nach Kafka. Danach kamen schon die größeren Filme. Mit *Vincent* haben wir 1984 begonnen. Das ist wirklich sehr schnell gegangen, wir haben wahnsinnig viel gefilmt in der Zeit und es kamen immer mehr Gäste. Wir haben Künstler, Freunde und Interessierte dazu eingeladen, Rollen in unseren Filmen zu übernehmen und viele haben diese Einladung angenommen. Davon leben diese Filme zum Teil. Günter Brus, Nam June Paik und auch andere künstlerische Größen haben mitgespielt. Und wie gesagt, für diese Filme gab es schon ein grobes Konzept. Es musste ja alles für diese Künstler vorbereitet sein, die ja nur für ein paar Stunden zum Friedrichshof gekommen sind. Man hat ihnen wenn sie da waren gleich mehr oder weniger das Kostüm umgehängt und sie zum Drehort mitgenommen. Wie die Künstler ihre Rollen durchgeführt haben und ob sie vielleicht auch gewisse Änderungen vorgenommen oder ihre eigenen Ideen eingebracht haben, das blieb ihnen überlassen. Die Künstler sind nicht geführt worden wie Schauspieler. Es gab niemanden der sagte „lach mehr“ oder „du musst das schon anders spielen“ oder dergleichen. Sie waren einfach in ihren Rollen drinnen und haben das dann auf ihre Art relativ souverän gelöst.

Tanja: Dadurch, dass vor allem bei *Back to Fucking Cambridge* so viele große Künstler mitgewirkt haben, hat das Ganze sehr viel Aufsehen in der ‚Außenwelt‘ erregt.

Terese: Ja sicher, natürlich. Damals haben wir auch schon gemerkt, dass wir uns nicht so isolieren wollen. Viele haben uns besucht und bemerkt, dass das Experiment schon ein paar Jahre Laufzeit hinter sich hat, sich entwickelt hat. Viele waren neugierig darauf und haben daher mitgespielt. Es waren auch größere Filme, die eine spannende Thematik hatten oder sagen wir mal, bei *Vincent* und *Picasso* ging es um Persönlichkeiten, die jeder kennt. Die Filme waren weit entfernt von der realen Biografie dieser Personen oder jeglicher ‚normalen‘ Sichtweise. Es waren keine Nacherzählungen. Bei uns floss die ganze

Übertreibung, die aus der Selbstdarstellung kam mit ein. Und auch der Wahnsinn, den Van Gogh durchmacht und das Irrenhaus, diese Dinge wurden stark filmisch inszeniert, wurden filmisch besser übersetzt als es in unseren früheren Filmen noch der Fall war. Zu diesen Filmen veranstalteten wir dann auch schon die ersten Premieren, zu denen die Leute hierher zum Friedrichhof oder in die Wiener Secession eingeladen wurden. Ja, mit diesen Filmen sind wir mehr in die Öffentlichkeit gegangen.

Tanja: Ihr habt die Filme auch stark an den Thematiken orientiert, die euch als Kommune beschäftigt haben. Da steckt viel von euch drinnen.

Terese: Naja was heißt orientiert, die Filme sollten Ausdruck unserer Lebensweise sein. Das heißt, die Themen der Filme kommen aus dem, womit sich Otto und die Kommune gerade befasst hatten. Otto hatte diese Van Gogh-Malphase, wir haben viel über Van Goghs Leben gesprochen und dann kam von mir der Vorschlag wir könnten doch einen Film über Van Gogh machen. Und so fing Otto schon ein bisschen zu phantasieren und zu reden an. Es war für mich, die ich immer die Konzepte aus Otto herauslocken wollte, nicht so einfach. Wenn am Abend 15 Leute zusammen saßen, und das war schon ein kleiner Kreis, hat jeder irgendwelche Anliegen und Themen gehabt, die er mit Otto besprechen wollte. Das Thema dann auf mein Anliegen „Filmkonzepte“ zu bringen, war dadurch erschwert, aber es hat immer irgendwie geklappt, sodass wir einige Drehideen zusammenstellen konnten. Ich konnte mich immer mit ihm absprechen. Die Konzepte von Otto waren relativ frei. Sein Hauptkommentar war immer, dass es sich dabei um mein Projekt handle und ich daher die Entscheidungen treffen solle. Sein Input war jedoch unverzichtbar, das ist keine Frage. Für mich war diese Filmzeit eine sehr herausfordernde und schöpferische Phase. Nachdem ich in den ersten Jahren erste Frau war und dadurch eine sehr nahe Beziehung zu Otto hatte, war für mich die Abwahl schwer zu verdauen und kränkend. Der Film war für mich dann ein Terrain, auf dem ich mich beweisen, wo ich mich ausleben konnte, wo ich meine Projekte verwirklichen konnte. Dadurch konnte ich meine Eifersucht, die natürlich schon vorhanden war, bewältigen.

Tanja: Um wieder zurück zu unserem eigentlichen Thema zu kommen: Mühl hatte ja in der Kommune einen sehr großen Einfluss was die Kunst und das Leben betraf, er war ja so etwas wie die Quelle beziehungsweise der Ursprung dieser Unternehmung. Welchen Einfluss hatte Mühl auf die tägliche Dokumentation?

Terese: Ähm, ja, als wir mit dem Dokumentieren begonnen haben, war die Kameraführung allein dem Kameramann überlassen. Er hat dann so gefilmt, wie er wollte. Das sieht man

eh, damals waren die Aufnahmen sehr schlecht. Aber wie gesagt, als dann die Spielfilme begonnen haben und Otto gemerkt hat, wie bedeutend die Kameraführung für das zum Schluss entstehende Bild ist, hat er auch beim Dreh vorbeigeschaut und das Ganze übernommen. Dabei hat er dem Kameramann sehr klare Anweisungen gegeben, manchmal auch in einer sehr groben Art. Er konnte wie ein entsetzlicher Regisseur sein, der absoluten Gehorsam forderte. Wenn der Kameramann auch nur ein wenig gezittert hat, musste er es gleich noch einmal machen. Werner Hertel hatte schon Ahnung vom Filmen und sich auch sehr dafür interessiert, aber er hatte auch gleichzeitig ein sehr ambivalentes Verhältnis zu Otto.

