

**Pädagogische Hochschule Freiburg
Diplomstudiengang Erziehungswissenschaft**

DIPLOMARBEIT

... Zur Geschichte der Videobewegung Politisch orientierte Medienarbeit mit Video in den 70er und 80er Jahren

**- am Beispiel der Medienwerkstatt Freiburg und anderer
Videogruppen und Medienzentren in der Bundesrepublik**

**Fach: Diplomstudiengang Erziehungswissenschaft
 Studienrichtung Medienpädagogik**

Themensteller: Professor Dr. Wodraschke

**Verfasser: Wolfgang Stickel
 Konradstr. 20
 7800 Freiburg**

**Freiburg, im Juli 1991
korr. Aufl. 1/92
PDF erstellt ohne Änderungen 9/2014**

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung:	8
- Tabelle 1: Daten und kurze Hinweise zur Videotechnik	10
Kapitel I. Historische und aktuelle Vorbilder	11
1. DZIGA VERTOV: KINOGLAZ	11
1.1. Filmo-/Biographie	11
1.2. Kinoglaz und die Fabrik der Fakten	13
1.2.1. Das Prinzip des Kinoglaz	14
1.2.2. Die Arbeitsweise des Kinoglaz	15
1.2.3. Die Themen	15
1.2.4. Die Montage	16
2. SERGEJ TRETJAKOV: Das Konzept des Operativismus	17
2.1. Das neue Kunstverständnis bei Tretjakov	18
2.2. Faktographische Schreibweise und Operativismus	19
3. BERTHOLT BRECHT: Radiotheorie:	
3.1. Der Rundfunk in der Weimarer Republik	21
4. WALTER BENJAMIN: Der Autor als Produzent	24
5. GÜNTHER ANDERS: Die Welt als Phantom und Matrize	25
6. HANS MAGNUS ENZENSBERGER: Baukasten zu einer Theorie der Medien	28
7. OSKAR NEGTE / ALEXANDER KLUGE: Öffentlichkeit und Erfahrung	32
8. ZUSAMMENFASSUNG	38

Kapitel II.	Anfänge der Videoarbeit im Ausland in den Siebziger Jahren	40
1.	VIDEOGRUPPEN IN DEN USA UND KANADA	40
1.1.	Der Vorbildcharakter.	40
1.2.	Public access	41
2.	BEISPIELE AUS DEN USA	42
2.1.	„Alternate Media Center New York (AMC)“	42
2.2.	„Videofreex“, Lanesville, New York	42
2.3.	„People’s Video Theatre“, Greenwich Village, New York City	43
2.4.	„Downtown Community TV Center, Chinatown, New York City“	43
2.5.	„People’s Communication Network, Harlem, New York City	44
3.	BESONDERHEITEN IN KANADA	44
	Challenge for Change	44
3.1.	Ein Beispiel aus Kanada	
	- „Le Vidéographe“	43
4.	VIDEO IN FRANKREICH	47
4.1.	Vorbemerkungen	48
4.2.	Erste Erfahrungen mit Video in verschiedenen Formen	49
4.3.	Video animation	50
4.4.	Video militant	51
4.4.1.	Beispiele zur Arbeitsweise der Gruppen	53
4.4.2.	Funktionen der Videoproduktionen	54
4.4.3.	Vertrieb	55
	- Zentraler Vertrieb „Mon Oeil“	56
4.4.4.	Kritik am vidéo militant	57
5.	ZUSAMMENFASSUNG	58
Kapitel III:	Videoarbeit in der BRD 1968 - 1973	59
1.	DIE ERSTE GENERATION - Pioniere der Videoarbeit	59
1.1.	Zur Arbeitsweise der Gruppen	62
1.2.	Kritik an den Pionieren: Der erste Generationenkonflikt	64

Kapitel IV:	Die zweite Generation 1973 - 1978	67
1.	EINLEITUNG	67
2.	MEDIENZENTREN UND VIDEOGRUPPEN	
	- MEDIENARBEIT MIT POLITISCHEM ANSPRUCH	68
2.1.	Hochschulvideogruppen	69
2.2.	Wochenschaugruppen: Die Kölner Wochenschau	71
2.3.	Unabhängige Videogruppen und Medienzentren	73
3.	DAS MEDIENPÄDAGOGIK ZENTRUM HAMBURG	73
3.1.	Die Arbeitsweise des MPZ	74
3.1.1.	Eingreifende Medienkritik	74
3.1.2.	Eingreifende Medienpraxis	75
	- Tabelle 2: Projekte und Produktionen des MPZ 1974-79	76
3.1.3.	Eingreifende Verleiharbeit	76
3.1.4.	Eingreifende Untersuchungs- und Öffentlichkeitsarbeit	77
3.2.	Organisation und Finanzierung	77
4.	DER MEDIENLADEN HAMBURG	78
4.1.	Die Bereiche des Medienladens	79
4.1.1.	Produktion und Geräteverleih	79
4.1.2.	Einführungskurse	80
4.1.3.	Druckerei und Verlag	80
4.1.4.	Videoverleih	81
4.2.	Organisation und Finanzierung des Medienladens	81
4.3.	„Public access“ und Anti-AKW-Bewegung	82
4.4.	Das Scheitern des Medienladens und des Konzepts des „public access“	82
5.	DIE MEDIENOPERATIVE BERLIN	84
5.1.	Entstehung, Struktur und Finanzierung	84
5.2.	Die Arbeitsbereiche der Medienoperative	85
5.2.1.	Zentrumsarbeit	85
5.2.2.	Videoprojekte: prozeßorientierte Medienarbeit	86
	- „Videoarbeit im Quartier“86	
5.2.3.	Medienarbeit zu aktuellen Ereignissen:	
	- produktorientierte Medienarbeit	88
6.	KONZEPTIONELLE UNTERSCHIEDE ZWISCHEN MEDIENOPERATIVE UND MPZ	89
7.	VIDEODEBATTE UND OPERATIVISMUSSTREIT	90
7.1.	Produktorientierte oder prozeßorientierte Medienarbeit?	91
7.2.	Konzept Gegenöffentlichkeit versus operatives Konzept	93

8.	VIDEO IN DER KRISE	95
8.1.	Auswege aus der Krise	100
	- Tabelle 3: Produktionen der Videogruppen bis 1979	101
	- Tabelle 4: Videogruppen nach Gründungsjahren bis 1989	103
Kapitel V: MW Freiburg und die dritte Generation 1978 - 85		105
1.	VORBEMERKUNGEN	105
2.	MEDIENWERKSTATT FREIBURG: „Wie alles anfang ...“	106
	- Tabelle 5: Videos zum Häuserkampf (eine Auswahl)	113
3.	„PASST BLOSS AUF ...“	
	- die erste große Produktion fürs Fernsehen	114
4.	BEWEGUNGSMYTHOS UND VIDEOSZENE	117
5.	DAS FREIBURGER VIDEOTREFFEN 12.-14.3.82	119
5.1.	Oberhausen - Boykott und Umgang mit Festivals	120
5.2.	Bänderrundlauf	121
5.3.	Informationsdienst und Koordinationsstelle	121
6.	DIE WEITERE ENTWICKLUNG DER VIDEOSZENE	122
	- Tabelle 6: Treffen der Videogruppen und Medienzentren	124
6.1.	„Das andere Video“	
	- Gesamtkatalog und kostenloser Bänderaustausch	126
6.2.	Der Video-Informationsdienst „cut/in“	129
6.3.	Der „Videotopf“ - ein gemeinsamer Fonds der Videoszene	132
7.	MEDIENWERKSTATT FREIBURG 1982/83	134
7.1.	Beispiel Anti-AKW-Bewegung: „S’Weschpenäscht“	136
7.2.	Beispiele Häuserkampf und Friedensbewegung	137
8.	SPURENSICHERUNG	139
8.1.	- Tabelle 7: Videofilme zur Geschichte vor 1945	140
9.	„ZEIGT HER EURE VIDEOS ...“	142
	- Video auf Festivals und das 1. Freiburger Video-Forum	142
10.	BERUFSPERSPEKTIVEN MIT VIDEO UND MW FREIBURG 1984/85	145
	- Tabelle 8: Video der MW Freiburg 1977 - 1985	150

Kapitel VI: Die Videoszene nach 1985	151
1. MODELLE ZUR FINANZIERUNG POLITISCHER MEDIENARBEIT	151
1.1. Das Hamburger Fördermodell (1985/86)	151
1.2. Das Workshop-Modell	153
2. ENDE DER SCHONZEIT - VIDEOGRUPPEN NACH 1985	155
3. AUSVERKAUF: VIDEOBEWEGUNG AM ENDE?	158
4. MEDIENWERKSTATT FREIBURG 1985 - 88	160
4.1. Das erste Jubiläum nach zehn Jahren und das Freiburger Videoforum	160
4.2. Videoprojekte und Finanzierungsmöglichkeiten	164
5. MEDIENWERKSTATT FREIBURG 1989 BIS 1990	166
5.1. Personelle Struktur und Selbstverständnis	167
5.2. Der Produktionsbereich	169
5.3. Medienzentrumsaktivitäten	171
5.3.1. Das Archiv	172
5.3.2. Der Videoverleih	172
- Tabelle 9: Videoverleih der MW Freiburg 1988-90	174
5.3.3. Weitere Zentrumsaktivitäten	175
- Tabelle 10: Videos der MW Freiburg 1986 - 1990	175
Schlußbemerkungen	176
Tabelle 11: Videogruppen und Medienzentren 1991	177
Literaturverzeichnis	178

EINLEITUNG:

Das Medium Video hat mit seinen fünfunddreißig Jahren wie kaum eine andere Technologie das Freizeit- und das Medienverhalten in der Bundesrepublik verändert. Ende 1990 standen in 48% aller Haushalte ein Videorecorder, allein im letzten Jahr wurden 2,5 Millionen Neugeräte verkauft, wohlgemerkt nur Standrecorder; hinzu kamen nochmals 750.000 neue Camcorder für den mobilen Einsatz.¹ Die Gemeinde der Videoaktivisten, die das Medium produktiv nutzen, ist inzwischen auf 7% aller Haushalte angewachsen - eine wahrhaft weitverbreitete „Videobewegung“, die alljährlich (zumindest im Urlaub und zu Familienfeiern) das Medium nutzt, um sich und ihre Erfahrung in eigenen Produkten auf der Mattscheibe auszudrücken.

Um diese „Massenbewegung“ soll es im Folgenden nicht gehen, wenngleich sie zahlenmäßig die überwältigende Mehrheit im Kreis aller Videonutzer darstellt. Die „andere“ Videobewegung, deren Geschichte vor etwa zwanzig Jahren begann, tritt, statistisch gesehen, kaum nennenswert in Erscheinung. Dennoch ist sie es Wert, zum Thema der folgenden geschichtlichen Betrachtung zu werden, die die Wurzeln, die Entwicklung und verschiedene Stadien dieser Videobewegung untersucht.

Unter dem Begriff „Videobewegung“ verstehe ich im folgenden den Zusammenhang verschiedener Videogruppen und Medienzentren, die in den 70er und 80er Jahren, ausgehend von Hamburg und Berlin, in vielen Städten der BRD gegründet wurden, um politische Medienarbeit mit Video und anderen Medien zu machen.

Es geht also um die zielgerichtete Nutzung des Mediums im Interesse einer politischen Arbeit, sei sie nun konkret auf bestimmte gesellschaftliche Mißstände bezogen oder allgemein auf Veränderungen im Alltag und Lebenszusammenhang eines Teils der Bevölkerung. Video wurde vor allem genutzt zur Herstellung von Öffentlichkeit, einer „eigenen“ Öffentlichkeit jenseits der herrschenden Massenmedien, einer „Gegenöffentlichkeit“ in Form von eigenen Produkten und eigenen Strukturen und zur Unterstützung politischer Initiativen, die sich aktiv gegen staatliche und gesellschaftliche Zwänge wehrten.

Der Begriff „Videobewegung“ weckt nicht umsonst Assoziationen zu anderen sogenannten Bewegungen (der Anti-AKW-, Alternativ-, Jugend- und Friedensbewegung), die in den letzten zwei Jahrzehnten die politische und gesellschaftliche Entwicklung in der BRD beeinflussten. Die Videobewegung entstand im Schat-

1 nach einer vom Deutschen Video Institut (DVI) veröffentlichten Markt- und Medienanalyse 1990/1991

ten dieser außerparlamentarischen Strömungen, wuchs mit ihnen und gewann an Stärke und Selbstvertrauen. Nach der Flaute der ersten Anti-AKW-Bewegung und der um sich greifenden Resignation in der Linken hatten auch die Videogruppen und Medienzentren ihre erste Krise, die eine Revision ihrer theoretischen Konzepte und ihrer praktischen Arbeit notwendig machte. Wie es dazu kam und was daraus wurde, davon handeln die folgenden Kapitel.

Im ersten Kapitel gehe ich kurz auf historischen Vorbilder und theoretischen Vordenker ein, auf die sich die Medienzentren beriefen. Das zweite Kapitel widmet sich der Videoarbeit in Kanada, den USA und Frankreich, die der politischen Videoszene der BRD wertvolle Anregungen für ihre Arbeit gab. Im dritten und den folgenden Kapiteln gehe ich auf die einzelnen „Generationen“ der Videoszene, die letztlich nur willkürlich bestimmte zeitliche Abschnitte in der Geschichte der Videobewegung markieren und die in diesen Phasen bestehenden Gruppen bezeichnen. Einige Gruppen gehörten entsprechend der Zeit ihres Bestehens mehreren „Generationen“ an, wobei der Zeitpunkt des jeweiligen Wechsels der Generationen nur ungefähr angegeben werden kann.

An dieser Stelle will ich noch auf ein paar Einschränkungen hinweisen, die ich angesichts der Vielfalt der Bereiche machen mußte, in denen Video aktiv und politisch (im weitesten Sinne) genutzt wird.

Unberücksichtigt bleibt das breite Feld der sozialpädagogisch orientierten Videoarbeit in der Kinder- und Jugendarbeit, in der Erwachsenenarbeit, in Schule und Betrieb, in der Altenarbeit, in der Arbeit mit Randgruppen usw., es sei denn, daß einzelne der im folgenden vorgestellten Gruppen sich auch in diesen Bereichen engagierten.

Unberücksichtigt bleibt ferner der Bereich der Videokunst, der sich nur in Einzelfällen mit der politisch orientierten Videoszene überschneidet und eigene Strukturen der Produktion und Präsentation entwickelte.

Ganz außer Acht lasse ich den rein kommerziellen Sektor der Nutzung des Mediums, der vor allem im Softwarebereich in Erscheinung tritt - ein Markt, den sich Ende 1990 in den alten Bundesländern 5800 Videotheken teilten (nach Angaben des DVI), während es in den neuen Bundesländern „erst“ ca. 3000 waren.

Zum Schluß noch eine Einschränkung (!), die sich aus meiner 12jährigen Mitarbeit in der Medienwerkstatt Freiburg ergibt: Ohne diese Erfahrungen hätte ich diese Arbeit nicht schreiben können. Der Eindruck, den sie hinterließen, wirkte aber gleichzeitig als „Brille“, durch die ich die Geschichte miterlebt habe und nachträglich beurteile. Meine folgenden Ausführungen sind von dieser subjektiven Sicht bestimmt; jede/r andere würde die Geschichte anders beschreiben oder zumindest andere Schwerpunkte setzen. Daß die Medienwerkstatt Freiburg in der vorliegenden Arbeit gegenüber anderen Gruppen ein starkes Übergewicht hat, soll keinesfalls den Eindruck erwecken, daß ich ihre tatsächliche Bedeutung in der Geschichte der Videobewegung genauso „überheblich“ einschätze. Sie war, wie viele andere Medienzentren und Videogruppen auch, ein wesentlicher Teil

dieser Videobewegung, aber eben nur ein Teil.

Die Entscheidung, der Medienwerkstatt Freiburg diesen breiten Raum in meiner Arbeit einzuräumen, hat schlicht und einfach den Grund, daß ich meine eigene Geschichte und die Arbeit der Medienwerkstatt Freiburg aus selbstkritischer Distanz reflektieren wollte und eine ebensolche Berücksichtigung der anderen Gruppen den Rahmen dieser Arbeit bei weitem gesprengt hätte.

Eine „objektive“ Geschichte der Videobewegung hätte ich, als Teil dieser Bewegung, nicht schreiben können und auch nicht schreiben wollen.

Tabelle 1: Daten und kurze Hinweise zur Videotechnik

1956	Ampex führt am 14.4. den ersten Video Tape Recorder (VTR) vor, der damals die Größe eines Wohnzimmers hatte und ca. \$ 75.000 kostete
1965	Sony bringt ersten s/w VTR auf den Markt, (1/2“-Spulen) Kosten ca. \$ 1.200
1966	folgt die Farbversion für ca. \$ 800
1967	der erste tragbare 1/2“ - VTR, der legendäre Sony-Porta-Pak, für \$ 1.500, Gewicht: 25 kg
1969	Panasonic bringt einen portablen VTR auf den Markt
1971	Sony, JVC und 10 weitere Firmen führen die ersten U-matic 3/4“ - Cassetten Recorder ein; Kosten 4.000 - 8.000 DM
1975	Einführung des Beta-Systems von Sony (1/2“-Kassetten)
1975	Grundig führt das VCR Standard System ein (1/2“-Kassetten)
1976	Einführung des VHS-Systems (1/2“-Kassetten)
1980	der erste Camcorder im 8mm-Video von Sony
1984	Camcorder für Beta-Kassetten (1/2“-Kassetten) von Sony
1984	Camcorder für VHS-C-Kassetten (1/2“-Kassetten) von JVC
....	usw.

Im Amateurbereich folgen die Formate Super-VHS und High 8, die mit einer verbesserten Bild- und Tonqualität im Camcorder-Bereich die Vorgänger VHS und Beta ablösen sollen.

Für den Profibereich vorgesehen sind S-VHS professional und eine Profi-Version von High 8, die bisher in Camcorder-Version verbreitet sind.

Betacam: der neue Standard im Profibereich, der das bisherige U-matic Highband System ablöst.

NTSC: die amerikanische Fernsehnorm, nicht kompatibel mit der hiesigen Fernsehnorm PAL

Kapitel I: Historische und aktuelle Vorbilder

1. Dziga Vertov: Kinoglaz

Das Filmdrama ist Opium für das Volk. Nieder mit den unsterblichen Königen und Königinnen der Leinwand! Es leben die gewöhnlichen sterblichen Menschen, aufgenommen im Leben bei ihrer gewöhnlichen Arbeit! Nieder mit den bourgeoisen Märchenszenarien! Es lebe das Leben, wie es ist!²

1.1. Filmo- / Biographie

Dziga Vertov (1896-1954) gilt neben Eisenstein, Pudovkin, Kuleschow u.a. als bedeutendster Vertreter der neuen, sozialistischen Filmkunst im nachrevolutionären Rußland. Ab 1918 arbeitete er bei der ersten sowjetischen Wochenschau „Kinoedelja“ in Moskau, zunächst als Schnittmeister, dann als Kameramann und Regisseur. Seine Arbeit stand im Einklang mit der Forderung von Lenin, „Die Produktion neuer Filme, die von kommunistischen Ideen erfüllt seien und die sowjetische Wirklichkeit widerspiegeln, müsse man mit der Filmchronik beginnen ...“³

In der Periode des russischen Bürgerkriegs (1918-1921) redigierte Vertov 43 Wochenschauen, u.a. mit Aufnahmen der Kämpfe der Roten Armee gegen die „Weißen“, von Kundgebungen und Szenen aus dem sowjetischen Alltag, Portraits von Parteiführern und Generälen.

Neben den Wochenschauen stellte Vertov in der ersten Perioden seines Schaffens einige längere Dokumentarfilme her, u.a. den 13teiligen Film „Die Geschichte des Bürgerkriegs“.

Die zweite Periode begann 1922. Es war die Periode der „Kinoprawda“, von der bis 1925 insgesamt 23 Folgen herauskamen. Daneben entstanden seine Filme „Kinoglaz - das überrumpelte Leben“ (1924), „Vorwärts, Sowjet!“ (1926) und sein Film-poem „Ein Sechstel der Erde“ (1926).

1927 verließ Vertov aufgrund politischer und arbeitsmäßiger Differenzen den Moskauer Staatsfilm und arbeitete in der Ukraine weiter. Seine dritte Schaffensperiode begann. Er drehte „Das elfte Jahr“ (1928) und seinen bekanntesten Film, den er in „internationaler“ Filmsprache, d.h. ohne Zwischentitel machen wollte, „Der Mann mit der Kamera“ (1929).

2 VERTOV (1973), S. 44

3 vgl. TOEPLITZ (1984), S. 184

„Der Film sollte das Leben zeigen, so wie es das menschliche Auge sieht, das mit einer alle technischen Möglichkeiten einschließenden Filmkamera ausgerüstet ist. Der Mann mit der Kamera brachte das Dokumentarmaterial, 'den Rohstoff des Lebens', in Bewegung. Auf der Leinwand ging ständig ein Kampf vor sich, ein dialektischer Konflikt: zwischen dem gewöhnlichen, einfachen Sehen und dem filmischen Sehen, zwischen dem gewöhnlichen Raum und dem filmischen Raum, zwischen der gewöhnlichen Zeit und der filmischen Zeit.“⁴

1930 stellte Vertov den ersten dokumentarischen Tonfilm der Geschichte „Die Donbaß-Sinfonie/Enthusiasmus“ her, der bei seiner Aufführung in London und Berlin nach Toeplitz Begeisterung auslöste. „In der Theorie vertrat man die Prinzipien, daß man Geräusche nur im Atelier aufnehmen dürfe und daß diese Geräusche eigens für filmische Zwecke geschaffen werden müssen. Also keinerlei Naturgeräusche, keinen unorganisierten Lärm, sondern nur Musik und in Mikrophon gesprochene Worte.“⁵

Vertov ließ sich ein transportables Tonbandgerät konstruieren, mit dem er die Tonaufnahmen zur „Donbaß-Sinfonie“ machte. Dazu schrieb Vertov 1931: „Diese Behauptungen von Leuten aus der Filmproduktion und von Tonspezialisten wurde widerlegt nicht durch Reden, sondern durch die Tat im März vergangenen Jahres. (...) Tief unter der Erde kriechend, in Schächten, auf Dächern dahinrasender Eisenbahnzüge drehend, haben wir endgültig mit der Starrheit der Tonaufnahmekamera Schluß gemacht und zum ersten Mal in der Welt dokumentarisch die Geräusche und Klänge des industriellen Reviers (Klänge der Schächte, Werke, Züge usw.) fixiert. Darin liegt die vierte Bedeutung des audiovisuellen Dokumentarfilms „Enthusiasmus“.“⁶

Wildenhahn, einer der bekanntesten deutschen Dokumentarfilmer, würdigte Vertovs Entdeckung in seinen „Zwölf Lesestunden“ folgendermaßen: „Wertow machte 1930 eine Entdeckung, ohne die das gesamte heutige Dokumentarfilmschaffen nicht mehr denkbar wäre: das synchron aufgenommene Ton-Bildinterview von Arbeitern. (...) Von seinen Stummfilmbeobachtungen bis zu diesen Szenen von synchron aufgenommener Rede hat Wertow in seinen Produkten eine Entwicklung zum experimentellen dokumentarischen Arbeiten ständig vorangetrieben.“⁷

Die vierte Schaffensperiode von Vertov begann mit „Drei Lieder über Lenin“ (1934). Bis zum Einmarsch der Deutschen Truppen in Rußland (1941) machte Vertov u.a. noch die beiden dokumentarischen Tonfilme „Wiegenlied“ (1937) und „Drei Heldinnen“ (1938).

Während des Krieges arbeitete Vertov wie viele andere sowjetische Filmer für die Filmchronik (Wochenschau). Von 1944 an bis zu seinem Tod 1954 arbeitete Vertov für die Wochenschau Novosti dnja (Neuigkeiten des Tages).

4 TOEPLITZ (1984), S. 366

5 TOEPLITZ (1985), S. 235

6 VERTOV (1973), S. 124

7 WILDENHAHN (1973), S. 58

1.2. Kinoglaz und die Fabrik der Fakten

1. Das Filmdrama ist Opium für das Volk.
2. Nieder mit den unsterblichen Königen und Königinnen der Leinwand!
Es leben die gewöhnlichen sterblichen Menschen, aufgenommen im Leben bei ihrer gewöhnlichen Arbeit!
3. Nieder mit den bourgeoisen Märchenszenarien! Es lebe das Leben, wie es ist!
6. Nieder mit der Inszenierung des Alltags: filmt uns unversehens und so, wie wir sind!
9. Es lebe das Kinoglaz der proletarischen Revolution!

So lautet ein Teil von Vertovs „Einfachsten Losungen“, die er 1926 in seinen „Vorläufigen Instruktionen an die Zirkel des KINOGLAZ“⁸ veröffentlichte.

Vertov gehörte zu der 1923 gegründeten LEF (Linke Front der Kunst), einer Literatengruppe, deren Mitglieder für die Kunst der Fakten und der Produktion eintraten und Gegner der Tradition der alten Kunst waren. Die Mehrzahl ihrer Mitglieder waren Futuristen (z.B. Majakowski), andere gehörten zu den Konstruktivisten (Gan, Rutschenko), den Produktivisten oder zum Proletkult (Eisenstein). Wie die Konstruktivisten lehnt Vertov die ästhetische Kategorie der Komposition mit ihren Implikaten des Schöpferischen und Kontemplativen ab und ersetzt sie durch die der Konstruktion.⁹

„Komposition ist die kontemplative Auffassung eines Kunstwerks. Technik und Industrie stellen die Kunst vor die Aufgabe, das Problem der Konstruktion als einen aktiven Prozeß und nicht mehr als eine kontemplative Reflexion zu betrachten. Die ‚Heiligkeit‘ des Kunstwerks als einer einmalig existierenden Wesenheit wurde zerstört. Das Museum, ehemalige Schatzkammer solcher Heiligtümer, wurde zum Archiv.“¹⁰

Eine zentrale Kategorie bei Vertov (und anderen Mitgliedern der LEF) war der „Fakt“ bzw. das Filmfaktum. „Jeder ohne Inszenierung aufgenommene Lebensaugenblick, jede einzelne Einstellung, die im Leben so aufgenommen ist, wie sie ist, mit versteckter Kamera, mit unverhoffter Aufnahme oder mit einem anderen analogen technischen Verfahren, ist ein auf Film fixiertes Faktum, ein Filmfaktum, wie wir es nennen.“¹¹

Das Sammeln solcher Fakten machten sich Vertov und seine Mitarbeiter zur Aufgabe, ihre Filmproduktion nannten sie daher auch „Filmfabrik der Fakten“, im Gegensatz zur Traumfabrik der Filmdramen. Die Fakten wurden von ihnen nicht erfunden, sondern entdeckt und in der Montage vermittelt.

Neben dem Aufnehmen, Sortieren und Verbreiten von Fakten also auch Agitation und Propaganda mit Fakten (vgl. hierzu auch Kapitel V.3. in dieser Arbeit).

8 VERTOV (1973), S.44

9 BEILENHOFF (1973), S. 139

10 Stephanova 1921, zitiert nach BEILENHOFF (1973), S. 139

11 VERTOV (1973), S. 30

Tretjakov bescheinigte Vertov und den anderen „neuen Regisseuren“, deren Arbeit in der „Verwirklichung der revolutionären Kultur auf dem Wege des Films“ bestand, daß sie in ihrer Arbeit „die beiden hauptsächlich sozialen Funktionen unserer Zeit verwirklichen: das Aufweisen der Tatsache, das heißt die informierende Funktion und die Aktivierung des Zuschauers, das heißt die agitierende Funktion.“¹²TRETJAKOV (1972), S. 62

1.2.1. Das Prinzip des Kinoglaz

Im Jahre 1923 gründete Vertov „Kinoglaz“ (Filmauge) - eine Filmschule des dokumentarischen Films. Sie bestand anfangs aus fünf Personen, nach 1925 waren es rund fünfzig. „Kinoglaz“ existierte bis Anfang 1930. (# vgl. TOEPLITZ (1984), S. 209)

„Kinoglaz = Kinographie der Fakten“.

„Kinoglaz“ = ich sehe filmisch (sehe durch die Filmkamera) + ich schreibe filmisch (zeichne mit der Kamera auf dem Filmband auf) + ich organisiere filmisch (montiere).

Die Methode des „Kinoglaz“ ist eine wissenschaftlich-experimentelle Methode der Untersuchung der sichtbaren Welt: a) auf der Grundlage einer planmäßigen Fixierung von Lebensfakten auf Film; b) auf der Grundlage einer planmäßigen Organisation des auf Film fixierten dokumentarischen Filmmaterials.¹³

Die grundlegende Aufgabe von „Kinoglaz“ war es nach Vertov, jedem Unterdrückten als einzelner und dem Proletariat in seiner Gesamtheit in dem Bestreben zu helfen, sich in den Lebenserscheinungen der Umwelt zurechtzufinden. Dazu gehörte die Dechiffrierung des Lebens, wie es ist, und die Herstellung einer Klassenverbindung zwischen den Proletariern aller Nationen und Länder auf der Plattform der kommunistischen Entschlüsselung der weltweiten Wechselbeziehungen.

Der Kamera (dem „bewaffneten“ Auge) kam dabei eine entscheidende Rolle zu, da Vertov das menschliche Auge unvollkommen und ungenügend hielt. 1928 schrieb er in sein Tagebuch: „Der erste Gedanke an Kinoglaz als eine Welt ohne Maske, als eine Welt der bloßgelegten Gedanken, als eine Welt der bloßgelegten Wahrheit ... das Unsichtbare sichtbar machen, so wie es das Mikroskop mit den Bakterien, das Teleskop mit den Sternen macht ... die Maske vom Gesicht der Menschen nehmen, die Welt unter dem Blick des Kinoglaz ...“¹⁴

„Kinoglaz bedient sich aller der Filmkamera zugänglichen Aufnahmemittel, wobei die Rapidaufnahme, die Mikroaufnahme, die Rückproaufnahme, die Trick-

12 TRETJAKOV (1972), S. 62

13 VERTOV (1973), S. 76

14 BEILENHÖFF (1973), S. 145

aufnahme, die Aufnahme aus der Bewegung, die Aufnahme aus den überraschendsten Perspektiven usw. nicht als Tricks, sondern als normale, weithin zu verwendende Kunstgriffe angesehen werden.“¹⁵

Mit der Kamera wurde also das menschliche Auge auf jene Fakten gerichtet, die es zu erkennen galt und die man mit bloßem Auge so nicht erkannt hätte. In dieser Verflechtung von Artikulatorischem und Funktionalem mit der Bestimmung, die Fakten in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang aufzuschlüsseln, sieht Beilenhoff „eine der politischen Komponenten von Vertovs Konzeption, die als bewußte Herstellung eines Gebrauchswerts bezeichnet werden kann.“¹⁶

1.2.2. Die Arbeitsweise des Kinoglaz

Die Mitarbeiter des Kinoglaz, die ‘Kinoki’ hatten unterschiedliche Aufgaben: Beobachtung von Orten, Personen oder zu bestimmten Themen, Vorplanung, Erstellung eines Drehplans und Aufnahme, Konstruktion, Montage und Entwicklung (Laboratorium). Die bisher übliche Hierarchie unter den Mitarbeitern sollte zugunsten einer kollektiven Produktionsweise und eines kollektiven Lernprozesses aufgegeben werden, das Kollektiv der Kinoki sollte Autor und Schöpfer aller folgenden Filmsachen sein.

„Dieser Abschied von der Autorenschaft eines Menschen oder einer Personen-Gruppe hin zur Massenautorenschaft wird, unserer Ansicht nach, schnellstens zum Untergang der bourgeoisen Kunstkinematographie und ihrer Attribute führen....“¹⁷

Der Schulung und Weiterbildung von neuen Mitarbeitern aus der „heranwachsenden Arbeiterjugend“ wurde große Bedeutung beigemessen, ebenso wie der Verbreitung der hergestellten Filme. Da die bisherige Aufnahmetechnik vor allem für die Studioproduktion vorgesehen war, mußte für das dokumentarische Arbeiten eine neue Technik angeschafft bzw. entwickelt werden; von schnellen Fortbewegungsmitteln über empfindlicheres Filmmaterial bis zu leichten Handkameras und leichtem Beleuchtungsgerät. Die dokumentarische Tonaufnahme ließ bis 1930 auf sich warten (vgl. Ausführungen zur Donbaß-Sinfonie oben).

1.2.3. Die Themen

Die ersten Themen der Serie des „Kinoglaz“ waren: Das ‘Neue’ und das ‘Alte’; Kinder und Erwachsene; Genossenschaft und Markt; Stadt und Land; Brot; Fleisch; Alkohol und Kokain. In den „Kinoprawdas“, die mit den Mitteln des „Kinoglaz“ gemacht wurden, wurde u.a. folgendes thematisiert: hungernde Kinder, Konfiszie-

15 VERTOV (1973), S. 77

16 BEILENHOF (1973), S. 147

17 VERTOV (1973), S. 44

rung kirchlicher Wertgegenstände, Eröffnung eines Elektrizitätswerkes, Prozeßberichte, Demonstrationen, Motorradrennen und Sportfeste, Portraits von Partisanen, Arbeitern, landwirtschaftlichen Kommunen, die Arbeit der Wanderkinos, Berichte von Gewerkschaftskongressen und Jubiläumsfeiern der Revolution.

Vertov verfolgte mit den Kinoprawdas nicht nur das Ziel der Information und Agitation. Es ging ihm auch darum, eine „Offensive gegen das Imperium des bürgerlichen Films zu beginnen“. „Jede reguläre Folge wird dazu beitragen, die Wirklichkeit klarer zu begreifen. Kindern und Erwachsenen, Gebildeten und Analphabeten werden gleichsam zum ersten Mal die Augen geöffnet werden. Millionen Werktätigen werden die Schuppen von den Augen fallen, und sie werden daran zweifeln, daß es notwendig ist, die bürgerliche Struktur der Welt zu bewahren.“

Über das Gelingen der Offensive machte sich Vertov allerdings keine Illusionen: „Wir können die Resultate der Kampagne nicht voraussehen, wir wissen nicht, ob diese 8000 m [gemeint ist der 1924 entstandene Film „Kinoglaz“, Anm. W.S.] unser Film-Oktober sein werden. Die stärksten Waffen, die stärkste Technik befinden sich in den Händen der europäischen und amerikanischen Filmbourgeoisie. Drei Viertel der Menschheit sind vom Opium der bürgerlichen Filmdramen betäubt.“¹⁸

1.2.4. Die Montage

Vertovs zukunftsweisende Neuerung für den Dokumentarfilm bestand nicht nur in der Arbeitsweise und Herangehensweise der Kamera/des Kameramanns. Mit seiner Konzeption der Montage schuf er neue Ausdrucksmittel des Dokumentarfilms wie das poetische Bild, die Metapher, die Rückblende und die Vorschau in die Zukunft, die Parallelhandlung, den Einsatz sprachlicher Mittel, die neue Sinngebung durch die Zwischentitel oder kontrastierende Gegenüberstellungen. „Kinoglaz bedient sich aller möglichen Montagemittel, indem es beliebige Punkte des Weltalls in beliebiger zeitlicher Ordnung nebeneinander stellt und miteinander verkettet, indem es im Bedarfsfalle alle Gesetze und Konstruktionsgewohnheiten von Filmsachen verletzt.“¹⁹

Im Sinne des Konstruktionsprinzips wurde unter Montage nicht die simple Faktenkatalogisierung verstanden, sondern Faktenanalyse und -synthese. Montage hieß Aufdecken der Zusammenhänge zwischen den einzelnen Fakten und Konstruktion von Zusammenhängen. Montage wurde so zur Sinnproduktion; in der so vollzogenen Manipulation drückte sich die geforderte gesellschaftliche Funktion aus.

Vertov selbst verstand Montage als „die Organisation der sichtbaren Welt.“ Montage begann für ihn nicht am Schneidetisch, sondern bereits vor der Aufnahme:

18 VERTOV (1973), S. 109

19 ebd., S. 77

„Die Kinoki unterscheiden.

1. Montage während der Beobachtung - Orientierung des unbewaffneten Auges an jedem Ort, zu jeder Zeit.
2. Montage nach der Beobachtung - die gedankliche Organisation des Geschehens nach diesen oder jenen charakteristischen Merkmalen.
3. Montage während der Aufnahme - Orientierung des bewaffneten Auges der Filmkamera an dem Ort, der in Punkt 1 inspiziert worden war. Anpassung an einige veränderte Aufnahmeverhältnisse.
4. Montage nach der Aufnahme - grobe Organisation des Aufgenommenen nach Hauptmerkmalen. Klärung, welche Montageteile nicht ausreichen.
5. Augenmaß (Jagd auf Montageteile) - augenblickliche Orientierung in jeder visuellen Situation, um die erforderlichen verbindenden Einstellungen einzufangen. Außerordentliche Aufmerksamkeit, Kriegsregel: Augenmaß, Schnelligkeit, Druck.
6. Endgültige Montage - Herausarbeitung kleinerer versteckter Themen neben den großen Themen. Umorganisation des gesamten Materials in optimaler Folgerichtigkeit. Herausarbeitung des Angelpunktes der Filmsache.²⁰

2. Sergej Tretjakov: Das Konzept des Operativismus

„Operative Beziehungen nenne ich die Teilnahme am Leben des Stoffes selbst. Grob gesagt: eine wichtige Sache auszudenken - ist belletristischer Novellismus; eine wichtige Sache zu finden - ist die Reportage; eine wichtige Sache aufzubauen - ist Operativismus.“

„Unter dem operativen Charakter meiner Arbeiten verstehe ich ihre unmittelbare praktische Wirksamkeit.“²¹

Sergej Tretjakov wurde 1892 in Riga geboren. Sein Vater war Lehrer. Er studierte Jura und war eine Zeitlang als Anwalt tätig. Während seiner Studienzeit in Moskau schloß er sich 1913 der futuristischen Bewegung an. Im Bürgerkrieg trat er für die Ziele der Bolschewiki ein. Zwischen 1921 und 1924 arbeitete er in Moskau als Journalist und leitete zusammen mit Sergej Eisenstein Theater- und Literaturgruppen. Ab 1923 war er Redaktionsmitglied der Zeitschriften LEF und Novy LEF und veröffentlichte zahlreiche Artikel und Theaterstücke. 1924-1925 hielt er sich als Professor für russische Literatur und Korrespondent der „Pravda“ in Peking auf. Seine Erfahrungen in China setzte Tretjakov 1926 in seinem Drama „Brülle, China!“ um. Es wurde ein Welterfolg. „Die agitatorische Gewalt des Stückes, der

20 VERTOV (1973), S. 45

21 TRETJAKOV (1972), S. 120 und S. 198

Kontrast von knappen Dialogszenen und breiten Massenszenen, vor allem aber seine Aktualität und Parteilichkeit faszinieren die Zuschauer und Schauspieler, wo immer es gespielt wurde.“²² Eine weitere Anregung seines China-Aufenthaltes war die Idee des Bio-Interviews (s.u.), die sich in seinem Buch „Denschichua“ niederschlug.

1928 wurde die Zeitschrift *Novy LEF* eingestellt. Tretjakov gestand in der letzten Ausgabe selbstkritisch ein, daß es der *Novy LEF* nicht gelang, „ins Meer der Massen“ vorzudringen. Er zog Konsequenzen und arbeitete getreu der Parole „Schriftsteller in die Kolchose!“ für längere Zeit in der Kommune „Kommunistischer Leuchtturm“. Dort konnte er sein Konzept der Faktographie (s.u.) realisieren. Er schrieb neben zahlreichen Kolchos-Skizzen seine Bücher „Feld-Herren“ und „Tausendundein Arbeitstag“ und arbeitete bis 1934 überwiegend nach der faktographischen Methode.

Tretjakov, der bereits seit Ende der zwanziger Jahre gute Beziehungen zur linken deutschen Schriftsteller- und Künstlerszene unterhielt, unterstützte diese in ihrem Kampf gegen den Faschismus. Er war eng befreundet mit Brecht und stand in Verbindung mit Benjamin, Piscator, Grosz und Heartfield, deren Arbeiten er in der Sowjetunion vorstellte und z.T. übersetzte.

Im Herbst 1937 wurde Tretjakov verhaftet und lebte mit seiner Frau in einem sibirischen Lager. 1939 wurde er als angeblicher Spion verurteilt und erschossen. Erst 1956 wird er auf dem XX. Parteitag rehabilitiert.

2.1. Das neue Kunstverständnis bei Tretjakov

Tretjakov beschäftigte sich in seinem 1923 erschienenen Artikel „Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst“ mit der Frage, was sich in der Kunst seit der Revolution verändert hat. Er sah die sowjetische Gesellschaft in einer Periode, „in der sich im Bewußtsein die Ideen und Gefühle kristallisieren müssen, die die eigentliche ‚Errungenschaft der Revolution‘ ausmachen werden.“ Als wichtigsten Frontabschnitt sah er „die Front der ideologischen Organisation des Menschen“ an, an der ein genauso intensiver ‚Kampf ums Bewußtsein‘ geführt werden müsse wie in der Politik und Ökonomie ‚ums Sein‘.²³ Hierzu sollte die Kunst ihren Beitrag leisten. Sie begnügte sich s.E. jedoch damit, lediglich die Themen zu ändern. „Sie [die Kunst, Anm. W.S.] hat auch in der Zeit der Revolution ihre dekorative Gebetsfunktion bewahrt. Der Dichter zeigte sich in der Rolle des Popen, der in die alte Kirche ging, die alte Liturgie zelebrierte und nur an Stelle von Christus nun Marxens gedachte.“²⁴

Tretjakov forderte von der Kunst, daß sie sich nicht auf die vermeintliche ‚Freiheit des Künstlers‘ zurückziehe, sondern ihrem ‚sozialen Auftrag‘, ihrer sozialen Funktionen gerecht werde. Diese bestanden für ihn hauptsächlich in der infor-

22 BOEHNCKE (1972), S. 193

23 TRETJAKOV (1972), S. 8

24 ebd., S.12

mierenden Funktion und in der agitierenden Funktion. „Für uns ist in erster Linie nicht die zerstreute Seite der Kunst wichtig und nicht die von der Wirklichkeit abweichende Kunst, sondern im Gegenteil eine Kunst, die diese Wirklichkeit systematisiert und unsere Willenskraft zur Bewältigung der Defekte des wirklichen Lebens erhöht. (...) Wir brauchen weder Märchen noch Fabeln, wir brauchen das Leben, so dargestellt, wie es ist.“²⁵

Dieses neue Verständnis von Kunst implizierte auch ein neues Verständnis vom Künstler. Tretjakov forderte daher die Aufhebung des Spezialistentums und der Trennung in Dichter und Zuschauer, Produzenten und Konsumenten. „Jeder Mensch kann und soll ausdrucksstark sprechen, sich bewegen, allen Dingen mit ausdrucksstarken Farben Schönheit verleihen, in jedes von ihm produzierte Ding jenes Maximum an Genauigkeit, klarer Kontur und Zweckmäßigkeit einbringen, das bis heute nur die sich dieser Sache hingebenden Spezialisten besessen haben, die Formsucher, die Arbeiter der Kunst. (...) Jeder soll ein Künstler sein, ein vollendeter Meister in der Sache, die er im gegebenen Moment tut.“²⁶

2.2. Faktographische Schreibweise und Operativismus

Tretjakovs forderte die Revolutionierung der Literatur von Grund auf. Der Prozeß der Kollektivierung sämtlicher Produktionsbereiche müsse genauso das Schriftstellergewerbe erfassen. Literarische Produktionsgenossenschaften sollten sich arbeitsteilig mit dem Sammeln des Materials (der Fakten), seiner literarischen Bearbeitung und der Überprüfung der fertigen Sachen beschäftigen. Parallel zu diesem Prozeß konstatierte er den Prozeß der Entprofessionalisierung der Schriftsteller selbst.

„Wir sind nicht der Meinung, daß die Fähigkeit zu schreiben auf eine kleine Gruppe von Literaturspezialisten beschränkt sein muß. Im Gegenteil, die Fähigkeit zu schreiben muß zu einer so grundlegenden kulturellen Eigenschaft werden wie die Fähigkeit zu lesen.

Schon heute fordern wir, daß jeder Bürger eine Zeitungsnotiz schreiben können muß. Unsere Arbeiterkorrespondentenbewegung bedeutet die Entprofessionalisierung des Journalisten.“²⁷

Die Rolle der professionellen Literaten sah er darin, diejenigen, die zwar das interessante Material, aber oft nicht die Schreibfeder beherrschen, zu unterstützen und zu qualifizieren, auch wenn das Ziel dieses Prozesses letztlich sei, sich selbst überflüssig zu machen. Die Schriftsteller müssen sich klar darüber sein, „daß wir uns einer Epoche nähern, wo die Menschen auch ohne Hilfe des Schriftstellers fixieren werden, was nötig ist, und agitieren werden, wen sie brauchen.“²⁸

Die Möglichkeit der konkreten Umsetzung dieses Anspruchs sah Tretjakov in der

25 TRETJAKOV (1972), S. 62 f.

26 ebd., S. 12

27 ebd., S. 78

28 ebd., S. 78

festen Mitarbeit bei einer landwirtschaftlichen Kommune, indem er seine literarischen Fähigkeiten in den Dienst der Arbeit der Kollektivwirtschaften stellte. Die von ihm gewählten Genres waren Tagebuch, Memoiren, Biographien, „Bio-Interviews“, Reiseberichte, Korrespondentenberichte, Reportagen usw.. Er beließ es aber nicht bei seinen literarischen Fähigkeiten. Seine Mission war nicht zu berichten, sondern zu kämpfen; nicht den Zuschauer spielen, sondern aktiv einzugreifen. Während seines Aufenthaltes in der Kommune kümmerte er sich um folgende Arbeiten: Einberufung von Massenmeetings; Sammlung von Geldern für die Anzahlung von Traktoren; Überredung von Einzelbauern zum Eintritt in die Kolchose; Inspektion von Lesesälen; Schaffung von Wandzeitungen und Leitung der Kolchos-Zeitung; Berichterstattung an Moskauer Zeitungen; Einführung von Radio und Wanderkinos usw..²⁹

Tretjakov selbst drückte es in den folgenden Sätzen aus, die in Zusammenhang mit seinem Namen am häufigsten zitiert werden:

„Die gestaltenden Beziehungen zum Stoff tragen nur die Verantwortung für die Richtigkeit der beschriebenen Vorgänge und für die literarische Form - nicht aber für deren künftiges Schicksal.

Operative Beziehungen nenne ich die Teilnahme am Leben des Stoffes selbst.

Grob gesagt: eine wichtige Sache auszudenken - ist belletristischer Novellismus; eine wichtige Sache zu finden - ist die Reportage; eine wichtige Sache aufzubauen - ist Operativismus.³⁰

Mit dem Begriff „Operativismus“ umschrieb Tretjakov die Frage nach der richtigen Methode des Eingreifens und Erfassens der Wirklichkeit, die sich für ihn an drei Momenten orientierte:

1. an der Wahl des Gegenstandes/der Tatsachen, die in ihren Besonderheiten und ihren konkreten Erscheinungen zu untersuchen sind;
2. an der publizistische Verarbeitung des gefundenen Tatsachenmaterials, d.h. der Herausarbeitung der charakteristischen Momente und des dialektischen Zusammenhangs der Fakten sowie der Untersuchung ihres allgemein-gesellschaftlichen Interesse und ihrer Bedeutung;
3. an den praktischen Schlußfolgerungen, den Anwendungen des literarischen Beitrags in der Praxis, d.h. seiner unmittelbaren praktischen Wirksamkeit.³¹

Nach Boehncke hatten Tretjakovs Arbeiten, seine literarischen Methoden, didaktischen Mitteln und seine Tätigkeit als Organisator und Agitator alle ein Ziel: künstlerische Produktion (Reflexion auf das Material, die Technik, die Arbeitsweise) mit der Konsumtion (Reflexion auf die Rezeptionsbedingungen) so zu verbinden, daß deren Trennung ihrer Aufhebung näher kommt. „Diese Aufgabe mag utopisch erscheinen, denn sie bedeutet: Kunst für alle - nicht als Konsumprodukt, sondern als produktive Fähigkeit!“³²

29 vgl. BENJAMIN (1977), S. 686 f.

30 TRETJAKOV (1972), S. 120 f.

31 ebd., S. 119 f.

32 ebd., S. 204

3. BERTHOLT BRECHT: RADIOTHEORIE

„Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. [...] Sollten Sie das für utopisch halten, so bitte ich Sie, darüber nachzudenken, warum es utopisch ist.“³³

3.1. Der Rundfunk in der Weimarer Republik

Als im Herbst 1923 der Unterhaltungsrundfunk in Deutschland eröffnet wurde, war längst geregelt, wie die Rollen verteilt sind. Hören bzw. empfangen sollten alle, das Senden aber war einer staats- und systemtreuen Minderheit vorbehalten. Prinzipiell war es erst mal verboten. „Es kann ja auch gar nicht anders sein“, schrieb der ‚Berliner Börsen Curier‘ anlässlich einer Pressekonferenz von Staatssekretär Bredow. „Wenn die Postbehörde nicht von vornherein auf Ordnung sehen würde, dann bekämen wir wahrscheinlich ähnliche Zustände, wie sie sich in den Vereinigten Staaten herausgebildet hatten, in denen man das Wort vom radiophonischen Urwald prägte.“³⁴

Wer hier die sogenannte Ordnung bedrohte, waren in erster Linie linke Gruppen, die sich aufs Basteln von illegalen Sendern einließen und der Arbeiterradio-Bewegung angehörten. Seit der Gründung ihres Arbeiterradio-Klubs hatten sie immer wieder eigene Arbeitersender gefordert. Auch wenn sie selbst keine klaren Vorstellungen hatten, so Roscher, fühlten sie doch die Bedrohung, die in dem Versuch lag, sie von der Nutzung des Äthers auszuschließen. In ihrem Vereinsorgan hieß es: „Wem gehört die Luft? ... Es wird Zeit, daß die Arbeiter aller Länder sich auch um ‚diese Luft zum Senden kümmern‘, sonst wird jedem Arbeiter ‚die Luft‘ abgeschnitten.“³⁵ Bis zum Ende des Jahrzehnts war die Anzahl der Schwarzsender auf über tausend angewachsen, Sendegenehmigungen wurden an die Anhänger der Arbeiterradiobewegung keine erteilt.

Im Juni 1932 wurde der Rundfunk endgültig zum Staatsrundfunk erklärt. Die Regierung von Papen setzte die „Neuregelung des Rundfunks“ durch, die ihr für den gesamten deutschen Rundfunk das Recht einräumte, täglich eine Stunde Regierungsnachrichten zu verbreiten. Ab November 1932 unterstand der Rundfunk direkt der staatlichen Kontrolle. Die oberste Instanz bildeten Vertreter des Reichspostministeriums und des Reichsinnenministeriums.

33 BRECHT (1967), S. 129-130

34 vgl. ROSCHER (1983), S. 83

35 ebd., S. 83

Hitler hatte für die Unterstützung dieser Regierung den Zugang zum Öffentlichen Rundfunk zur Bedingung gemacht. Ohne rechtliche oder organisatorische Veränderungen konnten dann die Nationalsozialisten im Januar 1933 den Rundfunk übernehmen.³⁶

In dieser Zeit (1927-1932) schrieb Brecht verschiedene Beiträge zum Rundfunk die unter dem Titel „Radiotheorie“ bekannt sind. Eine Theorie im strengen Sinne kann man es sicher nicht nennen, aber immerhin stellte er die Frage nach einem „anderen“ Gebrauch dieses Mediums, unter anderen Vorzeichen und in anderen Händen. Nicht in den Händen einer Bourgeoisie, die „nichts zu sagen hatte“ und die den „kolossalen Triumph der Technik“ dazu benutzte, „nunmehr einen Wiener Walzer und ein Küchenrezept endlich der ganzen Welt zugänglich machen zu können.“³⁷

Man dürfe sich nicht immerfort von Möglichkeiten an der Nase herumführen lassen. Was nach Brecht zählte, waren die Resultate. „Die Resultate des Radios sind beschämend, seine Möglichkeiten sind ‘unbegrenzt’. Also ist Radio eine ‘gute’ Sache.“³⁸

Brecht schlug den Intendanten des Rundfunks vor, aus dem Radio eine wirklich demokratische Sache zu machen und mit den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher heranzukommen. Ihm schwebten an Stelle toter Referate wirkliche Interviews vor, „bei denen die Ausgefragten weniger Gelegenheit haben, sich sorgfältige Lügen auszudenken“. Weitere Möglichkeiten sah er in Streitgesprächen zwischen bedeutenden Fachleuten oder in Berichten über wichtige Reichstagsitzungen und große Prozesse.³⁹

Brecht ging es aber nicht nur um eine Reform des Rundfunks. Er sollte nicht beliefert werden, sondern verändert, was „eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent“ erfordere. In seiner 1932 gehaltenen Rede über die Funktion des Rundfunks brachte Brecht seine Unzufriedenheit mit „diesem akustischen Warenhaus“ zum Ausdruck.

Der „Lebenszweck des Rundfunks“ konnte seiner Meinung nach weder darin bestehen, das öffentliche Leben zu verschönen noch das traute Heim und das Familienleben wieder möglich zu machen. Ihm schien eine strukturelle Umfunktionsierung des Rundfunks, die den Austausch ermöglicht, notwendig. Statt der Einwegkommunikation, die den Hörer nur beliefere, forderte Brecht:

„Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einem Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu ma-

36 ROSCHER (1983), S. 86

37 BRECHT (1967), S. 119

38 ebd., S. 120

39 vgl. ebd., S. 121

chen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.“⁴⁰

Aufgabe des Rundfunks sollte es sein, der Folgenlosigkeit entgegenzutreten, die beinahe alle öffentlichen Institutionen so lächerlich machte. Es müßten Kampagnen initiiert werden, die wirklich in die Wirklichkeit eingreifen und als Ziel deren Veränderung haben, seien sie auch noch so bescheiden. Dies würde dem Rundfunk eine ganz andere gesellschaftliche Bedeutung verleihen als seine jetzige rein dekorative Haltung.⁴¹

Brecht, der die Zeichen seiner Zeit wohl kannte, machte sich über die Umsetzung seiner Vorschläge keine Illusionen. „Dies ist eine Neuerung, ein Vorschlag, der utopisch erscheint und den ich selbst als utopisch bezeichne. ... Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser anderen Ordnung.“⁴²

40 BRECHT (1967), S. 129

41 vgl. ebd., S. 130 f.

42 ebd., S. 133 f.

4. Walter Benjamin: Der Autor als Produzent

„Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden. Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag.

Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.“⁴³

Walter Benjamin (1892 - 1940) arbeitete bis 1933 als Literaturkritiker und Schriftsteller in Deutschland, mußte aber wegen der Machtübernahme der Nationalsozialisten nach Frankreich ins Exil. Auf der Flucht vor der Gestapo nahm er sich 1940 aus Furcht vor der Auslieferung an der spanischen Grenze das Leben. 1934 hielt Benjamin in Paris seinen Vortrag „Der Autor als Produzent“, in dem er an Brechts Forderung nach der „Umfunktionierung“ und Veränderung des Rundfunks anknüpft und die Rolle der Schriftsteller und der Intellektuellen im Produktionsprozeß untersucht, genauer: ihre Haltung und die Tendenz ihrer Werke gegenüber der proletarischen Revolution.

Nach Benjamin waren die maßgebenden politisch-literarischen Bewegungen des letzten Jahrzehnts von der sogenannten linken Intelligenz ausgegangen. Gerade an ihrem Beispiel zeigte sich aber, daß die „politische Tendenz, und mag sie noch so revolutionär scheinen, solange gegenrevolutionär fungiert, als der Schriftsteller nur seiner Gesinnung nach, nicht aber als Produzent seine Solidarität mit dem Proletariat erfährt.“⁴⁴

Es ging ihm um die Stellung der Intelligenz im Produktionsprozeß, den Ort im Klassenkampf, der bei einem fortschrittlichen Schriftsteller weder „zwischen den Klassen“ noch „neben dem Proletariat“ liegt. Und es ging ihm um die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktion einer Zeit hatte, d.h. um die schriftstellerische Technik der Werke.⁴⁵

Am Beispiel Sergej Tretjakov (s.o.) verdeutlichte Benjamin, was er damit meinte: „Dieser operierende Schriftsteller gibt das handgreiflichste Beispiel für die funktionale Abhängigkeit, in der die richtige politische Tendenz und die fortschrittliche literarische Technik immer und unter allen Umständen stehen. (...) Seine Mission ist nicht zu berichten, sondern zu kämpfen; nicht den Zuschauer zu spielen, sondern aktiv einzugreifen.“⁴⁶

43 BENJAMIN (1977), S. 696

44 ebd., S. 689

45 vgl. ebd., S. 686

46 ebd., S. 686

Diesen eingreifenden, verändernden Charakter spricht Benjamin den meisten linken Schriftsteller ab und bescheinigte einem Großteil ihrer Werke, daß sie keine andere gesellschaftliche Funktion besaßen als die, der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen.⁴⁷

Von einem fortschrittlichen Autoren (aus heutiger Sicht: von einem fortschrittlichen Medienarbeiter) erwartete Benjamin mehr: „Seine Arbeit wird niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln zur Produktion sein. Mit anderen Worten: seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen. Und keineswegs hat ihre organisatorische Verwertbarkeit sich auf ihre propagandistische zu beschränken. (...) Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden. Also ist maßgeblich der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.“⁴⁸

Weder bürgerliche Kunst noch sozialistische Propaganda sind also in der Lage, die bestehenden Verhältnisse im sozialistischen Sinne zu verändern. Dies ist nur möglich durch die Veränderung des Produktionsapparates selbst und durch die Entprofessionalisierung der Autoren.

Der Schriftsteller muß zum „Verräter an seiner Urprunungsklasse“, der Bourgeoisie werden. Und dieser Verrat besteht nach Benjamin „in einem Verhalten, das ihn von einem Belieferer des Produktionsapparates zu einem Ingenieur macht, der seine Aufgabe darin erblickt, diesen den Zwecken der proletarischen Revolution anzupassen.“⁴⁹

5. Günther Anders: Die Welt als Phantom und Matrize

Da es dem König aber wenig gefiel, daß sein Sohn, die kontrollierten Straßen verlassend, sich querfeldein herumtrieb, um sich selbst ein Urteil über die Welt zu bilden, schenkte er ihm Wagen und Pferd. „Nun brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen“, waren seine Worte. „Nun darfst du es nicht mehr“, war deren Sinn. „Nun kannst du es nicht mehr“, deren Wirkung.⁵⁰

47 vgl. BENJAMIN (1977), S. 692

48 vgl. ebd., S. 696

49 vgl. ebd., S. 701

50 aus „Kalendergeschichten“, zitiert nach ANDERS (1956), S. 97

Bereits 1956 erschienen Günther Anders philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen, „Die Welt als Phantom und Matrize“, die so gut wie nie während der sechziger und siebziger Jahre in den medientheoretischen Diskussionen berücksichtigt wurden.

Ende 1978 wurde Anders Beitrag in der Zeitschrift *Autonomie* in gekürzter Fassung veröffentlicht und seine nach wie vor aktuellen Positionen zu Rundfunk und Fernsehen erneut zur Diskussion gestellt.

Da er in der Entwicklung theoretischer Konzepte der Videogruppen keine so bedeutende Rolle hatte (zumindest nicht explizit), gehe ich im folgenden nur auf einige seiner Kritikpunkte am Fernsehen ein.

Anders macht Fernsehen (und Rundfunk) dafür verantwortlich, daß der mediale Massenkonsum, der bisher ein kollektives Ereignis war, zu einem (in der Mehrzahl) individuellen Ereignis wurde. Mehr noch: ein neuer Menschen-Typ sei entstanden, der Typ des Massen-Eremiten; „... und in Millionen von Exemplaren sitzen sie nun, jeder vom anderen abgeschnitten, dennoch jeder dem anderen gleich, einsiedlerisch im Gehäus - nur eben nicht um der Welt zu entsagen, sondern um um Gottes willen keinen Brocken Welt in effigie zu versäumen.“⁵¹

Die Geräte werden so zu Gesprächspartnern, die sich aber nicht im geringsten für unsere Meinung interessieren. Sie nehmen uns das Sprechen ab, und damit auch die Sprache selbst; sie berauben uns unserer Ausdrucksfähigkeit, unserer Sprachgelegenheit und unserer Sprachlust. Folge dieser Beschränkung aufs Nur-Hören ist neben dieser Sprachverarmung eine „Verarmung des Erlebens“.

Direkte Erfahrung findet kaum noch statt, sie wird ersetzt durch Erfahrung aus zweiter Hand. „Wer `im Bilde sein`, wer wissen will, was es draußen gibt, der hat sich nach Haus zu begeben, wo die Ereignisse, `zum Schauen bestellt`, schon darauf warten, Leitungswasser gleich für ihn aus dem Rohr zu schießen. (...) Erst wenn die Tür ins Schloß gefallen ist, wird das draußen uns sichtbar.“⁵²

Darin, „daß die Ereignisse (...) uns besuchen; daß der Berg zum Propheten, die Welt zum Menschen, statt er zu ihr kommt, das ist, neben der Herstellung des Masseneremiten und der Verwandlung der Familie in ein Miniaturpublikum, die eigentlich umwälzende Leistung, die Radio und T.V. gebracht haben.“

(ebd.)

Wirkliche (eigene) Erfahrungen gehen verloren, werden überflüssig und unbedeutend. Wir gehen nicht mehr auf Fahrt, bleiben unerfahren. Dies hat nicht nur Auswirkungen auf den Menschen, sondern wirkt nach Anders auf die Ereignisse selbst zurück. So zu Waren geworden, die jedem (gegen entsprechendes Entgelt) zugestellt werden, werden sie in ihrer Reproduktionsform sozial wichtiger als in ihrer Originalform. Ist dies aber der Fall, „dann muß das Original sich nach

51 ANDERS (1956), S. 102

52 ebd., S. 110

seiner Reproduktion richten, das Ereignis also zur bloßen Matrize seiner Reproduktion werden.“⁵³

Ereignisse werden bereits auf ihre möglichst optimale mediale Vermarktung (Reproduktion) hin geplant und durchgeführt, häufig finden sie auch nur deshalb statt, weil sie als Sendungen erwünscht und benötigt werden.

„Im Anfang war die Sendung, für sie geschieht die Welt.“

Anstelle der eigenen Erfahrung tritt die scheinbare Vertrautheit mit allem, was uns durch das Fernsehen ins Haus geliefert wird. Sowohl Gegenwärtiges, das weit entfernt liegt, als auch längst Vergangenes, ja selbst sozial Fremdes tritt uns gegenüber, als würden wir dem tagtäglich begegnen. Der Betrug besteht nach Anders gerade darin, daß wir als Rundfunk- und Fernsehkonsumenten „mit allem und jedem, mit Menschen, Gegenden, Situationen, Ereignissen, selbst mit den fremdesten, gerade mit diesen, auf vertrautestem Fuße zu stehen scheinen.“⁵⁴ Anders nennt diesen Vorgang der Pseudofamiliarisierung die „Verbiederung der Welt“.

Seine Kritik richtet sich nicht nur gegen einzelne Nachrichten oder Sendungen, sondern gegen das medial vermittelte „Weltbild als Ganzes“, das darauf abzielt, unser Handeln und Verhalten, „mithin unsere gesamte Praxis überhaupt, zu formen.“⁵⁵ Er greift hier zurück auf behavioristische Begriffsmodelle (Reizmodell, conditioning) und unterstellt dem Fernsehen Manipulationsabsichten, die darauf abzielen, uns Muster von Verhaltensweisen und „reflexes“ anzutrainieren, die sowohl unser Verhalten in der wirklichen Welt bestimmen als auch die Art und Weise, wie wir diese wahrnehmen (quasi durch die Brille oder Schablone der vermittelten Welt).

Oberstes Ziel der „Schablonen-Industrie“ ist es nach Anders, den Pseudo-Charakter ihres Weltbildes zu verbergen, wozu sich das Medium der Photographie sehr gut eigne. „Wo man lügt - und wo täte man das nicht? - lügt man nicht mehr wie gedruckt, sondern wie photographiert; nein, nicht wie photographiert, sondern effektiv photographiert. Das Medium der Photographie ist als solches derart ‚objektiv‘, daß es mehr Unwahrheit absorbieren, sich mehr Lügen leisten kann als irgend ein anders Medium vor ihm. Wer also die Realität schablonenhaft machen will, tarnt, mit dem Mittel der Photographie, seine Schablone realistisch.“⁵⁶

Inzwischen hat das Fernsehen die Photographie verdrängt, dem nach Anders das Höchstmaß an Pseudo-Realismus vorbehalten sei, da es seinen Konsumenten einreden könne, keine Abbildung der Realität zu sein, sondern die Realität selbst. „Ein besseres Gerät hat die Lüge also noch niemals besessen: nicht mehr mit Hilfe falscher Bilder lügt sie nun gegen die Wirklichkeit, sondern mit deren eigener Hilfe.“⁵⁷

53 ANDERS (1956), S. 111

54 ebd., S. 116

55 vgl. ebd., S. 164

56 ebd., S. 166

57 ebd., S.168

„Das Modell anblickend, glaubt der Konsument, die Welt selbst zu sehen; auf das Modell reagierend, auf die Welt selbst zu reagieren. Erbittert oder enthusiastiert von Modellphantomen, hält er sich für erbittert oder enthusiastiert vom Wirklichen; so daß er, wenn die Welt nun wirklich an ihn herantritt (...), nichts anderes in dieser sieht, als was die Schablonen ihn zu sehen gelehrt hatten; nichts anderes ihr gegenüber fühlt, als was die Schablonen an Gefühlen in ihm vorgezeichnet hatten.“ (ebd.)

Anders spricht den Schablonen regelrecht eine Allmacht zu. Sie bestimmen s. E. nicht nur, wie wir wahrnehmen, denken, fühlen, wollen und etwas tun, sondern auch was und was nicht. Modelliert werden nicht nur unsere Erfahrungen, sondern selbst unsere Bedürfnisse, die sich nach unserem Warenkonsum richten.

Die Herstellung des gewünschten Typs von Massemenschen ist nach Anders durch die neuen Massenmedien wesentlich einfacher als im Nationalsozialismus. Statt Massenversammlung und Massenregie im Stile Hitlers kann die Entprägung der Individualität und die Einebnung der Rationalität bereits zu Hause erledigt werden. „Will man den Menschen zu einem Niemand machen (sogar stolz darauf, ein Niemand zu sein), dann braucht man ihn nicht mehr in Massenfluten zu ertränken; nicht mehr in einem, aus Masse massiv hergestellten, Bau einzubetonieren. Keine Entprägung, keine Entmachtung des Menschen als Menschen ist erfolgreicher als diejenige, die die Freiheit der Persönlichkeit und das Recht der Individualität scheinbar wahrt. Findet die Prozedur des ‘conditioning’ bei jedermann gesondert statt: im Gehäuse des Einzelnen, in der Einsamkeit, in den Millionen Einsamkeiten, dann gelingt sie nochmal so gut.“⁵⁸

6. Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien

Daß die marxistische Linke vom Stand der avanciertesten Produktivkräfte ihrer Gesellschaft aus theoretisch argumentiere und praktisch handle, daß sie alle emanzipatorischen Momente, die diesen Kräften innewohnen, perspektivisch entfalte und strategisch nutze, das ist keine akademische Erwartung, sondern eine politische Notwendigkeit.

Im März 1970 veröffentlichte Hans Magnus Enzensberger im Kursbuch 20 seinen Aufsatz „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, der in den folgenden Jahren für die linken Medienarbeiter, insbesondere die Videogruppen zur Fundierung einer neuen linken Medienpraxis diente.

Zwei Jahre zuvor erreichten die Protestaktionen der Studentenbewegung ihren Höhepunkt. Gegen diesen „Terror der Jung-Roten“ (Bild-Zeitung, 7.2.68) betrieben die Springer-Zeitungen von Beginn der Studentenrevolte an eine systematische Hetze und bereiteten so ein Klima vor, das Bürgerwehr und Selbstjustiz möglich machten. Die Hetze gipfelte schließlich in dem Tod des Studenten Benno Ohnesorg, der am 2. Juni 1967 anlässlich einer Anti-Schah-Demo von einem Polizisten erschossen wird.

Der Springer-Presse war dies nicht genug. Sie führte ihre Hetzkampagne fort und veröffentlichte auch Fotos der „roten Agitatoren, die unsere jungen Leute aufhetzen“ (Bild-Zeitung, 7.2.68). Eins davon zeigte Rudi Dutschke, eine der führenden Persönlichkeiten des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS), der dann am 11.4.68 in Berlin auch das Opfer eines Attentats wird.

Der Protest des SDS richtete sich nun gegen den Springerkonzern, „der sich als Exponent der Massenmanipulation, sowie als treibende Kraft im Monopolisierungsprozeß der Zeitungsverlage auswies.“⁵⁹ Der SDS beschloß, „gemeinsam mit allen Kräften der antiautoritären und antikapitalistischen Opposition eine langdauernde Kampagne zur Entlarvung und Zerschlagung des Springer-Konzern (zu) führen. (...) Es kommt darauf an, eine aufklärende Gegenöffentlichkeit zu schaffen. Die Diktatur der Manipulateure muß gebrochen werden.“⁶⁰

Die Studenten erreichten zwar nicht das Ziel ihrer Kampagne „Enteignet Springer“, konnten aber über die Osterfeiertage zumindest die Auslieferung der Springer-Zeitungen an verschiedenen Orten der Bundesrepublik und West-Berlins erheblich behindern.⁶¹

Nach Enzensberger hat die Neue Linke der sechziger Jahre die Entwicklung der Medien auf einen einzigen Begriff gebracht - den der Manipulation. In seinem „Baukasten ...“ setzte er sich kritisch mit dieser Manipulations-These auseinander, die er, ihrem Kern nach, defensiv hielt, da sie keine vorantreibenden Kräfte freisetzen würde.

„Eine sozialistische Perspektive, die über den Angriff auf die bestehenden Besitzverhältnisse nicht hinausreicht, ist beschränkt. Die Enteignung Springers ist ein wünschenswertes Ziel, doch wäre es gut zu wissen, wem die Medien übereignet werden sollen. Der Partei? Das ist, nach allen Erfahrungen, die mit dieser Lösung gemacht worden sind, keine brauchbare Alternative.“⁶²

Manipulation, d.h. zielbewußtes technisches Eingreifen in ein gegebenes Material, ist nach Enzensberger Voraussetzung für jeden Gebrauch der Medien. „Ein unmanipuliertes Schreiben, Filmen und Senden gibt es nicht. Die Frage ist daher nicht, ob die Medien manipuliert werden oder nicht, sondern wer sie manipuliert.“⁶³

59 zitiert nach WEICHLER (1987), S. 120

60 ebd., S. 120

61 vgl. WEICHLER (1987), S. 118 f.

62 ENZENSBERGER (1970), S. 163 f.

63 ebd., S. 166

Enzensberger wendete sich zudem dagegen, den politischen Gegner zu dämonisieren, indem ihm die Allmacht der Manipulation zuerkannt würde. Dies verdecke nur die Schwächen und perspektivischen Mängel der eigenen Agitation, mit der die Massen erreicht werden sollten. Gelänge dies nicht, würde dieses Versagen pauschal der Übermacht der Medien zugeschrieben werden.

Vor allem gegenüber den elektronischen Medien (Fernsehen, Video, Computer) hatte die Neue Linke Vorbehalte, galten sie doch als die klassischen Instrumente von Überwachung, Manipulation und Kontrolle. Sie beschränken sich daher auf veraltete Kommunikationsformen wie Zeitschriften und Flugblätter. Diese Berührungsangst gegenüber den elektronischen Medien hält Enzensberger für einen fatalen Fehler, da davon einzig und allein das Kapital profitiere. Er hält es politisch für notwendig, die den neuen Medien innewohnenden emanzipatorischen Möglichkeiten zu entfalten und strategisch zu nutzen, denn:

„Zum ersten Mal in der Geschichte machen die Medien die massenhafte Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozeß möglich, dessen praktische Mittel sich in der Hand der Massen selbst befinden. Ein solcher Gebrauch brächte die Kommunikationsmedien, die diesen Namen bisher zu Unrecht tragen, zu sich selbst. In ihrer heutigen Gestalt dienen Apparate wie das Fernsehen oder der Film nämlich nicht der Kommunikation, sondern ihrer Verhinderung.“⁶⁴

Enzensberger bezog sich hier explizit auf Brechts Radiotheorie und seine Forderung, den Rundfunk aus einem Distributionsapparat in einem Kommunikationsapparat zu verwandeln. Die Entwicklung vom Distributions- zum Kommunikationsmedium sei allerdings kein technisches Problem. Sie würde bewußt verhindert, aus guten, schlechten politischen Gründen, die ihre Ursache letztlich in dem Grundwiderspruch zwischen herrschenden und beherrschter Klassen hätten.⁶⁵

Charakteristische Merkmale der neuen Medien waren nach Enzensberger ihre mobilisierende Kraft, ihre egalitäre Struktur (d.h. jeder kann an ihnen teilnehmen) und, daß sie aktions- und augenblicksorientiert waren.

Das entscheidende Charakteristikum war für Enzensberger jedoch ihre kollektive Struktur. „Denn die Aussicht darauf, daß mit Hilfe der Medien in Zukunft jeder zum Produzenten werden kann, bliebe unpolitisch und borniert, sofern diese Produktion auf individuelle Bastelei hinausliefe. Die Arbeit an den Medien ist als individuelle immer nur insofern möglich, als sie gesellschaftlich und damit auch ästhetisch irrelevant bleibt. Die Diapositiv-Serie von der letzten Urlaubsreise kann hierfür als Muster gelten.“⁶⁶

Die mobilisierenden Möglichkeiten der Medien hätten sich besonders dort gezeigt, wo sie bewußt subversiv gebraucht wurden. „Das läßt sich am Beispiel der Tupamaros in Uruguay zeigen, deren revolutionäre Praxis die Veröffentlichung

64 ENZENSBERGER (1970), S. 160

65 ebd., S. 160 f.

66 ebd., S. 168

ihrer Aktionen impliziert. Die Akteure werden damit zu Autoren. Die Entführung des amerikanischen Botschafters in Rio de Janeiro wurde im Hinblick auf ihr Echo in den Medien geplant. Sie war eine Fernseh-Produktion.“⁶⁷

Diese Handlungsweise findet Mitte der 80er Jahre in den gewaltfreien Aktionen der Umweltschützer eine Wiederholung (Schornsteinbesetzungen, Blockierung von Atombooten usw.) Gruppen wie Robin Wood, Greenpeace usw. führen die spektakulären Aktionen so durch, daß sie letztlich nur noch im Interesse der medialen Vermarktung und der Herstellung von Öffentlichkeit initiiert werden.

Zusammenfassung nach H. M. Enzensberger (1970):

<i>Repressiver Mediengebrauch</i>	<i>Emanzipatorischer Mediengebrauch</i>
Zentral gesteuertes Programm	Dezentralisierte Programme
Ein Sender, viele Empfänger	Jeder Empfänger ein potentieller Sender
Immobilisierung isolierter Individuen	Mobilisierung der Massen
Passive Konsumentenhaltung	Interaktion der Teilnehmer, feedback
Entpolitisierungsprozeß	Politischer Lernprozeß
Produktion durch Spezialisten	Kollektive Produktion
Kontrolle durch Eigentümer oder Bürokraten	Gesellschaftliche Kontrolle durch Selbstorganisation

Enzensberger (wie damals auch Brecht) hielt die Umsetzung seines emanzipatorischen Konzepts unter den herrschenden repressiven Umständen nicht für möglich. „Nur eine freie sozialistische Gesellschaft wird sie (die neuen Medien) produktiv machen können.“⁶⁸

Die Rolle des Autoren oder Medienproduzenten in dieser freien sozialistischen Gesellschaft wurde von Enzensberger genauso beurteilt, wie dies ein halbes Jahrhundert vorher schon Tretjakov, Brecht und Benjamin forderten. Er müsse sein Ziel darin sehen, „sich selber als Spezialisten überflüssig zu machen, etwa so, wie der Alphabetisateur seine Aufgabe erst dann erfüllt hat, wenn er nicht mehr benötigt wird. Wie jeder Lernvorgang, so ist auch dieser Prozeß reziprok: der Spezialist wird vom Nicht-Spezialisten ebensoviel oder mehr lernen müssen wie umgekehrt: nur dann kann ihm seine eigene Abschaffung gelingen. (...) Der Autor hat als Agent der Massen zu arbeiten. Gänzlich verschwinden kann er erst dann in ihnen, wenn sie selbst zu Autoren, den Autoren der Geschichte geworden sind.“⁶⁹

67 ENZENSBERGER (1970)., S. 174

68 ebd., S. 168

69 ebd., S. 185 f.

7. Oskar Negt / Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung

„Das Problem liegt darin, daß sich Kritik am Fernsehen überhaupt nicht in literarischer oder publizistischer Form, das heißt in den Ausdrucksweisen der bürgerlichen Öffentlichkeit formulieren läßt. Produktion, die in dem Maße in sich selbst anhängig ist wie das Fernsehen, läßt sich nur durch andersgears-tete Produktionen kritisieren.“

Oskar Negts und Alexander Kluges Buch „Öffentlichkeit und Erfahrung - Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit“ wurde nach Walter Uka in den siebziger Jahren das wichtigste und umstrittenste Buch in der Auseinandersetzung um Theorie und Praxis linker Medien. Es wäre anmaßend, wollte ich hier den Versuch unternehmen, dieses „knapp 500 Seiten umfassende Theorie-Konglomerat“⁷⁰ in Kürze darzustellen. Deshalb beschränke ich mich darauf, verschiedene Thesen und Textstellen wiederzugeben, die m. E. in der Theorie- und Praxisentwicklung der Videogruppen in der BRD einen Wiederhall fanden.

Gegenstand des Buches ist nach Negt/Kluge „die Dialektik von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit“ und die Frage, „ob es überhaupt zur bürgerlichen Öffentlichkeit wirksame Formen von Gegenöffentlichkeit geben kann.“⁷¹

Mit dem Stichwort „Öffentlichkeit“ würden verschiedene Begriffe assoziiert: öffentliche Meinung, öffentliche Gewalt, Informationsfreiheit, Herstellen von Öffentlichkeit, Massenmedien usf. Alle diese Begriffe seien geschichtlich entstanden und drücken spezifische Interessen aus. Die Frage, von wem sie stammen und wer sie verwendet, besage nach Negt/Kluge mehr über ihren Inhalt als ideengeschichtliche oder philologische Ableitungen.

Bürgerliche Öffentlichkeit ist nach Negt/Kluge an formalen Merkmalen der Kommunikation festgemacht. Sie sei nichts einheitliches, sondern stelle sich als Summe von nur abstrakt aufeinander bezogener Einzelöffentlichkeiten dar, wobei heute die klassische oder traditionelle Öffentlichkeit (die der Zeitungen, Clubs, Vereine, Verbände, Parteien, Parlamente, der Institutionen Schule, Universität und Kirche etc.) von den neuen Produktionsöffentlichkeiten (Bewußtseinsindustrie, Öffentlich-rechtliches und privates Fernsehen, Öffentlichkeitsarbeit der Konzerne, Werbewirtschaft etc.) überlagert würden.⁷²

70 UKA (1983), S. 122

71 NEGT/KLUGE (1972), S. 7

72 ebd., S. 12, 15, 39>

Diese Einzelöffentlichkeiten „verbinden sich nur scheinbar zu einem Begriff von der Öffentlichkeit im allgemeinen. In Wirklichkeit läuft diese allgemeine übergreifende Öffentlichkeit als Idee parallel zu ihnen und wird von den in den einzelnen Öffentlichkeiten erfaßten Interessen, vor allem von den organisierten Produktionsinteressen, ausgenutzt.“⁷³

„Öffentlichkeit besitzt dann Gebrauchswert, wenn sich in ihr die gesellschaftliche Erfahrung organisiert.“⁷⁴ Gerade dies aber würde die bürgerlichen Öffentlichkeit verhindern, da sie die zwei wichtigsten Lebensbereiche ausgrenze, den gesamten industriellen Apparat des Betriebs und die Sozialisation in der Familie.⁷⁵ Unter diesem Gesichtspunkt stelle sich die bürgerliche Öffentlichkeit als Scheinöffentlichkeit dar, da in ihr die Interessen und Erfahrungen der Arbeiter, die „Einheit des proletarischen Lebenszusammenhangs“ nicht organisiert seien.

Die Bürgerliche Öffentlichkeit gibt nach Negt/Kluge vor, eine gesamtgesellschaftliche Synthese darzustellen und die Gesellschaft als Ganzes, als Gemeinschaft erscheinen zu lassen. „Eine solche Synthese kann es jedoch in einer Klassengesellschaft nicht geben, und sie hat auch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft bisher nicht existiert. Deshalb kann man in diesem Zusammenhang nur von Scheinöffentlichkeit sprechen. Bemerkenswert an ihr ist, daß sich auch die unterdrückten Klassen an ihr orientieren.“⁷⁶

Daß die unterdrückten Klassen paradoxerweise an einer Öffentlichkeit teilnehmen, die ihre wichtigsten Interessen ausschließt, führen Negt/Kluge auf zwei Faktoren zurück: erstens die Auswirkungen des entfremdeten Arbeitsprozesses, d.h. die Aufspaltung des Menschen am Arbeitsprozeß, seine Isolierung durch die Konkurrenz, die Zerschlagung der Lebenszeit in bloße Arbeitszeit und Freizeit; zweitens die Nachwirkungen der früh-kindlichen Sozialisation in der Familie. Dadurch entstünden Harmoniebedürfnisse und der Wunsch nach Herstellung von Nähe, familiärer Solidarität und Sicherheit.⁷⁷

Der bürgerlichen Öffentlichkeit steht die proletarische Öffentlichkeit gegenüber, die derzeit in unserer Gesellschaft unterdrückt würde. „Sie bildet sich innerhalb konkreter Konstellationen gesellschaftlicher Kräfte in geschichtlichen Bruchstellen - Krisen, Krieg, Kapitulation, Revolution, Konterrevolution - heraus; über weite Strecken ist proletarische Öffentlichkeit und organisierte proletarische Erfahrung weitgehend mit dem identisch, was in der marxistischen Tradition Klassenbewußtsein und Klassenkampf heißt.

Während diese Begriffe aber Resultate bezeichnen, nicht den Produkts- und Vermittlungsprozeß neuer Erfahrungen, die Entstehungsbedingungen und den konkreten Zusammenhang ihrer einzelnen Elemente, besteht proletarische Öffentlichkeit gerade darin, die das Verhalten und das Bewußtsein des einzelnen

73 NEGT/KLUGE (1972), S. 15

74 ebd., S. 20

75 ebd., S. 10

76 ebd., S. 135

77 ebd., S. 137

Individuums bestimmenden gesamtgesellschaftlichen Konfliktzonen bewußt zu machen und dieses Bewußtsein auf der Ebene der Interessen der Arbeiter zu organisieren. (...) In dieser Öffentlichkeit organisieren sich Erfahrungen und Bedürfnisse der Menschen, die auf Autonomie, Selbstbestimmung, auf kollektive Emanzipation gerichtet sind.“⁷⁸

Proletarische Öffentlichkeit wird von Negt/Kluge aber selbst als eine Sache der Zukunft beschrieben. „Damit proletarische Öffentlichkeit - oder Gegenöffentlichkeit als Vorform von proletarischer Öffentlichkeit - entstehen kann, müssen drei Faktoren zusammenwirken: das Interesse der Produzentenklasse muß treibende Kraft sein; eine Verkehrsform muß herstellbar sein, die die besonderen Interessen der Produktionsbereiche und das Ganze der Gesellschaft aufeinander bezieht; schließlich dürfen die von der zerfallenden bürgerlichen Öffentlichkeit während des Entstehungsprozesses der proletarischen Öffentlichkeit ausgehenden hemmenden und zerstörenden Einflüsse nicht übermächtig sein.“

Die Ernüchterung folgt dann zwei Zeilen weiter: „In keinem der westlichen Industrieländer sind in den letzten hundert Jahren alle drei Faktoren zum gleichen Zeitpunkt aufgetreten.“⁷⁹

Trotz ihres utopischen Charakters sei proletarische Öffentlichkeit „die einzige Chance, geschichtlichen Boden unter die Füße zu bekommen und Erfahrung in geschichtlichen Zeitabläufen zu strukturieren.“⁸⁰

Zumindest Gegenöffentlichkeit (als Vorform proletarischer Öffentlichkeit) sollte dort, wo möglich (in den gesellschaftlichen Konfliktzonen) praktiziert werden. Dabei müsse die Kritik des Produktionsprozesses selbst bestimmend bleiben.

„Eine Gegenöffentlichkeit, die sich auf Ideen und Diskurse mit aufklärerischem Inhalt stützt, vermag keine wirksame Waffen gegen den Zusammenhang von Schein, Öffentlichkeit und öffentlicher Gewalt zu entwickeln... Gegen Produktion der Scheinöffentlichkeit helfen nur Gegenprodukte einer proletarischen Öffentlichkeit: Idee gegen Idee, Produkt gegen Produkt, Produktionszusammenhang gegen Produktionszusammenhang.“⁸¹

Dieser Ansatzpunkt diene in den siebziger Jahren dazu, gegen Reformbestrebungen innerhalb bestehender Apparate (z. B. im öffentlich-rechtlichen Fernsehen) eine fundamentale Kritik zu artikulieren. Praktische Kritik sollte sich nicht damit zufrieden geben, bessere Produkte herzustellen und damit den Apparat zu bedienen. Praktische Kritik müsse den Apparat als Ganzes in Frage stellen, eigene Produktions- und Distributionszusammenhänge aufbauen.

78 NEGT/KLUGE (1972), S. 24

79 ebd., S. 162

80 ebd., S. 143

81 ebd., S. 143

Negt/Kluge gingen in ihrer Analyse der bürgerlichen Öffentlichkeit der Frage nach, ob und wie das öffentlich-rechtliche Fernsehen („die in konkrete Technik umgesetzte bürgerliche Öffentlichkeit“) zu verändern sei.⁸²

Die Aufgabe des Fernsehens wird von seinen Machern u.a. darin gesehen, ein vielseitiges Programm zu bieten, das den Bedürfnissen aller Zuschauer nach Unterhaltung und Kommunikation gerecht wird. Kommunikation ist in diesem Zusammenhang ein sehr schwammiger Begriff, unter dem alles mögliche verstanden werden kann, wie Dr. Oeller (damaliger Fernsehdirektors des Bayerischen Rundfunks) sehr eindrücklich zeigt:

„Kommunikation ist öffentlicher Dienst für alle. Dabei ist folgendes zu beachten: Die Gewährleistung von Unterhaltung, Information, Lehrprogrammen. Das ist die Grundversorgung mit Kommunikation. Das verhält sich heute ähnlich wie bei der Versorgung mit Wasser, Strom und Gas.“⁸³

Treffend formuliert, doch schließt diese Definition die Wechselseitigkeit der Kommunikation aus. Kommunikation wird hier lediglich als Einweg-Kommunikation begriffen, ein Zustand, den Negt/Kluge nicht für selbstverständlich halten und dem sie mit Brecht entgegenhalten, daß der Rundfunk den Austausch ermöglichen müsse. Eine solche Erweiterung der Wahrnehmungsfähigkeit, d.h. die volle Entfaltung der Telekommunikation, halten Negt/Kluge für „eine Voraussetzung jeder wirklichen gesellschaftlichen Veränderung“.⁸⁴

Kritik am Fernsehen dürfe sich nicht nur auf den Bildschirm konzentrieren, da sie sonst entweder allgemein (Form- und Kulturkritik) bliebe oder inhaltlich, d.h. einzelne Sendungen bewerte, nicht aber deren Produktionsbedingungen kritisieren.

„Produkte lassen sich wirksam nur durch Gegenprodukte widerlegen. Fernsehkritik muß von dem geschichtlichen Körper des Fernsehens ausgehen, das heißt vom Fernsehen als Produktionsbetrieb. Ebenso muß eine Selbstbestimmung der Zuschauer, als Grundlage einer möglichen emanzipatorischen Weiterentwicklung des Fernsehens, sich an diesem Produktionsbetrieb, also an dem, was im einzelnen Sendemoment nicht ohne weiteres zu erkennen ist, orientieren. Fernsehen, das sich verändern läßt, ist nicht die einzelne Sendung, sondern die gesamte Fernsehgeschichte, die die Sendung bestimmt.“⁸⁵

Kritik am Fernsehen darf nach Negt/Kluge aber nicht soweit gehen, das pluralistische Modell als solches in Frage zu stellen. Fernsehpluralismus bedeute nicht Besitz oder Kontrolle des Fernsehens durch die gesellschaftlichen Gruppen, sondern Ausschluß dieses Besitzes durch wechselseitige Kontrolle jeder Gruppe durch alle übrigen. Die Folge dieses organisatorischen Prinzips sei die Orientierung des Fernsehens am Mittelmaß, an der mittleren öffentlichen Meinung, an Nichtradikalisierung, an Ausdrucksbegrenzung, an Programmausgleich, am sogenannten

82 NEGT/KLUGE (1972), S. 169 f.

83 zitiert nach NEGT/KLUGE (1972), S. 170

84 ebd., S. 179

85 ebd., S. 182

„lauwarmen“ Charakter, was unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen der BRD nur dann zu ändern wäre, wenn massive andere Nachteile in Kauf genommen würden. „Eine Diskussion über die Strukturveränderung des Fernsehens kann deshalb nicht global geführt werden: „Pluralismus oder eine völlig andere Form“. Sie muß vielmehr prüfen, ob auf der Grundlage des vorherrschenden Pluralismus andere, basisnähere und die Produktivkraft Fernsehen besser entfaltende Produktions- und Sendebetriebe zusätzlich organisiert werden können, die das pluralistische Fernsehen aus dem Interesse der Fernsehnutzergruppen stärker differenziert.“⁸⁶

Die formale Kritik am Fernsehen machen Negt/Kluge an folgenden Erscheinungen des Fernsehprogramms fest, die auch heute noch ihre Berechtigung haben:

a) Stofffülle und organisierter Zeitmangel;

beide Faktoren seien in der Regel Ursache für etwas, was nachträglich als Manipulation des Fernsehens erscheine. Das Fernsehen versuche, die Welt als Ganzes zu erfassen und widerzuspiegeln. Dies könne nur erreicht werden, wenn alle die Informationen, die das Bild der Vollständigkeit stören, ausgegrenzt würden. Was dann als Informationen übermittelt werden solle, müsse sich einem vorgegebenen Schema von einzelnen zeitlichen Kästchen entsprechend der zur Verfügung stehenden Sendezeit anpassen. Obwohl es eine Tatsache sei, „daß sich ein Maß für Auswahl und Strukturierung der Stoffe, das heißt für Begrenzung, nur aus den Stoffen selber ergibt“,⁸⁷ müsse sich jeder Inhalt diesem Diktat des Programmschemas anpassen. Eine Tendenz, die sich heute in der generellen Verkürzung der Sendungen und in der Verkürzung der einzelnen „Informationshäppchen“ fortsetzt, die dem Zuschauer noch zugemutet werden.

b) Umlenkung der Aufmerksamkeit der Zuschauer auf einen von der Gesellschaft abgehobenen Bereich;

Ausdruck dieses Sachverhalts sei z. B. die Trennung zwischen Politik, Kultur, Sport-, Unterhaltungsteil etc.. Dies versuchen die „Privaten“ mit ihrem neuen Programmschema wieder rückgängig zu machen. Politik wird unterhaltend, gemischt mit Sport und Kultur, wie es in den USA längst praktiziert wird.⁸⁸

Bei den Nachrichten erfolgt diese Umlenkung außerdem durch das Mischangebot der Nachrichten selbst. Jede Nachricht für sich enthält zwar wirkliche Informationen, die aber von ihren wirklichen Wurzeln getrennt sind. In der Mischung entsteht eine Zerfaserung der Aufmerksamkeit sowie eine Mischnachricht, die von den Ereignissen, die durch die Nachrichten repräsentiert sein sollen, völlig verschieden ist.

„Wegen der zunehmenden Abstraktheit, die die Nachrichten hierdurch erlangen, werden sie zur Unterhaltung. Todesfälle, über die kurz berichtet wird, lösen kei-

86 NEGt/KLUGE (1972), S. 195 f.

87 ebd., S. 203

88 vgl. hierzu Neill Postmans Kulturkritik in „Wir amüsieren uns zu Tode“

ne Erschütterung aus. Summieren sie sich in der Tagesschau (z. B. 87 Tote bei einem Flugzeugunglück, 500 getötete Vietkong, ein Alterspräsident, ein namhafter Wissenschaftler, zwei tödliche Autounfälle), so erhalten sie die Abstraktion einer Leichenzählung, des bloßen Registrierens.“⁸⁹

Solche Nachrichten ergeben nur dann einen Sinn, wenn es gelingt, „den sinnlichen Eindruck der zugrunde liegenden Schicksale im Zuschauer auszulösen“. Hierzu müßten wirkliche Geschichten erzählt werden, die den Lebenszusammenhang aufschlüsseln und so Identifikation ermöglichen würden.

„Die bloße Abbildung der Realität, zum Beispiel die Dokumentation entfremdeter Arbeitsprozesse, genügt nicht. Erst das Wissen, wie diese sie bedrückenden Verhältnisse zu ändern sind, das Aufzeigen von Handlungsmöglichkeiten, macht diesen Vorgang produktiv.

Ähnlich ist es mit der bloßen Abbildung von Unmenschlichkeit. „Sie trifft, indem sie den Zuschauer mobilisiert, gleichzeitig auf dessen Erfahrung, daß er, am Fernseher sitzend, an diesem Zustand nichts ändern kann. Die Kritik in Fernsehsendungen an gesellschaftlichen Verhältnissen vermittelt deshalb stets auch die Grenzen dieser Kritik.“⁹⁰

Emanzipatorische Kritik kann daher grundsätzlich nicht von der Situation des Zuschauers, der vor dem Fernseher sitzenbleibt, ausgehen. Die Wechselbeziehung zwischen Zuschauer und Sendung muß sich an einer weitergefaßten Situation des Zuschauers orientieren und darf ihn nicht an den Bildschirm fixieren. Negt/Kluge denken hier z. B. an den Ausbau der multimedialen Beziehungen zwischen Zuschauer und Fernsehanstalt, der mehrere Fernsehkanäle, schriftliche, telefonische Kommunikation sowie Versammlungen der Zuschauer ermöglicht.

„Bei allen diesen Veränderungen geht es zunächst um die Freisetzung von gesellschaftlichem Vorstellungsvermögen, soziologischer Phantasie. Die Phantasie der Zuschauer ist das eigentliche Medium des Fernsehens. Es geht um Aktivität in der Phantasie...“⁹¹

Anmerkung:

Die praktischen Versuche der Umsetzung des Negt/Klugeschen Begriffs „Gegenöffentlichkeit“ kommentierte Oskar Negt zehn Jahre nach Erscheinen von „Öffentlichkeit und Erfahrung“ in einem Gespräch mit zwei Mitarbeitern des `Medien Magazins'.⁹² Er unterschied darin drei Phasen von Gegenöffentlichkeit. Siehe dazu auch seine Ausführungen zur Betroffenenberichterstattung, auf die ich im Kapitel V.3. dieser Arbeit kurz eingehe.

89 NEG/KLUGE (1972), S. 208

90 ebd., S. 222 f.

91 ebd., S. 223

92 vgl. NEG (1982)

8. Zusammenfassung:

Vorbilder erfahren in ihrer Aktualisierung meist eine Verkürzung, wenn nicht Verfälschung. Ihre Theorien und ihre praktischen Erkenntnisse werden aus dem zeitgeschichtlichen Zusammenhang gerissen, einzelne Äußerungen, die im Werk der Autoren nur eine nebensächliche Rolle spielten, bekommen in der wiederbelebten Form zentrale Bedeutung. Sie werden jeglicher hermeneutischen Auslegung zum Trotz auf heutige Situationen übertragen und erfahren dadurch oft eine Sinngebung, die der Autor mitnichten intendierte.

Den in diesem Kapitel angeführten „Vorbildern“ ging es in der 20jährigen Geschichte der Videogruppen oft nicht anders. Sie wurden zu Zitatenerlieferanten degradiert und dienten der Rechtfertigung von praktischen und theoretischen Überlegungen eines linken Medienverständnisses in den 70er und 80er Jahren.

Darüber kann man sich zu Recht beklagen. Man kann darin aber auch den Versuch sehen, die Vordenker einer linken Medientheorie und die Medienpraktiker im nachrevolutionären Rußland vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Eine gesellschaftskritische Medienpraxis war in der Geschichte der Bundesrepublik bis Ende der 60er Jahre nicht vorhanden. Daher ist es nur allzu verständlich, daß sich Teile der Studentenbewegung auf der Suche nach einer eigenen Medienpraxis dieser Vorbilder erinnerten und sie in weiten Kreisen bekannt machten. Anfang der Siebziger erschienen Vertovs Schriften zum Film und Tretjakovs Aufsätze über die Arbeit des Schriftstellers als Taschenbücher, und Brecht und Benjamin erfuhren mit ihrem Werk eine wahre Renaissance.

Spätestens 1970 nach Enzensbergers Veröffentlichung seines Medienbaukastens im Kursbuch waren die „Bausteine“ einer Medientheorie bekannt. Aber nicht nur die Bausteine waren jedem zugänglich, sondern auch die Gesamtwerke, denen eine Reihe zusätzlicher Veröffentlichungen über diese Autoren folgte.