Tanja: Auch wegen Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Art zu Filmen?

Terese: Nein ich glaub nicht so sehr inhaltlich. Der Otto war einfach grob zu ihm und Werner war sehr beliebt bei den Frauen. Da kamen mehrere Faktoren zusammen. Auf jeden Fall gab es schon mehr Filmbildung, Vermittlung und Diskussion abends über unterschiedliche Filmfragen. Natürlich auch über den Ausdruck bei den Schauspielern. Ein naturalistisches Schauspiel ist ein sehr konventionelles Schauspiel, oft sehr gut gemacht, aber letzten Endes brauche ich niemandem zusehen, wie er ganz normal zum Auto geht. Das ist nicht gestalterisch. So etwas haben wir abgelehnt. Wir wollten, dass das Schauspiel einen aktionistischen Touch erhält. *Back to Fucking Cambridge* hast du zum Beispiel sicher schon gesehen. Die Szene, wo sie den Gerstl verlässt und zurück zu Schönberg geht. Er spielt gerade Klavier, da sagt sie „I bin wida do“ und Schönberg darauf: „Und was macht dein Liebhaber Gerstl?“, „na schiach geht's ihm, schiach“ – wie sie das macht, das ist natürlich eine Art wie man das im normalen Leben nie machen würde. Das gibt dem Ganzen einfach eine andere Ebene.

Tanja: Wie seid ihr im Alltag mit der Kamera umgegangen? Habt ihr sie teils als störend empfunden, wenn euer Handeln täglich aufgezeichnet wurde? Beziehungsweise gab es Situationen, die als Tabu für die Kamera galten?

Terese: Ja selbstverständlich. Letztlich ging es bei der Dokumentation natürlich immer darum, uns in dem allerbesten Licht darzustellen, wie toll wir sind, wie erfolgreich, was wir schon alles gebaut haben, wie das Gemüse wächst und wie fröhlich die Kinder sind. Das war eigentlich die Intention dahinter. Sicher hat man bei einer schwierigen Situation nicht unbedingt die Kamera laufen lassen. Dass dann solche Sachen doch auch gefilmt worden sind, wie man in Pauls Film auch sieht, hatte andere Gründe. Damals war der Otto schon abgehoben, aus der heutigen Sicht würde ich sagen er hatte damals schon einen Borderline-

Schub. Ich würde sagen einerseits hat er damals schon gewusst, dass einige Dinge die passiert sind, die nicht in Ordnung sind, andererseits hat er die Tabus immer weiter hinausgeschoben. Diese egomanische Seite von Otto hat damit schon auch etwas zu tun.

Tanja: Kann man sagen, dass sich die Grenzen dessen, was gefilmt werden durfte und was nicht im Laufe der Zeit verschoben haben? Dass Dinge, die zuvor vielleicht als tabu galten, mit der Zeit doch auch auf Video festgehalten wurden, wie zum Beispiel die Bloßstellungen einiger Kommunarden vor der Kamera? Sozusagen, dass mit Ottos steigendem Größenwahn nicht mehr nur die schönen Dinge, sondern auch die Schattenseiten der Kommune Einzug in die Videodokumentation gefunden haben?

Terese: Ja, das mag durchaus sein, ohne dass Otto das direkt bewusst war. Er konnte oft nicht mehr einschätzen, wie grausam etwas auf Video wirkte. Er war sich auch seiner selbst oft so sicher, dass er nicht mehr aufpasste, wie er sich vor der Kamera verhielt. Manchmal erinnere ich mich, dass Otto in dem Moment, als etwas passierte, bewusst wurde, dass dies nicht auf Video gespeichert gehörte. In solchen Momenten gab er dem Kameramann die Anweisung, besagte Sache zu löschen. Ob das dann wirklich je passiert ist oder nicht, das weiß ich nicht. Das wurde nicht kontrolliert. Mühl ist jedoch in der zweiten Hälfte der 1980er einiges entgangen. Beziehungsweise hat der Kameramann so wie jeder von uns, schon sehr viel Kritik von Mühl einstecken müssen. Wahrscheinlich hat er dann auch instinktiv Dinge gefilmt, die eher kritisch zu betrachten waren.

Tanja: Also du meinst als unterbewusster Protest?

Terese: Ja, das kann man schon sagen.

Tanja: Einerseits war es ein unterbewusster Protest des Kameramanns, dass er Dinge aufgenommen hat, die kritisch zu betrachten sind. Andererseits findet man einen regelrechten Personenkult rund um Otto innerhalb der Videodokumentation: Man sieht immer wieder die gleichen Gesichter, Mitglieder der obersten BAGs. Die restlichen Mitglieder gehören eher zu der Masse, werden seltener von der Kamera eingefangen. Einerseits finden wir also eventuell Protest innerhalb der Videodokumentation, andererseits werden uns am häufigsten die Strukturhöchsten gezeigt. Dieses Verhältnis scheint etwas ambivalent zu sein...

Terese: Ja natürlich. Nachdem in dem ganzen Gruppengefüge die Struktur sowie auch das Machtdenken Ottos einen immer wichtigeren Platz einnahm, hat auch die Kamera dem Rechnung gezollt und die Oberen gezeigt. Das ist natürlich ein Kniefall. Ich weiß schon,

dass hauptsächlich der Otto und die Claudia gefilmt worden sind. Das war natürlich hierarchisch.

Tanja: Nun habe ich noch eine Frage zu den Wochenschauen und Werbefilmen: Gab es hierzu grundsätzliche Überlegungen was darin enthalten sein sollte, oder waren dies spontane Entscheidungen?

Terese: Es war so, dass das Kamerateam gefilmt hat und aus dem gefilmten Material das Beste ausgewählt und zusammengeschnitten wurde. Da gab es im Vorhinein kein Konzept. Es lief umgekehrt: Aus dem bestehenden Material von etwa 10 Stunden wurde eine halbe Stunde zusammen geschnitten. Und dieser Zusammenschnitt wurde dann mit Musik unterlegt. Es gab aber keine Entscheidung darüber, wie eine Wochenschau auszusehen hatte. Das war eine Frage der Zeit und Lust Werners.

Tanja: Habt ihr euch manchmal auch die Dokumentation selbst angeschaut am Friedrichshof?

Terese: Ohja klar. Es gab sowohl von den Filmen Probeschnitte oder Zusammenschnitte, die wir oft noch am selben Abend nach einem Drehtag angesehen haben. Aber auch die Doku, die gefilmt worden ist, wurde angesehen. Die Wochenschauen haben wir immer angesehen. Werner hat bestimmt nie etwas verschickt, bevor es nicht von Otto abgesegnet worden ist.

Tanja: Gab es auch Kritik bei solchen Sichtungen?

Terese. Ohja, entsetzliche. Einige von denen, die Film gemacht haben, sind daran entsetzlich gescheitert. Otto hat diese dann in Grund und Boden gestampft. Mir ist das Gott sei Dank nicht passiert. Für Spielfilme war dann hauptsächlich ich zuständige. Otto konnte sehr vernichtend sein in seinen Urteilen. Das war alles andere als lustig. Es wurde natürlich auch über einzelne Einstellungen gesprochen, wenn diese oder jene kürzer gehörten. Bei einem Rohschnitt, wenn man den ganzen Film dann vor sich hat, sieht man, wenn eine Etappe zu lange ist oder an einen anderen Platz gehört. Die Doku hat Werner selbständig geschnitten. Meistens war es in Ordnung, manchmal nicht. Für den Film haben Werner und ich oft zusammen geschnitten oder ich habe es mir nachträglich angesehen und mit ihm besprochen. Wenn wir es gut gefunden haben, haben wir es gezeigt und meist war es dann auch o.k. oder toll.

Tanja: Bestand das Filmteam denn nicht mehr als bloß aus einem Mann?

Terese: Ja, es gab noch jemanden für den Ton und den einen oder anderen, der auch hin und wieder gefilmt hat, aber meistens war es Werner. Das Team war eigentlich relativ klein.

Tanja: Liebe Terese, ich danke dir für dieses interessante Gespräch.

Friedrichshof, Zurndorf am 23. Mai 2014

8.3. Auszüge aus dem persönlichen Interview mit Werner Hertel

Erzählungen Werner Hertels:

Die ersten tragbaren VHS Geräte gab es ab den Jahren 1977/78. Werner Hertel war zu dieser Zeit in Düsseldorf in einer der Stadtkommunen des Friedrichshofes. Sein erstes filmisches Projekt stellte eine Uniarbeit dar, die er im Zuge seines Lehrerstudiums durchführte. Diese Arbeit wurde von ihm filmisch begleitet, Film studiert hatte er jedoch nie. Einzig seine Liebe zu dem Medium führte dazu, dass er bis heute in diesem Bereich tätig geblieben ist. Heute arbeitet Werner Hertel für den ORF.

Ende der 1970er Jahre wurde Otto auf Werner aufmerksam. Er sollte sein Lehrerstudium beenden und an den Friedrichshof kommen. Werner hatte damals die Wahl: Entweder sein Studium zu Ende bringen und ausziehen oder am Friedrichshof leben und Kameramann beziehungsweise Filmemacher für die Kommune werden. Damals hatte er sich darüber aufgeregt, heute findet Werner, dass dies eine seiner besten Entscheidungen war. Das Filmen wurde zu seiner Berufung. Ab Beginn der 1980er lebte er am Friedrichshof. Er übernahm die Videoeinrichtung von seinem Vorgänger Otmar Bauer, einem der Gründungsmitglieder der Kommune, der hauptsächlich auf 16mm Film gedreht hatte. Werner hatte zu Beginn viel Leidenschaft, jedoch keine Filmfähigkeit, wie er selbst behauptet. Er ist in der Kommune bis zu ihrem Zerfall geblieben, hat alles wie er selbst sagt ‚aus zweiter Reihe‘ miterlebt. Dadurch hatte er immer eine gewisse Distanz zu dem Geschehen vor der Kamera.

Werner professionalisierte die Filmtätigkeiten am Friedrichshof. Auf sein jahrelanges Drängen hin wurde 1982/83 ein U-matic System gekauft, dessen Qualität sehr viel besser war als die frühen VHS-Kassetten, da man Bild und Ton trennen konnte. Durch einen guten Kontakt zu Sony wurde ein Gerät zu einem erschwinglichen Preis erstanden. Mit dem Kauf dieses Systems kam der Wunsch am Friedrichshof auf, eigene Spielfilme zu produzieren. Einige Frauen aus der Führung wollten sich als Regisseurinnen versuchen. Die Kamera wurde nun täglich mehrere Stunden eingesetzt.

Ursprünglich waren die einzigen Inhalte der Videodokumentation die gemeinsamen Selbstdarstellungsabende. Diese wurden von Beginn an dokumentiert und waren bis ins Jahre 1982 der Hauptbestandteil der filmischen Aufzeichnungen. Die Selbstdarstellungsabende wurden abgefilmt, archiviert und für die Gruppen kopiert, damit die Stadtgruppen nicht mehr nur die geschriebenen und gesprochenen Worte und Aktionen Otto Mühls lesen und hören, sondern zusätzlich auch sehen konnten.

Bei Selbstdarstellungsabenden waren in den 1980er Jahren Monitore an allen vier Wänden des Raumes befestigt. Diese hatten zweierlei Funktionen: Sie dienten der besseren Sicht der zusehenden Kommunarden, welche dadurch nicht nur die Live-Performance, sondern auch gleichzeitig die Live-Übertragung auf den Monitoren sehen konnte. Zusätzlich waren sie für den Filmer selbst von großer Bedeutung, der mittels der Monitore das von ihm aufgenommene Bild besser kontrollieren konnte.

Interview:

Tanja: Am Anfang waren es nur die Selbstdarstellungsabende, die gefilmt wurden. Wie kam es, dass sich die Videodokumentation dann auch auf den ‚Alltag‘ der Kommune, wie ich es hier nennen möchte, auf tägliche Geschehnisse, ausgedehnt hat?

Werner: Es wurde viel am Tag dokumentiert, ja, aber nie die Nacht. Da wurde die Kamera abgedreht. So viele Leute würden erwarten, dass es Sex auf Video gäbe oder so etwas, weil ja gerade der Friedrichshof mit diesem Thema bekannt war. Nein, die Tage, das war genug.