Ein wesentlicher Beitrag zu einer linken Medientheorie war Negt/Kluges „Öffentlichkeit und Erfahrung“, das leider so schwer zu verstehen ist, daß wohl die meisten, die den dort definierten Begriff „Gegenöffentlichkeit“ benutzen, kläglich an der Lektüre des Buches scheiterten (wenn sie überhaupt den Versuch wagten). Nur gut, daß praktische Medienarbeit und erste Schritte zum Aufbau einer gegenöffentlichen Struktur auch leistbar waren, wenn einem das Werk auf weiten Strecken „verschlossen“ blieb. So manche/r mußte sich eben (wie ich) mit „Bausteinen“ begnügen.

Man kann den Mediengruppen eine „Bastlermentalität“ vorwerfen, wenn man will, aber der Versuch, einzelne Ideen der Mediengeschichte auf die Gegenwart zu übertragen und daraus neue Utopien zu schneiden, hat auch etwas Befreiendes und nach vorn Weisendes. Die Fundierung von Kunst auf Politik, die Beschäftigung mit der Realität, den Fakten, dem tatsächlichen Leben „so wie es ist“, die Abschaffung des Spezialistentums, das Konzept des Operativismus, Selbstbestimmung und Selbsttätigkeit, der Versuch, mit einer eigenen Medienpraxis in gesellschaftliche Konflikte einzugreifen und Gegenöffentlichkeit herzustellen - dies alles sind Elemente, die sich in den Konzepten der Medienwerkstätten und Videogruppen wiederfinden und die sich zu den Ursprüngen zurückverfolgen lassen.

Die Beschäftigung mit diesen Vorbildern im Rahmen dieser Diplomarbeit soll diesen Zusammenhang deutlich machen. Sie wird den einzelnen Autoren und ihrem Werk in keiner Weise gerecht, insofern fallen die eingangs pauschal erhobenen Vorwürfe auch auf mich zurück. Ich hoffe aber, die Leser/innen, wenn nicht jetzt schon, so doch spätestens nach der Lektüre der folgenden Kapitel neugierig gemacht zu haben, die Quellen zu ergründen.

Kapitel II: Anfänge der Videoarbeit im Ausland in den 70er Jahren

1. Videogruppen in den USA und Kanada

1.1. Der Vorbildcharakter

Bereits Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre bildeten sich in den USA und Kanada die ersten unabhängigen Videogruppen und Medienzentren, die Video vor allem im Rahmen von Kabelfernsehexperimenten und in der Community-Arbeit als Bürgermedium einsetzten. Sie übten auf die bundesrepublikanische Videoszene Anfang bis Mitte der 70er Jahre einen großen Einfluß aus, da sie mit ihren Erfahrungen trotz der Besonderheiten des amerikanischen/kanadischen Fernsehsystems (s.u.) als Vorreiter und Vorbilder galten. Mitverantwortlich für das (im Vergleich mit der BRD frühzeitigere) Auftreten unabhängiger Videomacher war zudem, daß die Videotechnik auf dem amerikanischen Markt früher zu erschwinglichen Preisen erhältlich war. Marktbeherrschend war bereits damals SONY mit seinem legendären „Sony-Porta-Pak“, einer tragbaren Videoeinheit (Recorder und Kamera), die 1968 in den USA eingeführt wurde. Wegen der unterschiedlichen Fernsehnormen - NTSC in Japan, USA, Kanada, PAL in der BRD - konnte man mit diesen Geräten bei uns nicht arbeiten.⁹³

In der BRD wurden die amerikanischen und kanadischen Gruppen vor allem durch Berichte von Claus Rath und Karlheinz Roesch, zweier Mitglieder der Gruppe „TVideo“ (München/West-Berlin) bekannt, die im April/Mai 1974 verschiedene Gruppen in USA und Kanada besuchten. Erwähnenswert sind insbesondere ihre Artikel in der Zeitschrift „medium“ (10-12/1974) und die am 10. Januar 1975 im ZDF ausgestrahlte Reportage ihrer Reise.

In einem Rundschreiben an die amerikanischen und kanadischen Gruppen nannten sie die Motive ihrer Amerika-Reise und ihrer Arbeit mit Video: „Wir wollen Gegeninformation verbreiten: Überall dort sein, wo etwas wichtiges für die Leute passiert; nicht sensationelle Berichterstattung wie beim `Big-TV`. (...) Wir wollen von den Erfahrungen ausländischer Video-Gruppen lernen, Infor-

93 vgl. hierzu ZIELINSKI (1986)

mationen über die Mediensituation in Deutschland mitbringen und Informationen für uns und Gruppen, mit denen wir in Verbindung stehen, zurückbringen.“⁹⁴ Ihre Artikel in medium verstanden die beiden Autoren als „Praxisbeschreibungen, die auf die bekannten Forderungen nach Rückkopplung, nach Mitbestimmungs- und Antwortmöglichkeiten der Rezipienten als Produzenten zurückgreifen, mit der Voraussetzung der politischen Selbstbestimmung der an der Kommunikation Beteiligten.“⁹⁵

In Anlehnung an Brechts Radiotheorie sahen sie in der Medienpraxis der kanadischen und amerikanischen Videogruppen die erste konkrete Umsetzung in praktizierte Modelle. Auf ihrer Reise besuchten sie folgende Gruppen: In Montreal: Le Videographe; in Lanesville, New York State: Videofreex; in New York City: Harlem Community Video, Downtown Community TV Center (Chinatown) und Survival Arts Media, in San Francisco: TTV (Top Value Television).

Auf ein paar dieser Gruppen will ich im folgenden kurz eingehen, doch zuvor ein paar Worte zur Mediensituation in USA und Kanada, die sich Anfang der 70er Jahre sehr von der in der BRD unterschied.

1.2. Public access

Im Gegensatz zum öffentlich-rechtlichen Fernsehen der BRD ist der amerikanische Fernsehmarkt rein privatwirtschaftlich organisiert. Den größten Anteil des Fernsehmarktes teilen sich die drei großen Networks NBC, ABC und CBS. Daneben gab es Anfang der siebziger Jahre etwa 3.000 lokale Kabel-TV-Gesellschaften, deren Betrieb seit dem 1. Juli 1971 durch die Washingtoner Federal Communication Commission (FCC) gesetzlich geregelt wurde: danach mußte jede Gesellschaft mindestens 20 Kanäle betreiben und davon je einen für Behörden, einen für die Schulen und einen für die Öffentlichkeit zur Verfügung stellen; für die Öffentlichkeit zusätzlich ein Studio samt Technik. Diese Bestimmungen wurden mit dem Begriff „public access“ (öffentlicher Zugang) zusammengefaßt. Hatte eine Kabelgesellschaft mehr als 3.500 Abonnenten, mußte sie außerdem selbst lokale Programme herstellen.⁹⁶

Eine inhaltliche Einflußnahme seitens der Sender oder gar eine Zensur war gesetzlich nicht erlaubt. Gesendet werden mußte alles, und zwar nach dem Prinzip Schlange (Wer zuerst kommt, sendet zuerst). Strukturierung, Programmierung und Ankündigung fand nicht statt.

Da vielen Kabelgesellschaften die Organisation der öffentlichen Kanäle zu lästig war, übertrugen sie dies teilweise auf Gruppen, die bereits mit Video arbeiteten.

94 RATH/ROESCH (1974), S. 16

95 ebd., S. 17

96 vgl. ALBRECHT (1975), S. 32

2. Beispiele aus den USA

2.1. „Alternate Media Center New York (AMC)“

Das AMC wurde 1971 gegründet. „Unsere Intention war es, herauszufinden, auf welche Weise Leute, d.h. nicht-professionelle Kommunikatoren, Zugang zu den Medien erhalten könnten. In dieser Zeit hatte das Kabelfernsehen gerade seine erste Verbreitung gefunden. Der Zweck unserer Organisation bestand also konkret darin, festzustellen, welche Entwicklungsmöglichkeiten im Kabelfernsehen bestanden und wie der Anspruch auf öffentlichen Zugang (access) begründet werden konnte.“⁹⁷

Die Gruppe arbeitete eng mit verschiedenen communities und Kabelgesellschaften zusammen und führte access workshops (Kurse) durch, die jeweils sechs bis neun Monate dauerten. Außerdem führten sie mehrere Projekte durch, in denen sie das Sender-Empfänger-Verhältnis untersuchten und in Hinblick auf die Aufhebung der Trennung erforschten.

Ihre Arbeit finanziert die Gruppe mit Geldern von Kabelgesellschaften (Räume und Geräte), Gemeinden (communities) und verschiedener Stiftungen (z. B. Time-Life). Ihre Videokurse waren anfangs kostenlos und für jeden zugänglich. Dabei stellte es sich als Vorurteil heraus, daß vor allem linke politische Gruppen den public access nutzen würden. In Reading, wo sie einen Workshop durchführten, kam z. B. der Ku-Klux-Klan und wollte Geräte ausleihen. „Wir sind da natürlich etwas nervös geworden. Aber nach dem Prinzip des ‘Access’... konnte ihnen das nicht verweigert werden. Jeder in der ‘community’ hat das Recht auf Nutzung.“ Was die Ku-Klux-Klan-Leute dann schließlich produzierten, war für die Zuschauer so beleidigend, daß sie sie aus der Stadt jagten. „Eine Dokumentation über den Ku-Klux-Klan hätte lange nicht soviel bewirkt wie diese Selbstdarstellung.“⁹⁸

Um ihre Erfahrungen anderen Gruppen zur Verfügung zu stellen, gab die Gruppe ein „Access Workbook“ heraus, das verschiedene Aspekte der Arbeit, technische wie organisatorische, am Beispiel der von ihnen durchgeführten workshops beleuchtete. Das Buch „The access workbook“ wurde 1977 als Nachdruck auch in der BRD herausgegeben.

2.2. „Videofreex“, Lanesville, New York

Die Gruppe lebte als Wohn- und Produktionskollektiv auf einer Farm in der Nähe von Woodstock. Sie betrieben dort seit 1971 den einzigen halblegalen Non-Profit-Sender und machten jeden Samstag ein Life-Programm für die rund

97 vgl. Videomagazin 6-7/77, S. 36

98 ebd., S. 37 und 38

400 Mitbewohner ihres Dorfes. Die Beteiligung der Zuschauer wurde sehr groß geschrieben. So konnten sie jederzeit in die Sendung telefonisch eingreifen oder direkt ins Studio auf der Farm kommen und sich an der Sendung beteiligen. Thematisch war das (z. T. vorproduzierte) Programm am Alltag und den Problemen der Dorfbewohner orientiert. Finanziert wurde das Projekt in erster Linie durch staatliche Gelder sowie durch Auftragsproduktionen und den Verkauf von Eigenproduktionen.

2.3. „People’s Video Theatre“, Greenwich Village, New York City

Die Gruppe arbeitete seit 1968 mit Video in den Puertoricaner-Vierteln von New York. Zum einen vermittelten sie den Leuten, wie (leicht) man mit den Videogeräten umgehen und so „eigene“ Fernsehprogramme produzieren kann, zum anderen sind sie mit Recorder und TV auf die Straßen gegangen, um den Passanten „nützliche“ Informationen über Probleme wie Gesundheit, Hygiene, Ernährung usw. zu vermitteln. Die (zumeist auf der Straße) produzierten Bänder konnten sie im Kabel-TV des Viertels zeigen. Dies hatte für sie aber eine geringere Bedeutung, da nur sehr wenige der Puertoricaner über Kabel-TV verfügten.

2.4. „Downtown Community TV Center, Chinatown, New York City“

Diese Gruppe arbeitet seit 1971 und gehört zu den wenigen, die bis heute „überlebt“ haben. Die Gründer und Organisatoren waren John Alpert und Keiko Tsuno. Sie lebten in Chinatown und installierten hier ihr Zentrum. Das Konzept des „public access“ hatte für sie keine Bedeutung, da es in Chinatown kein Kabelfernsehen gab. Ein Umstand, der es ihnen leicht machte, die eigene Parteilichkeit nicht aufzugeben. Ziel ihrer Arbeit war die Unterstützung der chinesischen Bevölkerung, nicht Integration, sondern Aufbau und Verstärkung des Bewußtseins einer eigenen Kultur.

Ihre Arbeitsbereiche waren das Zentrum und der Medienbus. Im Zentrum führten sie kostenlose Kurse und Workshops durch und verliehen Geräte und Bänder. Mit dem Medienbus zeigten sie Bänder auf der Straße oder transportierten die Geräte zu anderen Einrichtungen. Eng an den Bedürfnissen der chinesischen Bevölkerung orientiert widmeten sich ihre Bänder und Aktionen insbesondere der Unterrichtung von Englisch als Zweitsprache und der Gesundheitsberatung. „Es gibt ein Krankenhaus mit einer Zahnklinik in der Nähe. Die Behandlung dort ist kostenlos. Wir wollten die Leute ermutigen, zu dieser Klinik hinzugehen. Wir wollten ihnen die einzelnen Prozeduren darstellen, denen sie sich unterziehen würden, damit sie so ihre Angst abbauen können - und deshalb machten wir dieses Videoband.“⁹⁹ Finanziert wurde die Gruppe durch Bürgerinitiativen, politische

Gruppen, Kirchen und staatliche Institutionen (Health Department), mit denen sie z. T. kooperieren. „Als wir mit Video anfangen, ging natürlich jeder Dollar, den wir erübrigen konnten, für Geräte und Bänder drauf, bis wir schließlich einen kleinen öffentlichen Zuschuß bekamen, der es uns ermöglichte, die Zentrumsarbeit zu verstärken und auch an größeren Dokumentationen zu arbeiten. Heute hat sich die Situation verkehrt: DCTV wird nur noch zu 25 Prozent aus öffentlichen Mitteln finanziert. Der Rest kommt aus den Verkäufen unserer Arbeiten ans Fernsehen, vor allem an die NBC-Today's Show.“¹⁰⁰

2.5. „People's Communication Network, Harlem, New York City

Die Arbeit dieser Gruppe war eindeutig politisch und parteilich bestimmt und galt der Unterstützung der Schwarzen. Nach Elaine Baily machten sie hauptsächlich Informationsbänder für das Viertel und Bänder über Organisationen in der Community oder über Projekte, die einzelne Leute gemacht haben und die in anderen Black Communities im ganzen Land gezeigt werden können, wie z. B. zur Bewältigung des Problems der Gefangenenrehabilitation.¹⁰¹

„Minderheiten hatten in diesem Land nie Zugang zu den Medien, den größten Zugang hatten sie noch zum Hörfunk durch Schwarze Radiostationen oder Zeitungen, aber beim Fernsehen gar keinen - und die Kommunikation untereinander war nur von Mund zu Mund möglich. So weiß man nur selten, was z. B. in Watts (L.A.) an der Westküste passiert, und ich glaube unsere Art von Kommunikation, der Austausch von Videobändern und von Informationen, kann den Leuten helfen, zu verstehen, wie die Situation in der Black Community in diesem oder jenem Teil des Landes aussieht.

Video ist für uns Luxus, es ist nichts unbedingt Notwendiges. Für die Leute in Harlem ist grundsätzlich das Überleben wichtig; Video braucht man nicht unbedingt zum Überleben. Die Leute hier fangen aber an, das Bedürfnis nach Kommunikation zu erkennen, und sie beginnen Video zu benutzen.“¹⁰²

3. Besonderheiten in Kanada - Challenge for Change

„Challenge for Change“ (Herausforderung zur Veränderung) wurde 1967 von der kanadischen Regierung institutionalisiert, um Alternativfernsehen bzw. Gemeinschaftsfernsehens und die Produktion und Distribution von Videobändern

100 MOHRHENN/ORTMANN (1984), S. 22

101 vgl. RATH/ROESCH (1976), S. 252

102 Elaine Baily, zitiert nach RATH/ROESCH (1976), S. 253

zu fördern. „Challenge for Change ist ein Programm, das dazu bestimmt ist, die Kommunikation zu verbessern, mehr Verständnis auszulösen, neue Ideen zu fördern und sozialen Wandel zu initiieren.“ Die Medien, z. B. Film und Video werden dabei nicht als Selbstzweck betrachtet, sondern als Instrumente, Werkzeuge im sozialen Prozeß der Veränderung, sei es auf individueller oder gesellschaftlicher Ebene. Wichtig ist nicht das Produkt, der Film, der entsteht, sondern der durch den Einsatz des Mediums ausgelöste Prozeß. Da Film schwieriger und zeitraubender zu handhaben ist, hat Video hier eindeutige Vorzüge. Es ist sofort vorführbar (keine Entwicklung wie beim Film notwendig), durch die Möglichkeit der Überspielung des Bandmaterials auch billiger als Film und leichter zu handhaben. Jeder konnte nach kurzer Einweisung den Umgang mit Video lernen, der Profi als „Mittelsmann zwischen den Bürgern und ihrer Botschaft“ war nicht mehr notwendig.

Mittels Video sollten also die Bürger ihre Interessen wahrnehmen, sich aktiv für ihre Belange einsetzen, an Entscheidungen teilhaben, die ihr eigenes Leben betreffen.

Um dieses Programm umzusetzen, war die Medienorganisation Challenge for Change auf die Zusammenarbeit mit verschiedenen Institutionen angewiesen.

3.1. Ein Beispiel aus Kanada - „Le Vidéographe“

Die Institution Vidéographe wurde im Juli 1971 in Quebec gegründet. Es verstand sich als Produktions-, Distributions- und Forschungszentrum und hatte die Aufgabe, das Regierungsprogramm Challenge for Change praktisch umzusetzen. Sämtliche Personal- und Sachkosten wurden vom kanadischen Staat getragen. Die Konzeption von Vidéographe sah vor, Video sowohl prozeßorientiert als auch produktorientiert einzusetzen:

- Video als Mittel der Unterstützung in kommunalpolitischen Prozessen und Gruppenzusammenhängen. „Dabei kommt es nicht so sehr darauf an, das Medium als Ausdrucksmittel zu benutzen, es dient vielmehr als Mittel der Distanzierung und Selbstkritik: und als Technik, sich die eigene Umgebung anzueignen. Die so entstehenden Projekte sind weniger verdichtet und durchgearbeitet; sie sind kaum außerhalb dieser Prozesse konsumierbar.“¹⁰³ - Video als ein dem Film vergleichbares Ausdrucksmittel, was sowohl eine bestimmte Infrastruktur (Produktion und Distribution) voraussetzt als auch eine benutzerfreundliche Technik. Beides wurde von den Mitarbeitern des Vidéographe verwirklicht.

a) Produktionszentrum

„Gearbeitet wird mit 1/2-Zoll-Video. Alle Bürger von Quebec können hier ihre Vorstellungen und Projekte vorlegen; hier haben schon zwölfjährige Kinder Produktionen gemacht, aber auch ein Achtundsechzigjähriger. Leute aus allen Schich-

ten der Gesellschaft kommen zu uns.“¹⁰⁴ Wer (allein oder als Gruppe) ein Video produzieren wollte, mußte seine Idee einem Programmkomitee vorstellen, das nach folgenden Kriterien auswählte:

- erstens mußte das beabsichtigte Video über den privaten Rahmen hinaus für andere interessant sein;
- zweitens mußten sich die Leute darüber im klaren sein, daß die Produktion eines Videos Zeit braucht und Geld kostet.

Wer ein Projekt machen wollte, mußte sich die dafür notwendigen Leute selbst besorgen (für Kamera, Schnitt, Regie usw.). Das Team von Vidéographe hatte lediglich die Rolle eines technischen Beraters. Inhaltlich wurde in ein vorgeschlagenes Projekt nicht eingegriffen. Die anfallenden Kosten für Bandmaterial, Aufnahmegeräte und Schnittplatz wurden vom Vidéographe übernommen. Personalkosten mußten allerdings von der Produktionsgruppe selbst getragen werden. Nach Fertigstellung verblieb jeweils eine Kopie des produzierten Bandes beim Vidéographe.

b) Distribution

Anspruch der Verantwortlichen von Vidéographe war es, daß die produzierten Bänder nicht nur für die Mitglieder Produktionsgruppe ihren Zweck erfüllten, sondern ein größeres Publikum fanden. Dies erreichten sie durch ein eigenes Videokino, ein Vertriebssystem für die Bänder und die Beteiligung an verschiedenen Kabelnetzen.

* Im Videokino liefen die beim Vidéographe produzierten Bänder sowie Bänder von anderen Videogruppen und Institutionen. Tagsüber stand es Bürgerinitiativen, Studenten und anderen Gruppen zur Verfügung, abends wurden Videos nach einem festen Programm gespielt. Daneben gab es noch Sichtungsplätze (Videorecorder und Monitor), die jeder Besucher des Vidéographe individuell benutzen konnte. Dieser Service stand rund um die Uhr zur Verfügung und war kostenlos.

* Das Vertriebssystem beruhte auf der Bedingung, daß alle bei Vidéographe produzierten Bänder kostenlos weitergegeben werden konnten, d. h. eine Produktionsgruppe mußte von vornherein auf ihr Urheberrecht verzichten und konnte ihr Band nicht „kommerziell“ verwerten, also in irgendeiner Form Geld dafür verlangen. Jeder, der das Produktionszentrum nutzte, mußte diese Bedingung eingehen. Auch andere Gruppen und Produzenten konnten die Möglichkeiten dieses Vertriebssystems nutzen und ihre Bänder in den Katalog von Vidéographe aufnehmen lassen, sofern sie die Bedingungen akzeptierten und ohne Profit arbeiteten. Die Entscheidung oblag auch in diesem Fall dem Programmkomitee. Gegen Einsendung eines leeren Bandes oder einer Kassette konnte sich Interessenten die im Vidéographen vorrätigen Bänder kopieren lassen. Hierzu wurde eigens eine in regelmäßigen Abständen erstellte Liste der Bänder mit Kurzbeschreibungen verschickt. Zu einzelnen Videos gab es auch kostenlose Informationsblätter und Ankündigungsplakate.

* Die Beteiligung an verschiedenen Kabelnetzen ging einher mit dem Anspruch, das Publikum an der Programmgestaltung zu beteiligen. Diese Form der Beteiligung, auch „Selectovision“ genannt, basierte darauf, daß die Leute von Vidéographe vorher Listen mit möglichen Bändern an die Einwohner verschickten, die das jeweilige Kabelfernsehen empfangen und durch Anruf ihre Wünsche äußerten. Gesendet wurde, was die meisten Stimmen bekam. In anderen Fällen wurden bestimmte Videos von Mitarbeitern des Vidéographe ausgewählt und über kommunale Fernsehstationen gesendet.

c) Das Forschungszentrum

Ein wichtiges Ziel des Vidéographe war es, das Medium Video dem Bürger zur Verfügung zu stellen. „Fotografieren kann jeder - wenn man es ihm einmal gezeigt hat. Und ebenso läßt sich die Montage von Videobändern erlernen.“¹⁰⁵ Leider war dies trotz der neuen Halb Zoll-Technik oft noch ein schwieriges Unterfangen, da vor allem die Schnittgeräte für Laien kaum zu bedienen waren. Deshalb legten sie großen Wert darauf, auch das Schneiden, die Montage so einfach wie möglich zu gestalten und entwickelten eine automatische Schnittsteuerung, die die Genauigkeit und Zuverlässigkeit des Videoschnitts entscheidend verbesserte. Weitere Verbesserungen betrafen die Tonmontage und die Nachvertonung.¹⁰⁶

4. Video in Frankreich

„Ein Team von 20 Technikern, von 20 bis 30 Personen, die einen Film machen, das führt zu nichts, jeder der 20 sollte einen Film machen. ... Für mich sind Fernsehen und Kino dasselbe, für mich macht das keinen Unterschied. Ich denke, was wirklich helfen wird, das ist das „Magnetoscope des animateurs“, das jetzt herauskommen soll. (...) Das wird viel helfen, da man Filme schneller machen kann, mit weniger Kosten, man kann sie löschen und dann andere machen. Es gibt kein Entwickeln, keine Zensur. Sie können sofort mitgenommen werden und man wird Filme einfacher machen. Man hat keine Umstände mehr, keine tausend Darsteller, keine großen Sachen. Das wird man nach und nach ändern. Man wird damit eine Nachrichtensendung machen können, jeder bei sich, das ist der wichtigste Punkt.“ (GODARD; 1969)

105 MASSE (1978), S. 55f.

106 vgl. RATH/ROESCH (1974)

4.1. Vorbemerkungen

Nach den Maiunruhen 1968 wurde die französische Kulturpolitik neu konzipiert und mit einer umfangreichen Kulturförderung ausgestattet, die unter dem Schlagwort „action culturelle“ zusammengefaßt wurde. Im Zuge dieser neuen Kulturpolitik wurden Kultur- und Jugendzentren, Kulturhäuser und sog. centres d'animation geschaffen, in denen bereits 1969 über 20.000 Animateure beschäftigt waren (die meisten davon in Neubauvierteln und Trabantenstädten).

Die Chancen und Möglichkeiten des Mediums Video wurden in der soziokulturellen Arbeit in Frankreich wesentlich früher als in der BRD als gut eingeschätzt. Daher konnten bereits Anfang der 70er Jahre im Zuge der action culturelle in vielen Projekten der Animation Erfahrungen mit Video gesammelt werden.

Die Umsetzung dessen, was sich hinter dem Begriff „animation“ verbarg, hatte unterschiedliche Formen. Die kunstpädagogische Konzeption zielte in erster Linie darauf ab, die Leute zur Teilnahme an der „hohen Kunst“ zu animieren. Der sozialpädagogisch ausgerichteten Animation ging es im wesentlichen um das Zusammenführen von Menschen und Gruppen, deren Sensibilisierung und der Stärkung ihrer kommunikativen und spielerischen Fähigkeiten. Sie richtete sich im Gegensatz zur eher bürgerlich ausgerichteten kunstpädagogischen Konzeption mehr an breite Schichten (Arbeiter, Bewohner von Neubauvierteln, soziale Randgruppen) und war von der Sozialarbeit oft nicht mehr zu trennen. Inwiefern diese Konzeption tatsächlich ihre Zielgruppe erreichte, soll hier nicht näher hinterfragt werden. Sieht man sich jedoch die Besucherzahlen der Kulturhäuser an (getrennt nach der jeweiligen sozialen Herkunft), so sind Zweifel daran berechtigt.¹⁰⁷

Neue Möglichkeiten, ihre Zielgruppen zu erreichen versprachen sich die in der „action culturelle“ beschäftigten Animateure in den neuen AV-Medien, die sich wegen ihrer vorgeblich „egalitären Struktur“ geradezu anboten.¹⁰⁸

Die französischen Erfahrungen ließen sich aufgrund der kulturpolitischen Unterschiede zur BRD nicht einfach übertragen. Dennoch hatten sie eine Bedeutung und wurden in der Video- und Medienszene und in ihren Publikationen ausführlich vorgestellt und diskutiert (z.B. in medienarbeit, Videomagazin, medium und Filmkritik; siehe Literaturverzeichnis). Schwerpunkt dieser Auseinandersetzungen waren die konzeptionellen und praxisbezogenen Unterschiede zweier Haupttendenzen der Videoarbeit in Frankreich, der „video-animation“ und dem „video militant“.

In der BRD wiederholte sich diese Unterscheidung, begleitet mit Schlagwörtern wie prozeßorientierte versus produktorientierte Videoarbeit oder sozial-/mediendidaktischer versus politischer Videoarbeit. Daher erscheint es sinnvoll, auf die Entwicklung, wie sie in Frankreich bis Mitte der 70er Jahre ablief, näher einzugehen.

107 vgl. medienarbeit 10, S. 46

108 ebd., S. 47

4.2. Erste Erfahrungen mit Video in verschiedenen Formen

Die Anfänge der praktischen Videoarbeit mit tragbaren Geräten in Frankreich gehen zurück ins Jahr 1968. Einer der ersten, der die Geräte nutzte, war Jean-Luc Godard. Er gründete mit einigen Freunden in Paris das erste Atelier für Bürgerfernsehen und stellte die Geräte verschiedenen politisch-militanten Gruppen zur Verfügung. Die hergestellten Bänder beschäftigten sich vor allem soziale Konflikte (Streiks etc.).

Etwa zur selben Zeit begann eine vom Kultusministerium beauftragte Arbeitsgruppe (A.T.C.), die verschiedenen Möglichkeiten des neuen Mediums zu erforschen. Im Pariser Bahnhof Maine-Montparnasse führte sie erste Versuche mit Kabelfernsehen durch und zeigte Videobänder einer Mietervereinigung. In Tours und in Bourges wurden eine Reihe von sogenannten „Video-Zeitungen“ hergestellt. Sie enthielten lokale Nachrichten und Meinungen der Bewohner und wurden in Passagen, Kneipen und Cafés vorgeführt. In der Lorraine machte sie anlässlich der Krise im Kohlebergbau Interviews mit den Streikenden.¹⁰⁹

Die meisten dieser Videoprojekte waren nach Verbizh eng verbunden mit der Entwicklung des Kabelfernsehens in Frankreich. Hatte es anfangs noch den Anschein, daß den Bürgern die Chance zu einem „eigenen“ Fernsehen gegeben sei, so stellte sich spätestens 1973 bei der Verabschiedung des neuen Gesetzes zur Kabelnutzung heraus, daß die Experimente der Videogruppen lediglich eine Alibifunktion hatten. Das ORTF (französisches Fernsehen) hatte von nun an Monopolrecht bei der Vergabe der Kanäle und konnte so seine Kommerzialisierungspläne ungestört weiterverfolgen. Der Traum vom "eigenen Fernsehen" war schnell wieder ausgeträumt.

1972 wurde vom Kultusministerium das „Centre National pour l'Animation Audiovisuelle“ (CNAAV) gegründet, um „Information, Forschung und Experiment im Bereich der audiovisuellen Techniken und ihren Anwendungsmöglichkeiten auf dem kulturellen Sektor“ zu überprüfen. Hierzu sollten in lokalen Bereichen autonome Video-Zentren aufgebaut und finanziert werden. Die staatliche Kontrolle machte aber auch hier jegliche Autonomiebestrebungen zunichte. Dennoch hatte das CNAAV nach Verbizh für die weitere Entwicklung der französischen Videoszene einen positiven Einfluß, weil das Zentrum von vielen Leuten als Treffpunkt genutzt wurde, die später außerhalb des CNAAV Video-Aktivitäten entwickelten.¹¹⁰

Eine der Gruppen, die von CNAAV betreut wurden, betrieb den Video-Bus der „Villes Nouvelles“. Er wurde dazu eingerichtet, die neuen Trabantenstädte rund um Paris „audiovisuell“ zu betreuen und die dort arbeitenden Animatoren zu unterstützen. Er war ausgestattet mit einem kompletten Schnittplatz, drei tragbaren Recordern und Kameras sowie Standrecordern und Monitoren für die Vorführungen. In den ersten 18 Monaten entstanden über hundert Bänder, die das Leben in diesen Städten darstellten. Die Gesamtkosten des Projekts beliefen sich

109 vgl. VERBIZH (1976), S. 44

110 vgl. ebd., S. 45

auf 570.000 Francs und wurden von CNAAV getragen. Aufbauend auf diesen Erfahrungen wurden in anderen Städten, die bereits verkabelt waren, ähnliche Versuche initiiert, so z. B. in Rennes, Grenoble und Nizza.

Nach 1973 setzte nach Verbizh in der Video-Praxis eine Wende ein, als Konsequenz der ersten Jahre, die von „Mißerfolgen, Kontrollen und aussichtslosen Aktionen“ geprägt waren.¹¹¹ Neben den Gruppen und Institutionen, die sich weiterhin der Animation verschrieben, bildeten sich Videogruppen, die staatliche Subventionen ablehnten und statt dessen ihre Autonomie behaupteten. Sie verstanden ihre Videoarbeit als Teile einer politischen Arbeit, als „Aktionsmittel im Dienste der Kämpfe“, und bezeichneten sie im Gegensatz zu video animation als video militant.¹¹² Beide Ansätze werden im folgenden näher erläutert.

Neben diesen beiden Richtungen der Nutzung des Mediums Video gab es bereits Anfang der 70er Jahre eine gut entwickelte Videokunst-Szene, deren Werke in Galerien, Ausstellungen und Museen zu sehen waren. Hierauf werde ich nicht näher eingehen. Dieser Aspekt wird auch bei meiner Beschäftigung mit Video in der BRD in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

4.3. Vidéo animation

„Was zählt, ist nicht das fertige Produkt in seiner ästhetischen Perfektion, sondern das, was als Arbeit darin steckt, der Produktionsprozeß, der ein neues Bewußtsein in denen hervorruft, die etwas machen, wie auch in denen, die später zusehen.“ (FLICHY)

J.P. Dubois-Dumée definiert Vidéo-Animation als „jedes Bemühen, soziale und kulturelle Aktivitäten zu fördern, bei dem Kabelfernsehen (closed circuit television) benutzt wird ... um eine Stadt oder einen Stadtteil zu ‘mobilisieren’. Dies beinhaltet die Bestimmung, Menschen miteinander in Kontakt zu bringen, damit sie einander helfen, sich zu entdecken, sich auszudrücken, zu diskutieren und ihre Probleme zu lösen ...“ (zitiert nach FLICHY)

Vidéo animation ist meist an feste Einrichtungen gebunden, wird finanziell vom Staat gefördert und hat einen klar umrissenen Auftrag, nämlich den, öden Leuten zu helfen, die Probleme zu lösen, auf die sie stoßen,¹¹³ ihnen in ihrer Entwicklung und Lebensbewältigung zu helfen und in Konfliktfällen einzugreifen. Viele dieser Einrichtungen und Projekte sind in Trabantensiedlungen und Neubauvierteln angesiedelt und versuchen, die dort auftretenden Konflikte unter den Bewohnern sowie gegenüber den Behörden zu lindern. An den eigentlichen Ursachen, den unsozialen und mangelhaften Wohnverhältnissen, der Zerrissenheit

111 vgl. VERBIZH (1976), S. 47

112 vgl. MON OEIL (1976a), S. 265

113 FLICHY (1976), S. 4

der Menschen in ihrer Arbeitswelt und Schlafwelt, kann die Animation nichts ändern. Ihre Rolle wird daher von Flichy sehr unrühmlich eingeschätzt: „Es kann wohl nicht klarer ausgedrückt werden, daß Video-Animation hier dazu dient, die Einwohner dazu zu bringen, daß sie die technokratische Stadtplanung akzeptieren, die durchgeführt wurde, ohne daß sie in den Entscheidungsprozeß miteinbezogen wurden.“¹¹⁴

Video-Animation gerät so in den Verruf, die Leute, mit denen sie arbeitet, an die Gegebenheiten anzupassen, ohne ihre Probleme ernstzunehmen. Dies zeigt sich nach Flichy am Beispiel der 'Group-to-group-Communication'-Experimente des französischen Fernsehens, deren Absicht es war, „amateur video recording auszuprobieren, um soziale Gruppen, die nicht daran gewöhnt sind, untereinander zu kommunizieren, obwohl sie die gleichen Erfahrungen haben, zu befähigen, sich selbst auszudrücken und vor einem Publikum einen Dialog zu führen.“¹¹⁵

Flichy lehnt Video-Animation schon vom Ansatz her ab, da es ihr nicht um die Lösung der eigentlichen Probleme gehe, sondern um die Behandlung von Symptomen. Konflikte würden (wie in obigem Beispiel) auf die Abwesenheit von Kommunikation reduziert.

Zusammenfassend geht er mit dem Ansatz der Video-Animation hart ins Gericht: „Der Kommunikationsprozeß, der durch Video-Animation initiiert wird, muß als Versuch des Staatsapparates betrachtet werden, verschiedene neue Ausprägungen sozialer Widersprüche zu lösen, die durch das Anwachsen von neuen Formen der Urbanisation entstanden sind. Video-Animation ist einfach ein neues Mittel, die herrschende Ideologie einzuprägen und zu verstärken.“¹¹⁶

4.4. Vidéo militant

„Von der Theorie her wäre die Animation, die nur eine Art Steuerung des wirklichen Lebens einer sozialen Gruppe sein soll, sehr wohl zu unterscheiden von der Agitation, die darauf abzielen soll, durch die Kraft ihrer Ideen dieselbe Gruppe vorwärts zu treiben. Der Animateur wäre der Zuhörer, der Militante ergriffe das Wort.“ (GAUTHIER)

Im Gegensatz zu den Gruppen, die nach dem Konzept der Video-Animation arbeiten, beharren die Gruppen des video militant auf strikter Unabhängigkeit vom Staat und lehnen von daher jegliche finanzielle Unterstützung ab. Sie wollen mit ihrer Arbeit keinen „sozialen Gleichklang“ herstellen, ihr Anspruch ist nicht, möglichst ausgewogen alle am Konflikt Beteiligte zu Wort kommen lassen

114 FLICHY (1976), S. 4

115 ebd., S. 5

116 ebd., S. 6

und zur Verständigung beizutragen. Sie sind bewußt parteiisch, einseitig und unterstützen gesellschaftliche Gruppen, die in Konflikt zu Staat und staatlichen Machtstrukturen stehen. Konflikte sollen nicht entschärft, sondern zugespitzt und ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt werden, so daß ein Verschleiern und Verdrängen unmöglich wird. Da sie sich hierin von den herrschenden Medien und ihrem Anspruch an ausgewogene und objektive Information unterscheiden, wird ihr Interesse auch mit der Absicht in Verbindung gebracht, „Gegeninformation“ zu betreiben.

Im folgenden werden exemplarisch drei Videogruppen aus Paris als Vertreter des Vidéo militant vorgestellt: „Vidéo Out“ (gegründet 1970), „Vidéo 00“ (1971) und „Les Cent Fleurs“ (1973).

Einige der Mitglieder der militanten Videogruppen hatten bereits vorher Erfahrungen mit politischer Filmarbeit (16mm) gemacht, waren aber zum Medium Video übergewechselt, da es (bei vorhandenen Schnittgeräten) billiger, schneller und ohne Kontrolle und Zensur zu handhaben war. Zudem überzeugte das einfache und sehr billige Erstellen von Kopien die einstigen Filmemacher, die bisher das hundertfache an Kopierkosten tragen mußten. Video wurde bei diesen Gruppen von Anfang an als Kampfwerkzeug verstanden.

Die Macher/innen stellten sich in den Dienst einer Sache, hatte aber auch den Anspruch, sich selbst und ihre Sicht der Ereignisse zum Ausdruck zu bringen. Keine Berichte von außen, sondern eindeutige Parteinahme „für den Kampf“ war das Ziel. Die politische Ausrichtung der Videoarbeit sollte aber nicht soweit gehen, sich etwa parteipolitisch zu binden. Unabhängigkeit sollte auch gegenüber linken Parteien und Organisationen gewahrt werden, da sie „ohne diese Unabhängigkeit nicht in der Lage waren, alle Widersprüche aufzuzeigen, die sie in der Wirklichkeit entdecken.“ Eine dogmatische Ausrichtung der Arbeit wurde abgelehnt.¹¹⁷

Daß dieser ideelle Anspruch des vidéo militant oft nicht eingelöst wurde, führe ich weiter unten anhand Fargiers Kritik am video militant aus.

Es war den Mitgliedern der Videogruppen klar, daß sie von dieser politischen Videoarbeit nicht leben konnten. Gleichzeitig bestand aber der Wunsch, über ein frustrierendes Anfängerstadium des Umgangs mit dem Medium hinauszukommen und mehr als wacklige Bilder mit holprigen Kommentaren zu produzieren. „Ich finde, daß ein gewisser Aktionismus eine traurige Angelegenheit ist, weil er eine tote Sprache gebraucht. Mit Video kann man eine lebendige Sprache schaffen. Aber um diese neue Sprache zu finden, muß man schwer arbeiten und viel Zeit drangeben. Man kommt also bald zu dem Punkt, wo man dem seine Hauptaktivität widmen möchte.“¹¹⁸

Nur wenigen gelang es diesem Dilemma zu entgehen, indem sie sich durch Videokurse und -seminare finanziell absichern konnten. Die meisten mußten nebenher irgendwelche Jobs machen.

117 vgl. FLICHY (1976), S. 7

118 Helène Chatelain von „Vidéo Out“, in MON OEIL (1976a), S. 271

Der Wunsch, Video zur Hauptaktivität zu machen, wurde nicht von allen befürwortet. Michel L. von „Vidéo 00“ befürchtete bei denen, die Video als Vollbeschäftigung betreiben wollten, daß sie an einen Kampf herangehen und ihn filmen, ohne daran wirklich teilzunehmen, daß sie ihn von außen betrachten. Für sie dagegen war Video zweitrangig, in erster Linie wollte sie politisch tätig sein.

Dieser Konflikt zwischen politischer Arbeit einerseits und professioneller Videoarbeit andererseits zieht sich durch alle drei Gruppen, durch ihre Arbeitsweise, ihre Produktionen und den Umgang mit diesen. Eine klare Entscheidung in dieser Frage wollte keines der Mitglieder treffen.¹¹⁹

Während die Gruppe „Video 00“ den Anspruch hatte, bei der Vorführung ihrer Bänder dabeizusein, um anschließend mit dem Publikum darüber zu diskutieren, wollten „Les Cent Fleurs“ ihre Bänder so „vollständig“ machen, daß sie für sich allein stehen könnten und auch ohne die Anwesenheit der Produzenten verstanden würden.

4.4.1. Beispiele zur Arbeitsweise der Gruppen:

Zentrales Anliegen des vidéo militant war die Frage, für wen die Bänder bestimmt sind und wessen Interessen sie verfolgen. Entweder ging es darum, in politische Auseinandersetzungen direkt einzugreifen und die „Kämpfenden“ zu unterstützen oder das Band war dazu bestimmt, politische Aktionen für Unbeteiligte transparent zu machen, das Beispielhafte und Symbolhafte solcher Kämpfe öffentlich zu verbreiten.

- „Vidéo Out“ drehte 1973 mehrere Bänder zu den Streiks der Arbeiter von LIP (Uhrenfabrik), um ihren Kampf für die Selbstverwaltung ihres Betriebes zu unterstützen. Eine weitere Aktion, die für Aufsehen sorgte, galt der Unterstützung der beiden Huet-Schwestern, die sich in ihrer Wohnung im Hungerstreik befanden, um eine drohende Ausweisung zu verhindern. Durch die Aktion gelang es Vidéo Out, die Isolation der beiden Frauen zu durchbrechen, indem sie das Geschehen in der Wohnung mittels Video life auf die Straße übertragen, um Passanten darauf aufmerksam zu machen. Ähnlich arbeitete die Gruppe bei der Unterstützung der Prostituierten von Lyon, die aus Protest gegen dauernde polizeiliche Schikane eine Kirche besetzten. Auch hier wurde die in der Kirche laufenden Verhandlungen nach draußen übertragen und Passanten dazu interviewt. Die gefilmten Interviews wiederum wurden den Frauen in der Kirche gezeigt.

- „Les Cent Fleurs“ machte Bänder zu den Streiks in Cerisay (1973) und Pederneac (1974). Über diese Arbeit schrieb Verbizh: „Video wurde dabei in zwei Phasen eingesetzt: zunächst während des Streiks, um die Streikbereitschaft zu festigen

119 vgl. die Diskussion zwischen Vertretern des video militant in MON OEIL (1976a)

und mitzuhelfen, Organisationsprobleme zu lösen; und dann nach den Streiks, um die spezifischen Formen dieser Auseinandersetzung anderen Arbeitern und Angestellten zu übermitteln, die einer analogen Situation gegenüberstanden.“¹²⁰

- „Vidéo 00“ machten ein Band über den Kampf der Bauern im Larzac (1973), die seit 10 Jahren gegen die geplante Erweiterung des Militärgeländes kämpften.

Der Produktionsbereich war nur ein Teil der Arbeit, die die Gruppen verfolgten. Einige hatten das Ziel, Hilfestellung zur „Selbsttätigkeit der Betroffenen“ zu geben und führten Videokurse durch. Godards Optimismus von 1968 und der Glaube an Video als ein spontanes Ausdrucksmittel war jedoch aufgrund der inzwischen gemachten Erfahrungen gewichen. „Jedesmal wenn wir Leuten die Möglichkeit anboten, ihre Probleme selbst darzustellen, klappte es nicht, entweder lag es am Zeitmangel oder am Mangel von Erfahrung.“¹²¹

Das Konzept ‘Betroffene machen ihre Filme selbst’ hatte in der Regel versagt. Die Produktion eines Videofilms setzte nicht nur technische Fertigkeiten voraus. Es bedurfte auch der Auseinandersetzung mit dem Medium selbst und Erfahrung - vor allem Erfahrung darin, Inhalt und Form so zu bearbeiten und aufeinander abzustimmen, daß mehr als Langeweile beim Zuschauer entsteht. Daß dies selbst Videogruppen teilweise überforderte, zeigt, wie illusorisch der Anspruch auf ‘Selbsttätigkeit der Betroffenen’ war (und ist).

4.4.2. Funktionen der Videoproduktionen

Daß mit der Produktion von Videobändern unterschiedliche Absichten verfolgt wurden, zeigen die bisherigen Ausführungen. P. Flichy unterschied drei Funktionen von Video: Aktion, Analyse und Tract.¹²² Er wollte das aber nicht als klares Schema verstanden wissen, in das sich die Bänder jeweils einordnen lassen. Vielmehr würden sie sich um eine der drei Funktionen zentrieren:

- „Video-Aktion“

Hierbei handelt es sich nach Flichy um Aktionsberichte zur Unterstützung einzelner Kampagnen. Video wird hier in erster Linie als Sprachrohr und Mittel der Propagierung verstanden, wie es bei dem bereits erwähnten Hungerstreik der Huet-Schwwestern und den Kirchenbesetzung der Prostituierten von Lyon der Fall war. Die Video-Aktion hat das Ziel, Öffentlichkeit zu schaffen, sofort und unmittelbar; ein Eingriff in das Material (z.B. durch Schnitt, Montage oder Kommentar) findet nicht statt. Der Nachteil von solchen Videobändern besteht für Flichy darin, daß sie sich nicht verallgemeinern lassen und nur innerhalb ihres

120 vgl. VERBIZH (1976), S. 49

121 E.M. von „Vidéo 00“ in FLICHY (1976), S. 9

122 vgl. FLICHY (1976), S. 11-14

Entstehungszusammenhangs verständlich seien. Die besondere Bedeutung, die sie für die direkt Betroffenen haben, gehe bei jedem anderen Publikum verloren.

- Video-Analyse

Solche Bänder sind für ein breites Publikum bestimmt und haben den Anspruch, auch Entwicklungen und Widersprüche zu zeigen, Konfliktpunkte herauszuarbeiten oder thematische Schwerpunkte zu setzen. Ihre Herstellung setzt eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Thema und den Leuten voraus und benötigt mehr Zeit für die Wahl des Materials und die Montage.

- Video-Tract

Sie sind ebenfalls für ein breites Publikum bestimmt, aber entschieden kürzer und einfacher als die Video-Analyse. Sie sind für den direkten Einsatz bestimmt, um ein größeres öffentliches Interesse in einem konkreten Konflikt herzustellen.

Eine andere Differenzierung als P. Flichy nimmt Paul Roussopoulos von „Vidéo Out“ vor. Er unterscheidet zwischen „heißen“ und „kalten“ Bändern. Heiße Bänder sind nur kurzfristig von Interesse. Sie sollen direkt in eine Aktion eingreifen und Solidarisierung bewirken. Video wird in diesem Fall „als ‘heißes’ Medium, als Kampfinstrument auf dem jeweiligen Kampfgebiet“ aufgefaßt.¹²³

Bei den heißen Bändern sieht er die Tendenz, bestehende Widersprüche nicht offen zu zeigen, um dem laufenden Kampf nicht zu schaden. Bei den „kalten“ Bändern dagegen können tiefergehende Analysen durchgeführt werden, die auch längerfristig von Bedeutung sind. Konkrete Probleme werden generalisiert, um übertragbar zu sein und die Bänder auch in völlig anderen Zusammenhängen zu zeigen.

4.4.3. Vertrieb

Auch in der Art der Distribution unterscheiden sich die Videogruppen voneinander, je nach Produktionsform und der Zielsetzung ihrer Videoarbeit.

Für „Vidéo 00“, die in erster Linie Aktionsvideos machen, liegt das Ziel der Arbeit nicht darin, Gegeninformation zu geben, sondern mit Video in aktuelle Konfliktsituationen einzugreifen. Deshalb wollen sie ihre Bänder selbst, in Zusammenarbeit mit den Betroffenen vorführen.

„Les Cent Fleurs“ dagegen vertritt den Anspruch, daß die Bänder für sich selbst sprechen sollten, so daß sie unabhängig von der Anwesenheit der Produzenten vorgeführt werden können. Dies setzt natürlich höhere Erwartungen an das Produkt, als das bei den Aktionsbändern der Fall ist.

Die Gruppen „Vidéo 00“ und „Vidéo Out“ organisieren die Distribution ihrer Bänder gewöhnlich selbst, „Les Cent Fleurs“ dagegen vertreibt nicht selbst. Sie gibt ihre Bänder bei anderen Gruppen in Verleih.

123 vgl. MON OEIL (1976a) S. 276

- Zentraler Vertrieb „Mon Oeil“

Aus dem Bedürfnis heraus, ihre Bänder einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und den Vertrieb besser zu organisieren, gründeten 1974 mehrere Gruppen die Distributionskooperative „Mon Oeil“, darunter „Vidéo Out“, „Vidéo 00“, „Les Cent Fleurs“ und die Frauenvideogruppe „Ms'ams“. Der Zusammenschluß bezog sich ausschließlich auf den Vertrieb der Bänder, bezüglich der Produktion blieb jede Gruppe autonom, von der Themenwahl bis zur Vorgehensweise und der Montage. Die Entscheidung, welche der von den Produzenten vorgeschlagenen Bänder in den Vertrieb aufgenommen wurden, lag bei den Mitgliedern von „Mon Oeil“. In dem Verleihkatalog von „Mon Oeil“ waren Anfang 1976 bereits über 100 Bänder vertreten, getrennt nach Bereichen wie: In den Betrieben, Bauern, Die Schule, Ökologie, Kampf gegen die Kernkraftwerke, * Die Frauen, usw..¹²⁴

In einer Selbstdarstellung von „Mon Oeil“ werden folgende Gründe für den zentralen Verleih der militanten Videogruppen angeführt:

„- Diese Videobänder und Dia-Serien sind keine Reportagen. Sie sind Ausdruck der Kämpfe. Und oft sind diese „tönenden Bilder“ im Verlauf der Aktion selbst verwendet worden, als Elemente der Information, Analyse und Diskussion.

- Diese Dokumente werden von den kommerziellen Vertriebs- bzw. Vorführungssystemen stets abgelehnt. Ihre Verbreitung kann also nur aus der Erweiterung der Aktionen erfolgen, aus denen sie hervorgehen.“¹²⁵

Die Entscheidung, ihre Bänder in den zentralen Vertrieb zu geben, entlastete die einzelnen Gruppen von dem organisatorischen und zeitlichen Aufwand, der mit Verleih und Vorführung verbunden war. Sie konnten sich nun zwar mehr um die Produktion kümmern, mußten aber auf eine wichtige Geldquelle verzichten. Von den Einnahmen behielt „Mon Oeil“ 80% für sich, der Rest ging an die Produzenten (die Ausleihe eines Bandes kostete ungefähr 100 Francs, Vorführgeräte wurden gesondert berechnet).

In einem Gespräch, das Mitarbeiter des Medienladens Hamburg im Sommer 1976 mit Carole Roussopoulos von „Vidéo Out“ führten, hielt sie „Mon Oeil“ für die wichtigste Einrichtung, die sie geschaffen hatten. „Natürlich gibt es Schwierigkeiten - aber wenn man sich entschließt, seine Bänder zu zeigen, einzusetzen, und zwar nicht als frei-künstlerischen Ego-Trip, sondern verstanden als politische Aktion, dann muß man sich kollektiv organisieren. Man muß dann auch akzeptieren, mit anderen Gruppen zusammen einen Katalog zu bilden, deren Arbeitsweise man vielleicht falsch findet.“¹²⁶

124 vgl. MON OEIL (1976b)

125 MON OEIL (1976a)>

126 ROUSSOPOULOS (1976), S. 23

4.4.4. Kritik am vidéo militant

Jean-Paul Fargier rief 1976 in seinem in der französischen Videozeitschrift „Vidéo-Info“ erschienene Artikel „Le cinéma-video militant doit deperir“ (übersetzt: Das militante Kino-Video muß verkümmern) dazu auf, endlich Schluß zu machen mit dem militanten Video. Er beschäftigte sich seit Jahren mit militantem Video (und zuvor Film) und war Mitglied der Gruppe „Les Cent Fleurs“.

Militantes Video wurde von ihm wie folgt charakterisiert: In 99 von 100 Fällen wird es vom Ton, von der Sprache beherrscht. Tragendes Element sind Interviews, meist mit Militanten, die gut reden können. Dazwischen dann ein Kommentar mit der „richtigen“ Gesinnung in Gestalt eines Vortrags, der die Richtung angibt und die Wahrheit verkündet. Angesprochen wird das Bewußtsein, die Vernunft des Menschen und nicht die Emotionalität.

„Der Vortrag des militanten Films oder Videobandes ist eine Seele, die nicht weiß, was sie mit ihrem Körper machen soll. Er weiß nicht, was er mit den Materialien anfangen soll, in die er doch notwendigerweise schlüpfen muß: diese Bilder, die nur Konzepte sind, diese Töne, die nur Ideen sind, diese visuellen und akustischen Darbietungen, die auf mehreren Ebenen spielen, diese Bedeutungen, die vor Vieldeutigkeit glühen.“¹²⁷

Solche Filme/Videos erreichen nach Fargier nur ihr Publikum, die Militanten - die, die es schon sind und die künftigen. Es gefalle dem Publikum, das wiederzuerkennen, was es gelernt und für gut befunden habe, oder auch das, wogegen sie gekämpft haben. Fargier vergleicht solche Videos mit Parteifilmen, die nur eine Wahrheit kennen, nur einen Widerspruch gelten lassen (den sogenannten „Hauptwiderspruch zwischen dem Volk und seinen Ausbeuter-Unterdrückern“), nur einen Helden kennen, die Partei, und nur eine Aktion zulassen, die Anwendung ihres Programms.

Gegen dieses militante Video fordert Fargier eine Videoarbeit, die sich an den Menschen orientiert, an ihren Stimmen, ihren Gesichtern, ihrem Leben und ihren Träumen. „Wir wollen mit unseren eigenen Augen sehen, nicht mit denen von „Big Brother“, nicht mit denen eines Staates. Wir wollen mit unseren eigenen Ohren hören. Und mit unserem Kopf verstehen. Und unsere Körper vibrieren lassen. Damit alle es sehen, die kämpfen. Wir wollen mit unseren Händen heute unser Bild von morgen malen.“¹²⁸

127 FARGIER (1976), S. 5f.

128 ebd., S. 9

5. Zusammenfassung

Aufgrund ihres „Vorsprungs“ waren die Erfahrungen der amerikanischen, kanadischen und französischen Videogruppen für die bundesrepublikanische Videoszene eine wertvolle Anregung, trotz der Unterschiede im kulturpolitischen, medienpolitischen und sozialpolitischen Bereich. Ihre langjährige Praxis diente vielen der noch jungen Videoszene in der BRD als Vorbild und wurde in vielfältiger Form bekanntgemacht, durch gegenseitige Besuche, durch Veröffentlichung in Zeitschriften und Büchern und durch die Vorstellung einzelner Beispiele ihrer Videoarbeit. Die Finanzierungsmöglichkeiten, die sich diesen Gruppen boten, dienten zwar verschiedenen als Modell der Förderung von Medienzentren, konnten in der BRD aber nie verwirklicht werden. Dies darf bei der Gegenüberstellung der Videoarbeit in diesen Ländern und in der BRD nicht vergessen werden. Das amerikanische Modell des „public access“, das kanadische Förderprogramm „Challenge for change“ oder die staatliche Förderung der Video-Animation in Frankreich trugen doch wesentlich zur Entwicklung der jeweiligen Videoszene bei.

Ihre Arbeitsweisen und die unterschiedliche Konzeptionen und Bestimmungen ihrer Medienarbeit wurden von vielen Videogruppen und Medienzentren in der BRD in modifizierter Form übernommen. So die Idee der Medienzentren mit ihrem Anspruch auf public access, die Versuche, Betroffene zur Selbsttätigkeit anzuregen, verschiedene Einsatzmöglichkeiten von Video mit Abspielketten, Videozeitungen, Kneipenkinos und mobilen Videobussen, der Aufbau eigener zentraler oder dezentraler Vertriebsstrukturen für Videobänder, und die Zusammenarbeit unter den Videogruppen, die prozeßorientierte Unterstützung von Initiativen im sozialpädagogischen Bereich (Jugendarbeit, Stadtteilarbeit, Randgruppenarbeit) oder die Herstellung von „in Konflikte eingreifenden“ Videofilmen zur Unterstützung politischer Gruppen, die sich gegen soziale Mißstände wehrten oder staatliche Übergriffe anprangerten.

Viele der Auseinandersetzungen unter den ausländischen Gruppen wiederholten sich in ähnlicher Form in der BRD (die Frage der staatlichen Finanzierung politischer Medienarbeit, der Streit zwischen video animation und video militant oder die Folgen der Professionalisierung) und konnten die Diskussion bereichern.

Es ging mir in diesem Kapitel nur darum, den Einfluß aufzuzeigen, den die Videoarbeit im Ausland auf die bundesrepublikanische Videoszene hatte. Die Ausführungen erheben daher auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weder in bezug auf einzelne Gruppen noch auf die jeweilige Videoszene.

Kapitel III: Videoarbeit in der BRD 1968 - 73

1. Die erste Generation - Pioniere der Videoarbeit

„Ich halte Video für eine ganz große Möglichkeit, Menschen aus ihrer Gleichgültigkeit herauszuholen und zu aktivieren. Die Videoarbeit hilft ihnen dabei, ihre eigenen Lebensbedingungen genauer zu erkennen. (...) Video kann sehend machen, kann kritisch machen, kann helfen, daß Veränderungen nicht von „denen da oben“, sondern von den „Menschen da unten“ selber vorbereitet werden.“ JUNGK (1976)

Die Begeisterung, wie sie Jungk noch Jahre, nachdem die ersten Gruppen in der BRD mit Video begannen, für das neuen Medium zum Ausdruck brachte, spiegelte eine nahezu kritiklose „Glorifizierung“ dieser Technik und seiner Anwendungsmöglichkeiten wider, wie sie Anfang der 70er Jahre bei Medienpraktikern und Medientheoretikern anzutreffen war (vgl. Enzensberger).

Das vermeintlich revolutionär Neue an der Technik, was auch seine „egalitäre Struktur“ bestimmen sollte und Video gegenüber Super-8 und 16mm abhob, waren u.a. folgende Eigenschaften:

- lange Laufzeiten der Videobänder (bis zu 60 Min.), wodurch audiovisuelle Protokolle in einer einfachen und sehr billigen Form möglich wurden (ein 1-Stunden-Band kostete etwa 50.- DM);
- sofortige Verfügbarkeit der Aufzeichnung (keine langen Entwicklungszeiten und Wartezeiten wie bei Film) und die Möglichkeit, Bänder zu löschen und wieder neu zu bespielen;
- synchrone Aufzeichnung von Bild und Ton;
- hohe Lichtempfindlichkeit der Kameras, die durch halbautomatische Blendenregelung besser mit schwankenden Lichtverhältnissen zurechtkamen;
- einfacher und schnell erlernbarer Umgang mit der Video-Anlage; selbst 12jährige Kinder sollten nach Erfahrungen der Gruppe TELEWISSEN bereits nach drei Stunden mit der Handhabung der Geräte vertraut sein und nach einigen Tagen Training die formalen und inhaltlichen Probleme bewältigen.¹²⁹

Diese technische Möglichkeiten legten eine Nutzung nahe, die mit der ursprünglichen industriellen Bestimmung der Videotechnik als Kontroll- und Überwa-

129 vgl. TELEWISSEN (1974), S. 11

chungsmedium nichts gemein hatte. Ein emanzipatorischer Charakter, wie ihn Enzensberger (siehe Kapitel I.6) dem neuen Medium zuschrieb, schien der Technik immanent zu sein. Ihn galt es zu entwickeln und zu nutzen.

Zu den Gruppen der ersten Generation gehörten Video Audio Media/VAM (West-Berlin), TVideo (München und Berlin) und Telewissen (Darmstadt), deren Gründungen auf dem Hintergrund der damaligen Studentenbewegung mit ihrer Kritik an den Massenmedien, insbesondere der Springerpresse und dem Fernsehen zu sehen sind.¹³⁰

Leider konnte ich zu diesen Gruppen kaum schriftliches Material finden, abgesehen von ihren jeweiligen Selbstdarstellungen in der Zeitschrift „medium“ und der mir zur Verfügung stehenden Sekundärliteratur, die sich im wesentlichen auf diese Artikelserie bezog. Inwiefern die geäußerten Absichtserklärungen und Ansprüche tatsächlich in die Praxis umgesetzt wurden, kann daher nicht abschließend beurteilt werden.

Einen weiteren Einwand äußerte Anton Bubenik in seinem Kommentar zur Selbstdarstellung der Gruppe VAM: „Schade ist, daß zugunsten intensiver Selbstdarstellung (kritische Lernprozesse, die andere warnen könnten, wurden kaum reflektiert) so gut wie keine Hinweise auf Ziele, konkrete Vorgehensweisen, Entscheidungsgrundlagen und Strategien gegeben wurden. Daran jedoch wäre solche Medienarbeit vor allem zu messen.“¹³¹

Ein Ausgangspunkt ihrer Videoarbeit war die Kritik am bestehenden Fernsehsystem in der BRD, wie sie in folgenden Äußerungen der Gruppen zum Ausdruck kommt.

„Die gesellschaftliche Kommunikation wird weitgehend durch privatwirtschaftliche - am Profit orientierte - oder „öffentlich-rechtliche“ Kommunikationsapparate vollzogen. Die Medien in ihrer jetzigen Form sind ausgelegt auf eine Einwegkommunikation, die den Einzelnen als bloßen Rezipienten betrachtet und ihn im Kommunikationsprozeß vereinzelt. (...) Die Gruppe möchte durch ihre Arbeit zeigen, in welcher Form sich Video z. B. zur Medienkritik anwenden läßt. Unsere Arbeit soll einerseits Anstöße zur Auseinandersetzung mit den Medienformen und -inhalten geben, und andererseits sollen sich Laien aktiv (über die Video-Anlage) mit den Massenmedien auseinandersetzen.“¹³²

Die Gruppe TVideo wollte „Gegenöffentlichkeit verbreiten: Überall dort sein, wo etwas Wichtiges für die Leute passiert; nicht sensationelle Berichterstattung wie beim „Big-TV“. Wir verlangen nicht vom alten öffentlich-rechtlichen System, daß es neue Ideen hervorbringt. Stattdessen versuchen wir, Alternativ-Fernsehen/Video zu entwickeln entsprechend den medienpezifischen Eigenschaften verschiedener Geräte und ihrer Anwendung in verschiedenen Organisationsformen, um dieses Medium in seinen Möglichkeiten zu untersuchen und diese zu entfalten.“¹³³

130 siehe dazu Kapitel I.6 und I.7

131 BUBENIK (1977), S. 42

132 TELEWISSEN (1974), S. 11f.

133 RATH/ROESCH (1974), S. 16

Da theoretisch formulierte Fernsehkritik beim Zuschauer in der Regel wenig ändert, stand bei allen drei Gruppen die praktische Kritik an Fernsehen und gesellschaftlicher Kommunikation im Vordergrund.

„Zwar wird viel über Fernsehkritik geredet und geschrieben, aber das kommt alles nur ziemlich vom Kopf her, vom Rationalen. (...) Wenn sie [die Zuschauer, Anm. W.S.] jetzt aber selber Fernsehen machen, Video machen, durchschauen sie viel schneller, wie Effekte zustande kommen, und entwickeln auch bestimmte Alternativen, die man beim Fernsehen nicht zu sehen kriegt, und man denkt, es gibt nur die. Es gibt was anderes, und das andere kann man selber machen.“¹³⁴

Selbsttätigkeit und Selbsterfahrung wurden zu zentralen Begriffen der praktischen Arbeit der Pioniere, die mit Video die Hoffnung verbanden, „daß das neu aufkommende Medium sich zu einer Waffe entwickelt in Händen der „kleinen Leute“, der Sprachlosen, Ungefragten, der schweigenden Basis, politischer Gruppen.“¹³⁵

Die Gruppe Telewissen machte es sich zum Ziel, denjenigen, denen bisher aufgrund ihrer sozialen und ökonomischen Situation der Zugang zu den „öffentlichen“ Medien verwehrt war, das neue Medium Video zur Verfügung zu stellen. „Ziel war und ist es, diesen Leuten ihre Probleme und möglichen Selbsterfahrungsprozesse durch das Medium Video zu verdeutlichen und an andere weiter zu geben.“¹³⁶

Allen drei Gruppen der ersten Stunde schien es trotz ihrer Kritik am Fernsehen unausweichlich, sich dieser Institution zu bedienen bzw. für sie zu arbeiten:

- Zum einen wurden die Verbreitungsmöglichkeiten des Fernsehens genutzt (Videorecorder waren Anfang der 70er Jahre noch kaum vorhanden).
- Zum anderen ging es natürlich auch um Geld. Für Telewissen, deren Arbeit Anfang 1973 aufgrund finanzieller Schwierigkeiten gefährdet schien, kam die Rettung durch eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit den Fernsehanstalten, „die zu diesem Zeitpunkt als die einzig möglichen finanziellen Stützen angesehen wurden.“¹³⁷

Im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks produzierte die Gruppe Beiträge für die Jugendsendung „Teamwörk“, die einmal im Monat ausgestrahlt wurde (näheres dazu siehe unten).

Die Gruppe VAM finanzierte ihre ersten Geräte mit Fernsehaufträgen und konnte mit diesen Geldern die ersten drei Jahren den Lebensunterhalt ihrer Mitglieder abdecken.

Berührungängste mit dem Fernsehen gab es also keine. Ziel beider Gruppen war von Anfang an, von der Videoarbeit zu leben. VAM ging sogar davon aus, „daß eine freie, nicht dogmatische Gruppe nur dann existieren und auf lange Sicht al-

134 TVideo, zitiert nach CONRADT/SCHOLZ/WAGNER (1975), S. 10

135 VAM (1976), S. 36

136 TELEWISSEN (1974), S. 13

137 ebd., S. 13

ternative Medienarbeit realisieren kann, wenn die Reproduktion aus der eigenen Arbeit mit eigenen Geräten möglich ist.“¹³⁸

Um sich nicht von einer Institution abhängig zu machen, hatte VAM mehrere finanzielle Standbeine wie beispielsweise den Bereich Videokunst (Installationen, Ausstellungsbeiträge, Performances, Reportagen usw.) Weitere Einnahmequellen waren Dienstleistungen und Auftragsarbeiten jeder Art (technische Installationen, Fernseh-Mitschnitte, Kopierarbeiten usw.).

„Wir scheuen uns jedoch auch nicht, Video-Arbeiten fast jeder Art durchzuführen, um durch Einsatz des technischen, elektronischen, gestalterischen und organisatorischen „know how“ die Gruppe wirtschaftlich zu erhalten, wobei wir natürlich nicht beratend, realisierend tätig sind für Polizei und Überwachungsanlagen.“¹³⁹

Der Anspruch auf Professionalität und der damit verbundene Zwang zur Kommerzialisierung stieß bei vielen auf Kritik, insbesondere bei den Gruppen der zweiten Generation, die politische bzw. emanzipatorische Arbeit und Kommerz für unvereinbar hielten. Doch bevor ich darauf näher eingehe, sollen die Schwerpunkte der praktischen Arbeit am Beispiel der Gruppen VAM und Telewissen vorgestellt werden.

1.1. Zur Arbeitsweise der Gruppen

An produzierten Videobändern ist, abgesehen von einigen fürs Fernsehen gemachten, kaum etwas erhalten geblieben. Daher kann ich mich hier auch nur auf die schriftlichen Selbstdarstellungen beziehen und das, was in den 70er Jahren von anderen über Arbeitsweise und Produktionen der Gruppen geschrieben wurde.

VAM realisierte in den ersten sieben Jahren ihres Bestehens annähernd 300 Programme. Sie waren jeweils Teile von Projekten, die VAM in „verschiedenen Anwendungsgebieten des Mediums Video“ durchführte. Hierzu zählten sie Bereiche wie Sozialisation (Gefängnis, Jugendheim, Randgruppen), Didaktik (Video-Einsatz an Grund- und Sonderschulen), Pädagogik (Seminare an Unis und FHS für Erzieher und Sozialarbeiter), Öffentlichkeit im Stadtteil (Zusammenarbeit mit Bürgerinitiativen), Video-Spiele (s.u.), Dokumentation und Video-Kunst.

Im Vordergrund stand für alle drei Gruppen das „Experimentieren mit Video“ und die Erkundung der Einsatzmöglichkeiten, die sich durch die neue Technik ergaben. Die ersten Lernprozesse standen daher unter dem Motto, zunächst einmal das, was bei der bisherigen Arbeit mit Film gelernt wurde, zu vergessen; VAM spricht daher in diesem Zusammenhang auch von „Ver-Lernprozessen“. Neu gelernt werden sollte:

138 VAM (1976), S. 36

139 ebd., S. 37

- der Umgang mit Licht (elektronische Kameras reagieren völlig anders auf Gegenlicht, Streulicht etc. wie Filmkameras);
- die Kameraführung (weniger Stativ, mehr Handkamera und bewegte Kamera - die Kameras waren damals klein und „handlich“);
- damit verbunden auch ein neues Selbstverständnis des Kameramann/der Kamerafrau: weg vom bisherigen Objektivitätsanspruch, statt dessen sich selbst als Person einbringen, seine Meinung äußern, Fragen stellen, (Ein-)Stellung beziehen;
- neue Möglichkeiten, die sich bei Schnitt und Montage ergeben, da z. B. längere Szenen gefilmt werden konnten; ein völlig anderes „Schneiden“ mit Video (nicht mehr mit der Schere, sondern elektronisch durch Kopieren).

Neue Anwendungen von Video ergaben sich auch durch den sogenannten feedback-Effekt (die sofortige Verfügbarkeit und Vorführbarkeit der Aufnahme): die „Möglichkeit der Selbstdarstellung und der Selbstbeobachtung sowie deren Reflexion“. Telewissen sah darin einen Schwerpunkt ihrer Videoarbeit. 1974 hatten sie bereits „Schränke voll Roh-Material“, darunter Aufnahmen zum Lernverhalten und Aggressionsverhalten von Kindern, zur Erwachsenen-Kind-Interaktion, zu Kommunikationsformen auf der Straße und zur Videoarbeit mit gesellschaftlichen Randgruppen.

Bekannt wurde z. B. die längere Zusammenarbeit von Telewissen mit Kölner Jugendlichen eines Selbsthilfeprojektes (von straffällig gewordenen Jugendlichen und ehemaligen Bewohnern eines Erziehungsheims), bei der Video in obigem Sinne eingesetzt wurde. Für solche Video-Aktivitäten kommen den Erfahrungen der Gruppe zufolge verschiedenste Orte in Betracht: öffentliche Plätze, Kneipen, Vereine, Schulen, Jugendzentren, Altersheime etc.. „An all diesen Orten sind Leute, die mit Video Selbsterfahrungsprozesse gestalten könnten, ihre Lage dokumentieren und sich selbst als Macher audiovisueller „soft-ware“ emanzipieren könnten.“¹⁴⁰

Neben dieser sozialpädagogisch orientierten Nutzung von Video wurde es auch zunehmend in therapeutischer Weise eingesetzt, z.B. in der Arbeit mit Gruppen, um Rollenverhalten und Interaktionen zu dokumentieren oder um einzelnen ihr Verhalten und ihre Erscheinung „widerzuspiegeln“.

Eine weitere Anwendung der videospezifischen Möglichkeiten entwickelte die Gruppe VAM mit ihren „Video-Spielen“, in denen es vor allem darum ging, daß die „Schauspieler“ (meist waren es Laien) sich selbst spielen und ihre eigenen Ausdrucksformen finden, statt in vorgegebene Rollen zu schlüpfen.

„Explizit verstehen wir unter Video-Spielen nur solche, wo bewußt das sofortige Ansehen jeder jeweils aufgenommenen Szene integraler Bestandteil der Dreharbeiten ist. Denn: Wiederholtes Ansehen - Machen - Ansehen - Machen - löst beim einzelnen wie bei der Gruppe einen feedback-Effekt aus, einen Lernpro-

zeß, der durch Selbstbeobachtung zu tatsächlicher Selbst-Darstellung und nicht Fremd-Inszenierung führt.¹⁴¹ Die Szenen ergaben sich jeweils aus dem Lebenszusammenhang der Betroffenen, die, nachdem sie einmal ihre anfängliche Skepsis überwunden und die Scheu vor der Kamera abgelegt hatten, „persönliche, allgemeine, politische Erfahrungen, Beobachtungen und Erlebnisse“ gemeinsam durchspielten. Durch mehrmaliges Ansehen („ohne lange zu diskutieren“), Wiederholen und Variieren wurden dann Verhaltensweisen korrigiert.

Zwei ihrer Video-Spiele erlangten durch die Ausstrahlung im Fernsehen eine größere Bekanntheit. „Berlin Video 1 - Wir müssen die weißen Indianer Europas werden“, das die Entwicklung zweier 18jähriger Frauen zeigt (gesendet im August 1973) und „Der lange Tag des Arbeitslosen Andy“. Das zweite Video-Spiel beschreibt den Weg eines Jugendlichen, der kurz vor Abschluß seiner Lehre gekündigt wird, keine Stelle mehr findet, wegen Autoklau ins Gefängnis geht und als Straftlassener erst recht keine Arbeit mehr findet.

Über das Projekt und die mehr als drei Monate dauernde Dreharbeit schrieb Zacharias-Langhans: „In einer Situation, die kaum Chancen zur Aktivität mehr zu bieten schien, konnten die Jugendlichen lernen, diese Situation nach außen darzustellen; sie konnten sehen, daß man ein Medium wie Video technisch beherrschen lernen kann; daß man es mit seinen eigenen Problemen beliefern kann; daß man die Veröffentlichung dieser Probleme nicht Spezialisten überlassen muß. Ihr Videospiel wurde im Dezember 1976 im Westdeutschen Fernsehen gesendet.“¹⁴²

Telewissen sah die Zusammenarbeit mit dem SDR bei der Sendung „Teamwörk“ als Versuch, aus der konventionellen journalistischen Rolle herauszukommen und neue Formen der Zuschauerbeteiligung zu praktizieren. Zusammen mit fortschrittlichen Redakteuren sollten Möglichkeiten erprobt und praktiziert werden, „den Zuschauer (als einzelnen und als gesellschaftliche Gruppe) aus seiner üblichen passiven Rolle herauszulösen und zu aktivieren.“¹⁴³

Der Zuschauer sollte endlich auch „auf dem heutigen Marktplatz, dem Bildschirm“ gesellschaftsfähig werden. Ob dies allerdings bei dem vorgegebenen Zeitdruck, alle vier Wochen einen Beitrag zu produzieren, umsetzbar war, erscheint fragwürdig.

1.2. Kritik an den Pionieren: - Der erste Generationenkonflikt

Wie bereits erwähnt, stieß vor allem der Anspruch auf Professionalität und der damit verbundenen Kommerzialisierung auf Kritik. Andere Ideen und Vorstellungen, die die Gruppen auch äußerten (z. B. durch die Gründung von Medien-

141 VAM (1976), S. 38

142 ZACHARIAS-LANGHANS (1977), S. 55

143 TELEWISSEN (1974), S. 14

zentren eine Struktur von Gegenöffentlichkeit zu schaffen) gerieten dadurch ins Hintertreffen. VAM glaubte zwar, „im Laufe der Jahre würde sich ein Netz von freien Gruppen in der ganzen Bundesrepublik entwickeln, die dann, untereinander austauschend, eine gewisse gesellschaftliche Relevanz hätten.“¹⁴⁴

Ob sie selbst aber mehr als Gedanken zur Umsetzung dieser Ideen investierten und sich aktiv um den Aufbau eines solchen Netzes kümmerten, kann bezweifelt werden. Dazu fehlte der Wille bei den einzelnen Gruppen, enger miteinander zusammenzuarbeiten. Zu dieser Einschätzung kam auch Bubenik in seinem Kommentar zur Selbstdarstellung von VAM: „Fast alle [Videogruppen, Anm. W.S.] reden von Modellen (als die sie ihren jeweiligen Ansatz sehen), konkrete Solidarisierung (z. B. um eine wirkliche Lobby bilden zu können) ist fast nirgends zu sehen; fast alle betonen ihre „Spezialitäten“ (im vorliegenden Fall die „Video-Spiele“); der Konkurrenzdruck erzeugt Aufsplitterung bis hin zu gegenseitigen Verdächtigungen.“¹⁴⁵

Dazu kam der ständige Produktions- und Zeitdruck, der den in den jeweiligen Modellen im Vordergrund stehenden Prozeßcharakter der Videoarbeit in Frage stellte. So mußte sich die Gruppe Telewissen, die anlässlich der Erlanger Videotage 1975 ihre Arbeit vorstellte, dort folgende Kritik gefallen lassen: „Die Mitarbeiter von „Telewissen“ scheinen sich durchaus im klaren über die Widersprüchlichkeit ihrer Arbeit zu sein und sagen selbst, daß der Zwang (besonders der Zeitzwang) der Produktion, der die Arbeit stark bestimmt, die pädagogischen Ideen der Gruppe kaputt macht. Er verhindert letztlich eine prozeßorientierte Arbeit mit festen Gruppen - deren Notwendigkeit durch Einsicht in Schulklassenstrukturen offenkundig wurde.“¹⁴⁶

Ein weiterer Kritikpunkt vor allem der Nachfolgegruppen war der fast überschwengliche Videooptimismus, der die Arbeit der Pioniere begleitete, und die Überschätzung der emanzipatorischen Möglichkeiten des neuen Mediums, die der Technik immanent zugeschrieben wurden.

„Betrachtet man die Videoszene hierzulande, so läßt sich ganz pauschal feststellen: die Überschätzung des VTR [Video-Tape-Recorder, Anm. W.S.] und der eigenen Möglichkeiten, was die Arbeit mit diesen Geräten anlangt. Vorschnell wurde und wird noch dem Video eine „emanzipatorische“ Fähigkeit zugeschrieben, die es `an sich` nicht hat, was seine vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten und -bereiche zeigen, da die Art und Weise seiner Anwendung sowie der Bereich, in dem es eingesetzt wird, abhängen von den Zwecken derer, die es benützen. Allemal spiegelt das fertige Produkt nur die Philosophie dessen wider, der es produziert hat.“¹⁴⁷

Demgegenüber wurde die politische Bedeutung, die das neue Medium haben könnte, vernachlässigt und die inhaltliche und funktionale Bestimmung der Vi-

144 VAM (1976), S. 38

145 BUBENIK (1976), S. 41

146 VIDEOGRUPPE ERLANGEN (1976), S. 28

147 Erlanger Beiträge 1/76, S. 24

dearbeit, ihre Integration in politisch-pädagogische Prozesse kaum reflektiert. „Video wurde in der Anfangsphase nicht so sehr in bestimmten Themen und in sozialen Konflikten eingesetzt, sondern im Rahmen relativ offener, unbestimmter Kommunikationssituationen (Straßen, Marktplätze, Ausstellungen), in denen der experimentelle Umgang mit Video demonstriert wurde.“¹⁴⁸

Zugute halten muß man den Videogruppen der ersten Stunde, daß es ihnen gelang, Video „hoffähig“ zu machen und die bisherige kategorische Abneigung der Sendeanstalten dem neuen Medium gegenüber abzuschwächen. Die gesendeten Videobeiträge haben sicher dazu beigetragen, das Medium und seine Einsatzmöglichkeiten einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen und die Bereitschaft verschiedener Institutionen (Hochschulen, städtische Jugend- und Freizeiteinrichtungen, Volkshochschulen usw.) zu wecken, in diesem Bereich zu investieren.

Der Stein wurde ins Rollen gebracht. Wohin die Entwicklung gehen sollte, war nun in erster Linie Sache der nachfolgenden Gruppen, die ihre geäußerte Kritik erst mal selbst praktisch umsetzen mußten.

Kapitel IV: Die zweite Generation 1973 - 78

1. Einleitung

1973/74 und in den Jahren danach wurden in der BRD viele neue Videogruppen und Medienzentren gegründet. Sie griffen zwar auf die praktischen Erfahrungen der ersten Generation zurück, in ihrer Arbeitsweise, ihrem konzeptionellen Selbstverständnis und ihren Zielen grenzten sie sich aber stark ab von den „Pionieren“ und ihrem Anspruch, „professionell“ zu arbeiten - im Sinne von „seinen Lebensunterhalt mit dieser Medienarbeit zu bestreiten“.

Ausgangspunkt der meisten Gruppen, die zwischen 1973 und 1977 entstanden, war das Studium an einer Hochschule (Kunst, Pädagogik, Soziologie, Publizistik usw.). Dort hatten sie Zugriff auf die damals noch sehr teuren und seltenen Videogeräte und konnten praktische Medienarbeit in Ansätzen verwirklichen. Genauso wichtig (wenn nicht wichtiger) war die Rückbesinnung auf „Medientheorien und Vorbilder aus den 20er und 30er Jahren (Tretjakov, Vertov, Brecht, Benjamin) sowie die Beschäftigung mit neueren medientheoretischen Überlegungen, wie sie nach der Studentenrevolte 1968 von Enzensberger und Negt/Kluge veröffentlicht wurden.

Dies brachte ihnen von seiten der „Pioniere“ den Vorwurf der „theoretischen Kopflastigkeit und mangelnden Professionalität“ ein, da mehr geredet und geschrieben würde als produziert. Vor allem über die Unabhängigkeit ihrer Videoarbeit würden sie sich Illusionen machen, die spätestens nach dem Austritt aus der Universität zusammenbrechen würden.¹⁴⁹

Praktische Einflüsse kamen aus den USA, aus Kanada und Frankreich, die je nach Gruppe unterschiedlich umgesetzt wurden. Kurze Zeit nach der Formulierung und Veröffentlichung der theoretischen Konzepte entbrannte der Streit darum, wer denn nun die „richtige“ Medienarbeit mache bzw. das „richtige“ Verständnis von Operativismus hätte, wie ihn Tretjakov im nachrevolutionären Rußland formulierte und praktizierte. Geführt wurde diese Auseinandersetzung besonders zwischen dem Medienpädagogik Zentrum Hamburg und der Medienoperative Berlin.¹⁵⁰

Mit den Jahren wurden die Theorien von einer Praxis eingeholt, die sich so gar nicht nach dem „Modell“ richten wollte. Abgesehen von kleinen, sporadischen

149 vgl. ZACHARIAS-LANGHANS (1977), S. 26

150 siehe Kapitel IV.7

Erfolgen, in denen Ansätze von Selbsttätigkeit, Gegenöffentlichkeit und Operativismus sichtbar wurden, blieben die Ansprüche uneingelöst im Raum stehen. Nach Jahren harter und aufrichtiger Medienarbeit machte sich erstmals Enttäuschung breit. Zweifel an der hohen Theorie bzw. ihrer praktischen Umsetzbarkeit wurden angemeldet. Die einstige Euphorie verstummte, eine „Krise der Videoarbeit“ bahnte sich an. In Berlin (auf dem Videoforum '78) noch zaghaft, in Erlangen (2. Videotage '79) dann unüberhörbar, wurde der Sturz der „alten Ordnung“ gefordert. „Schluß mit der Video-Doktrin“ lautete die Aufforderung der Videogruppe Aachen, die heiß und kontrovers diskutiert wurde.

Die Krise konnte überwunden werden; neue Ansätze und eine Relativierung der theoretischen Konzepte wurde gefordert und mehr Offenheit für Subjektivität, Experimente und die Entwicklung einer videospezifischen Filmsprache. Kooperation auf der praktischen Ebene und Toleranz gegenüber anderen Arbeitsweisen kündigten den Übergang in die 80er Jahre an, in denen die Geschichte der Videobewegung einem neuen Höhepunkt entgegensteuerte.

2. Medienzentren und Videogruppen - Medienarbeit mit politischem Anspruch

Die ersten, die in der BRD die Idee der Medienzentren mit politischem Anspruch verwirklichten, waren Kunst- und Pädagogikstudenten u.a., die 1973 den Verein Medienpädagogik Zentrum Hamburg e.V. (MPZ) gründeten.

1975 wurden in Hamburg, ausgehend von der Hochschule für Bildende Künste, zwei weitere Zentren gegründet, das Medienzentrum Fuhlsbüttel (MEFU) und der Medienladen Hamburg, jeweils mit unterschiedlichen Arbeitsschwerpunkten. Gemeinsam war allen drei Gruppen der politische Anspruch, mit ihrer Medienarbeit in gesellschaftliche Prozesse und Konflikte einzugreifen und so langfristig zu einer Veränderung der Lebens- und Arbeitszusammenhänge beizutragen.

Hamburg entwickelte sich durch diese drei Gruppen in den 70er Jahren zu einem wahren „Mekka der Videobewegung“. Von hier aus gingen entscheidende Impulse zur Gründung weiterer Videogruppen und Medienzentren in der ganzen BRD aus; sie leisteten sowohl in materieller als auch in ideeller Hinsicht Unterstützung, einmal durch Bereitstellung von Videofilmen, mit denen neue Gruppen auf sich und ihre beabsichtigten Arbeitsformen aufmerksam machen konnten, zum anderen durch die Herausgabe verschiedener Zeitschriften und Broschüren. In den MPZ-MEFU-Informationen (später unter dem Namen „medienarbeit“ erschienen), dem „Videomagazin“ des Medienladens und den „MPZ-Materialien“ wurden theoretische Konzepte, Erfahrungsberichte, Selbstdarstellungen,

neue Bänder, technische Tips, Kontaktadressen usw. veröffentlicht. Dadurch sollte der Austausch unter den Gruppen gewährleistet und die Arbeit dieser Gruppen über ihren eigenen Kreis hinaus bekannt gemacht werden. Die Zeitschriften „medienarbeit“ und „Videomagazin“ erschienen jeweils in einer Auflage von 1000 bis 1500 Exemplaren mit vier bis fünf Ausgaben pro Jahr.

Nach und nach entstanden immer mehr Gruppen¹⁵¹ mit unterschiedlichen Voraussetzungen, Zielsetzungen, Arbeitsbereichen und Funktionen. Auf dem Berliner Videoforum '78 waren bereits mehr als 50 Gruppen vertreten.

Im wesentlichen lassen sich unter den verschiedenen Videoinitiativen vier Ansätze und Arbeitsweisen unterscheiden:

- Hochschulvideogruppen und Gruppen, die in Institutionen eingebunden sind;
- Wochenschaugruppen;
- Videogruppen mit Schwerpunkt Eigenproduktion und Verleih und
- Medienzentren, die in erster Linie das Konzept des „public access“ (öffentlicher Zugang) vertreten.

Auf die beiden ersten Modelle werde ich nur kurz eingehen, da die alternative Videoarbeit der 70er und 80er Jahre insbesondere von den unabhängigen Videogruppen und Medienzentren beeinflusst wurde. Ihre Arbeit will ich am Beispiel von drei Zentren ausführlicher vorstellen.

2.1. Hochschulvideogruppen

Die Hochschulen waren von Anfang an ein Kristallisationspunkt für Videoarbeit. Auch die Hamburger Gruppen hatten hier ihren Ausgangspunkt. Sie sahen aber sehr bald ein, daß sich ihr Konzept einer politischen Medienarbeit nur außerhalb eines institutionellen, staatlich beeinflussten Rahmens verwirklichen ließ.

Andere Gruppen dagegen versuchten, innerhalb der Institution Hochschule eine kontinuierliche Videoarbeit aufzunehmen. Zu ihnen gehörte die Videogruppe Erlangen, die sich 1974 zusammenschloß. Ihre Mitglieder beschäftigten sich schon seit 1970 theoretisch mit Medien, meist im Rahmen von Seminaren am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg. Praktisch Medienarbeit machte die Gruppe bis 1976 im Altenbereich und führte außerdem Videoprojekte in Schulen und allgemein zugängliche Videoeinführungskurse durch. Ab 1976 gab die Gruppe die „Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis“ heraus. Unter anderem 1979 organisierte sie die „Erlanger Videotage“, auf die ich in Abs. 8 dieses Kapitels näher eingehen werde.¹⁵²

151 vgl. die Tabelle am Ende dieses Kapitels

152 vgl. auch Medien und Erziehung 5/80, S. 311 und Erlanger Beiträge 1/79 und 4/79

Ein zweites Beispiel für die Videoarbeit an der Hochschule ist die Videogruppe Aachen, die 1975 im Rahmen des Hochschuldidaktischen Zentrums (HDZ) entstand. Nach Zacharias-Langhans handelte es sich beim HDZ um „eine ‘Dienstleistungseinrichtung’ mit der Aufgabe, ihre Geräte und ihr Wissen den tragenden Institutionen zur Verfügung zu stellen“.¹⁵³

Die tragenden Institutionen waren die Pädagogische Hochschule, die Technische Hochschule und die Fachhochschule für Ingenieure. Schwerpunkt der Videoarbeit war der Einsatz von Video als Mittel der (Selbst-)Beobachtung und (Selbst-)Kontrolle, die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Video in Schule und Hochschule und mit der Situation und dem Berufsbild des Lehrers. Weiterhin wurden verschiedene Dokumentationen über Gruppen und Projekte außerhalb der Hochschule hergestellt. Sämtliche Videoaktivitäten liefen bis 1977 im Rahmen des Projektstudiums.

Die Videoarbeit im HDZ Aachen war zwar an das Medienzentrum gebunden, genoß aber einen gewissen Freiraum gegenüber der Hochschulverwaltung.

Im Gegensatz dazu hatte die Gruppe „Tele-Publik Westberliner Luft“ (Gerd Conradt, Carl-Ludwig Rettinger u.a.), die aus einer Gruppe am Theaterwissenschaftlichen Institut der FU Berlin hervorging, mit größeren bürokratischen Einschränkungen ihrer Arbeit zu rechnen, insbesondere bei der Nutzung der hochschuleigenen Geräte. Ursache war, daß sie die Geräte nicht nur hochschulintern nutzen wollten.

„Ich bin der Meinung, daß wir öffentliche Gelder nutzen und deshalb versuchen müssen, in bestimmten Institutionen in einer bestimmten Richtung zu arbeiten. Das heißt also für uns, die in Institutionen arbeiten: - fordern, daß Videogeräte angeschafft werden, - fordern, daß man in der Ausbildung mit Video Untersuchungsarbeit über gesellschaftliche Konflikte leistet, - fordern, daß der Inhalt bestimmt, wie mit Video gearbeitet wird (Inhalt bestimmt die Form).“¹⁵⁴

Sie engagierten sich z. B. für den Erhalt des Jugendzentrums Putte in Berlin-Wedding und drehten mit Jugendlichen eine Dokumentation darüber („Putte muß bleiben“, 1973). In weiteren Arbeiten beschäftigte sich die Gruppe mit den Paragraphen 218 und 88a und mit Eltern-Kind-Initiativen.¹⁵⁵

Kennzeichnend für die in die Institution Hochschule eingebundene Arbeit der Videogruppen war (neben der Schwierigkeit der Gerätenutzung) die Fluktuation ihrer Mitglieder und die damit verbundene Diskontinuität der Medienarbeit. Studienbedingte Belastungen (Prüfungen, Scheine, Praktika in anderen Fächern) führten dazu, daß es den wenigsten möglich war, sich längerfristig mit Video zu beschäftigen und eine über das Studium hinausgehende Perspektive zu entwickeln. Zudem verhinderte der ständige Wechsel der Gruppenmitglieder mit z. T. unterschiedlichen Interessen, daß sich die Gruppe inhaltlich festlegen konnte

153 ZACHARIAS-LANGHANS (1977), S. 30

154 CONRADT/SCHOLZ/WAGNER (1975), S. 11

155 vgl. ZACHARIAS-LANGHANS (1977), S. 33

und kontinuierlich an einer Sache dranblieb. Folge davon war, daß diese Gruppen mit dem Studienabschluß ihrer Mitglieder häufig zerfielen (z. B. Tele-Publik) oder sich ihre Konzeption und ihr Mitarbeiterstamm änderten (z. B. Videogruppe Erlangen).¹⁵⁶

2.2. Wochenschaugruppen: Die Kölner Wochenschau

Die Entstehung der „Kölner Wochenschau“ ging zurück auf die langjährige Mitarbeit ihrer Gründer beim Kölner Volksblatt, das seit Anfang der 70er Jahre monatlich in einer Auflage von 8000 Exemplaren erschien und sich als Organ verschiedener Bürgerinitiativen und politisch arbeitender Gruppen verstand.

Im Rahmen dieser praktischen Organisation von Gegenöffentlichkeit gründeten 1976 vier Leute die Kölner Wochenschau mit dem Ziel, die Kölner Bürgerinitiativbewegung mit dem Medium Video zu unterstützen und ins Kino zu bringen. Sie schafften sich die notwendigen Geräte für Produktion und Vorführung an und produzierten im ersten Jahr Videofilme über die großen Demonstrationen in Brokdorf und Kalkar, ein Band zur Unterstützung von Karlheinz Roth und Roland Otto, gegen die in Köln ein Prozeß wegen Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung lief, eine Dokumentation der Arbeit einer Mieterinitiative und Videofilme zur Unterstützung der Bürgerinitiative „Baggerwehr“, die gegen den Bau einer Stadtautobahn kämpfte.

Wie diese Unterstützung praktisch aussah, schilderten sie bei einem Interview im Herbst 1977: „... und im letzten Mai wurde es konkret: Entgegen den Bebauungsplänen haben die Bagger angefangen, ein ganzes Kleingärtnergebiet dem Erdboden gleich zu machen. Und an diesem konkreten Punkt machte dann die Bürgerinitiative mobil, sowohl mit Zeitungen als auch mit Video. Wir haben praktisch das, was am Tag geschah, mitgedreht und haben abends um 17.00 Uhr, wenn die meisten nach Hause kamen, ganz behelfsmäßig auf einem Wagen einen Monitor aufgebaut und dann praktisch das, was am Tag passiert ist, gezeigt. Wir haben auch Zusammenschnitte gemacht, sind abends in die Kneipen gegangen und haben so die Nippeser Bevölkerung auf dieses Problem aufmerksam gemacht.“¹⁵⁷

Nach dieser direkt eingreifenden Form, Gegenöffentlichkeit herzustellen, wurde das Material nochmals neu geschnitten, um die gesamte Entwicklungsgeschichte darzustellen. „Mit diesem Film sind wir überall gewesen, angefangen von der evangelischen Kirchengemeinde beim Altentreff bis hin zu Kneipen. Wir haben ihn überall gezeigt, und jedesmal waren die Leute ziemlich baff und fanden das natürlich ganz gewaltig, was da passiert ist. (...) Wir haben der BI mit dem Film ziemliche Schützenhilfe geleistet. Das war eigentlich so von der Art und Weise,

156 vgl. MPZ (1980), S. 46

157 KÖLNER WOCHENSCHAU (1977), S. 14

wie wir vier uns verständigt haben, was Sinn, Zweck und Ziel unserer Arbeit ist.“¹⁵⁸

Neben den Vorführungen auf Veranstaltungen, in Kneipen und auf der Straße plante die Gruppe, mit verschiedenen Kinos zusammenzuarbeiten und regelmäßig Vorfilme in Form einer Wochenschau zu zeigen. Es fand sich aber nur ein Kino, das dazu bereit war. Der Nachteil der Kinovorführungen lag darin, daß danach keine Diskussion möglich war oder Fragen gestellt werden konnten, sondern nur Informationen vermittelt wurden. Die Erfahrungen insbesondere bei der Präsentation längerer Produktionen bewog die Gruppe dazu, die Machart ihrer Bänder zu ändern; es sollten hauptsächlich kurze Beiträge von 10-15 Minuten produziert werden, die sich auf die wichtigsten Aspekte eines Themas konzentrierten und auch aufeinander Bezug nehmen konnten, da alle zwei bis drei Wochen eine neu Wochenschau produziert wurde.¹⁵⁹

Die Mitarbeit der „Betroffenen“ bzw. der BI-Mitglieder beschränkte sich auf die Konzeption des Beitrags und den Inhalt, die technische Realisierung (Kamera, Ton, Schnitt) blieb Sache der Wochenschau-Mitarbeiter. Sie verstanden sich als politische Filmemacher und sahen es nicht als ihre Aufgabe an, Betroffene zur Selbsttätigkeit anzuleiten.

Finanziell trug sich die Arbeit bis 1978 in erster Linie durch den Verkauf von Videomaterial an das Fernsehen (WDR) und durch Eigenmittel aus der beruflichen Arbeit; ansonsten durch Sammlungen bei Veranstaltungen und den „Kino-Groschen“ (jeder Kinobesucher bezahlte zusätzlich zum Eintritt 10 Pfg. für die Wochenschau). Eine finanzielle Unterstützung von städtischer oder staatlicher Seite wurde aus politischen Gründen ausgeschlossen, da die Stadt Köln selbst eine Zusammenarbeit zwischen Volkshochschule und Bürgerinitiativen blockierte.¹⁶⁰

Im Gegensatz zur Kölner Wochenschau hat sich die Düsseldorfer Monatsschau von Anfang an auf die „Mitwirkung“ der Stadt eingelassen. Die Gruppe arbeitete nicht unabhängig, sondern produzierte im Rahmen eines Videokurses mit den Geräten der Volkshochschule regelmäßig Beiträge, die dann im Kommunalen Kino gezeigt wurden - allerdings erst, nachdem sie vom Programmbeirat der Volkshochschule geprüft wurden, in dem Vertreter der verschiedenen Behörden saßen.