Werner: Also ich glaube, der Grundgedanke dieser Dokumentationswut wurzelte im Aktionismus auch und darin, dass wir es hier mit einem Künstler zu tun haben. Die gesamte Geschichte muss man immer auch als die Geschichte eines Künstlers mit seinem Background sehen. Du kannst es Kommune nennen, aber es war sehr zentralisiert auf Otto Mühl, der Künstler war. Das hat die ganze Geschichte durch und durch geprägt und Kunst wird, seit es die Möglichkeiten gibt, dokumentiert: Bilder werden fotografiert, Malerei oder Kunsttätigkeiten aller Art werden gefilmt. Und jeder Künstler ist eitel. Jeder Künstler will, dass die Nachwelt sieht, wie er das alles gemacht hat und dass sie seine Worte hört. Otto Mühl war nicht irgendein Künstler. Er hat sich selbst für den größten Künstler aller Zeiten gehalten. Er hat sich eine Gemeinschaft geschaffen, die auch geglaubt hat, dass sie mit dem größten Künstler aller Zeiten zusammenlebt. Dadurch ergab es sich zwangsläufig, dass diese Gefolgschaft das Ganze dokumentieren wollte, denn sie wurde Zeuge der größten

Kunstaktion der Geschichte. Wenn also einer eine Kamera halten konnte, ohne dass sie umfällt, und wenn er denn Knopf drücken konnte, drückte er darauf. In diesem Fall war ich das. Und deshalb ist das Filmen letzten Endes in alle Bereiche hineingegangen. Zuerst war das nicht so. Das hängt damit zusammen, dass Film früher teuer war. Bei 16mm ging es ordentlich ins Geld. Mit VHS kam dann endlich ein Medium, das Masse erlaubt hat. Länge mal Breite ohne große Kosten. Dieser Umstand ermöglichte uns nach und nach den Wunsch, alle Alltagsbereiche abzudecken. Es sind nun aber wie gesagt nicht alle Bereiche. Ein großer Themenkomplex der zum Beispiel nicht abgedeckt wurde, ist die Sexualität. Diese ist gar nicht drin, obwohl sie eine große Bedeutung hatte. Was drin ist, ist alles andere. Sowohl die Arbeit, der große Bereich der Wirklichkeitsbewältigung, die Infrastruktur, das Handwerk, man könnte sagen die Ganze Basis des Zusammenlebens, die pädagogischen Bereiche, und natürlich auch alles, was Kunst war.

Tanja: Hattest du das Gefühl, dass Mühl im Laufe der 1980er Jahre mehr und mehr den Mittelpunkt der Dokumentation einnahm?

Werner: Das wäre mir neu. Da kommt es darauf an was du gesehen hast.

Tanja: Ich habe mir Material quer durch die Bank angesehen. Ich habe versucht jedes Jahr abzudecken und mir mittlerweile um die 90 DVDs angesehen. Dabei hatte ich das Gefühl, dass zu Beginn die Gruppe wichtiger war, als gegen Ende hin. Gegen Ende der 1980er Jahre, befindet sich Mühl sehr häufig im Fokus der Kamera, egal bei welcher Aktivität eures Zusammenlebens, ob es nun bei Selbstdarstellungsabenden, beim gemeinsamen Essen oder bei anderen Situationen der Fall ist. Die Kamera schwenkt immer wieder auf Mühl, als wolle sie sehen, sich darüber vergewissern, ob und was dieser zu der jeweiligen Situation zu sagen hat.

Werner: Hmm. Also mir fällt dazu ein, dass das auch davon abhängt, wer das gemacht hat.

Tanja: Wie viele waren es denn, die gefilmt haben?

Werner: Naja, erst einmal war nur ich es, dann gab es einen Franzosen, J.L. der auch gefilmt hat, dann eine Frau, C. die es einmal übernommen hat, aber die waren eigentlich nicht durchgehend dabei. Es gab einen Kameramann, K., der vor mir der Kameramann für die Selbstdarstellungsabende war. Er war eine Legende. Er war ein bisschen alkoholisch und schwermütig, ein melancholischer Typ, aber er stand immer wie ein Fels mit der Kamera. Von ihm habe ich viel gelernt.

Tanja: War er ein ausgebildeter Kameramann?

Werner: Nein, er war nicht dazu ausgebildet. Auch nicht als Fotograf. Er war aber ein sehr gemütlicher Typ der auch keine Probleme damit hatte so nah an Mühl dran zu sein, was ich eher hatte. Ich war ziemlich neurotisch und konnte eigentlich gar nicht gut mit Mühl zusammen sein, habe mich daher auch nie an ihn gedrängt. Deshalb kam es vielleicht später auch zu Stande, dass ich mich mehr im Dokumentieren auf alles andere verlegt habe und er dann dadurch, dass der ganze Alltag mit drin ist, eher an Präsenz verloren hat. Nicht dadurch, dass ich ihn weniger drin habe und es weniger von ihm gibt, sondern mehr von anderen.

Tanja: Interessant. Mir erschien es genau gegenteilig. In dem Material, das ich gesichtet habe, habe ich immer mehr von ihm gesehen als von anderen Mitgliedern der Kommune.

Werner: Ja, später haben dann auch andere Leute gefilmt, ganz am Schluss.

Tanja: Warst du auch in El Cabrito und hast dort gefilmt?

Werner: War ich auch, ja. Aber in der letzten Zeit war ich eigentlich nicht mehr viel dabei. Ich war dann praktisch Dissident und unter schwerem Beschuss. Ich habe die Abende nicht mehr besucht, habe mich ziemlich zurückgezogen. Ich hatte dann eine Frau und ein Kind und eigentlich wollten wir zusammen sein. Wir wollten, dass das alles schnell vorbei ist. Zu dieser Zeit haben nur noch irgendwelche Leute gefilmt. Mein Beitrag beschränkte sich dann darauf, die Kassetten einzustapeln und sie zu archivieren.

Tanja: Es gab auch mehrere Kameras soweit ich weiß? Ich habe mehrmals auch zwei Kameras in den Aufnahmen gesehen.

Werner: Ja, es gab eine zweite Kamera.