Trotz einer gewissen Selbstzensur der Gruppe (bei der ersten Ausgabe sollten „keine so brisanten Themen“ aufgegriffen werden) hatte sie Schwierigkeiten, vom Programmbeirat akzeptiert zu werden. Die zweite Folge wurde erst gar nicht zur Vorführung freigegeben, da sie „nicht ausgewogen genug“ sei.¹⁶¹

158 KÖLNER WOCHENSCHAU (1977), S. 15/16

159 vgl. VIDEOFORUM `78, S. 14

160 vgl. Videomagazin 8/9, S. 16

161 vgl. VIDEOFORUM `78, S. 12/13

2.3. Unabhängige Videogruppen und Medienzentren

Die Videogruppen und Medienzentren, wie sie ausgehend von Hamburg in der ganzen BRD gegründet wurden, verstanden sich in erster Linie als unabhängige und politische Medienarbeiter, die u.a. mit Video eingreifende Medienarbeit machen wollten. In unterschiedlicher Ausprägung ging es den Gruppen um die praktische Umsetzung des Konzepts Gegenöffentlichkeit in Form von Gegenprodukten und alternativen Strukturen, um die Initiierung von Selbsttätigkeit, um operatives Arbeiten, um öffentlichen Zugang zu Produktionsmitteln (public access) usw.. In Fragen der Organisationsform, der Finanzierung der Arbeitsweise, ob haupt- oder nebenberuflich, ob prozeß- oder produktorientiert (oder beides), gingen die Meinungen auseinander.

Anhand von drei Gruppen werde ich die wesentlichen Merkmale erläutern, die die Videoarbeit in den 70er Jahren bestimmten. Der Schwerpunkt dieser Darstellung liegt auf der jeweiligen Konzeption der Gruppe und Beispielen ihrer praktischen Arbeit, deren Unterschiede in einem anschließenden Vergleich nochmals gegenübergestellt werden.

Schließlich will ich auf die heftig geführte Operativismus-Debatte, wie sie in erster Linie zwischen Vertretern des Medienpädagogik Zentrums Hamburg und der Medienoperative Berlin geführt wurde, in ihren hauptsächlichsten Streitpunkten eingehen.

3. Das Medienpädagogik Zentrum Hamburg (MPZ)

„Medienarbeit kann sich unserer Meinung nach nicht beschränken auf die Kritik und Veränderung der herrschenden Kommunikations- und Öffentlichkeitsstrukturen. Unsere Konzeption von politisch-pädagogischer Medienarbeit zielt auf die Darstellung und Veränderung der gesamten Arbeits- und Lebensverhältnisse der Menschen, auf die gesamtgesellschaftliche Wirklichkeit und deren Veränderung ab.

In diesen politischen und alltagspraktischen Veränderungsprozess hat politisch-pädagogische Medienarbeit unterstützend einzugreifen und praktisch wirksam zu werden.“¹⁶²

In diesem Zusammenhang stellten die Mitglieder des MPZ ihren Arbeitsansatz, den sie ausführlich in den MPZ Materialien 1 darlegten.

Ihre Entstehung wurde wesentlich beeinflusst durch das Studium an der Kunsthochschule und durch gemeinsame fachliche und hochschulpolitische Arbeit. Im Rahmen selbstorganisierter Projektseminare und durch das Engagement in der Mieterbewegung, der Jugendzentrums- und Studentenbewegung entwickelten sich die ersten praktischen Videoprojekte.

Ein zweites Bestimmungsmoment ihrer Arbeit war die Beschäftigung mit historischen Ansätzen eingreifender Medienarbeit, wie sie von Tretjakov, Benjamin, Brecht u.a. entwickelt wurden. „Kunst und Kultur - so die allgemeine Forderung - sollte nicht länger etwas Besonderes sein, von der Wirklichkeit abgehoben und aus dem Arbeits- und Lebenszusammenhang herausgelöst, sondern sollte in politische Prozesse und das Alltagsleben des Menschen verändernd eingreifen.“¹⁶³ Sehr bald zeigte sich aber, daß eine so verstandene politische Medienarbeit in der Institution Hochschule nicht umsetzbar war. Daher war es notwendig, eine eigene, unabhängige Organisationsform zu entwickeln.

Das MPZ wurde 1973 gegründet. Ihre anfängliche Konzeption beschränkte sich hauptsächlich auf den Bereich Schule, danach kamen weitere Arbeitsfelder hinzu. 1976 arbeiteten sie in den Arbeitsfeldern Schule/Hochschule, Betrieb/Gewerkschaft, Jugendfreizeit/Stadtteil, Frauengruppen, und Kinderhaus, später auch in den Bereichen Anti-AKW-Bewegung, Obdachlosenarbeit, Internationalismus und Ausländerarbeit.¹⁶⁴

3.1. Die Arbeitsweise des MPZ

Medienarbeit wurde vom MPZ verstanden als eingreifende Medienkritik, eingreifende Medienpraxis, eingreifende Verleiharbeit und eingreifende Öffentlichkeits- und Untersuchungsarbeit. Was sie im einzelnen darunter verstanden, soll im folgende erläutert werden.

3.1.1 Eingreifende Medienkritik

Ihre eingreifende Medienkritik setzte an der Kritik bestehender Massenmedien und der sie bestimmenden gesellschaftlichen Verhältnisse an. Die Massenmedien wurden kritisiert, da sie bewußt einseitig informierten, bestimmte Themen ausgrenzten, Betroffene nicht zu Wort kommen ließen oder sie verfälscht darstellten. Diese Entwicklung und ihre Ursachen müssen nach Meinung des MPZ dargestellt, Veränderungen und Alternativen gefordert werden. Das MPZ versuchte dies durch Veröffentlichungen in der von ihnen herausgegebenen Zeitschrift „medienarbeit“ und den MPZ-Materialien; darüber hinaus durch Veranstaltungen, durch die Mitarbeit in der Bürgerinitiative „Rettet den Rundfunk“ (die sich gegen die Diffamierung des NDR als „Rotfunk“ einsetzte) und durch Unterstützung des Russell-Tribunals, das die Repression in der BRD untersuchte. Schlechte Erfahrungen mit den Massenmedien bezog das MPZ auch in seine praktische Medienarbeit ein, z. B. bei einem Projekt mit den Bewohner des Obdachlosenlagers Berzeliusstraße(vgl. auch den Videofilm „Die sind ja alle arbeitsscheu...“, den das MPZ zusammen mit den Bewohnern machte.

163 MPZ (1978), S. 31

164 vgl. MPZ (1976), S. 14 und MPZ (1978), S. 31

3.1.2. Eingreifende Medienpraxis

Praktische Medienarbeit sollte dazu dienen, „Initiativgruppen bei der Darstellung und Durchsetzung ihrer Interessen und Forderungen zu unterstützen und zu befähigen, selbst mit den verschiedenen Medien zu arbeiten. Dazu ist eine intensive und kontinuierliche Zusammenarbeit mit den Betroffenen nötig. Sie soll von den konkreten Konflikt- und Lebenszusammenhängen ausgehen, in denen sich gegensätzliche Interessen gegenüberstehen, Forderungen zu deren Veränderung aufgreifen, Erfahrungen und Lernprozesse in der Auseinandersetzung nachvollziehbar machen.“¹⁶⁵

Praktische Medienarbeit wurde vom MPZ hauptsächlich mit Video geleistet; aus finanziellen Gründen, praktisch technischen und weil es ihnen besonders geeignet erschien, in politische und alltagspraktische Konflikte unterstützend einzugreifen und zur Entwicklung eigenständiger medialer Artikulationsformen beizutragen.¹⁶⁶

Sie wiesen aber auch auf die Gefahren hin, die Video in sich birgt, da es leicht zu oberflächlichem und konzeptionslosen Arbeiten verleitet und zur Spielerei wird. Ein Beispiel ihrer Videoarbeit ist die Unterstützung eines Druckereikollektivs, das im Herbst 1976 Opfer einer Verleumdungs- und Kriminalisierungskampagne wurde. Nach einer Hausdurchsuchung wurden den Druckern fälschlicherweise „direkte Verbindungen zu terroristischen und extremistischen Kreisen“ unterstellt. Die Anschuldigungen wurden von der Presse und der Polizei zwar wieder zurückgenommen, die Vorurteile und das Mißtrauen gegenüber den Druckern blieben aber bestehen.

Das MPZ entschloß sich kurzfristig, mit den Druckern einen Videofilm („Das kann jedem passieren“) herzustellen und dadurch die Öffentlichkeits- und Solidaritätsarbeit der Druckerei zu unterstützen.

Ein zweites Beispiel ist die langfristige Zusammenarbeit mit dem Kinderhaus e.V., dem die zunächst in Aussicht gestellte Anerkennung als Kindertagesstätte und damit öffentliche Zuschüsse versagt wurden. Bereits in der Aufbauphase wandte sich die Kinderhausinitiative an das MPZ mit der Bitte, den gesamten Prozeß der Entstehung des Kinderhauses und die Entwicklung zu dokumentieren. „Für die Initiative war die Herstellung des Videofilms ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit, der Aufbau und die Arbeit im Kinderhaus stand für sie jedoch im Vordergrund und nahm viel Zeit ein. Aus diesem Grund spielte die mediale Selbsttätigkeit (bezogen auf Video) der Kinder und Erzieher in dieser Phase eine untergeordnete Rolle.“¹⁶⁷ Nach drei Monaten Aufnahme wurde dann in Absprache mit den Eltern des Kinderhauses ein Film geschnitten.

Neben dieser mehr dokumentarisch orientierten Videoarbeit wurde Video auch in der pädagogischen und alltagspraktischen Arbeit eingesetzt.¹⁶⁸

165 MPZ (1980), S. 17

166 vgl. MPZ (1976), S. 185

167 MPZ (1978), S. 40

168 vgl. hierzu MPZ (1978), S. 41

**Tabelle 2: Projekte und Produktionen des MPZ 1974-79
(Produktionsjahr, Titel, Bereich)**

1974	Wenn wirs nicht unternehmen. Tarifkampf Öff. Dienst (Betrieb)
1975	Goldene Freizeit (Freizeit)
1975	Schulstreik Steilshoop - Für die Zukunft unserer Kinder (Schule)
1975	Hamburger Eltern wehren sich (Schule)
1975	Als wäre nichts gewesen - Tarifrunde Öff. (Betrieb)
1976	Brokdorf: und bist du nicht willig, so brauch ich ... (Anti-AKW)
1976	Das kann jedem passieren (Repression)
1976	Schulstreik an der Berufsschule G10/16 (Schule)
1976	Projekt: Medienarbeit in Hamm-Süd (Jugendliche)
1976	Projekt: Medienarbeit in der JZI Harburg (Jugendliche)
1976	Das Jahr der Frau - Was hat es uns gebracht? (Frauen)
1976	Eine Geburt (Frauen)
1977	Für Einstellung aller Lehrerinnen u. Lehrer (Schule/Hochschule)
1977	Die sind ja alle arbeitsscheu ... Obdachlosenlager Berz. (Soziales)
1977	Wehrt euch - Brokdorf 19.2.1977 (Anti-AKW)
1978	Gorleben - Probleme des Widerstands (Anti-AKW)
1978	So kommt ihr an uns nicht vorbei (Betrieb)
1979	Trecker-Demo in Gartow (Anti-AKW)
1979-83	Projekt: Hafenarbeiterstreik 1978 (Betrieb)
1979-83	Hafenarbeiterstreik und Alltag 1951 (fünf Teile) (Betrieb)

3.1.3. Eingreifende Verleiharbeit

Das Herstellen von Gegenöffentlichkeit ist nach der Konzeption des MPZ auf den Aufbau und die Organisation alternativer, eigenständiger Distributions- und Rezeptionsformen angewiesen. Im Unterschied zur herkömmlichen Distributionsform z. B. des Fernsehens oder Kinos, „die auf unvermittelter, abstrakt vermittelter Öffentlichkeit“ aufbaut, ging es dem MPZ um direkte Kommunikation und Basisöffentlichkeit, die sich am ehesten herstellen ließ, „wenn die Videofilme in konkreten Arbeits- und Diskussionszusammenhängen, in aktuellen Konflikten und innerhalb der Öffentlichkeitsarbeit von Initiativen eingesetzt wurden.“¹⁶⁹

Diese Form von Gegenöffentlichkeit verstanden sie nie als Alternative im quantitativen Sinne zum Fernsehen oder Kino, sondern nur in qualitativem Sinne. Die Videos sollten nicht nur in ihrem unmittelbaren Entstehungszusammenhang eingesetzt werden, sondern auch in anderen Gruppen, die in ähnlichen Ausein-

¹⁶⁹ vgl. MPZ (1978), S. 45

andersetzung standen. Deshalb baute das MPZ seinen Videoverleih auf, der im Hamburger Raum durch einen Verleih von Vorführgeräten ergänzt wurde. Ende 1979 hatten sie mehr als 150 Videofilme und -aufzeichnungen im Verleih.¹⁷⁰

Die Videovorführungen im Hamburger Raum wurden, wenn möglich, von MPZ-Mitarbeitern und/oder Betroffenen begleitet, um mit dem Publikum zu diskutieren und dadurch wieder Anregungen für die Produktion zu bekommen. War dies nicht möglich, versuchten sie es auf schriftlichem Wege in Form von Fragebögen.

Ein weiterer Aspekt der Verleiharbeit bestand darin, die Idee der eigenständigen politischen Medienarbeit zu propagieren und andere Gruppen zu medialer Selbsttätigkeit anzuregen. Nicht zuletzt sollte der Verleih natürlich zur Finanzierung der Arbeit des MPZ beitragen.

Auf überregionaler Ebene setzte sich das MPZ für den Aufbau einer dezentralen Verleihstruktur ein. Das Modell sah vor, daß möglichst viele Gruppen regionale Verleihstellen betreiben und untereinander ihre Bänder kostenlos austauschen sollten. Die praktische Umsetzung funktionierte aber nur sehr schleppend.

3.1.4. Eingreifende Untersuchungs- und Öffentlichkeitsarbeit

Zur Medienarbeit gehörte nach Meinung des MPZ, daß sie ihre Praxis reflektiert und begründet, Erfahrungen vermittelt, Widersprüche untersucht, unterschiedliche Arbeitsweisen diskutiert und sich mit historischen und aktuellen Konzeptionen und Ansätzen politischer Medienarbeit auseinandersetzt. Aus diesem Grunde gab das MPZ verschiedene Publikationen heraus:

- seit 1976 erschienen die MPZ-Mefu-Informationen (ab 1976 unter dem Namen „medienarbeit“) mit fünf Nummern jährlich, in Zusammenarbeit mit dem Medienzentrum Fuhlsbüttel;
- in unregelmäßigen Abständen wurden bis 1980 fünf Ausgaben der MPZ Materialien veröffentlicht.

3.2. Organisation und Finanzierung

Die Mitglieder des MPZ arbeiten bis heute ehrenamtlich und unentgeltlich, neben Beruf, Studium, Ausbildung oder sonstigen Jobs. Sie versuchen, ohne staatliche und institutionelle Zuschüsse auszukommen, um finanziell und politisch unabhängig zu bleiben. Bei Neuanschaffungen von Geräten kann es daher schon zu Schwierigkeiten kommen. In der Regel wurden die Geräte bisher durch Kredite finanziert, die von den Mitgliedern gemeinsam abgezahlt wurden. Die laufenden Kosten für Miete, Kassetten, Kleinmaterialien usw. werden durch Beiträge, Spenden, Sammeln bei Vorführungen, durch Videoverleih und Verkauf von Broschü-

170 vgl. MPZ (1979a), S. 252

ren abgedeckt. Eine finanzielle Absicherung über die Arbeit im MPZ wurde weder für möglich gehalten noch angestrebt, da „Professionalisierung der eigenen Medienarbeit oft zu überhöhten Ansprüchen, Überforderungen und Distanz gerade gegenüber denen führt, die durch die Arbeit unterstützt und zur Selbsttätigkeit angeregt werden sollen.“¹⁷¹

Sie lehnen das Bestreben, sich finanziell über alternative Medienarbeit abzusichern, nicht grundsätzlich ab, nur müsse man sich der Probleme und Gefahren dabei bewußt sein. „Zu oft ist der politische Anspruch bei einer konsequenten halbkommerziellen oder institutionell abgesicherten Arbeit auf der Strecke geblieben.“¹⁷²

Das MPZ vertrat von Anfang an den Anspruch, die Arbeit kollektiv zu organisieren. Die einzelnen Arbeitsbereiche (Medienpraxis, Verleih, Tagesdienst etc.) sollten nicht Spezialisten zugewiesen werden, sondern von allen (wenn auch mit unterschiedlicher Intensität) getragen werden. Einmal wöchentlich trafen sich alle zu gemeinsamem Informations- und Erfahrungsaustausch im Plenum.

4. Der Medienladen Hamburg

Der Medienladen Hamburg wurde 1975 von Dozenten und Studenten der Kunsthochschule gegründet. Er sollte zunächst zu einer Außenstelle der schon bestehenden Hamburger Medienzentren (MPZ, MeFu) werden, die nach Meinung der Gründer des Medienladens „vor allem in der praktischen Organisation nicht sehr effektiv arbeiten konnten“, weil sie die Arbeit neben Studium und Beruf machten und zudem mangels Geräten kaum Produktionsmöglichkeiten für interessierte Gruppen bieten konnten.¹⁷³

Die Konzeption des Medienladens ging auf Ansätze politischer Medienarbeit Ende der 60er Jahre zurück, in denen, beeinflusst von Kunstkonzeptionen der 20er Jahre, das Prinzip der Selbsttätigkeit betont wurde. „Diejenigen, die bis dahin in Zusammenhang mit gängiger (auch linker) Medienpraxis stets nur 'Objekte' von Medienexperten gewesen waren, sollten die Gelegenheit erhalten, ihre Erfahrungen durch den aktiven Gebrauch der Medien zu artikulieren und zu reflektieren. Gegen die herrschende Vermarktung des 'Rohstoffs Lebenszusammenhang' konnte nur mehr die Organisation eines eigenen 'Produktionsprozesses' von Erfahrung helfen.“¹⁷⁴

171 MPZ (1978), S. 53

172 ebd.

173 vgl. MEDIENLADEN (1978a), S.6

174 ebd. S.4

Diese theoretische Fundierung erfuhr ihre praktische Ergänzung durch die Absicht, Erfahrungen aus den USA und Kanada mit dem „public access“ (öffentlicher Zugang) im Medienladen umzusetzen. Als Vorbilder dienten hier die Zentren Vidéographe, Video-Inn und das Alternate-Media-Center in New York.¹⁷⁵ Im Unterschied zu den anderen Hamburger Gruppen wurde von vornherein die Frage der Berufsperspektive einbezogen. Zumindest für einen Teil der Mitarbeiter sollte es möglich sein, von der Medienarbeit zu leben. In der Anfangsphase gab es im Medienladen vier Bereiche, die gleichrangig nebeneinander standen: Video, Film, Foto und Druck. Ganz im Sinne des „public access“ wurde bei der räumlichen Unterteilung des Ladens besonders der öffentlich zugängliche Bereich berücksichtigt und ein Büchertisch, eine Audiothek, Videothek und Bibliothek, Sichtungsplätze und eine Sitzecke eingerichtet. Daran schlossen sich die Produktionsräume (Dunkelkammer, Druckraum, Videoschnitt, Tonstudio, Layout) und ein Mehrzweckraum an.

Das vom Medienladen verfolgte Konzept des „public access“ zeigte sich auch im Produktionsbereich. In erster Linie war beabsichtigt, politische Initiativen zu unterstützen und zu medialer Selbsttätigkeit anzuregen, z. B. Stadtteilgruppen, Anti-AKW-Gruppen, Rundfunkinitiativen, Frauengruppen etc..

Mit dem Konzept des „public access“ verband der Medienladen das Ziel, „langfristig die Finanzierung der laufenden Kosten als auch eines Teils der eingebrachten Arbeitskraft durch Nutzergruppen“ zu sichern.¹⁷⁶

Unterstützung sollte auf dem Modell der Gegenseitigkeit beruhen: die Mitarbeiter stellen ihre Arbeitskraft und die Mittel und Möglichkeiten des Medienladens zur Verfügung, um politischen Initiativen bei ihrer Arbeit zu helfen - die unterstützen ihrerseits den Medienladen und tragen durch Spenden, Ausleihgebühren und Mitgliedsbeiträge zur finanziellen Absicherung des Medienladens und seiner Mitarbeiter bei.

4.1. Die Bereiche des Medienladens Hamburg

4.1.1. Produktion und Geräteverleih

Im Vordergrund stand die praktische Unterstützung von Medienarbeit, die zum Eingreifen in politische Prozesse anleiten sollte. Dazu gehörte ein umfangreicher „Service“-Betrieb (Beratung, Geräteverleih und Nutzung der Produktionsstätten im Medienladen) und das Engagement in verschiedenen politischen Zusammenhängen, in denen eine Vielzahl von Produktionen entstanden.

175 siehe Kapitel II.1 - II.3

176 vgl. MEDIENLADEN (1978a), S. 5

4.1.2. Einführungskurse

Durch die Kurse sollten Interessierte an die praktischen Möglichkeiten des Mediums heran geführt und zu Eigenproduktionen angeregt werden, die sie später in ihrem Lebens- und Arbeitszusammenhang verwirklichen könnten. Hauptsächlich waren es Videokurse, die im Medienladen oder in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule und anderen Institutionen durchgeführt wurden.¹⁷⁷ Daneben gab es Kurse im Druckbereich für Gruppen, die Schülerzeitungen oder andere kleine Zeitungen machen wollten.¹⁷⁸

Aus solchen Videokursen entwickelten sich des öfteren langfristige Videoprojekte, bei denen sich die Mitarbeiter des Medienladen anfangs engagierte, dann aber immer mehr rauszogen. Zum Schneiden der Filme kamen diese Projektgruppen wieder in den Medienladen, da solche Geräte teuer und nicht so einfach zu bedienen waren wie die Aufnahmeeinheiten.

Anfang 1978 liefen im Medienladen folgende Videoprojekte:

- Videoprojekt für ein unabhängiges Jugendzentrum in Quickborn;
- Videofilm zur Jugendarbeitslosigkeit von einer Lehrlingsgruppe;
- Videoprojekt der Jugendinitiative Poppenbüttel;
- Initiative „Rettet den Rundfunk“ macht ein Band über ihre Veranstaltung;
- „Russell-Komitee“ stellt ein Band zusammen;
- ein Video zu den Prozessen gegen AKW-Gegner in Itzehoe;
- Videodarstellung der Veränderungen und Auseinandersetzungen, die mit technischen Umstellungen im Druckgewerbe in Verbindung stehen;
- Videoprojekt von Heimerziehern;
- Videoprojekt mit ausländischen Jugendlichen in Harburg.¹⁷⁹

4.1.3. Druckerei und Verlag

Der Druckbereich trug neben dem Videobereich wesentlich zur Kostendeckung im Laden bei. Wichtiger aber war dem Medienladen die Unterstützungsmöglichkeiten für Initiativen, die hier ihre Flugblätter oder Zeitungen drucken können. „Ich finde es positiv, wenn man Leuten vermitteln kann, daß sie ganze handwerkliche Prozesse in den Händen behalten können und nicht unbedingt alles an Spezialisten abgeben müssen. Das hatte auch eine politische Komponente. Wenn man sich die letzten Vorgänge im Zusammenhang mit so Paragraphen wie den 88a oder 129 ansieht, dann ist es unheimlich wichtig, daß Leute mitkriegen, daß ein politisch so wichtiges Ausdrucksmittel wie der Druck leicht erlernbar ist.“¹⁸⁰

177 vgl. MEDIENLADEN (1978a), S. 14

178 vgl. REIFSTECK (1978), S. 101

179 vgl. MEDIENLADEN (1978a), S. 17

180 MEDIENLADEN (1978a), S. 17

Der Druckbereich im Medienladen wurde ergänzt durch die eigene Verlagstätigkeit. An erster Stelle stand die Herausgabe des Videomagazins, dessen gesamte Herstellung (von der redaktionellen Planung eines Heftes über das Layout bis zum Druck) kollektiv getragen wurde.

Das Videomagazin erschien erstmals im Juni 1976 mit einer Auflage von 1000 Exemplaren; die letzte Ausgabe (Nr. 20) erschien als Gemeinschaftsausgabe zusammen mit der Zeitschrift „medienarbeit“ des MPZ. Auf die Inhalte des Videomagazins will ich nicht näher eingehen; ein Blick ins Literaturverzeichnis dieser Arbeit genügt, um die Bedeutung des Videomagazins in der Geschichte der Videobewegung zu belegen.

Neben dem Videomagazin wurden vergriffene filmhistorische Texte, aktuelle Texte zur politischen Medienarbeit (verschiedene Diplomarbeiten zum Thema „Video und Medienzentren“) und Technik-Broschüren herausgegeben. Diese Form der Öffentlichkeitsarbeit sah der Medienladen als wichtigen Teil seiner Arbeit an.

4.1.4. Videoverleih

Wie auch beim MPZ hatte der Videoverleih des Medienladens in erster Linie die Funktion der Herstellung von Gegenöffentlichkeit, der Verbreitung der Ideen einer alternativen Medienarbeit und der Information und Initiierung im Sinne einer eingreifenden Medienarbeit. In der Mediothek befanden sich neben Eigenproduktionen und Fernsehaufzeichnungen viele Videoproduktionen von anderen Gruppen im In- und Ausland.

4.2. Organisation und Finanzierung

Der Medienladen war an fünf Tagen die Woche jeweils acht Stunden und mehr geöffnet. Zu den Aufgaben des „Tagesdienstes“, der von wechselnden Mitgliedern übernommen wurde, gehörte neben Beratung und Verleih von Videos und Geräten auch Telefondienst, Korrespondenz, Büroarbeiten, Broschürenverkauf usw.. Einmal wöchentlich trafen sich die Mitglieder zum Plenum, wo die Probleme des Tagesdienstes besprochen und die Aufgaben verteilt wurden. Ein weiterer Punkt war die Vorstellung neuer Projekte und von Leuten, die an einer Zusammenarbeit mit dem Medienladen interessiert waren. Für ausführliche Diskussionen z. B. über Inhalte des Videomagazins oder bestimmte Videoprojekte des Medienladens blieb meist keine Zeit, was sich „besonders auf die Transparenz der Entscheidungen“ auswirkte.¹⁸¹

- Zur finanziellen Seite:

Um die eigene Unabhängigkeit zu wahren, wurde die Zusammenarbeit mit Parteien und staatlichen Institutionen genauso abgelehnt wie eine finanzielle Förderung

181 MEDIENLADEN (1978a), S. 21 und S. 22

von ihnen. „Wir bekommen und wollen auch keine staatliche Unterstützung. Wir sehen einfach, daß die nicht an unserem Strang ziehen.“¹⁸² Trotzdem verbanden sie mit ihrer Arbeit, daß sich der Medienladen finanziell trägt, sowohl auf Sachkosten bezogen wie auf den Lebensunterhalt der Mitarbeiter. Statt auf staatliche Gelder hoffte man auf finanzielle Unterstützung durch die Nutzergruppen des Ladens.

Nach zwei Jahren deckten die Einnahmen aus Geräteverleih, Videoverleih, Druck und Verkauf von Broschüren die laufenden Kosten für Miete, Strom, Telefon, Reparaturen, Bürobedarf etc.. An die Neuanschaffung teurer Geräte und die finanzielle Absicherung wenigstens eines Teils der Mitarbeiter war überhaupt nicht zu denken. Diese Hoffnung blieb bis zur Auflösung des Medienladens eine Illusion.

„Public access“ und Anti-AKW-Bewegung

In seinem Rückblick auf fünf Jahre Medienladen ging Walter Uka der Frage nach, warum sich die Mitarbeiter/innen des Medienladens Ende 1979 trennten (siehe unten). Einer der Gründe war, daß das Zentrum nach dem Abflauen der ersten großen Anti-AKW-Welle nur noch wenig genutzt wurde. Vor der Flaute dagegen gab es Zeiten, in denen der „Sinn“ eines Medienzentrums mit öffentlichem Zugang so offensichtlich war, daß keiner im Medienladen Zweifel am Nutzen seiner Arbeit haben mußte.

„Das war während der großen Kampagnen gegen die Atomkraftwerke in Brokdorf und Grohnde, als Dutzende von Initiativgruppen begannen, die Möglichkeiten des Ladens für ihre politischen Zwecke zu verwenden, als mehrmals in der Woche Anti-AKW-Videobänder bei Veranstaltungen eingesetzt wurden, als Gruppen selbst dran gingen, eigene Bänder zu produzieren, als sich sinnlich nachvollziehbar (auch während der sonst so trockenen Arbeit bei einem ‘Tagedienst’) zeigte, wie wichtig auch eine häufig als abstrakt empfundene Form politischer Medienarbeit in einem Medienzentrum sein konnte.“¹⁸³

4.4. Das Scheitern des Medienladens und des Konzepts des „public access“

„Als langjähriger Mitarbeiter des Medienladens denke ich, daß es wenig Sinn macht, die Veränderungen, die dieses alternative Medienprojekt erfahren hat, allein mit Kategorien gesellschaftlich/medienorientierter Theorie zu beschreiben und zu bewerten. Die Wirklichkeit ist dagegen (zugleich) viel komplexer und profaner. Keine objektive Theorie hat sich als falsch, sondern theoretisch formulierte Ansprüche haben sich in der praktischen Arbeit als wirklichkeitsfremd erwiesen.“¹⁸⁴ Die theoretischen Ansprüche waren, kurz gesagt, folgende: Schaffung

182 REIFSTECK (1978), S. 99

183 UKA (1980), S. 7

184 ebd., S. 5 f.

eines öffentlich zugänglichen Medienzentrums für politische Initiativen, die zur Selbsttätigkeit angeregt werden sollten. Dies oblag den Mitarbeiter/innen, die darüber hinaus in verschiedenen Initiativen mitarbeiten, den Tagesdienst aufrechterhalten, eigene Medienprojekte verwirklichen und in allen Bereichen Bescheid wissen sollten gemäß der Hausideologie „Jeder-muß-alles-können“.¹⁸⁵ Während der Anfangsphase mußte jeder nebenher seinen Lebensunterhalt verdienen und jobben, wenn er nicht durch Bafög oder sonstige Gelder finanziell abgesichert war. Später, wenn sich die Idee einmal durchsetzen und viele Initiativen den Laden nutzen würden, wären dann ja auch die Mitarbeiter finanziell abgesichert. Diese Idealvorstellung konnte jedoch nicht umgesetzt werden. Die Flaute nach der großen Anti-AKW-Welle trug dann das ihre zur Krise im Medienladen bei, wie auch die politische Repression, die im „Deutschen Herbst“ 1977 ihren Höhepunkt erreichte, und die Resignation vieler politischer Initiativen, die verstärkt um sich griff. „Die politischen Initiativgruppen, die die Basis für ein offenes Medienzentrum bilden sollten, waren plötzlich nicht mehr oder nur noch allzu spärlich vorhanden.“¹⁸⁶ Dies führte bei den meisten Mitarbeitern des Medienladens zur Motivationslähmung. Hinzu kam, daß der Medienladen fast nur noch als „Service“-Angebot genutzt wurde und die Mitarbeiter durch den Versuch, über die verstärkte Mitarbeit in Initiativen neue Mitstreiter zu finden, völlig überlastet waren.

Nach langer Diskussion formierten sich schließlich drei Gruppen mit unterschiedlichen Vorstellungen im Medienladen;

- eine Frauengruppe, die verstärkt eigene Produktionen machen wollte: Bilder von Frauen für Frauen, über ihren Alltag und ihre Sichtweise. Sie wollten weiterhin mit den Medien Video, Film, Foto und Druck arbeiten und einen „öffentlichen Zugang“ aufrechterhalten - allerdings nur für Frauen/Frauenprojekte. Nach der Auflösung des Medienladens blieben sie in den alten Räumen und gründeten den Frauen-Medienladen „Bildwechsel“.

- Um die männlichen Gründungsmitglieder bildete sich eine zweite Gruppe, die aus der Krise der alternativ-linken Bewegung den Schluß zog, ihre eigene subjektive „Produktionsfähigkeit“ wiederzugewinnen und anstelle einer „Medienarbeit für andere“ subjektive Interessen zu setzen. Diese Gruppe schloß sich zum „Hamburger Stadtjournal“ zusammen und zog zunächst in die alte Dralle-Fabrik, mit der Absicht, „kein neues Medienzentrum in der alten Form mit public access und Medienservice für alle“ zu schaffen. Auch ihnen ging es in erster Linie um eigene Produktionen.¹⁸⁷

- Die dritte Gruppe zerfiel nach UKA bald und zog sich aus dem Medienladen zurück.

Weitere Gründe für das Scheitern des Medienladens und welche Lösungsmöglichkeiten in Erwägung gezogen wurden, wird in Absatz 8. „Video in der Krise“ dieses Kapitels behandelt, da dies die gesamte Videoszene betraf.

185 vgl. UKA (1980), S. 6

186 ebd., S. 8

187 ebd., S. 10

5. Die Medienoperative Berlin

5.1. Entstehung, Struktur und Finanzierung

Das Medienzentrum der medienoperative berlin e.V. wurde im März 1977 eröffnet. Die vier Gründungsmitglieder arbeiteten damals bereits über ein Jahr mit Video und hatten sich privat eine tragbare Anlage und einen Schnittrecorder angeschafft. Beim Aufbau des Zentrums orientierten sie sich am Medienladen Hamburg und der Konzeption des 'public access'. „Wir wollten im Rahmen unserer Möglichkeiten dazu beitragen, das rein rezeptive Verhältnis der Bevölkerung zu den Medien zu verändern. Durch unsere Medienarbeit, die wir analog den Kriterien des operativen Medieneinsatzes definierten, wollten wir die Auseinandersetzung mit konkret-typischen Lebensbedingungen und Interessenskonflikten fördern und die Medien als allgemein handhabbare Instrumente der Realitätsaneignung und -vermittlung verdeutlichen. Diese Ziele sollten sowohl durch von uns initiierte und getragene, langfristig konzipierte Projekte als auch durch das Zurverfügungstellen von Geräten und Informationen erreicht werden.“¹⁸⁸

Von Anfang an beabsichtigten die Mitarbeiter der Medienoperative, von der Medienarbeit zu leben. „Die medienoperative berlin e.V. versteht ihr Medienzentrum als den Versuch, alternative Medienarbeit durch ein differenziertes Finanzierungssystem zu sichern und die Langfristigkeit dieser Arbeit durch die Entwicklung einer Berufsperspektive ihrer Träger zu gewährleisten.“¹⁸⁹ Ihr Finanzierungsmodell sah zwei Einnahmequellen vor:

- Einnahmen aus dem Servicebereich des Zentrums (Verleih von Videofilmen und Geräten, Schnittplatzvermietung, Videokurse, Vorführungen usw.);
- staatliche Zuschüsse in Form von institutioneller Förderung des Zentrums sowie Förderung einzelner Projekte (meist im sozialpädagogischen Bereich) durch staatliche und andere Träger.

Ende 1979 konnten die laufenden Kosten des Zentrums (Miete, Strom, Telefon usw.) durch Einnahmen aus der Zentrumsarbeit abgedeckt werden. Die ständigen Mitarbeiter konnten sich bis Mitte 1979 monatlich 900.- DM auszahlen, danach 1.500.- DM.¹⁹⁰

Insgesamt beschäftigte die Medienoperative Mitte 1979 sechs Personen ganztags, weitere sechs arbeiteten bei einzelnen Projekten mit, an organisatorischen Tätigkeiten waren sie kaum beteiligt. Die „Hauptamtlichen“ kümmerten sich um die laufenden Produktionen, konzipierten neue Projekte, verhandelten mit möglichen Geldgebern und organisierten den Tagesdienst und die Büroarbeiten.

188 LOTTMANN (1980), S. 61; zu Operativismus vgl. Kap. I.2 und Kap. IV.7

189 LOTTMANN (1980), S. 107

190 ebd., S. 64

„Spezialistentum“ sollte zwar so weit als möglich verhindert werden, das Prinzip „Jeder-muß-alles-können“ wurde aber nicht so eng ausgelegt wie beispielsweise im Medienladen Hamburg. Unterschiedlichen Qualifikationen und Interessen wurde mit dem Prinzip der „rotierenden Verantwortlichkeit für verschiedene Arbeitsgebiete“ Rechnung getragen, wobei sie darauf achten wollten, „daß die Qualifikationsstruktur der Mitarbeiter eines Medienzentrums nicht statisch gesehen wird, sondern als veränderbar.“¹⁹¹

5.2. Die Arbeitsbereiche der Medienoperative

5.2.1. Zentrumsarbeit

Sinn und Zweck der verschiedenen Arbeitsbereiche decken sich im wesentlichen mit denen der bereits beschriebenen Zentren. Deshalb gehe ich hier nur kurz darauf ein.

- Videoverleih:

Der Verleihkatalog der Medienoperative umfaßte Ende 1979 etwa 120 Videofilme zu den Themen Jugend, Frauen, Alte Menschen, Schule, Repression, Stadtplanung/Sanierung und Medien, die in Westberlin und in die BRD verliehen wurden.

- Geräteverleih und Schnittplatzvermietung:

Zur Verfügung standen Geräte für Aufnahme, Schnitt und Vorführung in den gängigen Videosystemen. Die Gebühren waren gestaffelt und richteten sich nach den Nutzern und ihren Anliegen.

- Videovorführungen:

1979 fanden in der Medienoperative etwa alle zwei Wochen vorher öffentlich angekündigte Vorführungen statt, zu denen im Durchschnitt etwa 40 Zuschauer kamen. Gezeigt wurden (möglichst bei Anwesenheit der jeweiligen Produzenten) Videos zu aktuellen politischen Ereignissen und Produktionen, die im Rahmen der Projektarbeit der Medienoperative entstanden.

Eine andere Form entstand auf Anregung von Berliner Kneipen. Sie schlossen sich zu einer Abspieldette zusammen, wählten in Eigenregie die Bänder aus und kümmerten sich selbst um die Organisation der Vorführungen.¹⁹²

- Videoeinführungskurse:

Etwa alle zwei, drei Wochen fanden Wochenendkurse mit ca. 16 Teilnehmern statt, die von Mitarbeitern der Medienoperative geleitet wurden. Im Vordergrund stand die praktische Handhabung der Geräte, es wurde aber auch versucht, „die Prinzipien alternativer Medienarbeit zu vermitteln, indem wir Videoproduktionen vorführen und Erfahrungen diskutierten.“¹⁹³

- Öffentlichkeitsarbeit:

191 LOTTMANN (1980), S. 98

192 ebd., S. 90

193 ebd., S. 91

Sie fand zum einen während des täglichen Zentrumsdienstes statt (Beratung, Veranstaltungen, Vorführungen, Verkauf von Zeitschriften usw.), zum anderen durch Projektberichte und Selbstdarstellungen in Zeitschriften, Büchern, Rundfunk und Fernsehen und durch die Herausgabe eigener Broschüren (Diplomarbeiten etc.) zum Thema „Alternative Medienarbeit“. Ein weiterer Schwerpunkt ihrer Öffentlichkeitsarbeit war die Durchführung von Tagungen (z. B. „Video in der Schule“ im Oktober 1977) oder die Organisation des „Videoforums Berlin“ im Dezember 1978), zu dem über 50 Mediengruppen anreisten, um Erfahrungen auszutauschen und Möglichkeiten der Kooperation zu besprechen. Näheres hierzu in Absatz 8 in diesem Kapitel)

5.2.2. Videoprojekte: prozeßorientierte Medienarbeit

Die Durchführung von Videoprojekten im sozialpädagogischen Bereich war neben der Zentrumsarbeit eines der wesentlichen Arbeitsfelder der Medienoperative. Da sie nur bei ausreichender finanzieller Förderung durchgeführt wurden, trugen sie entscheidend zur Finanzierung der Mitarbeiter bei. Die mit der Abhängigkeit von staatlichen Zuschüssen verbundene Gefahr der inhaltlichen/politischen Beeinflussung und der Zensur/Selbstzensur wurde zwar von den Mitarbeitern der Medienoperative gesehen, sie glaubten ihr aber durch „umfassende Kontakte und langfristige Vorausplanung“ begegnen zu können. „Die medienoperative versucht, die Finanzierung ihrer Arbeit durch mehrere Projekte und damit durch verschiedene Institutionen zu sichern, um nicht von einem einzigen Geldgeber abhängig zu werden.“¹⁹⁴

Von 1977 bis 1979 führte die Medienoperative nach Lottmann folgende Projekte durch:

- „Videoarbeit im Quartier“, Herstellen von Stadtteilöffentlichkeit in Kreuzberg;
- verschiedene medienpädagogische Projekte in Schulen;
- „Probleme im Ruhestand“ (1977-1978), Aktivierung von alten Menschen in einer Senioren-Tagesstätte;
- „Jugendliche und Drogenmißbrauch“, ein Videoprojekt zur Drogenproblematik mit Jugendlichen eines Jugendfreizeitheimes.

„Videoarbeit im Quartier“

Am Beispiel dieses von der Medienoperative geplanten Projektes soll der prozeßorientierte Ansatz ihrer Medienarbeit verdeutlicht werden.

Anfang 1977 veranstaltete der Berliner Senat einen Wettbewerb „Strategien für Kreuzberg“ und forderte die Bewohner des sanierungsbedürftigen Stadtteils auf, Vorschläge zur Verbesserung und Wiederbelebung des Quartiers einzureichen. Auch die Medienoperative beteiligte sich daran und reichte unter dem Titel „Videoarbeit im Quartier“ ihren Projektentwurf ein, da sie die Notwendigkeit sah, „in einer Phase der Vorbereitung wichtiger Entscheidungen über die Umgestal-

tung eines Stadtviertels Medienarbeit zu leisten, die sich an den Interessen der Bevölkerung orientiert und in enger Zusammenarbeit mit ihr entwickelt wird.“¹⁹⁵ Es ging dabei weniger um die Produktion eines Videofilms, sondern um die „Herstellung einer Stadtteilöffentlichkeit“, die Lottmann als den Versuch kennzeichnete, „durch langfristige Arbeit zusammen mit politischen Initiativen innerhalb eines lokalen Raums dessen spezifische Problematik zur Diskussion zu stellen. Es geht dabei nicht nur um Information, die anders nicht zu erhalten ist, sondern auch um die persönliche Auseinandersetzung mit den Bewohnern eines Stadtteils, um die Entwicklung von Kommunikation hinsichtlich der gemeinsamen Interessen als Vorstufe von solidarischem Handeln.“¹⁹⁶

Da für dieses Projekt keine Gelder bewilligt wurden (der Vorschlag wurde von der Wettbewerbskommission abgelehnt), zog es die Medienoperative zurück. Sie erhielten dann vom Senat den Auftrag, „den Ablauf des gesamten Wettbewerbs einschließlich der Erprobung der Vorschläge und der endgültigen Empfehlungen mit Video zu dokumentieren.“¹⁹⁷

Ausgestattet mit den erforderlichen Geldern begann die Medienoperative mit der Arbeit. Sie dokumentierten neben den „offiziellen“ Ereignissen wie den Sitzungen der Projektkommission auch Gespräche mit „Betroffenen“ in Kneipen und auf der Straße und nahm Kontakt zu einer Bürgerinitiative auf, die den Erhalt der vom Abriß bedrohten alten Feuerwache und ihren Umbau in ein Stadtteilzentrum forderte. Um dieser Forderung Nachdruck zu verleihen, wurde das Gebäude von der Bürgerinitiative besetzt, was die Medienoperative mit ihrer Videoarbeit unterstützte: „Wir dokumentierten Sondersitzungen sowohl der Projektkommission als auch der Bezirksverordnetenversammlung, die sich mit der Feuerwache befaßten, und führten das Material jeweils am nächsten Tag in einer Schnitfassung in der Feuerwache vor. (...) In gleicher Weise nahmen wir auch deren Aktivitäten auf: als praktisches Beispiel einer Strategie und um den verschiedenen Besuchern des Geländes Informationen zu geben.“¹⁹⁸

Ein praktisches Resultat dieser Arbeit war der Freispruch zweier Mitglieder der Bürgerinitiative, die wegen der Auseinandersetzungen am Abrißtag angeklagt waren. Aufgrund von Videoaufnahmen der Medienoperative, die als Beweismittel der Verteidigung eingebracht wurden, mußte die Anklage fallengelassen werden.

¹⁹⁹

Mit der Zeit entstanden verschiedene Schnitfassungen der gefilmten Ereignisse, die im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit der Besetzer der Feuerwache eingesetzt wurden. Doch nach sechs Wochen setzten 350 Polizisten dem Spiel ein jähes Ende. Die Feuerwache wurde geräumt und sofort abgerissen.

Danach erstellte die Medienoperative eine 50minütige Dokumentation der Ereignisse („Nur 40 Tage für die Feuerwache“), die u.a. in Veranstaltungen von Bür-

195 Hartmut Horst, zitiert nach LOTTMANN (1980), S. 67f

196 LOTTMANN (1980), S. 66

197 ebd., S. 69

198 ebd., S. 70

199 ebd., S. 71

gerinitiativen und im Rahmen einer Ausstellung eingesetzt wurde. Nach vielen Vorführungen und Diskussionen zeigte sich, daß der Film die generellen Informationsmängel der Bevölkerung nicht beheben konnte. Deshalb begann die Medienoperative, „kurze - etwa 10 Minuten lange - Videofilme zu erstellen, die anhand eines Gebäudes für Kreuzberg typische Vernachlässigungen der Bausubstanz zeigten sowie Versuche der Mieter, etwas dagegen zu unternehmen.“²⁰⁰ Diese konkreten Beispiele erschienen besser geeignet, Gespräche zu initiieren. In einem weiteren Schritt sollte dann die Bevölkerung selbst in die Produktion der Bänder einbezogen werden. Da dafür aber nach Abschluß des Modellversuchs keine Gelder mehr zur Verfügung standen, wurde die Arbeit von der Medienoperative eingestellt.

Dieses Beispiel zeigt, wie „gefährlich“ die Verbindung von staatlicher Förderung und politischer Medienarbeit sein kann. Das MPZ z. B. hat es genau aus diesem Grunde immer abgelehnt, sich von staatlichen Zuschüssen so abhängig zu machen, daß ein „Zudrehen des Geldhahns“ zwangsläufig die Beendigung des Projekts bedeutet. Den Vorwurf, daß die Finanzierung der Medienarbeiter Vorrang hatte vor dem mit der Videoarbeit eingeleiteten Prozeß, mußte sich die Medienoperative gefallen lassen. Sicher war es berechtigt, für diese Medienarbeit eine Finanzierung zu fordern. Wenn aber die Einstellung des Projekts damit begründet wird, daß „ohne eine angemessene Finanzierung (...) eine Medienarbeit, die dem inzwischen geweckten Interesse der Stadtteilbewohner entspricht, allerdings nicht durchgeführt werden“²⁰¹ könne, bleibt es letztlich den politisch Verantwortlichen überlassen, sich eine ihnen angenehme Medienarbeit zu finanzieren. Eine solche Medienarbeit verdient allerdings nicht mehr das Prädikat „unabhängig“.

5.2.3. Medienarbeit zu aktuellen Ereignissen: produktorientierte Medienarbeit

Dieser Bereich der Medienarbeit zielte darauf ab, Öffentlichkeit für kulturelle Veranstaltungen und politische Konflikte herzustellen, die über ihre Aktualität hinaus von Bedeutung waren. Im Gegensatz zu den auf das Sensationelle ausgerichteten Medien ging es der Medienoperative darum, „das Ereignis in seinem Stellenwert innerhalb politischer Zusammenhänge zu zeigen, die Betroffenen in der ihnen eigenen Art zu Wort kommen zu lassen. Aufgrund der Notwendigkeit, in bestimmten Konflikten Informationen möglichst schnell zu verbreiten, kann das Moment der Selbsttätigkeit in diesem Fall keine wesentliche Rolle spielen.“

²⁰²

Eine so verstandene Medienarbeit will einseitig und eindeutig Partei ergreifen für die Betroffenen und ihre Interessen und fühlt sich einem abstrakten Ausgewo-

200 LOTTMANN (1980), S. 72

201 ebd., S. 74

202 ebd., S. 82

genheitsgebot nicht verpflichtet. Auch in der Art der Präsentation unterscheidet sie sich vom Programm der Massenmedien, das einem unbekanntem Publikum frei Haus geliefert wird. Die Medienoperative zeigte ihre Filme dort, „wo (potentiell) Betroffene bzw. aufgrund ihrer eigenen Lage und Erfahrung Interessierte angesprochen werden können.“²⁰³

Bis Ende 1979 wurden von der Medienoperative u.a. folgende Videofilme gemacht:

- eine Dokumentation des Hochschulstreiks gegen Berufsverbote in Berlin (1976/77, 40 Min.)

- „Nur 40 Tage für die Feuerwache“ (1977, 50 Min.), siehe auch die Projektbeschreibung oben);

- ein Bericht über Polizeischikanen bei einer Demonstration 1977 gegen den Bau des AKWs in Kalkar;

- „Freiheit für die Agit-Drucker“ (1978, 10 Min.) und

- „Die Schere im Kopf, den Richter im Nacken“ (1979, 10 Min.), beide Videos entstanden in Zusammenarbeit mit dem AGIT-Komitee und dienten der Unterstützung der Agit-Drucker, die wegen Verstoß gegen den § 185a angeklagt und verhaftet waren. Durch den Druck der Zeitschrift „Info BUG“ hätten sie eine terroristische Vereinigung unterstützt.

- „Westtangente“ (1978, 30 Min.); Bericht über den geplanten Bau einer weiteren Stadtautobahn;

- eine Dokumentation der Besetzung der UFA-Fabrik, die die Forderungen und Ziele der beteiligten Initiativen vorstellt.

6. Konzeptionelle Unterschiede zwischen Medienoperative und MPZ

Finanzierung und Arbeitsorganisation waren die Bereiche, in denen sich beide Zentren grundsätzlich unterschieden.

Während das MPZ den Grundsatz verfolgte, nur unentgeltlich zu arbeiten, zahlten sich die Mitarbeiter der Medienoperative (wenn auch geringe) Gehälter aus und betrieben die Medienarbeit hauptberuflich. Beide Gruppen stimmten darin überein, mit ihrer Medienarbeit zur gesellschaftlich notwendigen Diskussion und Kommunikation beizutragen. Dennoch lehnte das MPZ eine staatliche Förderung ab, um sich ihre politische Unabhängigkeit zu erhalten. Die Medienoperative dagegen zog daraus den Schluß, daß für diese Arbeit deshalb auch öffentliche Mittel zu fordern seien.²⁰⁴

203 LOTTMANN (1980), S. 82

204 vgl. LOTTMANN (1980), S. 110

Als sich Anfang 1980 abzeichnete, daß eine staatliche institutionelle Förderung der gesamten Zentrumsaktivitäten nicht möglich sein würde, schränkte die Medienoperative ihren Servicebetrieb, den Geräteverleih und Einführungskurse ein. Die bisher ganztägige Öffnungszeit wurde auf zwei Stunden verkürzt.²⁰⁵

Das MPZ sah eine wesentliche Bedingung ihrer politischen Medienarbeit „in der kollektiven Organisierung dieser Arbeit und in der Schaffung dafür geeigneter Organisations- und Arbeitsformen.“²⁰⁶ Diese Organisationsstruktur war nach Meinung des MPZ nur dann von Dauer und von politischer Bedeutung, „wenn sie nicht bestimmt oder überlagert wird von den Interessen der Medienarbeiter, von der Arbeit in solchen Organisationsformen leben zu wollen oder zu müssen“.

²⁰⁷

Das MPZ arbeitete nach einer Mischstruktur, d.h. die Mitarbeiter kamen aus verschiedenen Bereichen (Beruf, Ausbildung usw.) und leisteten die Medienarbeit „nebenberuflich“ in ihrer sogenannten Freizeit. Außenstehende oder neue Mitglieder konnten so relativ leicht in die Medienarbeit und die Gruppe integriert werden. Sämtliche Entscheidungen wurden von allen Mitgliedern auf dem wöchentlichen Plenum getroffen. Eine Professionalisierung der Medienarbeit wurde auch deswegen abgelehnt, da dies „zu überhöhten Ansprüchen, Überforderungen und Distanz gerade gegenüber denen führt, die durch die Arbeit unterstützt und zur Selbsttätigkeit angeregt werden sollen.“²⁰⁸

Die Medienoperative dagegen wollte von Anfang an professionell arbeiten, d.h. hauptberufliche und somit auch bezahlte Medienarbeit machen. Die Mitarbeit von „Externen“ beschränkte sich auf einzelne Bereiche oder bestimmte Projekte. Sechs Festangestellten bildeten zusammen den „Mitarbeiterrat“, dessen Aufgabe es war, die anstehende Arbeit zu organisieren und zu delegieren. Er traf alle Entscheidungen in Bezug auf Organisation, Anschaffung neuer Geräte, Finanzierung usw..

7. Videodebatte und Operativismusstreit

1977 begann eine heiße Debatte innerhalb der Videoszene (vor allem zwischen dem MPZ, der Medienoperative und dem Medienladen Hamburg) um das „richtige“ Verständnis und die „richtige“ Umsetzung des Operativismus heute. Tretjakovs operatives Konzept aus den 30er Jahren wurde verglichen mit dem Begriff Gegenöffentlichkeit, wie ihn Negt/Kluge 1972 formulierten. Begriffe wie „produktorientierte“ und „prozeßorientierte“ Medienarbeit wurden ins Spiel gebracht, mal synonym zu den in Frankreich entwickelten Begriffen „vidéo anima-

205 vgl. MPZ (1980), S. 37

206 MPZ (1976), S. 204

207 ebd., S. 205

208 MPZ (1978), S. 53

tion“ und „vidéo militant“ gebraucht, dann wieder voneinander abgegrenzt oder in unterschiedlicher Bedeutung verwendet. Ein Begriffswirrwarr machte sich breit und schlug Wellen in schriftlich geführten theoretischen Auseinandersetzungen. Und in der Praxis ...? Tretjakov, hätte er die Gelegenheit gehabt, dabei zu sein, würde wohl die Welt nicht mehr verstehen. „Unter dem operativen Charakter meiner Arbeiten verstehe ich ihre unmittelbare praktische Wirksamkeit.“²⁰⁹

Auf dem Hintergrund der 1979 in Erlangen und danach geführten Diskussion um „Video in der Krise“ erscheint die Operativismus-Debatte überflüssig und unverständlich und erinnert an die hitzigen Debatten der verschiedenen „K-Gruppen“ Mitte der 70er Jahre darüber, welche denn nun berechtigt sei, das Proletariat anzuführen.

Ich werde im folgenden nicht auf Einzelheiten der Debatte eingehen und verweise auf die entsprechenden Broschüren und Zeitschriftenartikel: Videomagazin 2 und 3, medienarbeit 11, „Operatives Video“ (Horst/Lohding), MPZ Materialien 1, „Alternative Medienarbeit“ (Lottmann) und die Kapitel I und II.4 in dieser Arbeit.

Die wichtigsten Punkte der Auseinandersetzung will ich im folgenden anführen. Sie äußerten sich während der Debatte in den Schlagworten „produkt- oder prozeßorientierte Videoarbeit“, und „Gegenöffentlichkeit versus operatives Konzept“ zum Ausdruck.

7.1. Produktorientierte oder prozeßorientierte Medienarbeit?

Horst/Lohding gingen 1977 in ihrer Arbeit „Operatives Video“ dieser Frage nach und unterschieden zwei Zielvorstellungen und Vorgehensweisen in der Medienarbeit. Einmal stand die Realisierung eines Endprodukts im Vordergrund, das andere Mal der Prozeß der Medienarbeit. Dem MPZ erschien diese Unterscheidung in produkt- und prozeßorientiertes Arbeiten nicht brauchbar, „da es auch den sog. produktorientierten Ansätzen nicht primär um die Erstellung eines Medienproduktes, um des Produktes Willen, geht. Vielmehr sollen durch den Einsatz des Medienproduktes, das konkrete Erfahrungen zu verarbeiten und zu vermitteln versucht, Erkenntnis- und Reflexionsprozesse ausgelöst werden. Häufig greifen die Medienprodukte auch selbst in aktuelle politische Prozesse unterstützend ein. Umgekehrt ist auch die sog. prozeßorientierte Medienarbeit nur möglich über die Materialisierung in einem (wenn auch unbearbeiteten) Medienprodukt.“²¹⁰

Horst/Lohding dazu: „Prozess-orientierte Medienarbeit materialisiert sich zwar auch in Produkten, ihr wesentliches Ziel ist jedoch die produktive Tätigkeit der Beteiligten. Sie sollen durch die Produktion mit Medien diese als Ausdrucksmittel ihrer Interessen und Alltagserfahrungen begreifen lernen. (...) Prozess-orientierte Medienarbeit setzt im allgemeinen gerade da an, wo politisches Bewußtsein nur latent und sich nicht offensichtlich äußernd vorhanden ist. Das Ziel dieses An-

209 TRETJAKOV (1972), S. 198

210 MPZ (1976), S. 157

satzes ist es, unter Zuhilfenahme von Medien objektiv zwar vorhandene, aber von den Betroffenen nicht ausgetragene Widersprüche anzugehen. Diese Medienarbeit findet vor allem in Bereichen statt, in denen kein aktuelles Ereignis zur Berichterstattung herausfordert, sondern Probleme des Alltags vorliegen.“²¹¹ Ziel des prozeßorientierten Ansatzes war es ferner, die persönlichen Konflikte und Erfahrungen auf ihre gesellschaftlichen Ursachen zurückzuführen. „Eine auf dieses Ziel gerichtete Medienarbeit setzt nicht schon politisches Bewußtsein voraus, sondern versucht es zu entwickeln.“²¹²

Sinnvoll wäre nach Horst/Lohding eine Unterscheidung erst mit dem Bezug zum operativen Konzept. Operativ wäre demnach die prozeßorientierte Medienarbeit, wenn folgende Kriterien zuträfen:

- Langfristigkeit des Projekts,
- Thema und Inhalt sind Alltagserfahrungen von Betroffenen,
- die Herstellung von Medienprodukten ist Mittel zum Zweck.

Bei produktorientierter Medienarbeit wären die operativen Kriterien erfüllt, wenn sie „über den aktuell darzustellenden Konflikt hinaus den gesamten Lebenszusammenhang der Beteiligten als von dem aktuellen Konflikt untrennbaren in die Arbeit einbezieht, die Betroffenen in jeder Beziehung am Produktionsprozess beteiligt und darauf hinwirkt, daß Medien als von ‘jedem produktiv zu nutzende’ verstanden werden.“²¹³

Dem MPZ sprachen Horst/Lohding die so definierten „Qualitätskriterien“ für die richtige Medienarbeit (im Sinne von operativ) ab. „Gerade auf die Beteiligung der Betroffenen scheint das MPZ weniger Wert zu legen als auf die Aktualität der Produktionen.“ Darüber hinaus machten sie dem MPZ den Vorwurf, die Betroffenen hätten nur eine ‚Mitbestimmungsfunktion‘ am Produkt und ihre subjektiven Bedürfnisse und Interessen blieben hinter den ‚objektiven‘ politischen Aktionen und Ereignissen und dem politischen Impetus der MPZ-Gruppe versteckt.²¹⁴

Schlußendlich sprachen sie dem MPZ ab, das Prädikat „Operativismus“ an ihre Medienarbeit zu heften. In ihren Äußerungen ließen sich „militante Tendenzen“ aufzeigen, d. h. die Arbeit des MPZ würde Selbsttätigkeit ausschließen und die geforderte „Artikulation der Betroffenen durch Agitation von Seiten einer Produktionsgruppe“ ersetzen.²¹⁵ Als Beleg diente Horst/Lohding folgendes Zitat aus den MPZ Materialien 1: „Die Forderung nach medialer Selbsttätigkeit der Betroffenen ist daher nicht zu trennen von der politischen, kulturpolitischen Artikulation und Organisation der Betroffenen.“²¹⁶

211 HORST/LOHDING (1977), S. 54 und 55

212 ebd., S. 56

213 ebd., S. 56

214 ebd., S. 52 und S. 53

215 ebd., S. 75

216 MPZ (1976), S. 183

Der Vorwurf der Militanz, und als Vorwurf sollte dies wohl auch verstanden werden, blieb unpräzise und verklärte mehr als daß er unterschiedliche Standpunkte charakterisierte. Vergleicht man die unterschiedliche Verwendung des Begriffs 'militant' bei den französischen Videogruppen, bei ihren Kritiker, beim MPZ und bei der Medienoperative, zeigt sich, daß er einmal 'positiv' besetzt ist und eine Qualität zum Ausdruck bringt, das andere Mal eher 'negative' Assoziationen wecken soll und einer Disqualifizierung gleichkommt.

Das MPZ stellte diese verschiedenen Verwendungsformen gegenüber und widmete sich ausführlich den von der Medienoperative erhobenen Vorwürfen. Ihr Fazit: „Uns scheint, daß sich die 'medienoperative' in ihrer Einschätzung unserer Arbeit wohl mehr auf die Gerüchte einiger Mitglieder des Medienladens Hamburg gestützt hat, als auf die wirkliche Auseinandersetzung mit unseren formulierten Positionen, geschweige denn sich selbst über unsere Arbeit, über unsere Projekte und Produkte informiert hat.“²¹⁷

Nach Meinung des MPZ lag bei der Medienoperative eine verkürzte Interpretation von Tretjakovs Operativismus vor. „Wenn die 'medienoperative' davon spricht, daß operativ nur den Teil von Medienpraxis bezeichnet, der auf Aktivierung zur Selbsttätigkeit abzielt, dann werden mit dieser Bestimmung wesentliche Momente der operativen Konzeption Tretjakovs ausgeklammert. So z.B. die Forderung Tretjakovs, daß die Konzeption einer operativen Kunst- und Medienpraxis dem Autonomieanspruch und der Folgenlosigkeit der bürgerlichen Kunst ihre Fundierung auf Politik und Alltagspraxis entgegensustellen hat, d.h. die neue Kunst sollte sich nicht länger über die Wirklichkeit erheben, sondern in diese verändernd eingreifen. Die neue Kunst sollte sich von den gesellschaftlichen Aufgaben und Zielsetzungen nicht mehr fernhalten, sondern sich diesen unterordnen. `Die gesamte Zielsetzung unseres Staatswesens diktiert auch dem Kunstarbeiter äußerste Zielgerichtetheit und soziale Funktionalität der Arbeit, das heißt, die Unterordnung von Material und Arbeitsmethoden unter die gesellschaftlichen Aufgaben.`(Tretjakov, S. 74, 1972)“²¹⁸

7.2. Konzept Gegenöffentlichkeit versus operatives Konzept

Die Medienoperative lehnte die Begriffe „proletarische Öffentlichkeit“ und „Gegenöffentlichkeit“ (von Negt/Kluge als Vorform proletarischer Öffentlichkeit definiert) als Bestimmungsmomente gegenwärtiger Medienarbeit ab und schlug zu deren Beurteilung das „operative Konzept“ vor. Ihrer Meinung nach „ist der Bezug auf die Selbsttätigkeit des Proletariats in keiner Weise gerechtfertigt, da es jeglicher praktischer Beispiele ermangelt.“²¹⁹

Die Mitarbeiter des MPZ, die seit Jahren mit Betriebs- und Gewerkschaftsgruppen zusammenarbeiteten, konnten diese Ignoranz gegenüber bestehenden Ansät-

217 MPZ (1977), S. 20

218 ebd., S. 28

219 HORST/LOHDING (1977), S. 75

zen nicht nachvollziehen. Sie waren der Meinung, „daß die zahlreichen Betriebszeitungen, Flugblätter, Filme und Foto-Broschüren etc. im Bereich Betrieb und Gewerkschaft ebenso Ansätze sind wie beispielsweise die Informationsarbeit von Arbeiterinitiativen im Wohnungs- und (in geringerem Maße) Ausbildungsbereich.“²²⁰

Auch in der Einschätzung von Basisaktivitäten unterschieden sich beide Gruppen. Während Horst/Lohding seit 1969 erstmals in Anti-AKW-Gruppen (Wyhl, Brokdorf) neue Orientierungspunkte für eine politische Medienarbeit sahen, war dies für das MPZ auch bei Basisaktivitäten wie der Anti-Mißtrauensvotum-Bewegung (1972) oder der §218-Bewegung der Fall.

Die Gretchenfrage, ob bestimmte Basisaktivitäten und ihre Öffentlichkeitsformen als Gegenöffentlichkeit zu bezeichnen seien oder nicht, verdient schon deshalb Aufmerksamkeit, weil sie zwei Jahre später in der Debatte um die „Krise der Videoarbeit“ wieder gestellt wurde (wie auch während vieler Debatten in den 80er Jahren). Jedesmal schieden sich die Geister; auch heute bleiben unterschiedliche Positionen unvereinbar nebeneinander stehen (z. B. in der Einschätzung der Videoszene und dem, was die Videogruppen und Medienzentren heute leisten können) - mit dem Unterschied, daß diese Debatte heute nicht mehr mit derselben Vehemenz geführt wird.

Die Kontroverse zwischen der Medienoperative (Horst/Lohding) und dem MPZ wurde bereits 1980 von Lottmann, einem Mitarbeiter der Medienoperative relativiert: „Heute, nach mehreren Jahren der Erfahrung auch im Medienzentrum der medienoperative, scheint die Konzeption, wie sie im „Operativen Video“ [Titel der Arbeit von Horst/Lohding; Anm. W.S.] entwickelt wurde, ergänzungsbedürftig. Prozeßorientierte Gruppenarbeit behält ihre Relevanz, dazu kommen aber zunehmend Tätigkeiten, die man kurz als Initiierung und Unterstützung von Öffentlichkeitsarbeit, als Verdeutlichung der Möglichkeiten des selbstbestimmten Medieneinsatzes beschreiben könnte. Es gilt, unter ‘alternativer Medienarbeit’ nicht nur konkrete Projektarbeit zu verstehen, sondern auch die umfassende Informations- und Verleihfähigkeit, wie sie von den bestehenden alternativen Medienzentren durchgeführt wird.“²²¹

220 MPZ (1977), S. 33

221 LOTTMANN (1980), S. 40

8. Video in der Krise

Das Berliner Videoforum (Dez. 78) und die Erlanger Videotage (Febr. 79) markierten einen Einschnitt in der Geschichte der bundesrepublikanischen Videoszene, der mit dem Schlagwort „Video in der Krise“ eine Veränderung in der Arbeitsweise und im Selbstverständnis der Medienzentren zum Ausdruck brachte.

In Berlin waren Vertreter von mehr als 50 Mediengruppen und -zentren zusammengekommen, um Erfahrungen auszutauschen und Möglichkeiten der Kooperation zu besprechen. In Vorführungen und Diskussionen sollten vor allem diejenigen über Arbeitsmöglichkeiten informiert werden, die Öffentlichkeit über gesellschaftliche Mißstände und dagegen gerichtete Basisaktivitäten herstellen wollten (z. B. Bürgerinitiativen).²²²

Die Hoffnungen der meisten Angereisten wurden jedoch enttäuscht, zu viele Vorführungen („Full-time-non-stop-open-end-programming“), und von den erwähnten Bürgerinitiativen und den Betroffenen keine Spur, man blieb unter sich. „Berlin hat gezeigt, daß (gemessen am Aufwand) der Diskussionsprozeß innerhalb der Videogruppen und Medienzentren kaum vorangebracht worden ist. (...) Man baute brav das Männchen einer tagtäglich erfolgreichen Videoarbeit, ohne die realen Schwierigkeiten und Widersprüche dieser Arbeit auch nur ansatzweise beim Namen zu nennen. Kaum ein Wort von Krise, von „ökonomischer und politischer Repression, vom Problem der Berufsperspektive im Rahmen der Arbeitsgruppen, die ein geschlossenes Bild ihrer Praxis vermitteln wollten. Das Forum in Berlin schuf kein Klima, um die Barrieren der Selbstprofilierung und Selbsttäuschung aufzubrechen, um die Diskussion an den Problemen einsetzen zu lassen, die das wirkliche, aktuelle Bild der Videoarbeit ausmachen.“²²³

Welches diese Probleme waren, die die Krise bestimmten, wurde zwar schon in Berlin sichtbar, klar geäußert wurden sie aber erst zwei Monate später in Erlangen.

Vor allem zwei Programmpunkte waren es, die die 2. Erlanger Videotage 1979 nachhaltig prägten. Gerd Roschers „Bemerkungen zur aktuellen Video-Situation“, dessen Hauptthesen im Videomagazin Nr. 16/17 veröffentlicht wurden und die Vorführung eines Videobandes der Videogruppe Aachen, zu dessen Ergänzung sie das Thesenpapier „Wider die Video-’Doktrin’. Eine Provokation“ in den Erlanger Beiträgen 4/79 veröffentlichten.²²⁴

222 vgl. MEDIENOPERATIVE (1979), S. 73

223 MEDIENLADEN (1978b), S. 63 und 65

224 vgl. VIDEOGRUPPE AACHEN (1979)

Die Doktrin äußerte sich nach der Videogruppe Aachen u.a. in folgenden Sätzen:
 „+ Die Betroffenen sollen selbst zu Wort kommen, unkommentiert.
 + Die Handhabung von Video ist so einfach, jeder kann, wenn er will.
 + Solange noch nicht jeder kann, ist die Rolle des Medienarbeiters auf die des technischen Vermittlers reduziert.
 + Ergebnis einer Videoproduktion ist nicht ein Produkt (Film) sondern der Bewußtseins-Prozeß der direkt Beteiligten, der Zuschauer, die sich in den Aussagen der Akteure wiederfinden, gleiche Interessen erkennen und sich damit selbst organisieren können. In diesem Prozeß taucht das Vertriebsproblem nicht auf.“²²⁵

Aufgrund der „Weigerung der Betroffenen, sich modellgerecht zu verhalten“, hätten die Medienarbeiter wieder die Rolle der Produzenten übernommen und in das Material eingegriffen, sich dann aber beharrlich geweigert, Stellung zu beziehen. „Die Filme wurden ebenso langweilig wie unverständlich.“ Aus dem Scheitern der bisherigen Ansprüche zog die Videogruppe Aachen Konsequenzen. Sie forderte die anderen Videogruppen dazu auf, jede Video-Doktrin abzulehnen („Tabus sind zum Brechen da!“) und sich als eigenständige Filmemacher zu begreifen, die im Auftrag und unter inhaltlicher Kontrolle der Betroffenen Filme für sie herstellen. „Der Streikführer im Stahlarbeiterstreik z.B., der andere mobilisieren will, gehört nicht hinter die Kamera, sondern vor sie.“ Die Arbeitsweise müsse professionalisiert werden; statt der Selbstbeschränkung auf Dokumentarisches mehr Experimente und Spielereien, subjektive Sichtweisen und Selbstreflexion.²²⁶

Gerd Roscher, Mitbegründer des Medienladens und Verfechter des operativen, auf Selbsttätigkeit abzielenden Ansatzes und des Konzepts der Gegenöffentlichkeit sah nach dem Abflauen der ersten Anti-AKW-Bewegung und der danach einsetzenden Stagnation noch eine Chance darin, daß die Mitarbeiter der Medienzentren verstärkt in diesen Initiativen mitarbeiten.²²⁷

In Erlangen mußte er eingestehen, „daß auch solche Bemühungen nicht sehr viel mehr gebracht haben.“²²⁸ „So wie wir klassisch operativ formuliert haben im Rahmen einer kulturellen Massenbewegung, so hat sich das kaum realisieren lassen und wird zumindest heute weniger realisiert als in der vergangenen Zeit. Wenn man in dieser Situation nicht in Gefahr laufen will, vielleicht bald mit solchen Ansprüchen vor dem Nichts zu stehen und seine eigene Position nicht mehr erkennen zu können, dann wäre in dieser Situation zumindest in dem anzusetzen, was als Interessenszusammenhang für einen selbst dasteht.“

Anstelle des operativen Ansatzes müsse man nun auf „bestimmte Aspekte des Dokumentarischen“ zurückgehen, wobei sich Roscher auf den Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn berief: „Solange eine Perspektive in der Gesellschaft un-

225 VIDEOGRUPPE AACHEN (1979), S. 89

226 ebd., S. 91

227 vgl. ROSCHER (1979) S. 32

228 vgl. MEDIENLADEN (1979), S. 50 und S. 47

klar und umstritten ist, solange das Streben nach sinnvoller Perspektive abgelenkt wird und ökonomische Grundbedingungen verschleiert werden, solange sollte das Machen von dokumentarischen Filmen den Vorrang haben. Denn dokumentarische Filme verstärken das Streben nach Perspektive, nach gesellschaftlicher Veränderung beim Empfänger.“²²⁹

Auch Rettinger schloß sich der Ansicht an, „daß der in der anfänglichen Video-Euphorie propagierte Anspruch ‘operativer Videoarbeit’ bislang weitgehend uneingelöst blieb. Trotz der Gründung einiger unabhängiger Medienzentren wurden nur in wenigen Ausnahmefällen Zuschauer angeregt, ihr Videoprogramm selbst zu produzieren.“²³⁰

Er wehrte sich aber dagegen, wie Wildenhahn auf eine ‘klare’ und ‘unumstrittene’ Perspektive zu hoffen. „Zumindest bislang haben sich sämtliche Perspektiven mit Alleinvertretungsanspruch in Wirklichkeit als unbefriedigend erwiesen. Sie berücksichtigen eben nur eine Wirklichkeit. Die Folgerung daraus kann doch nicht etwa heißen, auf eine bessere, auf die Perspektive schlechthin zu warten, sondern im Gegenteil, alle Sichtweisen, Wirklichkeiten, Wünsche, Anschauungen, Vor- und Einstellungen zuzulassen und wiederum subjektiv zu montieren.“

Rettinger wollte Videoarbeit als einen kommunikativen Prozeß verstanden wissen, dessen Produktionsverhältnisse und Produkte „den Austausch verschiedener Wirklichkeiten (Erfahrungen und Anschauungen) von Aufgenommenen, Produzenten und Zuschauern zulassen.“ Eine Bevorzugung der dokumentarischen Methode gegenüber der synthetischen (dem Spielfilm), wie es Wildenhahn forderte, erschien nach Rettinger „aufgesetzt und der Eigenart von Video nicht angemessen.“²³¹

Ansatzpunkte für eine Videotheorie sah Rettinger eher in der Frage, welche Filme eine ‘mythologische Wirklichkeit’ aufbauen und welche mit den verschiedensten Gestaltungsmitteln versuchen, Wirklichkeit im Vertovschen Sinne zu ‘entziffern’, d. h. der Aufgabe einer ‘Dechiffrierung des Lebens, wie es ist’, gerecht zu werden.

Von wenigen Beispielen projektbezogener Videoarbeit einmal abgesehen, die ausführlich vorgestellt und diskutiert wurden (so z. B. das Engagement des MPZ im Hamburger Hafendarbeiterstreik), wurden die Videos meist ohne Pause nacheinander vorgeführt. Durch diese „Dauerberieselung“ kam es zu ständigen inhaltlichen und formalen Wiederholungen, die auf die Dauer Langeweile auslösten und die qualitativen Mängel der Videos offenbarten, wie folgende Kommentare belegen: „Allzuoft vertraute man noch auf die Wirksamkeit des bloßen Protokolls, der unmittelbar abgefilmten Wirklichkeit, ohne sich weitergehende Gedanken zu machen über visuelle Gestaltung und montierende Verdichtung des Materials.“²³²

229 WILDENHAHN (1973), S. 198

230 RETTINGER (1979), S. 45

231 ebd., S. 46

232 GRÄBE (1979), S. 156

„Der Ton, genauer gesagt, die Sprache dominiert; endlose Interviews, Diskussionen, Kommentare, bebildeter Hörfunk nehmen den Zuschauern die Lust zum Schauen.“²³³

„Die ganzen Videosachen leiden ein bißchen darunter, daß sehr viele Leute anfangen, weil der Anfang eben leicht ist, und nur sehr wenige Leute die Kontinuität wahren können.“²³⁴

„...andererseits wurden manche Ereignisse dutzendfach aufgenommen, keines dann aber anders als das andere, wie zum Beispiel auf den vielen Anti-Kernenergie-Demonstrationen: Schwenks reichlich und Totale satt - dafür Bild schlecht, Ton unverständlich - garniert mit viel Überlänge - keine guten Empfehlungen für alternative Medienarbeit, aber oft genug Realität.“²³⁵

Die einst gepriesenen Vorzüge von Video (leichte Handhabbarkeit, geringe Produktionskosten, schnell erlernbar usw.) erwiesen sich nun als Tücke; allzuoft wurde einfach drauflos gefilmt, ohne die gestalterischen Möglichkeiten des Mediums zu nutzen.

Die Antwort auf die Frage nach dem Adressaten der Medienarbeit, sei es nun projektbezogene oder produktorientierte Videoarbeit, trug zur weiteren Desillusionierung der Videoszene bei. Der sogenannte Normalbürger (gemeint war der nicht engagierte Bürger) entzog sich nach Köhler weitgehend der Ansprache durch die Videogruppen. „Gerade im Rahmen der Stadtteilarbeit erweist sich dies als die größte Schwierigkeit, da gerade der Stadtteilansatz von der Integration bzw. der Verankerung von Videogruppen und Medienzentren im Stadtteil ausgeht. Die Erfahrung, daß selbst Mitglieder in 'bürgerlichen' Initiativen, die in einem überschaubaren Gebiet tätig sind, einer kritischen Medienarbeit distanzieren gegenüber stehen, lassen wenig Hoffnung auf die Aktivierung des 'Normalbürgers'.“²³⁶

Ähnlich auch die Einschätzung Büttners, eines Mitarbeiters des Medienladen Hamburgs: „Wer kommt denn zu uns? Es sind in der Mehrzahl diejenigen, deren Informationsstand die geringsten Lücken aufweist, die am ehesten sich die Bedingungen schaffen, die sie brauchen, um ihr Anliegen bekanntzumachen, also Lehrer, Studenten und Schüler. (...) Lehrlingsgruppen, Arbeitslosengruppen, Randgruppen, ältere Bürger und Arbeitnehmer haben wir kaum ansprechen können -, die Bereiche gesellschaftlicher Wirklichkeit wie Betrieb, Gewerkschaft, Kleinstädte und ländliche Gebiete haben wir überhaupt nicht erreicht.“²³⁷

233 RETTINGER (1979), S. 45

234 Birgit Durbahn, zitiert nach RUOFF (1979), S. 35

235 BÜTTNER (1979), S. 140

236 KÖHLER (1980), S. 13 f.

237 BÜTTNER (1979), S. 138

Das Konzept des „public access“ und der Selbsttätigkeit hatte zwar ansatzweise während der ersten Phase des Anti-AKW-Kampfes funktioniert, danach blieb die politische Basis aber aus. Was nützt aber ein öffentlicher Zugang, wenn sich die ‚Öffentlichkeit‘ nicht angesprochen fühlt?

Ob es nun eine allgemeine Krise der Videobewegung war oder, wie das MPZ schrieb, nur die Krise derjenigen, „die eine weitgehende Rücknahme des Medienspezialisten im Kopf hatten und eine operierende (eingreifende) Konzeption von Videoarbeit vertraten, die glaubten, man könne mit Video aufgrund seiner bevorzugten technischen Eigenschaften eine selbsttätig produzierte Öffentlichkeit von unmittelbar Betroffenen erreichen“, sei dahingestellt.²³⁸

Die einhellige Resonanz nach der Erlanger Krisendiskussion stellte sowohl ein Scheitern des public-access-Ansatzes als auch des Konzepts Gegenöffentlichkeit fest. Beides mag in einzelnen Fällen gelungen sein, generell aber nicht. „Die praktische Konkretisierung der Zentralbegriffe ‚(Gegen)Öffentlichkeit‘, ‚Selbsttätigkeit‘, bei einigen Gruppen verbunden mit dem Anspruch des ‚public access‘, erwies sich als schwierig. Kam vor einigen Jahren, auf der Höhe der Initiativbewegung, noch Unterstützung und Bestätigung von ‚außen‘, so sind heute die Mediengruppen auf sich selbst zurückgeworfen. Es gibt kaum noch aktive Initiativen, die kontinuierlich Medien einsetzen, dazu kommt ein allgemeiner Rückgang von politischen Bewegungen und eine Rückkehr politisch Engagierter ins ‚bürgerliche Lager‘. Die Erwartung der Mediengruppen, breite gesellschaftliche Nutzungsinteressen seien vorgegeben, erfüllte sich nicht.“²³⁹

Die „Herstellung einer Gegenöffentlichkeit“ bezog sich auf Produkte, Aktionen und Strukturen:

- Geplant waren andere Produkte, die Erfahrungen nachvollziehbar machen, die in Arbeits- und Lebenszusammenhänge verändernd eingreifen und auch in anderen Zusammenhängen zu Selbsttätigkeit anregen sollten;
- geplant war der Aufbau einer eigenen Struktur von (Gegen-)Öffentlichkeit, als qualitative Alternative zu den Massenmedien, insbesondere dem Fernsehen, bestehend aus einem Netz von Abspielstätten und der Aufbau von Medienzentren als Anlaufstelle für die Produktion von Videos (vor allem mit Bedacht auf Selbsttätigkeit der Betroffenen);
- geplant war weiterhin der Austausch von Produktionen und Erfahrungen unter den Gruppen, ein dezentraler Verleih auf der Basis eines gemeinsamen Gesamtkatalogs, ein regelmäßiger Informationsdienst, regelmäßige Treffen, gemeinsame Aktionen usw..

Praktisch umgesetzt wurde davon nur wenig.

238 vgl. MPZ (1979b), S. 4

239 KÖHLER (1980), S. 15

8.1. Auswege aus der Krise

Die "Krise der Videobewegung" stand am Ende des Rückblicks auf annähernd zehn Jahre Videogeschichte, sie hatte aber auch eine vorwärtsweisende, konstruktive Komponente. Rettinger begriff sie "als eine notwendige Phase der Selbstreflexion der Videoarbeiter, eine Periode der Entmystifizierung und Korrektur anfangs euphorisch übernommener Ansprüche. (...) Der große Konsens, die 'klare' Perspektive und der gute durchorganisierte alternative Medienverbund sind immer noch nicht eingekehrt, aber vielleicht haben solche Mythen auch nichts mit der derzeitigen konkreten Videoarbeit zu tun." ²⁴⁰

Neben einer Revision der "mythologisch" anmutenden Theorien und Konzepte wurde ein Sich-Öffnen für neue Sichtweisen und Arbeitsweisen gefordert. Nicht mehr die sogenannten Betroffenen sollten im Vordergrund stehen, sondern die Betroffenheit der Produzenten, die ihre Subjektivität zurückgewinnen sollten. Neben der Hinwendung zum Dokumentarischen sollte es fortan um authentisches Arbeiten gehen, im Sinne von "mit der eigenen Hand etwas vollbringen"; ²⁴¹ statt des selbstlosen Medienarbeiters der "Spezialist" (als Einzelperson oder Kollektiv); Entwicklung neuer Gestaltungsmöglichkeiten; Verbindung von Dokumentarischem mit Spielformen; eine dem Medium eigene Bildsprache und Montage (das "Videospezifische") und Rückbesinnung auf ästhetische Momente der Filmgeschichte.

Medienarbeit sollte sich von nun an nicht nur auf aktuelle Ereignisse und Konflikte beziehen, sondern Alltägliches mit einbeziehen und geschichtliches Bewußtsein rekonstruieren.

"Krise" wurde aber nicht so verstanden, daß man die politischen Ansprüche gänzlich über Bord werfen müsse. Es ging vielmehr um eine Revision der politischen Medienarbeit, um Toleranz gegenüber anderen Theorie- und Arbeitsansätzen, vor allem aber um Praxis. Statt sich um Theorien zu "schlagen", wollte man sich dem Aufbau eigener Vertriebsstrukturen widmen und Austausch und Kooperation unter den Gruppen verbessern. Erste Ansätze dazu gab es bereits. So wurde in Berlin vereinbart, daß bestimmte Videofilme, deren Inhalte schon des öfteren den Staatsschutz auf den Plan riefen (wegen Verstoß gegen die <185>88a und <185>129a), gemeinsam von sechs Videogruppen und Medienzentren, die als "Produzentengruppe" auftraten, verantwortet werden. ²⁴²

In Vorbereitung waren außerdem gemeinsame Technikseminare (zum Selbstbau von Bildmischern usw.), regionale Treffen unter einzelnen Videogruppen, die Wiederbelebung des kostenlosen Bänderaustausches usw....

Arbeit genug für die Gruppen der zweiten Generation und die neuen, im Aufbau befindlichen Medienwerkstätten, die sich von der "Krise" gar nicht erst anstecken lassen wollten.

240 RETTINGER (1979), S. 46

241 ebd., S. 46

242 vgl. MEDIENOPERATIVE 1979), S. 56f

Tabelle 3: Produktionen der Videogruppen bis 1979 (eine Auswahl)

<u>Jahr</u>	<u>Titel</u>	<u>Autoren</u>
1968	Abenteuer hoch X	TVideo
1972/73	Berlin Video 1	Video Audio Media VAM
1974	Putte muß bleiben	Gerd Conradt, C.L.Rettinger u.a.
1974	Unser Fernsehen/peoples Video (freex)	TVideo
1974	Jetzt red' i / Videoschau!	TVideo
1974	Wenn wirs nicht unternehmen ... Tarifkampf Öff. D.	MPZ u.a.
1975	Ein Zusammenhalt muß da sein	Gerd Conradt u.a.
1975	Der kleine schwarze Fisch	Gerd Conradt, C.L.Rettinger u.a.
1975	Goldene Freizeit	MPZ
1975	Geschichte der BI Umweltschutz Unterelbe	HfBK Hamburg
1975	Das Auge der Kamera muß frei sein ...	Telepublik Westb. Luft
1975	Als ob die das beurteilen können - §218	Frauengruppe HfBK.
1975	Schulstreik Steilshoop - Für die Zukunft uns. Kinder	MPZ u.a.
1975	Hamburger Eltern wehren sich	MPZ u.a.
1975	Als wäre nichts gewesen - Tarifrunde Öff. Dienst	MPZ u.a.
1976	Familie im Spielfilm	Gerd Conradt, PH Berlin
1976	Presse + Justiz = Pressjustiz!?	Medienzentrum Fuhlsbüttel
1976	Kicker Disco ... und was noch?	MOB
1976	Selbstmord im Knast ist Mord	Medienzentrum Fuhlsbüttel
1976	Brokdorf - und bist du nicht willig, so brauch ich	MPZ u.a.
1976	Frauen im Druck	HfBK Hamburg
1976	Polizeiuniversität Tübingen	Videogruppe Tübingen
1976	Das kann jedem passieren	MPZ
1976	Die Gedanken sind frei	Telepublik Westberliner Luft
1976	Einführung in den Portapak	Medienladen
1976	Zentren alternativer Medienarbeit	Medienladen
1976	Schulstreik an der Berufsschule G10/16	MPZ u.a.
1976	Projekt: Medienarbeit in der Jugendgem. Hamm-Süd	MPZ u.a.
1976	Projekt: Medienarbeit in der JZI Harburg	MPZ u.a.
1976	Das Jahr der Frau - Was hat es uns gebracht?	MPZ u.a.
1976	Eine Geburt	MPZ u.a.
1977	Wo Unrecht zu Recht wird - Streik an Berliner HS	MOB u.a.
1977	Nur 40 Tage für die Feuerwache	MOB
1977	Kinderhaus - Wir machen weiter	MPZ u.a.
1977	Die Gedanken sind frei ...alles andere regelt die Polizei	MOB
1977	Hausdurchsuchung Sympathisanten des Terrors	Video Stuttgart
1977	Bilderstürmer	TVideo München
1977	Für Einstellung aller Lehrerinnen und Lehrer	MPZ u.a.
1977	Obdachlosenlager Berzeliusstraße. Die sind ja alle ...	MPZ

MOB = Medienpoerative Berlin

MPZ = Medienpädagogik Zentrum Hamburg

Fortsetzung von Tabelle 3:

<u>Jahr</u>	<u>Titel</u>	<u>Autoren</u>
1977	Wehrt euch - Brokdorf 19.2.1977	MPZ
1977	Geschichte und Arbeitsweise des	MeFu
1977	Wir wehren uns	Seminargruppe Uni Hamburg
1978	Im Grün - Sanierung in Freiburg	MW Freiburg
1978	Schusterstraße 36	MW Freiburg
1978	Gorleben - Probleme des Widerstands	MPZ u.a.
1978	Anna Astrid Proll	
	- Ihr Leben in England	Petra Goldmann, Gerd Conradt
1978	Die Fahrt der Lemminge	Medienwerkstatt Bochum
1978	So kommt ihr an uns nicht vorbei	MPZ
1978	Hanomag 1933-45; Erinnerungen an einen deutschen Betrieb	Lothar Schuster, L. Kasper
1978	Stammheim und Anderswo	
	- Gespräche mit Angehörigen	Produzentengruppe
1978	Das Totenhaus	Kommunikationsguerilla
1978	Die Tageszeitung	Video Stuttgart
1978	Dokumentation zum Russell-Tribunal	VWS Bornheim u.a.
1978-79	Projekt: Stahlarbeiterstreik 78/79	VWS Oberhausen
1978/79	Gewalt gegen Frauen - Warum wir in Oberhausen ein Frauenhaus brauchen	VWS Oberhausen u.a.
1978/79	Wir halten aus - Tarifkampf...	VWS Oberhausen
1978/79	Agit-Prozeß: Freiheit für die AGIT-Drucker	MOB u.a.
1978/80	Vater Tochter	Gerd Conradt
1979	Die Schrottlawine	MPZ u.a. WS Bornheim
1979	Plutonium braucht jeder	VWS Bornheim
1979	Amnestie für alle verurteilten AKW-Gegner	MW Linden
1979	Die Herren machen das selber, daß ihnen der arme Mann Feyndt wird	Medienwerkstatt Linden
1979	Video-Info 84	Medienwerkstatt Linden
1979	Jeden Tag anders	Medienwerkstatt Linden
1979	Die Beker Pleite	Mediengruppe Bremen
1979	Gorleben ist überall	MW Freiburg
1979	Keiner strahlt reiner 1979	MW Freiburg
1979	Die Geschichte des Dreisamecks	W Freiburg
1979	Video uf de Gass	Videoladen Zürich
1979	8108 -jetzt erst recht, tu deine Pflicht	VWS Oberhausen
1979	Trecker-Demo in Gartow	MPZ u.a.
1979-83	Projekt: Hafenarbeiterstreik 78	MPZ
1979-83	Hafenarbeiterstreik und Alltag 1951 (5 Teile)	MPZ

MW ... = Medienwerkstatt ...

VWS ... = Videowerkstatt ...

Tabelle 4: Videogruppen nach Gründungsjahren bis 1989 (Teil 1)

Erfasst sind die Gruppen, die nachweislich mehrere Jahre existierten (ohne Gewähr). Als Quellen dienten v.a. die Zeitschriften Videomagazin, medienarbeit und cut/in sowie Unterlagen des Freiburger Videoforums von 1984 - 1990 und „Die anderen Medien“, WEICHLER (1987).

Name	Ort	A	B	C	Bemerkung
Video Audio Media	1000 Berlin	1969	?	1979	
Telewissen Darmstadt	6100 Darmstadt	1969	1980	+	
TVideo München/Berlin	8000 München	1973	?	1979	
MPZ	2000 Hamburg	1973		1991	
MZ Fuhlsbüttel (MeFu)	2000 Hamburg	1974	1980		
Inst. für Theaterwiss.	1000 Berlin	1974	?	+	Rettinger u.a.
Videogruppe Erlangen	8520 Erlangen	1974	1985	+	Schaulust Video Saar
Medienladen	2000 Hamburg	1975	1979	+	Bildw.+Stadtj. HH
Telepublik Westb. Luft	1000 Berlin	1975	1979	+	Conradt, Rettinger
VWS Aachen	5100 Aachen	1975	1985	+	dann Bilderwaren Aachen
Kölner Wochenschau	5000 Köln	1976	?	1985	früher Wuppertal
VWS Bornheim	6000 Frankfurt	1976	1979	+	seit 1984 Cinemedia
Auer Video	8000 München	1976	1979		
Video Stuttgart	7000 Stuttgart	1976		1991	
VWS Wuppertal	5600 Wuppertal	1976	1985	+	dann Lichtblick Köln
Glockenbachwerkstatt	8000 München	1977	1981		
Mond Film Frauen	6000 Frankfurt	1976	?	1979	
Motte Mediengruppe	2000 Hamburg	1976		1991	
Medienoperative	1000 Berlin	1977		1991	
MWS Linden	3000 Hannover	1977		1991	
VWS Oberhausen	4200 Oberhausen		1977		1991 z. T. zu MZ Ruhr
Mediengruppe Bremen	2800 Bremen	1977	1982		
MW Freiburg	7800 Freiburg	1978		1991	
Düsseld. Monatsschau	4000 Düsseldorf	1978	?	1979	
Videogruppe Marburg	3550 Marburg	1978	1982	+	später EDN Video Ffm.
EDN	6300 Gießen	1978	1982	+	später EDN Video Ffm.
MZ Bielefeld / K Johnen	4800 Bielefeld	1978	1991		
LTV Solingen	5650 Solingen	1978	?	1985	
Montevideo N. Nowotsch	4400 Münster	1978	?		
bildwechsel	2000 Hamburg	1979		1991	heute Weltnotiz
Stadtjournal Hamburg	2000 Hamburg	1979		1991	
Medienladen Hannover	3000 Hannover	1979	?		
MZ Kreuzberg	1000 Berlin	1979	?		
Nachbarschafts TV	1000 Berlin	1979	?		

Erläuterungen zur Tabelle:

A = Gründungsjahr,

B = Jahr der Auflösung,

C = Jahr, in dem sie letztmals in der mir vorliegenden Literatur erwähnt wurde.

„+ „ = die Gruppe oder einzelne haben unter anderem Namen weitergemacht,

„? „ = Gruppe existiert nicht mehr, aber die Zeit der Auflösung ist mir unbekannt

Fortsetzung von Tabelle 4: 1980 - 89

Name	Ort	A	B	C	Bemerkung
die thede	2000 Hamburg	1980		1991	
Archivideo Nürnberg	8500 Nürnberg	1980		1991	
MWS Franken	8500 Nürnberg	1980		1991	
Videogruppe im KOMM	8500 Nürnberg	1980		1991	
Eschhaus Videogruppe	4100 Duisburg	1980	1985		
Medienzentrum Ruhr	4300 Essen	1981		1991	
EDN Video Frankfurt	6000 Frankfurt	1982	1985		
Mediengruppe Schrägspur	6900 Heidelberg	1982		1991	früher Medienkoop. HD
Schnieders Walz Videoprod.	1000 Berlin	1982		1991	früher Telewissen Da.
Cinemedia Offenbach / cinetix	6050 Offenbach		1983	1991	später Cinetix Ffm.
B.O.A. - Galerie und Verlag	8000 München	1983		1991	
CUT Videoproduktion	6703 Limburgerhof		1983	1985	+ dann MW CUT,
Mediencoop Bremen	2800 Bremen	1983	1985	+	dann WIE-DEO Bremen
Eiszeit Film und Video	3000 Hannover	1983	?	1988	
Bildwerk	4600 Dortmund	1983	?		
Video-Cooperative-Ruhr	4630 Bochum	1983	?	1986	
Hauptstadtvideo	5300 Bonn	1983	?		
Via Video Kiel	2300 Kiel	1983	?		
Kokolores Film	5400 Koblenz	1983	?	1986	
video ex	2000 Hamburg	1984	1986		
Videoinitiative Würzburg	8700 Würzburg	1984	?		
cofubaja	1000 Berlin	1984		1991	
Bilderwaren	5100 Aachen	1985		1991	früher VWS Aachen
Lichtblick Wuppertal	5600 Wuppertal	1985	1986	+	danach Köln
Ludwigshafener MW CUT	6700 Ludwigshafen		1985	?	1989
Wie-Deo Mediengruppe	2800 Bremen	1985		1991	vorher Mediencoop Br.
Dortmunder Medienzentrum	4600 Dortmund	1985		1991	
Drehmoment Regensburg	8400 Regensburg		1985	1991	
Schaulust Video Saar	6600 Saarbrücken		1985	1987	
KAOS Film- und Videoteam	5000 Köln	1985		1991	
Schaulust Video Saar	6600 Saarbrücken		1985	1987	danach MW Saar
Lichtblick Köln	5000 Köln	1986		1991	
Zeitzeichen	2300 Kiel	1986		1991	
Medienwerkstatt Saar	6600 Saarbrücken		1987	1991	vorher Schaulust Saar
Videotie Bochum	4630 Bochum	1987	1989	+	danach Klack zwei B
Videowerkstatt E-Werk	8520 Erlangen	1987	?		
RVZ Kreuzberg	1000 Berlin	1987	1989	+	danach z.T. autofocus
Schwarzbild im Papiertiger	1000 Berlin	1988	?	1990	
Autofocus VWS Westberlin	1000 Berlin	1989		1991	vorher RVZ,
Klack zwei B	4630 Bochum	1989		1991	früher Videotie Bochum

Erläuterungen zur Tabelle:

A = Gründungsjahr,

B = Jahr der Auflösung,

C = Jahr, in dem sie letztmals in der mir vorliegenden Literatur erwähnt wurde.

„+ „ = die Gruppe oder einzelne haben unter anderem Namen weitergemacht,

„? „ = Gruppe existiert nicht mehr, aber die Zeit der Auflösung ist mir unbekannt.