Tanja: Ab wann war das zirka?

Werner: Bei *Back to Fucking Cambridge* haben wir diese erste Chip-Kamera im Doppel gekauft, nachdem wir eine gute Röhre hatten; Die erste große, so eine Röhrenkamera. Mit *Vincent* hatten wir diese gute Kamera glaube ich schon und auch ein Stativ haben wir dazu gekauft, sowie einen Beleuchtungskoffer, gute Mikrofone... Ich habe versucht, eine gute Ausrüstung zu bekommen. Deshalb gibt es filmtechnisch so etwas wie einen Quantensprung ab den Spielfilmproduktionen. Die erste Filmwelle war so ein „alle dürfen mal“, dann hat sich das irgendwie wieder verloren. Geblieben ist die Teresa, die die großen Spielfilme gemacht hat, *Picasso*, *Vincent*, *Back to Fucking Cambridge*...

Jedenfalls, da gab es so einen Qualitätssprung, so eine Veränderung, dass der Film auch zur Öffentlichkeitsarbeit wurde. Man hat gemerkt, „uuuh, da geht was, das schaut ganz gut aus, jetzt werden wir uns mal präsentieren.“ Das hat dazu geführt, dass jeder Gast, der Promi war eine Rolle bekommen hat und am Ende wurde das Ganze zu einem Film. Es war schon ein Drehbuch da, für *Vincent* zum Beispiel, aber wenn jemand gekommen ist hat man schnell eine Szene gemacht, Mühl hat sehr schnell etwas geschrieben, zack-zack, er war ja so genial; es dauerte keine zwei Minuten bis er fertig war. Ich selbst habe Zeichnungen angefertigt, Teresa hatte das Drehbuch und dann ging es los. Das war eine Produktion, die nicht viel Planung hatte. Wir gingen den Weg der direkten Umsetzung. Der Schnitt dauerte schon länger, das ist klassisch. Erst gab es eine erste Version, dann wieder Änderungen, das hat dann schon gedauert. Die Gesamtproduktion von so einem Film dauerte dann vielleicht ein Jahr.

Tanja: Hat Mühl viel mitgesprochen beim Filmen?

Werner: Von ihm kamen die Drehbücher, das war grundsätzlich sein Anteil. Diese haben sich im Film dann auch weiterentwickelt. Er war nie direkt beim Schnitt dabei. Er war auch selten beim Dreh, bis zum Schluss. In der letzten Phase der Kommune gab es ein paar Dinge wie beispielsweise *Jesus*, die sehr von ihm geprägt waren. Er hat ein bisschen Regie gemacht bei *Back to Fucking Cambridge*. Bei *Vincent* und *Picasso* hat er sich jedoch nicht viel eingemischt. Bei *Back to Fucking Cambridge* waren auch Künstler, denen es vielleicht nicht recht gewesen wäre, wenn er beim Dreh erschienen wäre. Günter Brus hätte sicher nichts gemacht wenn Mühl dagestanden wäre. Zwischen den beiden herrschte ein bisschen Konkurrenz. Brus besuchte zwar Mühl, Mühl besuchte auch manchmal Brus, aber Günter Brus ist ein sehr gescheiter Kerl und hat das System erkannt. Er wusste was da läuft, er war nicht blöd. Er hat bei den Filmen mitgespielt weil es ihm Spaß gemacht hat, sich in Aktion zu setzen. Es war wie eine Spende von ihm an die Kommune, dass er in unseren Spielfilmen mitgespielt hat. Er hat sich dabei aber nicht viel sagen lassen. Andere Künstler ließen Mühl Regie machen, in *Back to Fucking Cambridge* beispielsweise...

Tanja: Und bei der Dokumentation des ‚Alltags‘, hat Mühl hier mitgesprochen bezogen auf was und wie gefilmt werden sollte?

Werner: Mmh, wenig. Ich bin einfach überall hin mit meiner Kamera. Wenn ich wusste hier oder da ist eine Baustelle, bin ich dort aufgekreuzt. Ich habe dann auch die Wochenschau erfunden. Die waren sehr praktisch. Die Wochenschau eignete sich gut als Format, das man verschicken konnte. Ich habe versucht sie als Produkt genießbar zu gestalten, nicht nur

einfach etwas zu kopieren. Ich habe viel mit Musik gearbeitet. Also, wir waren alle Dilettanten. Ich hatte keinerlei Ausbildung was das Filmen betraf sondern habe sehr viel autodidaktisch gearbeitet. Ich habe mich mit Filmanalysen beschäftigt, alte Filme angesehen, geschaut wie die Kamera geführt wurde und habe Bücher gelesen, darunter Klassiker wie Eisenstein. Das Handwerk des Filmens habe ich mir über diese Wege angeeignet. Ich habe dann auch selbst Kurse gegeben, Vorträge über unser Radio gehalten. Das habe ich für mich gemacht. Mühl hat das sogar einmal im Radio gehört und mich dafür gelobt. So habe ich langsam ein gewisses Niveau gewonnen, auch wenn ich mir selbst nie genügt habe. Ich sage das auch heute im Rückblick. Ich habe meine Arbeit immer mit viel Leidenschaft gemacht, war aber in einem neurotischen Dauerzustand. Ich stand immer unter einem gewissen Stress. Das merkt man den Sachen auch an, finde ich. Manchmal bin ich viel zu hastig mit der Kamera. Ich habe aber auch andere Fehler gemacht, einmal ist mir die Kamera hinunter gefallen. Aber ich habe es immer gern gemacht und versucht mich weiterzuentwickeln. Ich habe auch die Nähe zu anderen immer wieder gesucht, habe einen Regisseur kennen gelernt in Düsseldorf, zu dem ich immer wieder gefahren bin um mit ihm zu sprechen. Ich habe auch mit einem Eisenstein Schüler zwei Tage in München zusammengearbeitet, bin immer wieder guten Leuten begegnet. Und sogar Mühl hat mir filmisch einiges an Input gegeben. Den künstlerischen Zugang zum Film, die elementare Sichtweise, den habe ich von ihm: „Was ist das? Was ist ein Bild? Und was ist die Bewegung im Film? Was sind die Elemente mit denen man da arbeiten kann? Also Elemente wie Licht, Dunkel, bewegt nicht bewegt. Es ging auch darum, diese Dinge einzusetzen, zu probieren, zu schauen, was dabei herauskommt. Auch der Zugang, nicht alles vorzuplanen ist absolut *mühlisch*. Er hat einmal ein Lied gesungen „Am besten ist, wenn man sich niemals vorbereitet, wer sich vor bereitet, der hat Angst, der kann es nicht..“ so etwas hat er gesungen, und es stimmt ja! Desto besser du in etwas bist, desto weniger Vorbereitung brauchst du. Wenn du ein Meister in etwas bist, brauchst du nicht lange zu überlegen. Du gehst hin, schaust dir den Ort an, schaust in den Himmel, sagst den ersten Satz und die Leute sind da.