Kapitel V: MW Freiburg und die dritte Generation 1978 - 85

I. Vorbemerkungen

Im folgenden Kapitel werde ich mich der dritten Generation der Videobewegung widmen. Es geht um die Entwicklung der bundesrepublikanischen Videoszene nach der "Krise", insbesondere um die Entwicklung der Videogruppen in den 80er Jahren. Wegen der immensen Fülle an Material und der "Breite" des Themenspektrums will ich folgende inhaltliche und grundsätzliche Einschränkungen vornehmen:

- ich beschränke mich im wesentlichen auf die Geschichte der Medienwerkstatt Freiburg. Die anderen Gruppen und Zentren werden nur insofern berücksichtigt, wie sich deren Geschichte zeitweise oder punktuell mit der der Medienwerkstatt Freiburg überschneidet bzw. wo es darum ging, eine gemeinsame Perspektive zu entwickeln. Ich wähle quasi die Zentralperspektive und entwickle alles aus dieser "egozentrischen" Sicht, will damit aber nicht zum Ausdruck bringen, daß wir der "Nabel der Welt" seien. Im Gegenteil! Das, was die Medienwerkstatt Freiburg betrifft, spiegelt lediglich einen Teil dessen wieder, was die Videoszene in den 80er Jahren bestimmte. Aufgrund unserer besonderen Situation (die im folgenden hoffentlich deutlich wird) werden einige Themen nicht oder nur am Rande beleuchtet, obwohl ihnen insgesamt gesehen eine weitaus größere Bedeutung zukäme, so z. B. der Bereich der prozeßorientierten Videoarbeit im Kinder-, Jugend- und Erwachsenenbereich, der Bereich der sozialpädagogisch orientierten Videoarbeit und das Problem der Beteiligung an "Offenen Kanälen" und bestimmten "Fenstern" im Privatfernsehen.

- Die zweite Einschränkung, die ich mache, ist eigentlich selbstverständlich; dennoch will ich darauf noch mal ausdrücklich hinweisen. Es betrifft "meine subjektive Sicht der Dinge", die sich sicher in vielem nicht mit den Eindrücken, Erfahrungen und Einschätzungen der übrigen Mitglieder der Medienwerkstatt Freiburg und anderer Gruppen deckt.

Eine Rückversicherung? Nein, ich denke nicht, eher die Betonung dessen, was auch in Erlangen anlässlich der "Krisendebatte" immer wieder zur Sprache kam: Es gibt nicht die "eine" Wahrheit, sondern viele verschiedene - und jede für sich hat ihre Berechtigung und Richtigkeit.

2. Medienwerkstatt Freiburg: "Wie alles anfang ..."

Die Anfänge der Medienwerkstatt Freiburg gehen zurück auf das Jahr 1977, die politischen Debatten an der Uni und PH Freiburg, insbesondere das starke Anwachsen der 'Spontis' in den zurückliegenden Studentenstreiks und die verstärkte politische Orientierung dieser "Spontibewegung" an Bereichen außerhalb der Hochschule.

Die beherrschenden Themen (neben den hochschulinternen Auseinandersetzungen) waren Stadtsanierung, Wohnraumspekulation, Fragen der Umweltzerstörung durch AKWs (Fessenheim, Wyhl, Brokdorf, Gorleben) und staatliche Repression gegen Andersdenkende (Berufsverbote, Relegation von Studenten, das neue Hochschulrahmengesetz, der "Deutsche Herbst 1977", die Hatz gegen sog. RAF-Sympathisanten).

Freiburg hatte bereits die ersten Hausbesetzungen hinter sich (Hummelstraße, Freiau, Faulerstraße, Belfortstraße), als im Juni 1977 die "KaJo 282" (Kaiser-Josef-Straße, ein Teil des später besetzten Dreisamecks) besetzt wurde. Sie bot dringend gebrauchten Wohnraum und, was genauso wichtig war, einen Treffpunkt für zahlreiche politische und kulturelle Arbeitsgruppen. Von hier aus entwickelten sich u.a. auch zahlreiche Medienaktivitäten, die gegen die zunehmende "Kaputt"sanierung der Freiburger Innenstadt gerichtet waren (Flugblätter, Wandzeitungen, Stellwände, Ton-Dia-Schauen, Veranstaltungsreihen, Straßentheater, Straßenmusik usw.). Eine Welle der Solidarisierung zog sich durch ein breites politisches Spektrum, bis weit in bürgerliche Kreise. Selbst die in Freiburg erscheinende "Badische Zeitung" war den Besetzern und ihren Anliegen damals noch wohlgesonnen. Alternative Medien waren nur spärlich vorhanden; die "Stadtzeitung für Freiburg" war gerade ein Jahr alt, der ID (Informationsdienst zur Verbreitung unterbliebener Nachrichten) war lediglich in Insider-Kreisen bekannt, es gab noch keine taz und kein Radio Dreyeckland, von Video noch keine Spur.

Um die KaJo-Besetzer zu unterstützen, drehte ein Teil der späteren Gründer der Medienwerkstatt Freiburg einen Super-8-Film ("Hausbesetzung", 15 Min.), der auf witzige Weise die Atmosphäre und das Zusammenleben der Bewohner einfing.

Im Sommer 1978 richteten Studenten der PH Freiburg (Kommunikationswissenschaft) und andere in einem Nebenzimmer des politischen Buchladens Jos Fritz die Medienwerkstatt Freiburg ein. Neben Foto- und Super-8 Geräten waren bereits ein tragbarer Videorecorder mit Kamera und ein Schnittrecorder vorhanden, angeschafft mit privaten Geldern der Mitglieder.

Erste Kontakte zu anderen Zentren (Hamburg) waren bereits vorhanden. Von ihnen bekamen wir die für den Anfang so wichtige Unterstützung, ideell wie auch materiell. Wie bereits bei den Gruppen der zweiten Generation lehnte sich

die medientheoretische Konzeption bei der Medienwerkstatt Freiburg an die klassischen Theoretiker der 20er und 30er Jahre (Vertov, Tretjakov, Brecht, Benjamin) wie auch an die medientheoretischen Überlegungen von Enzensberger und Negt/Kluge Anfang der 70er Jahre an.²⁴³

Der Hamburger Medienladen steuerte zu unserer Gründung die ersten Bänder bei, so daß wir in Freiburg eine eigene Videothek aufbauen konnten. Auch konzeptionell lehnte sich die Gruppe eng an das Medienladen-Modell des "public access" an, wie folgendes Zitat aus einer der ersten Selbstdarstellungen der Medienwerkstatt Freiburg belegt.

"Die Medienwerkstatt besteht seit Mitte des Jahres 78 und arbeitet mit verschiedenen Medien wie S-8 Film, Foto, Siebdruck, hauptsächlich jedoch mit Video.

Im Medienladen sollen Initiativgruppen und einzelne Unterstützung finden, die bei ihrer politischen Arbeit Medien brauchen. Medien heißt hier: Video, S-8 Film, Foto, Siebdruck. Mit Unterstützung meinen wir: Verfügbar machen von Produktionsmitteln, helfen, beraten, erklären, Materialsammeln (z. B. Zeitschriften, Bücher, Filme, Fotos, Bänder), vor allem aber, mit Gruppen längerfristig zusammenarbeiten.

Die Werkstatt bietet u.a. folgende Nutzungsmöglichkeit:

- in unserer Videothek stehen Videoproduktionen aus dem Bundesgebiet und Westberlin. Sie können bei uns angesehen und ausgeliehen werden.
- wir verleihen auch Videogeräte zur Produktion und Vorführung.
- Videomaterial kann man in unserem Schnittraum montieren.
- in unregelmäßigen Abständen führen wir Videokurse durch, in denen man/frauen den Umgang, Technik und Möglichkeiten von Video erlernen kann. (Wichtig!!: diese Kurse sind für uns Voraussetzung für den Geräteausleih).
- Das Photolabor ist für engagierte Fotoamateure - nach vorheriger Absprache - offen.
- Innerhalb unserer Ausstellung machen wir 14tägige Sonntagsmatinees mit Videovorträgen zu dem entsprechenden Thema."²⁴⁴

Die Videothek hatte ein Jahr später, als die Medienwerkstatt in das privat gekaufte Haus (vorgezogenes Erbe) in der Konradstraße umzog, bereits ein beachtliches Ausmaß angenommen. Im ersten Verleihkatalog waren 64 Filme aufgeführt, geordnet nach Themen wie Umwelt, Repression, Medien, Jugend, Stadt usw.. Zur Hälfte bestanden sie aus Video- und Super8-Filmproduktionen, der Rest bestand aus Fernsehaufzeichnungen.

Ein beachtliches Angebot, was wir in den Anfängen unterbreiten konnten, nur - annehmen wollte es kaum jemand. Die Skepsis gegenüber Video (und Fernsehen generell) war in der linken Szene noch weit verbreitet. Man sah darin Herrschaftsmedien, die der Manipulation dienten und nichts mit linker Politik zu tun hätten.²⁴⁵ Als Ausdrucksmöglichkeiten dienten Flugblätter, Plakate, Stellwände,

243 vgl. dazu Kapitel I

244 MW FREIBURG (1979), S. 2

245 vgl. ENZENSBERGER (1970)

Diavorträge, Fotos, Broschüren, Straßenmusik und Straßentheater. Die Vorteile von Video sollten sich erst später erweisen. Zunächst mußten wir selbst die Einsatzmöglichkeiten demonstrieren und praktizieren. So zogen wir mit Filmen aus unserer Videothek durch Kneipen und Buchläden, initiierten Veranstaltungen und riefen zur Selbsttätigkeit auf. Das entsprechende know how vermittelten wir in Video- und Fotokursen, die wir in unseren Räumen und über die Volkshochschule anboten.

Ein Großteil unserer Energien floß von Anfang an in die Einarbeitung in die (anfangs noch recht komplizierte) Videotechnik und in die Produktion von "Bändern".

Thematisch beschäftigten sich die ersten Videofilme mit der Sanierungspolitik in Freiburg und den verschiedenen Formen der Betroffenen, sich dagegen zur Wehr zu setzen, so beispielsweise

- im Grün (einem noch in seiner ursprünglichen Form erhaltenen Stadtviertel, in dem Arbeiter, Studenten und Ausländer wohnten und alternative Projekte und Betriebe angesiedelt waren);
- in Weingarten (einer Trabantensiedlung und Hochhaus-Schlafstadt, in der Mieterinitiativen sich für die Interessen der Bewohner und gegen eine menschenverachtende Sanierungspolitik der Stadt einsetzten);
- in der Schusterstraße 36 (einem entmieteten Haus in der Innenstadt, das besetzt wurde, um die Luxussanierung und die Vernichtung billigen Innenstadtwohnraums zu verhindern).

Ein weiterer Schwerpunkt der politischen Arbeit des linken Spektrums in Freiburg war die Auseinandersetzung mit den Folgen der Kernenergie. Das AKW Fessenheim war schließlich nur 30 km weit entfernt, und die Landesregierung plante unter Filbinger ein Atomkraftwerk in Wyhl, gegen das sich die Kaiserstühler und ihre Nachbargemeinden seit Jahren wehrten. Ihren seit Anfang der 70er Jahre geführten Widerstand wollten wir mit unserer Videoarbeit unterstützen, Verbindungen zu den Kämpfen der AKW-Gegner in Norddeutschland herstellen und deren Erfahrungen im Kaiserstuhl vermitteln. Ein schwieriges Unterfangen, denn die Leute mußten erst einmal davon überzeugt werden, daß Film und Video in der politischen Arbeit überhaupt sinnvoll einzusetzen sind.

Unser erstes Anti-AKW-Band ("Gorleben ist überall") stellte die Ereignisse nach dem Beginn der Probebohrungen in Gorleben und den Widerstand der BI Lüchow-Dannenberg zusammen (als Ausgangsmaterial dienten Fernsehaufzeichnungen, die wir von Beginn unserer Arbeit an sammelten). Es folgte "Keiner strahlt reiner", ein Band, das den Aufbau und die Wirkungsweise von Druckwasserreaktoren beschrieb und auf die verharmlosenden Gefahren hinwies. Daneben wies unser Verleihkatalog 1979 bereits 16 Bänder auf, die sich kritisch mit der Kernenergie befaßten (darunter Fernsehaufzeichnungen und Produktionen anderer Videogruppen).

Die Arbeit mit Betroffenen und der Versuch, sie zur Selbsttätigkeit zu aktivieren (nach dem operativen Konzept der Hamburger Gruppen), war auch unser Ziel. Eine erste Konkretisierung dieses Konzepts zeichnete sich im August 1978 mit der Besetzung der Schusterstraße ab, die nach einer Woche wieder geräumt

wurde. Wir konnten von Anfang an einen Teil der Besetzer dazu gewinnen, unter Anleitung von uns die Aktion zu dokumentieren und ein Band zu schneiden. Sie setzten sich gleich nach der Räumung zusammen und überlegten den Schnitt des Films, der dann nach zwei Monaten endlich begann. Doch es wollte nicht vorangehen. Pepe, der die Gruppe betreute, notierte am 28.11.79 nach der geplanten Textbesprechung in unser Tagebuch: (Das) "hat nur noch wenig mit einem Videoprojekt zu tun. Bin ziemlich frustriert, auch weil die meisten Leute nun weggeblieben sind." Den Eintragungen im Tagebuch zufolge zog sich der Schnitt des Films, an dem phasenweise bis zu sechs Leute beteiligt waren, bis Juni 1979 hin. Im Vergleich dazu dauerte der Schnitt des Gorleben-Bandes, den zwei Mitglieder der Medienwerkstatt Freiburg alleine machten, gerade zwei Wochen. Nach den Erfahrungen mit dem Schusterstraßen-Projekt wollten wir uns auf solch eine Arbeit nicht mehr so schnell einlassen. Entweder die Betroffenen ziehen ihr Projekt selbst durch bis zum Schnitt oder wir besprechen mit ihnen gemeinsam das Konzept, schneiden dann aber in Eigenregie.

Lust am Schneiden, am Experimentieren mit dem Medium hatten wir jede Menge. Kaum war der erste Videomischer im Haus (Wolfgang Schemmert sei's gedankt!!!), wurde damit "gebastelt" und probiert. Es entstanden mehrere kleine "elektronische Spielereien", die dann wieder in die "ernsthaften" Videoprojekte einfließen und zu einer allmählichen Entwicklung einer eigenen Bildsprache führten. Vorkenntnisse in Form einer speziellen Ausbildung hatte keine/r von uns. "Wir machten aus dem Mangel einer Filmhochschulausbildung bzw. der fehlenden Existenz einer solchen ganz einfach eine Tugend. Alles was wir erlernten, entsprang der aktiven Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, aus dem Umgang mit den Mitteln, die wir uns selbst besorgten. So drehten wir in dieser Zeit Kilometer um Kilometer Videoband. Ohne direkten Verwertungsgedanken, getreu dem Gedanken Dziga Vertovs: Eine Sammelstelle von Fakten." ²⁴⁶Gelegenheiten boten sich viele, eine davon war das Theaterfestival 1980, worüber wir zwei Filme drehten: "Sprache des Körpers" und "Theaterfestival 1980".

Eine zweites Arbeitsfeld waren die bereits erwähnten Widerstandsformen der badisch-elsässischen Bürgerinitiativen gegen die Umweltzerstörungen in ihrer Region (Markolsheim, Fessenheim, Wyhl). Es entstanden "2,3 Dinge, die wir über Fessenheim wissen", ein Video, das sich u.a. mit den in Reaktorteilen aufgetretenen Rissen beschäftigt und "S'Weschpenäscht - Die Chronik von Wyhl (1972-1982)", worauf ich weiter unten in Kapitel V.7.1 eingehen werde.

Ein drittes Arbeitsfeld waren die vielfältigen Aktionen gegen Wohnraumzerstörung in Freiburg und der Beginn einer Welle von Hausbesetzungen, die neben Freiburg vor allem Städte wie Zürich und Berlin ergriff und zu Hochzeiten des "Häuserkampfes" in der BRD kaum noch zu überblicken war. Der "Jugendbewegung", wie sie von nun an hieß, ging es nicht nur um die Verhinderung der Zer-

störung billigen, innenstadtnahen Wohnraums. Wichtig war vor allem der Aufbau und die Erhaltung autonomer Lebens- und Arbeitsformen (sog. "staatsfreier Räume") und um die Entwicklung eigener Kulturformen, abseits einer verstaubten bürgerlichen Kulturbürokratie - um "Kultur von unten".

Zum Häuserkampf in Freiburg entstanden in der Medienwerkstatt Freiburg fünf sog. "Bewegungsfilme", die unseren Namen bis heute prägen und für uns endlich den Durchbruch innerhalb des linken Spektrums in Freiburg brachte. Mit einem Mal war allen klar, welche "mobilisierende Kraft" (vgl. Enzensberger) dem Medium Video innewohnte. Von 1979 bis 1982 entstanden folgende Filme:

- Die Geschichte des Dreisamecks (1979)
- Freiburg - Polizeiburg (1980)
- Z'Friburg in der Stadt, sufer ischs un glatt (1981)
- Nachrichten über eine Veränderung (1981)
- Paßt bloß auf! (1981/82)

Es waren Filme von Betroffenen. Unsere eigene Betroffenheit deckte sich mit der Betroffenheit derjenigen, die "vor der Kamera" agierten. Wir waren Teil der Bewegung, nicht nur als VideomacherInnen, und nahmen an ihren vielfältigen Aktionen teil, mit und ohne Kamera.

Als sich im Juni 1980 der Konflikt um das Dreisameck zuspitzte, begann gerade das Freiburger Theaterfestival, bei dem wir zu Dokumentationszwecken engagiert wurden. Unsere Aufgabe sollte sein, eine tägliche Zusammenfassung der Ereignisse zu machen und diese abends in der Theaterpassage vorzuführen. Gemeint waren die Auftritte verschiedenster Künstler im Großen Haus, den kleineren Theatern und auf der Straße, doch sehr bald wurde dies von der Realität an den Rand gedrückt. Wie eine Landesregierung (oder wer immer die Entscheidung zur gewaltsamen Räumung im Bürgerkriegsmaßstab zu verantworten hatte) so blauäugig und weltfremd sein konnte, trotz dieses internationalen Theaterfestivals 1200 Polizisten im Morgengrauen anrücken zu lassen, ist noch heute ein Rätsel. Daß die anwesenden Schauspieler dieses Aufgebot der Staatsmacht ignorieren würden, konnte eigentlich keiner geglaubt haben.

In der Nacht von Samstag auf Sonntag (8.6.80) wurde in Freiburgs Wohngemeinschaften die Telefonkette ausgelöst. Die Freiburger Szene war vorbereitet, gegen vier Uhr morgens waren wir mit 500 Leuten am Dreisameck. Die Räumung konnten wir nicht verhindern, aber wir konnten mit unseren Mitteln dafür sorgen, daß die Räumung nicht das Ende war, sondern erst der Anfang. Wir filmten, soviel wir konnten, auch wenn es anfangs noch viel zu dunkel war und außer den Blaulichtern der Wasserwerfer nichts zu erkennen war. Die Ereignisse überschlugen sich und ließen uns keine Ruhe. Wie es weiterging, schildern folgende Ausschnitte eines Berichts, den wir eine Woche danach verfaßten.

"Montagnachmittag. Wir haben ein paar Stunden geschlafen, fahren erneut mit der Kamera raus. Überall Stacheldraht, Bullen, die Wasserwerfer stehen noch immer da. Wir machen Aufnahmen von diesem Belagerungszustand, halten diese 'Machtdemonstration des Staates' fest. Filmen die aufgeregten, am Stacheldraht diskutierenden Leute, filmen - mit Wut in den Bäuchen - den bereits angefangen-

nen Abriß unserer Häuser, filmen die ausdruckslosen Gesichter der ausführenden Staatsorgane, ihr hämisches Grinsen, das Zeugnis gibt über das Bewußtsein ihrer Macht und auch den hilflosen Ausdruck derer, die nicht begreifen können, was da um sie vorgeht.

Wir fahren zurück in die Medienwerkstatt. Theaterprojekt! Wir sollen heute abend unser erstes Programm zeigen. Clowns? Pantomime? Folklore? Straßentheater? Straßentheater am Stacheldraht! Volksfest in einer belagerten Stadt!

Wir beschließen, die Ereignisse der vergangenen beiden Tage zu zeigen. Wir sichten das gefilmte Material und beginnen mit dem Schnitt. Wir haben uns vorgenommen, den Überfall dieser 1200 "Sicherheitskräfte" so zu zeigen, wie er ablief: ohne unseren Kommentar, kein Feature, Bilder unserer Wut und unserer Ohnmächtigkeit. (...)

Dann läuft der Film. Den Leuten geht es wie mir. Nochmals wird das Erlebte durchlebt, das lautstark und emotional zum Ausdruck kommt. Keine isolierte Kinosituation; niemand ist alleine; es ist die kollektive Aufnahme eines Films, einer 'Realität', die wir gemeinsam erfahren. Die meisten sind betroffen und diese Betroffenheit bindet." ²⁴⁷

Am nächsten Tag führten wir den Film in mehreren Kneipen vor, organisierten Veranstaltungen, zeigten ihn auf der Straße. Parallel dazu wurde weitergefilmt und das neue Material montiert, Kopien gezogen für Kneipen und andere Abspielstellen in Freiburg und Umgebung. In der nächsten Woche schnitten wir aus dem gesamten Material eine Dokumentation ("Freiburg - Polizeiburg"), kopierten sie und verschickten die Bänder an befreundete Medienzentren in der BRD und der Schweiz und in andere Städte, in denen ebenfalls Häuser besetzt wurden. Inzwischen bekamen auch wir Videofilme über die Auseinandersetzungen in anderen Städten - erste Formen einer gegenöffentlichen Struktur zeichneten sich ab.

Die Welle der Besetzungen im gesamten Bundesgebiet hielt an. Die taz veröffentlichte eine regelmäßige Hitliste der besetzten Häuser (Berlin lag uneinholbar an der Spitze), und (fast) überall kam Video zum Einsatz. Kaum waren die ersten Nachrichten von neuen Hausbesetzungen eingetroffen, gab es oft auch schon ein entsprechendes "Flugblatt-Video" dazu (über Nacht geschnitten, kopiert und verschickt in Windeseile).

Die Süddeutsche Zeitung titelte angesichts dessen "Zusammenhalt durch Video" und brachte so zum Ausdruck, welche Rolle dem Medium Video im Häuserkampf zukam. "Als die Polizei am 8. März dieses Jahres den Schwarzwaldhof in Freiburg räumte, konnte die Medienwerkstatt der Stadt einen Videofilm über das Ereignis bereits einen Tag später vorführen, wenige Tage später kursierten zwanzig Kopien in der Bundesrepublik. Als es am 25. Juni zur großen Konfrontation zwischen Demonstranten und Polizei vor dem Schöneberger Rathaus kam, wurde schon kurze Zeit später das Videoband "Es lummert" in den Kulturzentren und Kneipen der Szene gezeigt.

In der Schnelligkeit sind also die Videomacher der "Bewegung" den Fernsehprofis

kaum mehr unterlegen, die Machart ihrer von Betroffenheit zeugenden Bänder hat mit den TV-Reportagen nichts mehr gemein. Noch gibt es zwar einfache Berichte über Besetzungen, Räumungen oder Demonstrationen, die weiter ihre Wirkung tun, allerdings einer Abnützung unterliegen, daneben aber haben sich Ausdrucksformen entwickelt, die über die nur krude Reportage hinaus reichen. Die besten Bänder, soweit ich sie kenne, kommen von der Medienwerkstatt Freiburg. Dort hat man einen Stil entwickelt, der im aktuellen Ereignis das Prinzipielle sieht. Die Freiburger bauen dichte Montagegewebe, sie agitieren, kommentieren, ironisieren, neben das Bild, oft mit Originalton, treten Texte und Musik - und das alles geschieht, das muß man sich immer wieder klar machen, oft innerhalb von 24 Stunden."²⁴⁸

Das erste Videoband das in dieser Hinsicht Furore machte, war "Züri brännt" vom Videoladen Zürich (1980), nach Roth das Haupt- und Schlüsselwerk der Bewegung. "Von 100 Stunden Bildmaterial auf 90 Minuten konzentriert, dank eines Trickmischers mit allen technischen Raffinessen spielend (Überblendungen, Doppelbelichtungen, Solarisationen, Zwischentiteln, Sprechblasen usw.), wird Züri brännt zu einem Pamphlet, das Dokumentarisches und Satirisches, Lyrik und Musik zu einer völlig neuen Mischung zusammenzwingt, in dem nur die Aufnahmen selbst zum Teil noch in einer konventionellen TV-Ästhetik verharren. Aber diese Bilder sind nur ein Bestandteil des Werks, sie sind verfremdet, in neue Zusammenhänge gebracht. Ganz entscheidend ist dabei der Text, der den Untergrund nach oben spült gegen die peinlich sauberen Betonwüsten: Doch da unten, wo der Verputz zu bröckeln beginnt, wo verschämte Rinnsale Kleenex-sauberer Menschenärsche zu stinkenden Kloaken zusammenfließen, da leben die Ratten, wild wuchernd und fröhlich, schon lange. Sie sprechen eine neue Sprache. Und wenn diese Sprache durchbricht, ans Tageslicht stößt, wird gesagt nicht mehr getan sein, schwarz auf weiß nicht mehr klipp und klar sein, alt und neu wird ein Ding sein. Krüppel, Schwule, Säufer, Junkies, Spaghettifresser, Neger, Bombenleger, Brandstifter, Vagabunden, Knackis, Frauen und alle Traumtänzer werden zusammenströmen zur Verbrennung der Väter."²⁴⁹

Die Bänder aus Zürich, Berlin und Freiburg waren Ausdruck einer eigenen Kultur, einer "Kultur von unten", die sich neben Video auch Theaterformen, in der Musik, in der Literatur, in der graphischen Gestaltung (Zeitschriftenlayouts) in der Kunst auf der Straße (Wandmalereien, Graffiti) ausdrückte. Viele dieser verschiedenen Ausdrucksformen fanden sich wieder in den Bändern der Hausbesetzerszene, die bald in zahllosen Kopien durch die Republik gingen. Ob diese sich überwiegend in den "eigenen Reihen" abspielende Darstellung im strengen Sinne als Gegenöffentlichkeit bezeichnet werden kann oder doch nur eine "Predigt an die Propheten" war, sei erst mal dahingestellt. Der Anspruch der Vermittlung und Erklärung sollte damit eh nicht eingelöst werden.

248 ROTH (1981)

249 ROTH (1982), S. 203f.

Tabelle 5: Videos zum Häuserkampf (eine Auswahl)**BERLIN:**

- Nur 40 Tage für die Feuerwache (Medienoperative 1977, 45 Min.)
- Der Kampf um die Häuser (Medienoperative 1980/81, 20 Min.)
- INge STAND und BERTA SETZER (Goldmann u.a. 1981, 55 Min.)
- Krawall in der Golzstraße (Medienoperative 1981, 20 Min.)
- Es lummert (Medienoperative 1981, 30 Min.)
- Das Zögern ist vorbei (Medienoperative 1981, 54 Min.)

FREIBURG:

- Schusterstraße 36 (MW Frbg. 1978, 25 Min.)
- Die Geschichte des Dreisamecks (MW Frbg. 1980, 40 Min.)
- Freiburg - Polizeiburg (MW Frbg. 1980, 40 Min.)
- Z'Friburg in dr Stadt, sufer isch ... (MW Frbg. 1981, 30 Min.)
- Nachrichten über eine Veränderung (MW Frbg. 1981, 55 Min.)
- Paßt bloß auf - Exposé (MW Frbg. 1981, 27 Min.)
- Paßt bloß auf (MW Frbg. 1981, 75 Min.)

ZÜRICH:

- Züri brännt (Videoladen Zürich 1980, 100 Min.)
- Keine Zeit, sich auszuruhen (Videoladen Zürich 1981, 35 Min.)
- Drei Actions (Videoladen Zürich 1981, 22 Min.)

NÜRNBERG:

- Gott mit dir, du Land der Bayern (MW Franken 1981, 40 Min.)
- Terror und Demokratie (MW Franken 1981, 30 Min.)

HAMBURG:

- Hospitalstraße 6 (MPZ, Thede 1980, 45 Min.)
- Jenkelhaus-Besetzung (Stadtjournal HH 1981, 40 Min.)

ANDERSWO ...:

- Alle Gewalt geht vom Volke aus (MW Linden 1981, 9 Min.)
- Stollwerkräumung (Kölner Wochenschau 1980, 20 Min.)
- Vondelstraat (Videogruppe Amsterdam 1979, 50 Min.)
- Een vondelbrugte ver (Videogruppe Amsterdam 1981)
- De groote Keyzer (Videogruppe Amsterdam 1981)
- Opstand in Europa (Videogruppe Amsterdam 1981)

3. "Paßt bloß auf ..." - die erste große Produktion fürs Fernsehen

Auch das Fernsehen mußte in der Hochphase der Jugendbewegung zur Kenntnis nehmen, daß sich mit den Videogruppen und ihren Filmen, den szeneeigenen Kneipenkinos, Besetzercafés und autonomen Zentren eine Struktur zu entwickeln begann, die sich, vorbei an den bisherigen Formen massenmedialer Öffentlichkeit, eigene Wege der Kommunikation suchte. Hinzu kam, daß Video als Medium gegenüber dem traditionellen 16mm-Dokumentarfilm zunehmend an Boden gewann, da es schneller und vielfältiger auf die aktuellen politischen Ereignisse reagierte und auch formal-ästhetisch inzwischen eine Qualität erreicht hatte, die Video auch für die einschlägigen Dokumentarfilmfestivals und für das Fernsehen "hoffähig" zu machen schien.

Dies just zu einer Zeit, als der traditionelle Dokumentarfilm in einer Krise zu stecken schien, die sich in einer zunehmenden Kluft zwischen Zuschauer und dem Dokumentarfilm ausdrückte.

Nicht zu Unrecht forderte Peter Krieg einen Dokumentarfilm, "der für den Zuschauer wieder 'attraktiv' im Eisenstein'schen Sinne ist, der Leben nicht nur zeigt, sondern auch ausstrahlt, der das Bedürfnis der Zuschauer nach neuen Ausblicken, neuen Sichtweisen ernster nimmt als scheinbar eherne Regeln seines Genres." In einer seiner Thesen stellte er folgende Frage: "Könnte es sein, daß die lebendigsten, interessantesten und attraktivsten Dokumentarfilme derzeit zumeist deshalb auf Video gedreht werden, weil sich die Video-Dokumentaristen einen Teufel um Fernsehen oder Kino, um ewige Gesetze des Dokumentarfilms, noch überhaupt um Gesetze scheren? Weil sie, während wir in Seminaren um das Wesen des Dokumentarischen an sich und für sich debattieren, mit ihren Kameras dort unterwegs sind, wo sich in unserer BRDigungsrepublik wieder erstes Leben regt? Weil sie für Zuschauer drehen, die mit Bildern kreativ umgehen wollen anstatt für Redaktionen, Gremien, Festivaljurys?"²⁵⁰

Eine Fragestellung, die in ihrem Kern genau das zum Ausdruck brachte, was für das Medium Video damals kennzeichnend war: man konnte damit schnell reagieren, die Macher/innen waren selbst Teil der Bewegungen, und ihre Motive deckten sich meist mit denen, die vor der Kamera agierten.

Großes Gespür für die Entwicklung in der Videoszene zeigte die Redaktion des "Kleinen Fernsehspiels" (ZDF), die schon seit 1976 jährlich zwei Videoprojekte förderte.²⁵¹ 1981 startete das ZDF einen Pilotversuch, bei dem fünf Videogruppen/-produzenten die Möglichkeit erhielten, ein "Video-Exposé" zu erstellen, um dann ggf. einen Produktionsauftrag zu erlangen. Die zugrundeliegende

250 KRIEG (1981), S. 39

251 vgl. RETTINGER/CONRADT (1984), S. 43

Idee war, die gewohnte Schreibmaschine durch die Videokamera zu ersetzen, d.h. statt des schriftlichen Drehbuchs ein bildhaftes Videokonzept zu entwickeln. Betreut wurde der Pilotversuch von Carl-Ludwig Rettinger, der selbst in den 70er Jahren zur 'Videoszene' gehörte²⁵² und seit 1979 im Redaktionsteam des Kleinen Fernsehspiels arbeitete.

Wir, die Medienwerkstatt Freiburg erhielten 1981 die Möglichkeit, solch ein Exposé zu erstellen und bekamen ca. 5.000.- DM dafür. Als wir später das Exposé einreichten, erhielten wir den ersehnten Produktionsauftrag, verbunden mit der Zusage, daß wir für dieses Projekt ca. 80.000.- DM erhalten (damals eine enorme Summe, mit der wir den Schritt in die Umatic-Technik wagen konnten). Erstmals hatten wir die Gelegenheit, ohne Zeitdruck und mit finanzieller Absicherung an einem Filmprojekt zu arbeiten, das unsere Zukunft nachhaltig beeinflusste. "Wir saßen zum ersten Mal länger an einem Projekt, fast ein Jahr.

Auch das erste Mal im Auftrag einer Sendeanstalt. Grenzüberschreitung. Es war auch unser erster "richtig" finanzierter Film, mit Ruhe und Zeit und der Möglichkeit, auch unsere handwerklichen Fähigkeiten zu verbessern. So änderten sich äußere Fakten, auch wenn das Selbstverständnis über unsere Arbeit sich nicht geändert hatte."²⁵³

Als "Paßt bloß auf" gezeigt wurde, erregte der Film großes Aufsehen; Gegner dieser "Kultur von unten" sahen darin gleich das Werben für eine kriminelle Vereinigung, Volksverhetzung und Verherrlichung von Gewalt und baten den damaligen Generalbundesanwalt Rebmann um Hilfe; seit 1970 hätte es im deutschen Fernsehen keinen so unverblühten Angriff gegen die freiheitlich-demokratische Grundordnung mehr gegeben, so der Vorsitzende der Zuschauervereinigung AFF in der Berliner Morgenpost vom 7.8.1982. In den meisten Fällen war die Resonanz aber positiv, so z. B. ein Filmkritiker von epd/Kirche und Rundfunk: "... hier wurde ein Film gezeigt, der die so selbstverständliche Praxis der Fernsehfeatures grundsätzlich in Frage stellte, der eher beiläufig zeigte, wie man Realität auch ganz anders und sehr viel eindringlicher zeigen kann und der den Zuschauer als einen Sehenden in ganz anderer Weise ernst nahm als dies Fernsehsendungen üblicherweise tun. (...) Die Besonderheit dieses Videofilms liegt nicht darin, daß hier Hausbesetzer, Punks, Demos, bemalte Wände gezeigt werden, sondern wie sie gezeigt wurden. Was zu sehen ist, wird nicht raffiniert geschnitten, sondern durch deutliche Schiebblenden begrenzt, die Bilder werden nicht analysiert, kommentiert, erklärt, die verschiedenen Bildfolgen nicht an- oder abmoderiert. Dem Zuschauer werden Ausschnitte aus Situationen so vorgeführt, daß er Zeit hat, sich selbst ein Bild zu machen, eine eigene Vorstellung vom Gesehenen zu gewinnen, es zu bewerten."²⁵⁴

Die Realisierung des Film beruht vor allem darauf, daß wir auf unser gesamtes Material zurückgreifen konnten, das in den Jahren zuvor gedreht wurde. Materialsuche begann für uns nicht erst bei der Entwicklung der Filmidee, sie war

252 vgl. Kapitel IV.2.1 und IV.8 und Literaturverzeichnis

253 MW FREIBURG (1985a), S. 23

254 HICKETHIER (1982), S. 11

Teil unserer täglichen Arbeit von Beginn an. Wir drehten auch ohne konkretes Verwertungsinteresse Ereignisse und Fakten, die uns für eine "Geschichte von unten" wichtig genug erschienen. Sie fanden Eingang in unser "visuelles Gedächtnis", das Medienwerkstatt-Archiv, das wir als "Sammelstelle von Fakten" im Vertovschen Sinne begriffen.

"Einfach:

Die Fabrik der Fakten.

Aufnahme von Fakten. Sortierung von Fakten. Verbreitung von Fakten. Agitation mit Fakten. Propaganda mit Fakten.

Fäuste von Fakten.

Blitze von Fakten.

Berge von Fakten.

Wirbelstürme von Fakten.

Und einzelne kleine Fäktchen.

Gegen die Filmzauberei.

Gegen die Filmmystifikation." ²⁵⁵

Pepe Danquart, Mitglied der Medienwerkstatt Freiburg, brachte unsere Arbeitsweise mit dem Vertovschen Montageprinzip in Verbindung: "Das Ausgangsmaterial für unser Video Paßt bloß auf ... sind Bilder aus einer Zeit, in der gekämpft wird gegen die planerische Totalsanierung unserer Städte, gekämpft wird gegen die sinnlose Zerstörung unseres Lebens durch kasernierende Wohnparzellen oder durch gleichförmig funktionierende Konsumrennbahnen bundesrepublikanischer Innenstädte, in denen nach Ladenschluß gähnende Leere menschliches Dasein ersetzt. Die Videocollage ist der Versuch, unsere Alltäglichkeit, unsere Bilder diesem gesellschaftlichen Wahnsinn entgegenzusetzen. Bilder, die so nicht zusammengehören und doch nur so einen Sinn ergeben. (...) Es ist die Montage einer Realität, die, angehalten und in Einzelstücke zerlegt, wieder zusammengesetzt wurde. Ein Video, das im Laufe seiner Entstehung sprachlos wurde, d. h. die Bilder nicht durch einen verbindenden Kommentar entmündigt; ein Video, in dem nicht so sehr das verbale Argument als mehr das Lebensgefühl einer kämpfenden Jugend gezeigt wird." ²⁵⁶

Wesentlich für "Paßt bloß auf" war also neben dem Ausgangsmaterial die Montage dieser Fakten, wie sie zueinander in Beziehung gesetzt wurden, so daß daraus etwas Neues, Eigenständiges entstand.

Gesendet wurde "Paßt bloß auf ..." freilich erst im August 1982, nachdem die Hausbesetzerwelle bereits am Abflauen war. Den ZDF-Verantwortlichen war es zu brisant, das Video direkt nach Fertigstellung zu senden, in einer Zeit, als noch sehr viele Häuser besetzt waren. Sie befürchteten wohl eine mobilisierende Wirkung, die die Auseinandersetzungen um die besetzten Häuser weiter angefacht hätten. Das ZDF als "Sprachrohr der Bewegung", zu schön, um wahr zu sein.

255 vgl. VERTOV (1973) und Kapitel I.1.2 in dieser Arbeit

256 MW FREIBURG (1983), S. 78

4. Bewegungsmythos und Videoszene

So euphorisch der Durchbruch und Aufstieg der Videobewegung begann, so kritisch wurde diese Entwicklung auch gesehen, vor allem bei den Gruppen, in deren Regionen die Häuserkampf Bewegung nicht so Fuß fassen konnte wie in Freiburg, Zürich oder Berlin. Z. B. bei den Hamburger Gruppen, die nach dem Abflauen der Anti-AKW-Bewegung in die Krise gerieten.²⁵⁷

Sie fragten sich, ob sie sich danach einfach an die nächste Bewegung hängen sollten, um am Ende zum "Hofberichterstatler" einer diffusen linken Szene zu werden, die von einer Bewegung in die andere schwappte. "Manchmal kommen einem doch etwas Zweifel, wenn man mit etwas Distanz sieht, wie sich die Bewegungen so einander ablösen - Anti-AKW-Bewegung, Ökologie-Bewegung, Friedensbewegung. Irgendwie hängen sie ja schon zusammen, aber wir schwimmen auf diesen Bewegungen wie die Fettaugen in der Suppe."²⁵⁸

Dietrich Leder, der 1985 auf die bewegten Zeiten und die junge Geschichte der Videobewegung zurückblickte, mußte zwar auch feststellen, daß die Bänder eine gewisse mobilisierende Kraft entwickelten, die das alte Selbstbild von Video als Befreiungsmedium stabilisiert hätte. Nur: "Was so keiner recht bemerkte, war nun die Tatsache, daß diese Bedeutung von Video in hohem Maße von der Bedeutung der "Bewegungen" abhängig war. Erlahmten die Kräfte der spontanen Erhebung, dann war es auch rasch mit der Faszination des spontanen Mediums vorbei."²⁵⁹ Leder glaubte zudem, daß sich die Bänder schwerlich kritisch der Bewegung gegenüber verhalten und höchstens Fraktionsmeinungen wiedergeben konnten. "Dieser Fraktionszwang wie die zuvor benannte Bewegungsabhängigkeit blockierten sich irgendwann total: Mit der Bewegung verlor man an Bedeutung und in kritischer Distanz zu ihr auch."²⁶⁰

Im Jahre 1981 mag dies ja zuetroffen haben, vier Jahre später hätte Leder es aber besser wissen müssen. In diesen Jahren entstanden Videofilme, die sich sehr wohl kritisch zu der Bewegung verhielten und dort dennoch große Beachtung fanden, ja, sogar die Auseinandersetzung innerhalb der Bewegung vorantrieben. Ich denke da z. B. an unser Video "Ein Wort kann eine Karikatur sein - Friede" von 1983, das sich mit der Friedensbewegung und ihrem Dogma der Gewaltfreiheit auseinandersetzte (siehe Abs. 7.2 in diesem Kapitel).

Die Einsicht, daß mit opportunistischer Selbstbeweihräucherung der jeweiligen Szene nichts mehr zu erreichen ist, war auch schon 1982 vorhanden (was nicht heißen soll, daß es in bestimmten Situationen nicht doch angebracht war, "unkri-

257 vgl. Kapitel IV.4.4

258 Gerd Roscher in MPZ (1982), S. 30

259 LEDER (1985), S. 38

260 ebd., S. 38

tische" Solidaritäts- bzw. Propagandabänder zu machen, z. B. zur Unterstützung des Volkszählungsboykotts (1983), der Verkabelungsgegner (1983) oder von Radio Dreieckland (1984/85).

In einem Gespräch über Gegenöffentlichkeit und Betroffenenberichte, das Mitarbeiter der Zeitschrift "Medien Magazin" 1982 mit Oskar Negt führten, vertrat dieser die Ansicht, daß beides, kritische Distanz und solidarische Nähe zusammengehörten. "Linke Medien können nicht so in Distanz arbeiten wie bürgerliche Journalisten, sie müssen im politischen Kontext des Widerstandes stehen. Aber dieser Kontext darf nicht zu einem Anpassungsverhalten führen, der Bewegung nach dem Munde reden, zu reproduzieren, was passiert. (...) Ich beharre darauf, daß ein linker Journalismus eine doppelte Funktion hat: Er muß Tatsachen aufzeigen, die für unsere Lebenszusammenhänge relevant sind. Er muß es tun, indem er die Phantasieproduktion anregt, indem er Erfahrungen und Tatsachen in einer Montage verknüpft. Dadurch wird ein Stück Richtigstellung von Realitätswahrnehmung verfolgt. Journalistische Arbeit muß freilegen, was man noch nicht gesehen hat. Ein Journalismus, der denjenigen, die überzeugt sind, noch einmal die Überzeugung präsentiert, bringt doch noch keinen Erfahrungsgewinn." ²⁶¹

Diese Dialektik von Distanz und Nähe zu den Ereignissen, zu Bewegungen, zu unserem politischen Umfeld sollte fortan unsere Medienarbeit bestimmen. Die Frage der Finanzierung solcher Arbeit war nach wie vor ungeklärt. Daß die Medienzentren von den Bewegungen finanziert würden, wie dies Mitte der 70er im Medienladen noch erhofft wurde, daran glaubten wir nicht. Woher sollte also das Geld kommen, das für eine professionelle, anspruchsvolle Videoarbeit notwendig war. Die Chancen für städtische oder staatliche Unterstützung war für uns durch das Engagement im Häuserkampf in weite Ferne gerückt, selbst die Zuerkennung der Gemeinnützigkeit wurde uns verweigert (was uns nicht sonderlich kümmerte). blieb als Geldgeber nur noch das Fernsehen? Landen wir schließlich beim Autorenfilm oder bei Fernsehfilmen, wie uns in einem Gespräch über Bewegungsvideo prophezeit wurde? ²⁶²

Solch eine "bürgerliche Karriere" wiesen wir damals weit von uns, wie folgender Ausschnitt dieses Gesprächs zeigt:

"Wir haben uns als Mitglieder der Medienwerkstatt auch die bürgerliche Zukunft verbaut. Wir sind abgestempelt. Durch die intensive und konsequente Teilnahme an den Kämpfen hast du in den Zeiten danach gar nicht die Möglichkeit, so weiter zu machen, als wäre nichts gewesen.

Mathias [MPZ]: Stimmt das? Ein Fernsehfilm ist doch ein Stück bürgerliche Karriere.

Jutta [MPZ]: Das bewegt sich doch in dem Rahmen, daß die offiziellen Stellen jetzt irgendwie versuchen, den Dialog hinzukriegen.

261 NEG T (1982), S. 50

262 vgl. MPZ (1982), S. 30

Bertram: Auf jedem Fall ist in diesem Zusammenhang "bürgerliche Karriere" der falsche Ausdruck, weil ich nie und nimmer glaube, daß wir jedes Jahr in die Lage kommen werden, einen Fernsehfilm zu produzieren und davon zu leben. Für uns ist das eben im Moment ein glücklicher Umstand, uns mit Geräten auszustatten und finanziell etwas weniger Druck zu haben."

Damals waren die "Fronten" noch klar. Unser erklärtes Ziel war politische Medienarbeit und nicht, davon zu leben. Finanzielle und ideelle Absicherung fanden wir in der kollektiven Lebens- und Arbeitsweise, in der der einzelne nicht isoliert dastand, sondern Rückhalt in der Gruppe hatte. Daß diese in der Videoszene einmalige Situation als Modell dienen könnte, wie es Gerd Roscher in dem Gespräch zum Ausdruck brachte, erschien uns schon damals abwegig.

Dieses "Modell" war nicht übertragbar auf andere Gruppen, die mit anderen Arbeitsansätzen, in anderen Situationen und unter anderen Bedingungen arbeiteten. Die Videobewegung zeichnete sich ja von Anfang an durch diese Vielfalt der Gruppen aus.

5. Das Freiburger Videotreffen 12. - 14.3.82

Unsere erste finanzierte Auftragsarbeit fürs Fernsehen stellte eine Zäsur in unserer Arbeitsweise und unserem Selbstverständnis dar. Verstanden wir uns bisher überwiegend als Medienarbeiter/innen im Dienste einer übergeordneten politischen Arbeit und als Medienzentrum, das anderen durch die Bereitstellung von Geräten und die Vermittlung von Fertigkeiten (Videokurse) dazu verhelfen sollte, ihre Anliegen zum Ausdruck zu bringen ("Vom Konsument zum Produzent"), stellten wir diesen Anspruch nun in Frage. Nicht jede/r konnte, wollte oder sollte Filme machen. Mit schlechter Betroffenenberichterstattung war kein Blumentopf mehr zu gewinnen, nicht im Bereich der Printmedien (ID, Stadtzeitungen usw.) und schon gar nicht in der Film-/Videoarbeit. Das Publikum, auch die Szene der jeweiligen Bewegungen war anspruchsvoller geworden und wollte "bessere" Filme sehen, die über das Moment der Betroffenheit hinausgingen. Mehr inhaltliche Recherche, bessere formale Umsetzung und die Frage der Vermittlung wurden zu zentralen Anforderungen an uns und unsere Produkte.

Auch in Bezug auf die Zusammenarbeit mit anderen Gruppen sahen wir die Notwendigkeit, die Ansprüche der Videobewegung an der tatsächlichen Praxis zu messen und die "Videobewegung" kritisch zu hinterfragen. Nach mehreren internen Diskussionen entschlossen wir uns, ein Videotreffen vorzubereiten und luden Videogruppen, Medienzentren und andere Videomacher/innen zum Arbeitstreffen nach Freiburg ein. Fünfzig Leute, darunter Mitglieder von siebzehn Videogruppen/Zentren reisten an, um über den Stand der Dinge und die Zukunft der Videobewegung zu diskutieren.

Das Treffen wurde bereits im Vorfeld vorbereitet. Wir erarbeiteten mehrere Thesepapiere und Diskussionsvorlagen, in denen wir unsere Bedenken gegenüber der Videobewegung zum Ausdruck brachten und konstruktive Vorschläge unterbreiteten. Schließlich galt es, ein enormes Pensum zu bewältigen und nicht nur zu debattieren, sondern sichtbare Ergebnisse zu erzielen. Zu den Stichpunkten der Tagesordnung gehörten der Bänderrundlauf, Abspielstellen, ein gemeinsamer Katalog, die zunehmende Diskrepanz unter den Gruppen, eine Einladung nach Oberhausen, der Umgang mit Festivals und Wettbewerben, regelmäßige Videotreffen, Kooperation miteinander und Austausch untereinander und Einrichtung einer Koordinations- und Informationsstelle. Auf die wichtigsten Beschlüsse, ihre Umsetzung und die weitere Entwicklung werde ich im folgenden eingehen.

5.1. Oberhausen - Boykott und Umgang mit Festivals

Ende 1981 erreichte uns ein Schreiben des Leiters der Westdeutschen Kurzfilm- tage Oberhausen, die uns für 1982 einluden. Erstmals sollte Super-8 und Video ins Wettbewerbsprogramm einbezogen werden, "um der Realität der hiesigen Medienszene gerecht zu werden". Zudem wurde uns angeboten, in einer Sonderveranstaltung die Arbeit der Medienwerkstatt Freiburg vorzustellen.