Tanja: Noch einmal zu den Wochenschauen, die du soeben angesprochen hast. Bei diesen hast du mit vielen Gestaltungselementen gearbeitet, vor allem in den letzten Jahren. Bilder, die nebeneinander ablaufen, Vorspanne, die die Themen der Wochenschauen vorstellen, Zwischentitel, Untertitel,.. Manche Wochenschauen wirken von der Gestaltung fast wie Fernsehbeiträge.

Werner: Mhm. Ja, das war auch immer mein Vorbild. Ich wollte immer ‚fernsehtauglich‘ sein und zum Fernsehen bin ich schlussendlich auch gegangen. Ich hatte auch Kontakt zum ORF. Wir haben diesem dann auch einen Film geliefert. *Back to Fucking Cambridge* ist in den ORF „Kunststücken“ gesendet worden.

Tanja: Zweimal sogar, 1989 und 1993.

Werner: Ja mindestens zwei Mal. Da wollte ich hin. Ich wollte immer mindestens so gut sein. Hermann Nitsch hatte auch einen Kameramann, den Kasperak. Auf diesem Level sah ich mich auch: Ich fühlte mich wie der Kameramann der Kommune. Das war für mich eine ehrenvolle und tolle Aufgabe, wenn sie mir nicht durch die Ideologie verleidet wurde. Das war dann später in der Dokumentation das große Problem für mich. Zum Beispiel im pädagogischen Bereich oder bei den Selbstdarstellungsabenden, wenn sich so viel Gewalt abspielte, wenn Kinder oder Erwachsene gedemütigt wurden und Sachen passiert sind mit denen ich nicht einverstanden war.

Tanja: Was war deine Reaktion darauf? Hast du dann trotz allem weitergefilmt?

Werner: Ja, natürlich. Zähne zusammen beißen und weiter machen hieß es dann. Und danach habe ich versucht das irgendwie meinem Gehirn zu übergeben, mit dem Auftrag es für mich bitte zu rationalisieren und mir eine Ausrede zu geben, wie ich weitermachen kann.

Tanja: Hast du manches auch wieder gelöscht im Nachhinein, weil es zu brutal war?

Werner: Nie. Nie. Ahm, vielleicht war es damals schon mein Hintergedanke, dass das, falls es mal rauskommt, auch für die Nachwelt dokumentiert sein sollte. Dass man sieht, was für eine Scheiße das war. Ich habe mich als Dokumentator gefühlt und habe die Kamera einfach draufgehalten. Es war nicht meine Sache die Geschehnisse zu bewerten, das würden andere tun. Da wird irgendwann einmal eine Studentin kommen und sich das ansehen, wird einmal etwas drüber schreiben..

Tanja: ..Und wird auch nicht werten.

Werner: ...Und dann wird es als Arbeit herauskommen und die Leute werden sich vielleicht einmal darüber Gedanken machen. Es wird Futter sein für die Wissenschaft, für irgendwen mit Sicherheit.

Tanja: So soll es sein.

Werner: Und auch du wirst nicht werten. Bisher hört es sich nicht so an, als wäre da eine Wertung, das ist auch gut so. Die Distanz musst du dir halten.

Tanja: Ich werde auch nicht werten. Natürlich muss ich die Machtverhältnisse analysieren, auf die ich innerhalb der Videodokumentation stoße und die Entwicklung, die das Experiment genommen hat, verstehen. Eigentlich ist es nicht verwunderlich, wie die Kommune sich entwickelt hat: es war ja immer Mühl, der im Mittelpunkt stand, von Beginn an: Es war Mühls Idee, es war seine Initiative, es war seine Gruppe, seine Kommune, seine Kunst, seine Weiterentwicklung nach dem Wiener Aktionismus, es war alles seins, und er konnte damit machen, was er wollte, was im Allgemeinen toleriert wurde.

Werner: Es gab zu keinem Zeitpunkt eine Wertung, eine Kritik an Mühl. Es kam nie jemand zu ihm, der gesagt hätte, „du hast zur Zeit sehr viele Fehler gemacht und ich bin mit deiner Führung nicht mehr einverstanden, ich möchte heute, dass wir uns versammeln, ich möchte mich anbieten, dass ich das weiterführe.“ Eine solche, richtige Ansage und auch gleichzeitig ein Angebot zur Wahl hat es nie gegeben. Insofern hat auch die ganze Filmerei hier ihre Grenzen. Sie ist sowohl inhaltlich als auch formal in ihrem Zweck definiert. Die Filmerei konnte nie dazu da sein, das Ganze in Frage zu stellen. Das war einfach eine Dokumentation, die das System zeigt, gut findet verkauft. Nämlich an die Gruppen, die da draußen schufteten und das Geld einbringen; um ihnen zu zeigen, dass hier am Friedrichshof das Paradies ist, dafür war das. Am Friedrichshof läuft es perfekt, bei euch ist es nicht ganz so, aber da kommt ihr noch hin. Da werden eure Kinder ausgebildet, leider auch naja, kann man nicht wissen. Es war auch eine Propagandamaschine. Alle Medien waren Propagandamedien. Eine Propaganda kann jedoch auch nach hinten losgehen.

Tanja: Vor allem dann, wenn eine Unternehmung nicht dem entspricht, was sie über sich propagiert, nach innen und nach außen kommuniziert. In der Videodokumentation wird bis ins Jahre 1990 hinein soweit ich weiß kein Wort über die Anklagepunkte gegen Mühl und seine bevorstehende Verhaftung verloren.

Werner: Seine Abwahl bei der Vollversammlung wurde aber gefilmt. Die legendäre Vollversammlung, in der die alte Führung abgewählt wurde. Ein ganz wichtiger Punkt. Sie wurde mit ein oder zwei Kameras gefilmt, in bestechend guter Qualität glaube ich sogar. Das war eine echte Revolutionsveranstaltung. Mühl hatte das über die Hausleitung mitverfolgt. Er war dabei selbst nicht anwesend. Die alte Führung hatte sich oben versammelt und unten wurden die Revolutionsreden gehalten. Wir sind direkt

aufeinandergeprallt. Mühl hat immer Leute geschickt, die indoktriniert waren, irgendwelche Sprüche zu sagen, Nachrichten zu überbringen oder Auftritte zu machen, die seinen Standpunkt vertraten. Totale Angriffe gegen die Angreifer, jede Seite hat sich verteidigt, die Revolutionäre haben ihre Reden vorgetragen. Auch ich habe eine Rede gehalten. Das waren sehr emotionale Auftritte, denn da ging es wirklich um etwas. Zum ersten Mal ging es wirklich um etwas, als er, und das ist der Punkt, als er abgesetzt wurde. Das war der Punkt. Die Leute haben vor seinen Augen die Stimmen gezählt. Die Wahl war glaube ich schriftlich und geheim, oder vielleicht war sie sichtbar, auf jeden Fall wurde er hier direkt abgelöst. Und das hat das Medium auch mitgefilmt. Das ist der einzige Punkt, an dem das Medium die Geschichte überlebt hat, sich darüber gestellt hat. Es ist weggerutscht aus seiner eigentlichen Funktion der Systemerhaltung. Ich habe das mit Begeisterung dokumentiert. Für mich war das ein Aufbruch, ein Aufatmen, ein Aufschrei. Ich bin dann selbst hingerannt, habe die Kamera jemandem übergeben und habe eine Rede gehalten; auf einen Zettel habe ich meine Worte geschrieben, dann habe ich den Zettel zusammen geknüllt und weg geschmissen: „Habt keine Angst vor der alten Führung! Ihr seid frei!“ So ungefähr war das.

Tanja: War das der einzige Punkt, an dem du jemals die Kamera weg gelegt hast um davor zu agieren?

Werner: Eigentlich, ja, eigentlich der einzige. Ich habe mich immer auch hinter der Kamera versteckt. Das war für mich immer auch eine Distanz, eine Möglichkeit nicht selbst im Geschehen zu sein, sondern immer außerhalb des Geschehens und trotzdem dabei zu sein. Man konnte nie sagen „der Hertel war gar nicht dabei“, der war dabei, na klar, aber ich habe es immer aus der Entfernung gesehen. Das hat mir auf jeden Fall schon immer eine distanzierte Sicht gebracht. Ich habe auch als erste Zensurbehörde entschieden, was ich nehme und was nicht. Ich habe in der ersten Phase schon einmal die Entscheidung getroffen zu sagen „nein, da kommt der Mühl nicht gut, nehme ich nicht; unsympathisch.“ Also habe ich über ihn geurteilt. Das war schon einmal etwas. Für mich war es ein Prozess. Aus Mühls Sicht wurde ich dadurch abgehoben und größenwahnsinnig. Dabei hatte ich einfach nur einen anderen Blickwinkel auf ihn, konnte ihn kritisch beurteilen. Zum Schluss fand ich ihn nur mehr zum kotzen.

Tanja: Ja, das kann ich nachvollziehen, wenn ich an einige Aufnahmen denke.

Werner: So eitel und gewalttätig. Ja, ich war dann nicht mehr dabei bei den Abenden, an denen sie ein Jahr lang nur noch die Türmer aufgesagt haben. Ein Goethe Gedicht.

Tanja: Ahja, von diesen Aufnahmen habe ich auch schon einige gesehen. Mühl meint es immer besser zu können. Er unterbricht noch bevor derjenige, der in der Mitte des Raumes steht und einige Zeilen aufsagen soll, einen Ton herausgebracht hat, stellt sich selbst in die Mitte um es ‚richtig‘ vorzusagen.

Werner: Ja, genau, absolut lächerlich (lacht). Aber da war ich gar nicht mehr dabei. Das war im Zimmer über mir, da habe ich fast nur noch Kassetten angesehen oder gehört, habe auch nicht mehr an der freien Sexualität teilgenommen. Ich war wie ein Mönch in der Kommune und habe nur darauf gewartet, dass meine Familie endlich wieder zusammen kommt und dieser Alptraum zu Ende geht. Das war noch vor dieser Versammlung. Danach glaube ich gab es keinen Türmer mehr. (lacht) Danach war es dann praktisch nur mehr der Kern um ihn, der geblieben ist.

Werner: Ich bin einmal ganz schwer angegriffen worden in einer Zeit die Glasnost hieß. Das war ein ganz harter Rundum- und Kontrollschlag, den er gemacht hat um Zweierbeziehungen auszurotten und um alle Leute, die irgendwie kritisch waren in Grund und Boden zu stampfen. Das war ein „Du musst dich jetzt entscheiden – bist du dafür oder dagegen?“ Das lief total über Bespitzelung durch jene, die dadurch aufsteigen konnten, das war richtig widerlich. Damals bin ich total abgesägt worden. Ich war eine ganze Zeit lang ausgeschlossen. In dieser Zeit habe ich das Archiv gemacht. Ich wollte mich gar nicht mehr sehen lassen, bin die ganze Zeit am Computer gesessen und habe das hier reingetippt (zeigt auf einen dicken Ordner, der eine Übersicht des gesamten Archivs beinhaltet). Deshalb gibt es alles, wirklich alles, auf einer Datenbank, die mir ein Amerikaner, der gute Kontakte zum MIT hatte, überbracht hat. Es war eine der ersten Datenbanken die auch in US-Krankenhäusern benutzt wurden. Ich habe diese dann mit einem weiteren Kommunemitglied gemeinsam zum Archivsystem entwickelt. Irgendjemand hat das System sogar vor ein paar Jahren restauriert. Mit diesem System habe ich ein datiertes Archiv erstellt, alles in zeitlicher Abfolge gespeichert und mit Oberbegriffen, Titeln und Daten zur schnelleren und leichteren Auffindung versehen. Es ist thematisch geordnet. Auch die Inhalte der jeweiligen Aufnahmen sind kurz skizziert. Ein Inhaltsverzeichnis gibt es auch. Das heißt du konntest alles mit Schlagwörtern suchen. Ich habe auch einen Service geboten: Wenn jemand Geburtstag hatte, konnte ich über das System alles an Material von der Person suchen, Selbstdarstellungen beispielsweise. So konnte ich einen kleinen Film über diese Person zusammenbasteln.

Werner: In diesem System ist alles nach Formaten getrennt, die letzten Aufnahmen wurden

mit Video 8 gemacht. Mit Video 8 hatten wir wieder neue Möglichkeiten. U-matic wurde gebraucht für die große Doku, für die Kunst, für die Spielfilme, war aber ein bisschen schwer zu bedienen bei kleinen Geschichten, weil es schwer zu tragen war. Und ab Gomera oder auch kurz davor, als nach dem Tschernobyl-Unglück der neue Standort gesucht wurde, kam die Video 8 heraus. Wir haben gleich eine gekauft. Mit ihr sind dann Geschichten entstanden wie *Besuch bei der alten Mühl*. Das musste ich dann nicht mal mehr selbst machen. Ich konnte die Kamera einfach jemand anderem in die Hand drücken und sagen, „da hast du die Kassette“. Ich konnte das Filmen delegieren. Für mich war es eine Erleichterung. Ich habe mich nach wie vor als erster Kameramann gefühlt, wollte aber, dass die anderen auch einmal sehen, wie es ist, wenn es jemand anderer macht. Ich habe das Material dann trotzdem zum Schluss erhalten, konnte schauen ob etwas Gutes dabei war oder nicht. Die plötzliche Zwei-Standorte Geschichte mit El Cabrito und dem Friedrichshof wäre alleine gar nicht mehr zu machen gewesen.

Tanja: Du konntest ja nicht an zwei Standorten gleichzeitig filmen.

Werner. Ja, und plötzlich gab es alles doppelt zu machen, beispielsweise die Wochenschauen: Eine von dort und eine von hier. Ich habe die Wochenschau am Friedrichshof weiter gemacht, aber ganz bescheiden, hier war ja kein Mühl mehr. Ich habe dann eher gezeigt wie es den Pferden geht und was am Teich passiert, während der große J.L. dort wie ein irrer herum gelaufen ist und jede Kleinigkeit, die Mühl machte, dokumentiert hat.

Tanja: Ja, das merkt man. Das ist es auch was ich vorhin meinte – die Präsenz Mühls in der Dokumentation bricht nicht ab, sie nimmt in den letzten Jahren zu. Da herrscht Mühl einfach vor.

Werner: Mhm. Ja, das war überall so: Wo er war hat er geherrscht. Er war eben nicht mehr am Friedrichshof. Ich habe das Material von El Cabrito dann für die Wochenschau bekommen, habe sie zum Teil noch zusammengeschnitten, kopiert und dann weiter geschickt an die Gruppen.

Tanja (schaut nochmal auf den dicken Ordner mit dem Verzeichnis): Wie lange warst du eigentlich im Exil? Die Erstellung dieses Archives muss ja einige Zeit in Anspruch genommen haben.

Werner: Lang, ja sehr lang. (liest im Ordner). Auch die Gruppen, ja auch die Gruppen haben selbst dokumentiert. Vor allem sehr viel in der Phase der Öffentlichkeitsarbeit. Viele

Kindertheater wurden abgefilmt. Sie haben alle Kindertheater gemacht, also Theater gespielt für Kinder, teils in den kommuneneigenen Häusern, teils sind sie an Orte gefahren, an denen sie spielen sollten. In jeder Gruppe hat sich eigentlich eine Kameraperson etabliert. In manchen hat sich diese länger gehalten, in manchen hat sie oft gewechselt. Dadurch ist jedoch auch so etwas wie ein Netzwerk entstanden. Ich konnte auch hin und wieder Material aus den Gruppen mit in die Wochenschau hineinnehmen.

Tanja: Wann wurde in den Gruppen gefilmt? Die ganze Zeit über?

Werner: naja, wann hat das angefangen? Der Beginn der Öffentlichkeitsarbeit mit den Kindertheatern war schon als ich noch dort war. Aber ganz sicher gibt es ab dem Jahre 1984 herum auch eigene Dokumente aus den Gruppen.

Tanja: Und das Material aus den Gruppen wurde zum Friedrichshof geschickt, um zu zeigen, wie es in den Stadtgruppen läuft?

Werner: Nein, es war eher selten, dass dieses Material am Friedrichshof angesehen wurde. Meist haben sie es mir gebracht und ich habe es archiviert. Oder sie haben es selbst behalten in einigen Fällen, beim Auszug vielleicht sogar mitgenommen. Es gäbe noch so viel zu erzählen... Ich zeige dir jetzt noch die Fotos.

Tanja: Ich danke dir für das Interview, Werner.

Zurndorf am 7. August 2014

9. Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Familienname Tanja Jellinek

Mail Tanja.Jellinek@gmail.com

Geburtsdaten 28.01.1989, Wien

Staatsbürgerschaft Österreich

Ausbildung

2008 – 2015 Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien
Universitätsring 1 in 1010 Wien

2003-2008 International Business College Hetzendorf
Bilinguale Handelsakademie
Hetzendorferstraße 133 in 1120 Wien

1999-2003 AHS Perchtoldsdorf
Roseggergasse 2–4 in 2380 Perchtoldsdorf

1995-1999 Volksschule Perchtoldsdorf
Sebastian-Kneippgasse 22–26 in 2380 Perchtoldsdorf

Berufliche Tätigkeiten

Seit Oktober 2014 Tutorin an der Universität Wien

Seit April 2014 Workshopleiterin an österreichischen Schulen im
Themenbereich Bewerbung und Karriere

2012 – 2014 Universal Pictures/SLAM Marketing
Promotion Managerin Österreich für Universal und Paramount
Pictures

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer andern Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Jänner 2015