Eine solche Form der Festivalbeteiligung lehnten wir ab. Wenn überhaupt, so kam für uns nur eine gemeinsame Veranstaltung mit anderen Videogruppen in Frage, denn "Wir selbst begreifen unsere Filmarbeit nicht im Sinne einer Autorenfilmerei, in der wir unser Handwerk zur Vollendung bringen oder sich unser Genius materialisiert, noch begreifen wir uns als Cineasten. Wir verstehen uns stärker als Medienarbeiter, denen es um die Eingriffsmöglichkeiten in gesellschaftspolitische Konflikte geht, denen es um die Schaffung einer (im Moment noch subkulturellen) Gegenöffentlichkeit geht".²⁶³

Anlaß für die Öffnung des Festivals für Video und Super-8 war die Intervention der Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm e.V. (ein Zusammenschluß von bundesdeutschen und Berliner Dokumentarfilmern), die sich in einem Flugblatt die Frage stellten, warum die uns alle bewegenden Themen (Rüstungswahn, Instandbesetzung, Isolationshaft) in ihren Filmen und den westdeutschen Filmen dieses Festivals nicht vorkamen.

Beim Freiburger Videotreffen wurde dieser Punkt ausgiebig erörtert. Eine Beteiligung an Oberhausen wurde abgelehnt, mit Wettbewerb und Konkurrenzkampf wollten die Versammelten schon gar nichts zu tun haben, eine Resolution wurde verabschiedet:

"Die in Freiburg vom 12.3. - 14.3.82 versammelten Medienzentren und Videogruppen haben mit Erstaunen die gönnerhafte Einladung zum Festival nach Oberhausen zur Kenntnis genommen. Als Gesamtgruppe glauben wir zur Ver-

besserung des Festivals, das seine besseren Tage gesehen hat, nicht beitragen zu wollen. Im Herbst soll ein eigenes Treffen in Zusammenarbeit mit engagierten Dokumentarfilmern durchgeführt werden,²⁶⁴ - Unterzeichner/innen: sechzehn Videogruppen und fünf Einzelproduzenten.

Ein damals nachvollziehbarer Schritt, aber auch Beleg für die überhebliche Selbstüberschätzung der Videoszene. Das alternativ konzipierte Treffen engagierter Dokumentaristen verschiedener Medien (Video, Super-8, 16mm) kam nie zustande. Über das geplante Gegenfestival wurde nicht mal mehr geredet. Erst 1984 wurden Pläne für das Freiburger Videoforum geschmiedet, das dann im Herbst 1984 stattfand.

5.2. Bänderrundlauf

Seit ca. zwei Jahren gab es unter den Videogruppen den Versuch, ihre Produktionen möglichst schnell (und damals noch kostenlos) auszutauschen. Das beste Verfahren schien der sogenannte Bänderrundlauf zu sein (A hat ein Band gemacht und schickt es zu B, B kopiert es und schickt es weiter an C, ... X kopiert es und schickt es zurück an A). Eigentlich ein einfaches Modell, das sicherstellen sollte, daß die Bänder innerhalb kürzester Zeit rum gehen - nur funktioniert hat es in den wenigsten Fällen. Oft dauerte es Monate, bis das Band sechs Stationen durchlaufen hatte. Im Mai 1982 wurde der Bänderrundlauf schließlich "begraben". Von nun mußte sich jede/r selbst drum kümmern, wenn sie/er ein Band von einer Gruppe haben wollte.

5.3. Informationsdienst und Koordinationsstelle

- ein Beschluß des Freiburger Videotreffens, der sofort in die Tat umgesetzt wurde (zumindest in Teilaspekten) und die nächsten sechs Jahre Bestand hatte. Eine sogenannte Koordinationsstelle wurde eingerichtet, deren Aufgabe u.a. die kontinuierliche Herausgabe eines Video-Informationsdienstes sein sollte (siehe unten). Zu den weiteren Aufgaben dieser Stelle zählten:

- Erstellung eines gemeinsamen Gesamtkataloges der deutschsprachigen Video-produktionen;
- den Verleih dieser Filme forcieren;
- Aufbau eines Archivs der Videogruppen (-macher/innen), ihrer Projekte, ihrer technischen Ausstattung und ihrer Filme;
- Organisation eines von Video-, Super-8- und 16mm-Dokumentarfilmer/innen gemeinsam durchgeführten Festivals.²⁶⁵

Da sonst keine der anwesenden Gruppen bereit war, richteten wir die Koordinationsstelle in der Medienwerkstatt Freiburg ein (sie wurde bis Ende 1987 von mir, dem Autor dieser Diplomarbeit betreut). Die Aufgaben der Stelle wurden schnell

264 cut/in Nr. 1, S. 8

265 vgl. cut/in Nr. 1, S. 4-5

revidiert; was neben der regelmäßigen Herausgabe des cut/ins geleistet wurde, war die Mitarbeit an der Erstellung eines Gesamtkatalogs, der schließlich nach zwei Jahren erschien. Der Aufbau des Archivs wurde gleich wieder fallengelassen, ebenso die Idee, von hier aus den Verleih der deutschsprachigen Videos zu forcieren. Das gemeinsame Festival wurde in der Form erst gar nicht in Angriff genommen; zu vielfältig waren die unterschiedlichen Interessen von Super-8-, 16mm- und Videofilmern, zu groß der organisatorische Aufwand. Die Idee eines eigenen "Videofestivals" wurde 1984 wieder aufgegriffen, als wir (Medienwerkstatt Freiburg) das Freiburger Videoforum konzipierten.²⁶⁶

6. Die weitere Entwicklung der Videoszene

Die Jahre 1982-87 waren gekennzeichnet durch das rege Bemühen, trotz aller Unterschiede an etwas "Gemeinsamem" festzuhalten. Was dies genau sein sollte, blieb eigentlich während all der Jahre unkonkret. Einzelne Facetten wie ein gemeinsamer Verleihkatalog, der Video-Informationsdienst cut/in, die regelmäßigen Videotreffen und die vielseitigen Versuche einer engeren Vernetzung der Gruppen erweckten nach außen häufig den Eindruck, als gäbe es diese politische Videoszene auch als reale gesellschaftliche Kraft, die zumindest im medienpolitischen Bereich ihren Einfluß zur Geltung bringen könnte. Tatsächlich wußten wir aber selbst nie genau, was das Gemeinsame, Verbindende eigentlich sein sollte. Es geht mir hier weniger um die fehlende Theorie in der Videobewegung - dieses Manko traf auch auf andere politische Strömungen, mit anderen Schwerpunktsetzungen zu, sei es die außerparlamentarische Szene, diejenigen, die den Schritt in die Parlamente wagen wollten, linke Gruppen im Printmedienbereich oder freie Radiogruppen. Alle bedienten sich noch der "alten Hüte", wohlwissend, daß sie eigentlich nicht mehr so recht auf die heutige Zeit paßten - aber es gab schlicht und einfach nichts Neues.

Es geht mir hier mehr um die pragmatische Ebene, denn nicht mal hier konnte genau benannt werden, was sich hinter dem nebulösen Wir-Gefühl eigentlich verbergen sollte.

Wenn es darum ging, gegen Dritte vorzugehen, um z. B. Geld bzw. Schadensersatz zu fordern, klappte es mit der Gemeinsamkeit. Ging es aber um gegenseitige Ansprüche, seien sie nun finanziell oder inhaltlich/politisch, war es damit vorbei. Jeder war sich und/oder seinen Ansprüchen am nächsten.

Auf ein Beispiel einer solchen gemeinsamen Aktion will ich kurz eingehen, da es bedeutende Folgen hatte. Gemeint ist das Vorgehen der Videoszene gegen

den Konzern Sony ("David gegen Goliath"), das in den Jahren 1982/83 unter den Schlagworten "Quietschseuche" und "Kulanzlösung" bekannt wurde. Der Sachverhalt war folgender:

Die Videobänder des damals am weitesten verbreiteten Systems Japan Standard 1 (nach Sony wurden in der BRD und Westberlin ca. 50.000 Geräte dieses Typs verkauft) ließen sich nicht mehr abspielen. Sie begannen zu stottern und zu quietschen und blieben nach kurzer Anlaufzeit "kleben". Nichts ging mehr, das aufgenommene Material konnte nicht mehr vorgeführt oder verwendet werden. Sehr schnell sprach sich herum, daß es sich dabei nicht um einen Einzelfall handelte, sondern um einen Materialfehler, den die Firma Sony zu verantworten hatte.

Rund 40 Betroffene schlossen sich zusammen und wandten sich an Sony; gefordert wurde Schadensersatz. Sony erklärte sich nach anfänglichem Zögern dazu bereit, sich kulant zu verhalten, um den "guten Ruf" nicht zu gefährden. Nachdem sie ein Verfahren entwickelten, das es ermöglichte, die Quietschbänder kurzfristig abzuspielen und auf ein besseres System (Umatic) zu kopieren, stimmten die Vertreter der betroffenen Videoproduzenten dem sogenannten Sony-Deal zu, unter der Voraussetzung, daß Sony sämtliche anfallenden Kosten trägt, alle Halb-zoll-Bänder in Umatic-Kassetten umtauscht und Rabatte (bis zu 50%) beim Kauf neuer Umatic-Geräte gewährt. Als Gegenwert für die von den Betroffenen selbst durchgeführten Überspielung überließ Sony der Videoszene fünf Umatic-Schnittplätze.²⁶⁷ Sie wurden dann auf dem Nürnberger Videotreffen im Juli günstig an fünf Gruppen weitergegeben. Der Erlös floß in den sogenannten "Videotopf", einen gemeinsam verwalteten Fonds der Videoszene.²⁶⁸

Ein schlauer Schachzug von Goliath, wurden doch so gleich zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen. Der "gute Ruf" war nicht mehr in Gefahr und die verärgerte Klientel konnte beruhigt und bei der Stange gehalten werden, sie mußte auch zukünftig dem Konzern die Treue halten.

Stimmt - aber erstens kamen wir bei der Dealerei auch nicht schlecht weg, abgesehen von dem Schaden, der eh nicht wieder gut zu machen war, und zweitens hatten wir gar keine Alternative. Wer mit Video weiterarbeiten wollte, kam an Sony nicht vorbei, der Umstieg auf Umatic war unumgänglich, auch wenn er nicht ohne Risiken für die einzelnen Videogruppen war.

Monate vorher wurde noch eindrücklich davor gewarnt. "Wer Umatic wählt, wählt das Kapital!", lautete eine der "traurigen Thesen zu einem traurigen Kapitel" von Wolfgang Schemmert und Lilo Mangelsdorff.²⁶⁹ Die Videobewegung könne mit ihrem bisherigen, an "Gegenöffentlichkeit, Autonomie, Basis" orientierten Anspruch nur existieren, wenn sie Heimvideo als ihren technischen Standard akzeptieren würde. "Die Umstellung auf Umatic bringt zwangsläufig mit sich, daß bei den Gruppen auf längere Sicht Finanzierungsprobleme Vorrang vor inhaltlicher Klarheit haben."²⁷⁰ Für die Zukunft postulierten sie zwei Videobewegungen,

267 vgl. cut/in Nr. 14, S. 18f.

268 siehe dazu Kapitel V.6.3

269 vgl. cut/in Nr. 11, S. 3-5

270 ebd., S. 3

die "schmutzige kleine von unten" mit Heimvideostandard (VHS usw.) und die "professionell-dokumentarfilmerische" von Umatic an aufwärts, wobei den "Umatikern" drei Möglichkeiten eingeräumt wurden: a) nebenbei jobben und viel Geld zu verdienen, b) von Industrie-, Lehr-, Kultur- oder Werbefilmen zu leben und c) als professionelle Dokumentarfilmer von Fernsehen und Filmförderung zu leben.

Mit ihren drei "Überlebens"-Möglichkeiten hatten sie wohl recht, nicht jedoch mit der These, wer Umatic wähle, wähle das Kapital. Weder bestand zwischen Gerätenorm und politischer Medienarbeit irgendein kausaler Zusammenhang noch bot die Beschränkung auf Heimvideo die Gewähr für die vielen "schmutzigen kleinen Bänder", die, wenn auch mit minderer Qualität, wenigstens politisch sauber und integer waren. Gemeint waren kurze, schnell hergestellte Bänder von politischen Basisaktivitäten, die ohne große Ansprüche an Filmsprache und Bearbeitung schnell verbreitet werden, um Gegenöffentlichkeit herzustellen. Es zeigte sich aber bald, daß viele der Bänder, die diese Funktion erfüllten, von den Gruppen erstellt wurden, die sich längst für Umatic entschieden hatten (z. B. Zürich und Freiburg).

Wenn schon unbedingt ein kausaler Zusammenhang konstruiert werden muß, dann der zwischen der Entscheidung, von der Videoarbeit leben zu wollen und dem daraus sich ergebenden Zwang, zumindest semiprofessionell, d.h. mit Umatic zu arbeiten und sich mehr Zeit bei der inhaltlichen und formalen Arbeit an den Filmen zu lassen.

"Gegenöffentlichkeit" herstellen, eingreifende Medienarbeit mit Produkten leisten, zu Auseinandersetzungen anregen usw., wenn uns dies in Ansätzen auch weiterhin gelingen sollte, dann nur durch Produkte, die gut recherchiert, durchdacht und technisch "gut" gemacht waren.

Daß sich die Situation der Videoszene nach der Häuserkampf-Euphorie etwas komplizierter gestaltete, als es durch die Formel "Wer Umatic wählt, wählt das Kapital!" zum Ausdruck kam, war auch damals bekannt. Dennoch meinten viele, die Situation mit solchen monokausalen Schemata erklären zu können. Den allmählichen Verfall des Konstrukts "Videobewegung" konnte dies nicht verhindern. Die vermeintlichen Gemeinsamkeiten entwickelten sich zunehmend zu Differenzen, die sich bald nicht mehr unter einen Hut bringen ließen, wie sich in den Debatten der nach Freiburg folgenden Videotreffen (siehe unten) zeigte.

**Tabelle 6: Treffen der Videogruppen und Medienzentren
(mit thematischen Schwerpunkten, soweit bekannt)**

- 1975: * Videoforum Westberlin, 29. Juni bis 6. Juli,
Int. Forum des jungen Films anlässlich der Berlinale,
* 1. Erlanger Videotage, 14. bis 16. Oktober,
Videoarbeit im Stadtteil und mit Jugendlichen; Spielaktion mit
Video; Der Fall Helke Sander;
* Grazer Tagung der Steirischen Akademie, 5. bis 9. November,
„Publikum machen Programm“, Videogruppen der BRD

Fortsetzung nächste Seite

Fortsetzung von Tabelle 6:

- 1976: * Stockholmer Treffen europ. Film- und Videogruppen, Sommer,
* Berliner Hochschultagung 2. bis 4. Dezember
Videopraxis in der Hochschulausbildung,
- 1977: * Utrechter Treffen europ. Film- und Videogruppen, Sommer,
- 1978: * Videoforum Berlin, 1. bis 5. Dezember,
Stadtteil; Wochenschauen; Frauen und Video; Betrieb und
Gewerkschaft; Anti - AKW; Repression; Kabel; Kooperation;
- 1979: * 2. Erlanger Videotage, 15. bis 18. Februar,
Videoarbeit im Stadtteil und mit Jugendlichen; Video und
Dokumentarfilm; „Video in der Krise“;
- 1981: * Videoforum Bielefeld, Oktober,
• * Videogipfel in Salecina/Schweiz, 17. bis 23. Mai,
Praxis der Medienzentren; Finanzierung; Politische Wirksamkeit
Videoästhetik; Wandern ohne Video!!!
* 3. Erlanger Videotage, im Juni (?)
- 1982: * Freiburger Videotreffen, 12. bis 14. März
Videobewegung; Bänderrundlauf; cut/in; Oberhausen-Boycott;
* Hamburger Videotreffen, 17. bis 21. November,
Gegenöffentlichkeit, Sony-Quietschseuche; cut/in; Gesamt-
katalog, kostenloser Bänderaustausch;
- 1983: * Züricher Videotreffen, 25. bis 27. Februar,
Bänderaustausch; Gesamtkatalog; politischen Selbstverständnis;
Verbund der Medienzentren;
* 4. Erlanger Videotage, 15. bis 19. Juni;
* Nürnberger Videotreffen, 9. bis 10. Juli,
Gesamtkatalog; „Neuner-Club“ (Verbund der Medienzentren);
Bänderaustausch; cut/in; Videotopf;
* Frauen-Video-Treffen, 21. bis 23. Oktober,
Frauen und Technik; Frauenfilm; Perspektiven von Videoarbeit;
Professionalisierung; Position von Frauen in der Videoszene;
* Videotreffen im Ruhrgebiet, 23. bis 25. September,
Aktionen gegen die „Nachrüstung“;
- 1984: * 1. Freiburger Video-Forum, 31. Oktober bis 4. November;
- 1985: * 5. Erlanger Videotage, 13. bis 16. Juni,
Theater und Video; Video in der Schule; in der Altenhilfe;
in der Gewerkschaftlichen Bildungsarbeit;
* Werkschau Hamburger Medienzentren ..., 20. bis 22. Sept.;
- 1986: * 2. Freiburger Video-Forum, 29. Oktober bis 2. November;
- 1987: * Berliner Arbeitstagung Video, 28. bis 31. Mai,
Verleih; Vertrieb; Produktion; cut/in; Videobewegung am Ende?
- 1989: * Dortmunder Videotreffen, 14. bis 16. April;
Auflösung des Videotopfes;
- 1991: * Treffen der Videogruppen in Bremen, 8. bis 10. März,
13 Jahre Videobewegung; Leichenschmaus und Kaltes Büffet.

Auf drei zentrale Anliegen der politischen Videoszene will ich im folgenden ausführlicher eingehen:

erstens: die Idee eines gemeinsamen Verleihkatalogs aller Videobewegten, verbunden mit dem kostenlosen Bänderaustausch;

zweitens: den Versuch, durch einen regelmäßigen Informationsdienst die Kommunikation untereinander zu verbessern und

drittens: die Einrichtung eines gemeinsamen Fonds der Videogruppen zur Finanzierung von eventuellen Prozeßkosten, Rechtsgutachten usw..

"Das andere Video"

- Gesamtkatalog und kostenloser Bänderaustausch

Die zweijährige Entstehungsgeschichte dieses gemeinsamen Verleihkatalogs von Medienzentren und Videogruppen mit dem Untertitel "Zehn Jahre politische Medienarbeit" spiegelt viele der strittigen Punkte wider, die die Videogruppen in dieser Zeit beschäftigten. Die Fragen, welche Bänder aufgenommen werden, wie sie beschrieben werden, wer als Verleiher erwähnt wird, wie wir mit den Verleiheinnahmen umgehen (Abrechnungsmodus, kostenloser Austausch oder beides) und schlußendlich, wer das alles entscheidet, wurden auf mehreren Videotreffen erörtert und lang und breit im cut/in diskutiert.

Das Ergebnis, um es vorwegzunehmen, war ein Katalog mit 159 Bändern, der bei seinem Erscheinen bereits überholt war und als Relikt inzwischen revidierter Absprachen und Vorstellungen der Geschichte angehörte.

Aber warum auch nicht. Immerhin wurde die zehnjährige Videoarbeit zusammengetragen, die einen Eindruck vermittelte von dem, was die Videoszene "bewegte". Was der Katalog nicht leistete, war eine kritische Auseinandersetzung mit zehn Jahren Videoarbeit, die, losgelöst von den Produkten, Ziele und Konzeptionen dieser Videobewegung in ihrer Breite darstellt und mit dem Erreichten bzw. Nichterreichten in Beziehung setzt. Das kurze Vorwort im Katalog leistete dies nicht, es war ein Kompromiß verschiedener Entwürfe und das Ergebnis der Unfähigkeit dieser Videobewegung, mit ihren Unterschieden und Widersprüchen konstruktiv umzugehen. Dank der Initiative der Katalogredaktion konnte ein Scheitern des Projekts gerade noch verhindert werden.

Welches waren nun die strittigen Punkte? Was war der Anlaß für die hitzigen Debatten? - Kurz gesagt: es ging um Geld und um Politik.

Angefangen hat es im Februar 1983 in Zürich bei einem Videotreffen von zehn Gruppen, bei dem über das politische Selbstverständnis, die richtige politische Videoarbeit und den Umgang untereinander debattiert wurde, und zwar so heftig, daß Swiss (Videoladen Zürich) dafür nur noch die Worte "Profilierungsschwafel und Schaumschlägerei" fand.²⁷¹

271 vgl. cut/in Nr. 12, S. 3

Die Verschiedenartigkeit der BRD-Videoszene äußerte sich in zwei Standpunkten bezüglich der politischen Selbsteinschätzung, die er folgendermaßen charakterisierte:

"DIN-Norm 1: 'Wir tragen mit, sind Teil einer B., treiben aktiv voran, etc.'

DIN-Norm 2: 'Wir unterstützen, nehmen diese Themen ernst, setzen uns auseinander, schaffen Öffentlichkeit für Anliegen' (Qualität 2).

Das Witzige scheint uns nun, daß sich diese zwei Qualitäten total beißen, nicht einmal so und einmal anders, sondern entweder so, und dann so und nicht anders sind. Eine Verständigung oder nur gegenseitige Anerkennung des Standpunktes des anderen scheinen in weiter Ferne."²⁷²

Die beiden konträren Standpunkte wurden z. B. der Medienoperative Berlin auf der einen und der Medienwerkstatt Freiburg auf der anderen Seite zugeschrieben. Die Mitglieder beider Gruppen entwickelten im Lauf der Jahre eine gewisse "Haßliebe" und lieferten sich auf fast jedem Treffen der Videogruppen erbitterte Wortgefechte. Anlässe und triftige Gründe für die Auseinandersetzungen fanden sich immer. In Richtung Berlin wurde der Vorwurf erhoben, sie hätten kein Interesse mehr an politischer Videoarbeit, sondern nur noch "Kohle" und eigene Interessen im Kopf.

In umgekehrter Richtung wurde uns (der Medienwerkstatt) vorgeworfen, wir würden die Medienoperative boykottieren, ihren Ansatz von Medienarbeit verunglimpfen, sie zum Buhmann der Bewegung machen und unsere ebenfalls vorhandenen finanziellen Interessen hinter politischen Interessen verbergen. Ich will erst gar nicht versuchen, hier im Rückblick diesen Disput ins rechte Licht zu rücken, dazu bin ich zu parteiisch. Statt dessen lasse ich Swiss zu Wort kommen, der mit folgender Frage die Meinung vieler Gruppen zum Ausdruck brachte:

"Warum müssen wir uns jedes Mal wieder von vorne als revolutionäre Subjekte öffentlich und selbstgerecht definieren und bestätigen? Warum können wir nicht mehr von gewissen Selbstverständnissen ausgehen und dafür über konkrete Sachen, Probleme reden?"²⁷³

Rüdiger (Video Stuttgart), der ebenfalls in Zürich dabei war, faßte seine Erfahrungen wie folgt zusammen: "Nach meinem Eindruck wäre dies das letzte Treffen der 'Videobewegung' geworden, wenn wir nichts Konkretes zustande gebracht hätten. Der Gesamtkatalog war schon fast wieder den Bach runter. Persönliche Spannungen und Connections, beides hat zugenommen. Ergebnis nach fast zehn Jahren linker Videoarbeit: wen wir lieben, der kriegt umsonst. Sonst nur gegen cash. Soll jeder sehen, wie er klarkommt."²⁷⁴

Das Wesentliche in der Debatte um den Gesamtkatalog war die Frage, wer als Verleiher im Katalog aufgeführt wird. Es sollten Gruppen sein, die in Verleih und Produktion Erfahrungen hatten und auch die Gewähr boten, nach einem Jahr noch erreichbar zu sein. Diese regionalen Zentren sollten ihre Produktionen kostenlos untereinander austauschen, wobei davon ausgegangen wurde, daß sich

272 cut/in Nr. 12, S. 5

273 ebd., S. 7

274 ebd. S. 9

mit der Zeit ein Ausgleich an produzierten Bändern auch tatsächlich einstellt. Mitglieder dieses Verleihrings wurden zunächst folgende acht Gruppen: Stadtjournal Hamburg, Medienpädagogik Zentrum Hamburg, Medienzentrum Ruhr (Essen), Medienoperative Berlin, Medienwerkstatt Franken (Nürnberg), video stuttgart, Medienwerkstatt Freiburg und Videoladen Zürich.

Im Juli 1983 dann das nächste Treffen in Nürnberg. Dazwischen lagen vier Monate Alltag und Realität, in der sich bei uns zunehmend finanzielle Schwierigkeiten breit machten. Uns kamen erste Zweifel am Zusammenschluß der Videogruppen. Während wir ein Band nach dem anderen produzierten und den Verleih (hauptsächlich mit unseren eigenen Bänder) intensivieren konnten, blieben die Produktionen der anderen im Vergleich dazu eher spärlich.

"Unsere Bänder gingen weg wie warme Semmeln. Sei es 'Bankrotterklärung - Mütter in der Szene', 'Malfunction' oder der neue Film 'Ein Wort kann eine Karikatur sein - Friede'. Teilweise bis zu 70 Kopien mußten wir ziehen. Ein (nicht geringer) Teil ging, entsprechend der Züricher Vereinbarung an die anderen Videogruppen. Doch inzwischen waren dies sehr viel mehr!" ²⁷⁵

Immer mehr Gruppen, neue und solche, von denen wir lange nichts mehr gehört hatten, meldeten sich, wollten ebenfalls in den Verleihring aufgenommen werden und bestellten gleich mal Kopien von unseren Filmen. Wie sollten wir damit umgehen?

"Wir erinnerten uns an unsere eigenen Anfänge, die ohne Unterstützung mit zahlreichen Kopien, in erster Linie aus Hamburg, sehr schwer vorzustellen waren. Uns lag daran, andere Gruppen zu unterstützen, vor allem diejenigen, die wir kannten und mit denen ein Austausch stattfand (und seien es auch nur persönliche Besuche, Gespräche, Sympathien!!). Auf der anderen Seite werden an die acht Gruppen selbstverständlich die Bänder geschickt, obwohl wir Zweifel hatten, was dort eigentlich damit passiert." ²⁷⁶

So hatten wir uns den Austausch nicht vorgestellt. Es gab die wenigen Gruppen, die "verleihbare" Videos produzierten und kontinuierliche Zentrumsarbeit leisteten und die vielen, oft kurzlebigen Gruppen, die mit all den Bändern ihren Verleih und ihr Zentrum aufbauen wollten. Sicher, es ging inzwischen auch ums Geld, vor allem lag uns aber an Zuverlässigkeit, Ernsthaftigkeit und Verbindlichkeit in der Arbeit.

Wir wollten dennoch an der Züricher Idee des Verleihrings von acht Zentren festhalten, unseren eigenen Verleih aber nicht mehr regional beschränken, sondern bundesweit ausdehnen und forcieren. Die acht Gruppen sollten unsere Bänder weiterhin kostenlos erhalten, andere Gruppen, die sie verleihen wollten, sollten sie dagegen bei uns kaufen. Mit dieser Vorstellung fuhren wir nach Nürnberg. Nach zähen Debatten wurde der bisherige Kreis von acht Gruppen (s.o.) auf neun erweitert (hinzu kam die Medienwerkstatt Wien). Die übrigen, die nicht zum "Neuner-Club" gehörten, sollten sich an die jeweiligen Produzenten wenden, wenn sie deren Bänder für ihren Verleih haben wollten.

275 cut/in Nr. 16, S. 9

276 ebd.

Damit war es endgültig besiegelt, der freie Bänderaustausch unter den Videogruppen war gestorben. Gerd Roscher wollte die Entwicklung noch aufhalten. "Wenn wir nicht achtgeben, dann stehen wir vor einer (neuerlichen) Spaltung der Videobewegung in die Feierabendvidioten und die Profis." ²⁷⁷

Das MPZ appellierte an das politische Gewissen des "Neuner-Club", die drohende Ausgrenzung von Gruppen aufzuhalten und wollte auch in Zukunft seine Videofilme an alle Gruppen kostenlos weitergeben, "in der Hoffnung, dadurch die Gegenöffentlichkeit der politischen Videogruppen und Medienzentren (und das bedeutet auch die Unterstützung von kleineren, erst am Anfang stehenden Gruppen) zu unterstützen und unter uns selbst, den Videogruppen und Medienzentren, kommerzielle Verleih- und Umgangsstrukturen aufzubrechen bzw. aufzuheben." ²⁷⁸

Auf weitere Animositäten will ich nicht näher eingehen, sie sind ausführlich im cut/in dargelegt. An den Beschlüssen änderten sie nichts mehr. Im Grunde war unsere Einstellung inzwischen dieselbe wie bereits nach Zürich: Diejenigen, die wir mögen, bekommen die Bänder umsonst, die anderen zahlen.

Kurz bevor der Gesamtkatalog endlich in Druck gehen sollte, ging das Gerangel erneut los. Auslöser - die Finanzierung. Vorgesehen war eine Zwischenfinanzierung mit Mitteln aus dem sogenannten "Videotopf". Dies wollten verschiedene Leute verhindern. Sie wollten den Topf lieber auflösen und das Geld an sich und die anderen Einleger auszahlen. Letztlich blieb aber alles beim Alten. Der Katalog wurde gedruckt und im August 1983 ausgeliefert. Bis März 1984 die gesamte Auflage an Videogruppen u.a. verteilt, die den Weiterverkauf selbst organisierten.

Wie gesagt - ein schönes Stück Geschichte, dessen praktische Relevanz bereits bei Erscheinen gering eingeschätzt wurde. Keine der neun Gruppen nahm auch nur die Hälfte der aufgeführten Bänder in ihren Verleih auf. Jede konzentrierte sich auf die Themenbereiche, die auch bisher schon ihre Verleiharbeit bestimmten. Einige arbeiteten bereits an eigenen Verleihkatalogen, die den spezifischen Charakter der einzelnen Gruppen besser zum Ausdruck brachten als der Gesamtkatalog.

6.2. Der Video-Informationsdienst "cut/in"

Die Auseinandersetzungen um cut/in sind so alt wie das Blatt selbst. Viele wechselten im Lauf der Jahre die Fronten, aus einstigen Befürwortern wurden Gegner und umgekehrt. Als wir im Dezember 1987 die letzte Freiburger cut/in-Ausgabe herausgaben, war es für uns höchste Zeit, dieses Experiment einzustellen. Wir wollten dem cut/in lieber ein ehrenvolles Ende bereiten als es langsam dahinsiechen zu lassen.

277 cut/in Nr. 17, S. 3

278 cut/in Nr. 17, S. 13

Daß es überhaupt so lang erschien, war in erster Linie meinem Durchhaltevermögen zu verdanken und der kleinen Schar von UnterstützerInnen, denen das Blatt bis zum Schluß am Herzen lag.

Die Konzeption war von Anfang an fragwürdig - ein Informationsdienst von und für Videointeressierte ohne redaktionelle Betreuung, der im Prinzip nach demselben Betroffenenberichterstattungs-Ritus funktionieren sollte wie sein namentliches Vorbild, der ID (Informations-Dienst zur Verbreitung unterbliebener Nachrichten), eben nur eingeschränkt auf die Videoszene.

Statt einer Redaktion gab es lediglich eine Koordinationsstelle (Medienwerkstatt Freiburg), die als Herausgeberin und Koordinatorin fungierte. Die "Nachrichten aus der Videoszene" sollten hier zusammenlaufen und gebündelt wieder nach außen getragen werden, um die Auseinandersetzung in der Videoszene und den Austausch untereinander zu fördern.

So einfach sich dieses Modell anhörte, so schwierig gestaltete sich auch seine Umsetzung. Mit der Weitergabe von Informationen funktionierte es, sofern es sich um Ankündigungen neuer Videos, um Selbstdarstellungen, um Festival- und Veranstaltungshinweise oder um Techniktips handelte. Austausch und Auseinandersetzung dagegen fehlten (abgesehen von wenigen Ausnahmen) während des gesamten Erscheinungszeitraums. Kaum mal ein Beitrag, der sich auf einen anderen bezog, kaum eine Provokation, die wirklich Reaktionen auslöste.

Trotzdem immer wieder die Beteuerungen, wie wichtig und nützlich das cut/in sei und warum man es nicht missen möchte. Die so dachten, waren vor allem Leute, die nicht zum Insiderkreis der Videoszene gehörten oder zu den Gruppen, die in regelmäßigem direkten Austausch untereinander standen. Leser/innen also, die ihre Informationen über die Videoszene in erster Linie aus dem cut/in bezogen und Autorinnen und Autoren, die über alternatives Video berichteten. Wer auch immer in den letzten Jahren über die Videobewegung schrieb, bediente sich dieser "Nachrichtenquelle", war sie doch die einzige Möglichkeit, indirekt etwas über die Diskussionen in der Szene zu erfahren. Die größeren Videogruppen und Medienzentren, die das cut/in letztlich durch Förderabos bis zu 50.-DM monatlich finanzierten, wußten vieles von dem, was in cut/in zu lesen war, bereits vorher, sei es aus anderen Zeitschriften (aus denen vieles übernommen wurde) oder über direkte Kontakte.

Der Konzeption eines reinen Informationsdienstes stand das Konzept einer inhaltlich reizvollen Zeitschrift gegenüber, die redaktionell betreut und von LeserInnen wie SchreiberInnen ernstgenommen wird.²⁷⁹ Ein Anspruch, der immer wieder während des sechsjährigen Bestehens des Freiburger cut/ins erhoben wurde, letztlich aber nie eingelöst wurde. Periodisch fanden Krisensitzungen statt, auf denen über das Redakteursmodell gesprochen wurde. Ein letzter Rettungsversuch wurde im Juni '86 unternommen, als sich in Hamburg fünf Gruppen bereit erklärten, das angeschlagene cut/in tatkräftig zu unterstützen und re-

279 vgl. cut/in Nr. 8, S. 12

gionale Redaktionen zu bilden.²⁸⁰ Das Scheitern dieses Modells wurde dann aber im Mai '87 anlässlich der Berliner Arbeitstagung Video festgestellt.

"Die längst geschwundene Euphorie vom letzten Sommer wurde nicht neu aufgewärmt, das Scheitern des Hamburger Modells (Lokalredaktionen) weder beschönigt noch groß bedauert. Es wurde zur Kenntnis genommen, daß das CUT/IN selbst nur ein blasser Spiegel der einmal so genannten Videoszene ist, nicht mehr und nicht weniger. Als klar war, daß ich das CUT/IN weitermachen würde und keiner der Förderabonnenten via Kündigung dem Blatt den Garaus machen wollte, war das Weitererscheinen gesichert, selbst unter Zurückschrauben der (nicht eingelösten) Ansprüche und der Reduzierung auf den Informationscharakter."²⁸¹ Es waren eher verwaltungstechnische Gründe, die mich dazu bewogen, cut/in erst zum Jahresende einzustellen. Der letzte Funke Hoffnung auf Veränderung war gewichen. Es wurde höchste Zeit, den letzten Schritt zu tun. Den Appell, endlich Schluß zu machen, richtete Pepe (MW Freiburg) schon vor mehr als einem Jahr an Leserschaft und Macher des cut/in.

"cut/in ist doch nur noch der gemeinschaftliche Copierdienst für Leute, die nicht drei bis vier Video/Filmzeitschriften abonnieren wollen. Bequemer Service. Aber für wen. Wozu? Kann doch drinstehn was will. Eine Reaktion provoziert nichts mehr. Videobänder werden angekündigt, aber nicht besprochen. Nur wenn jemand beim Copieren vergessen wird, er/sie/es sich persönlich mißverstanden fühlt, eine leise Reaktion. (...) Nicht daß dieses Periodikum eingehen wäre die Katastrophe, sondern daß es so weiterbesteht wie bisher, das ist die Katastrophe."²⁸² Bei Michael Kwella (Medienoperative Berlin) stießen Pepes Äußerungen gleich auf offene Ohren: "Laßt das CUT IN bloß schnell entschlummern!"²⁸³ Gründe für die geringe Anzahl qualifizierter Artikel im cut/in wurden auch darin gesehen, daß keine Honorare bezahlt wurden und die Verbreitung zu gering war. Mehr als 150 AbonnentInnen hatte cut/in nie, die Leserschaft ließ sich schätzungsweise mit 500 beziffern. Wer einen Artikel schreiben wollte, tat dies verständlicherweise lieber für solche Zeitschriften, die ein entsprechendes Honorar bezahlten und eine weitaus größere Leserschaft hatten (medium, Medien praktisch, Medien & Erziehung, epd film usw.)

Mit cut/in gings dann doch nicht gleich zu Ende. Eine Gruppe aus Dortmund wollte mit einem neuen Konzept weitermachen. Neu war dann lediglich das Format, es schrumpfte auf DIN A 5. Die Herangehensweise blieb dieselbe, man bettelte um Artikel: "Kramt sie hervor, von wo auch immer, und schickt, schickt, schickt!!!"²⁸⁴ - vergeblich.

280 vgl. cut/in Nr. 51/52, S. 3

281 cut/in Nr. 63, S. 2

282 cut/in Nr. 47, S. 3-4

283 cut/in Nr. 48, S. 5

284 cut/in Nr. 68/69, S.3

Nun wurde leider wahr, was wir Ende 1987 verhindern wollten. Es wurde weitergewurstelt, bis es schließlich kaum noch jemandem auffiel, daß es Ende 1990 seit Monaten nicht mehr erschienen war.

So bitter das Ende auch war, in den ersten Jahren hatte cut/in seinen Zweck erfüllt, den Austausch untereinander vereinfacht und zur Verbreitung der Videobänder wie der Idee der Videogruppen beigetragen. Das praktizierte Zeitschriftenkonzept scheiterte in diesem Falle aber genauso wie in vielen anderen Bereichen, wo auf die Selbsttätigkeit der Betroffenen und das Interesse an ihren Berichten gebaut wurde (ID, Stadtzeitungen, Umwelt- und Ökobroschüren, linke Magazine usw.). Das Überleben einer Zeitschrift (wie ihrer Macher/innen) konnte nur durch professionelles Arbeiten und der Orientierung an bürgerlichen Marktgesetzen gewährleistet werden.²⁸⁵

Eine professionelle Zeitschrift im Videobereich (wohlgemerkt, dem nicht-kommerziellen) hätte keine Überlebenschancen gehabt; zu hart die Konkurrenz der kommerziellen Videomagazine, zu gering das Interesse an einem "anderen" Videomagazin, das sich zudem in Konkurrenz zu anderen anspruchsvollen und hoch subventionierten Medienzeitschriften hätte begeben müssen (epd Film, medium, Medien praktisch, epd Kirche und Rundfunk, Journal Film, Medien und Erziehung usw.). Eine ins Auge gefaßte Subvention durch Videogruppen und Medienzentren schied nach 1985/86 aus.

6.3. "Der Videotopf" - ein gemeinsamer Fonds der Videoszene

Die Einrichtung des "Videotopfes" geht zurück auf das Berliner Videoforum 1978, das die Medienoperative mit Senatsgeldern durchführte. Nach einer Debatte darüber, wie dieser Zuschuß verteilt werden sollte, einigten sich die Teilnehmer/innen darauf, einen Teil der Gelder in einen Sonderfonds einzuzahlen.²⁸⁶ Das Geld sollte für eventuelle Prozeßkosten und Rechtshilfekosten verwendet werden, falls einer der Videogruppen aus ihrer politischen Videoarbeit heraus Unannehmlichkeiten mit Polizei oder Justiz entstehen, oder zur Deckung von Reparaturkosten, falls bei Demonstrationen oder ähnlichen Aktionen die Videoanlage zu Bruch gehen sollte (beides war damals nach den Auseinandersetzungen um das AKW Brokdorf und nach den Erfahrungen im "Deutschen Herbst" durchaus denkbar; siehe auch Kap. IV, Abs. 5).

Anfang 1982 waren noch rund 6.000.- DM vorhanden. Davon gingen 2.000.- DM als Startkapital an das cut/in (zur Anschaffung einer Schreibmaschine etc.) und 1.000.- DM an den Rechtsfonds des Nürnberger Piratensenders "Radio Querfunk"²⁸⁷

Nach dem sogenannten "Sony-Deal" (siehe Abs. 6. in diesem Kapitel) und dem Verkauf der fünf von Sony kostenlos gestellten Schnittanlagen konnte der "Vi-

285 vgl. hierzu auch WEICHLER (1987), S. 355-407

286 vgl. Videomagazin 14/15, S. 65 und cut/in Nr. 25, S. 8

287 vgl. cut/in Nr. 16, S. 16f.

deotopf" um 36.000.- DM aufgestockt werden, eine beträchtliche Summe, die so gleich Anlaß zu Streitereien gab, als der geplante Gesamtkatalog mit einem Teil dieser Gelder zwischenfinanziert werden sollte. Schnell war die Rede davon, den Topf aufzulösen und anteilig an die "auszuschütten", die im Zusammenhang mit dem Sony-Deal maßgeblich an seiner Entstehung beteiligt waren.

Gerd Conrads Vorschlag, die Gelder auf die Anzahl der infolge der "Quietschseuche" überspielten Bänder umzulegen,²⁸⁸ löste zwar heftige Debatten aus, wurde dann aber von der Mehrheit der Videogruppen abgelehnt. Der Topf blieb bestehen und schrumpfte im Lauf der Jahre dahin.

Seinen eigentlichen Zweck erfüllte er nie, als Feuerwehr-Fonds im eigentlichen Sinne mußte er nie genutzt werden, sieht man von der Spende an "Radio Querfunk" in Höhe von 1.000.- DM und einem Rechtsgutachten ab, das wegen der Novellierung des Jugendschutzgesetzes und möglichen Auswirkungen auf die Verleiharbeit²⁸⁹ der Medienzentren in Auftrag gegeben wurde. Ansonsten wurden insgesamt 4.500.- DM für das cut/in zugeschossen, 1.300.- DM für den Gesamtkatalog, rund 1.000.- DM wurden während der Friedensaktionen im Herbst 1983 für VHS-Kassetten bereitgestellt, um die Berichterstattung darüber im Fernsehen lückenlos aufzuzeichnen. 1988 wurden 4.000.- DM zur Anschaffung einer VHS-Anlage bewilligt, die an eine Videogruppe in der DDR ging.

Der Löwenanteil aus dem Videotopf ging als Zuschuß an Videofestivals und Tagungen; so erhielt das Freiburger Video-Forum zweimal 5.000.- DM, das Videofest Berlin 4.000.- DM und die Arbeitstagung Video 1987 bei der Medienoperative 1.700.- DM.

Diese "Zweckentfremdung" entfachte Ende 1988 erneut die Debatte, was mit den Geldern passieren soll. Für eine Beibehaltung des Topfes sprach nicht mehr viel. Seiner eigentlichen Bestimmung nach wurde er nie genutzt, und allein die Frage, wer zukünftig nach welchen Kriterien über die Vergabe der Gelder bestimmen sollte, ließ letztlich nur noch die Möglichkeit der Auflösung offen. Von der "Videobewegung" war nicht mehr die Rede, und zu ihrem Nachlaßverwalter sah sich auch niemand mehr berufen.

Im April 1989 wurde die Auflösung dann beschlossen; von den verbliebenen 17.800.- DM wurden 15.000.- DM zur Förderung von fünf Videoprojekten bereitgestellt (siehe auch Kap. VI.3), der Rest wurde im Frühjahr 1991 in Form eines Kalten Buffets bei einem Treffen der Videogruppen verspeist.

288 vgl. cut/in Nr. 24, S. 7

289 vgl. cut/in Nr. 37, S. 7 und Nr. 39/40, S. 3

7. Medienwerkstatt Freiburg 1982/83

In den zwei folgenden Jahren nach Fertigstellung des Videos "Paßt bloß auf ...", an dem wir alle gemeinsam arbeiteten, entstanden insgesamt 15 Videos, an denen dann aber nur noch jeweils zwei bis drei von uns mitarbeiteten (mal abgesehen davon, daß wir in verschiedenen Produktionsphasen immer wieder gemeinsam das bisher Geschnittene anschauten und diskutierten). Die Bänder, die in diesen zwei Jahren entstanden, spiegelten die gesamte Breite unseres Medienschaffens wieder. Dazu gehörten

- a) kurze Bänder über Aktionen der politischen Szene in Freiburg
 - "Ein neuer Oberbürgermeister für Freiburg", 18 Min.;
 - "Die lange Brücke", 10 Min., (eine Einweihung mit "Schaulustigen");
 - "Die Pest", 12 Min., (Straßenaktion zum 1. Jahrestag der Schwarzwaldhof-Räumung);
 - "Amerikahausbesetzung", 10 Min.;
 - "Im Namen des Volkes", 10 Min., (zum Wuhl-Urteil);

- b) eine fast zweistündige Chronik des 12jährigen Widerstands gegen das geplante AKW in Wuhl:
 - "S'Weschpenäscht", 105 Min.;

- c) distanzierte und kritische Auseinandersetzungen mit Bewegungen:
 - "Die Bankrotterklärung - Mütter in der Szene", 55 Min.;
 - "Ein Wort kann eine Karikatur sein - Friede", 86 Min.;

- d) Solidaritätsbänder zur Unterstützung von Kampagnen:
 - "Malfunction", 32 Min., (gegen die Volkszählung);
 - "Knoten fürs Kabel", 70 Min., (gegen die Verkabelungspolitik in der BRD);
 - "Gepresste Presse", 57 Min., (ein gemeinsames Videoband von sieben Gruppen zu der Verhaftung zweier Mitarbeiter der Zeitschrift 'Radikal');

- e) Bänder, die sich der Verbindung von Geschichte und Gegenwart widmeten (wozu auch "Ein Wort kann eine Karikatur sein..." gezählt werden kann):
 - "Unter Deutschlands Erde", 58 Min.;

- f) sonstiges:
 - "Lothar Quinte - 40 Jahre Malerei", 30 Min., (ein Künstlerportrait)
 - "Der Untergang von Kolchis", 15 Min., (eine eigenwillige Betrachtung zweier verlassener Dörfer in der Pfalz).

Auch wenn wir nicht mehr alle gemeinsam an den Filmen arbeiteten, waren es

Filme "aus der Medienwerkstatt Freiburg", die in unserem kollektiven Lebens- und Arbeitszusammenhang entstanden. Die Nennung einzelner "Autoren" und die Zuweisung bestimmter Funktionen lehnten wir daher prinzipiell ab. Es waren Filme unserer kollektiven Struktur, die sich der Herstellung von Gegenöffentlichkeit und der eingreifenden Medienarbeit verschrieben hatten.

Etwas überraschend für uns kam im April '83 die "offizielle" Anerkennung unserer Arbeit durch die Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten e.V., die uns für unsere dokumentarische Video-Arbeit den "Preis der deutschen Filmkritik (Dokumentarfilm) für das Jahr 1982/83" mit folgender Begründung verlieh: "Das Dokumentarfilmangebot 1982/83 kam in seiner Gesamtheit über solides Mittelmaß nicht hinaus. Die Filmemacher nützten zu wenig die formalen und inhaltlichen Möglichkeiten des Dokumentarfilms. Außerdem fehlten Filme über gesellschaftspolitisch wichtige Themen, wie z. B. Jugendarbeitslosigkeit, Jahrestag der Macht ergreifung der Nazis. Um neue Akzente zu setzen, vergibt die Jury der AG der Filmjournalisten den Preis an eine Videogruppe.

Die Medienwerkstatt, 1978 gegründet, zeigt beispielhaft die Möglichkeiten des Dokumentarfilms. Video ist schneller und aktueller als der 16-mm-Film; Videobänder können in politische Aktionen eingreifen, vor allem, wenn sie - wie das in Freiburg geschieht - im lokalen und regionalen Raum eingesetzt werden. Die Freiburger Bänder sind mehr als einfache Berichte, sie zeichnen sich aus durch einen großen formalen Reichtum; Beobachtung und Chronik stehen neben Inszenierung und Essay."²⁹⁰

Daß die Jury insbesondere unsere in politische Aktionen eingreifende Videoarbeit würdigte, war für uns eine willkommene Bestätigung. Denn in Freiburg führte dies eher zur Behinderung unserer Medienarbeit, die wir auch als journalistische Arbeit begriffen. Journalistisch insofern, als wir die gleichen Rechte für uns in Anspruch nehmen wollten wie Journalisten der sogenannten bürgerlichen Medien. Presseausweise hatten wir seit Jahren, nur wollten dies Behördenvertreter und Polizei nicht immer zur Kenntnis nehmen. So wurde uns z. B. im Mai 1983 die Drehgenehmigung bei einem öffentlichen Hearing über Neue Medien verweigert. Im Dezember 1984 wurden zwei MitarbeiterInnen der Medienwerkstatt für mehrere Stunden festgenommen, als sie eine Straßenaktion ("Kaufrauschdemo") filmten. Das gefilmte Material wurde beschlagnahmt. Drei Journalistenverbände (dju, RFFU und DJV) verurteilten das Vorgehen von Polizei und Staatsanwaltschaft als "eklatanten Eingriff in die Freiheit der Berichterstattung und das Recht auf ungehinderte Berufsausübung".²⁹¹ Ein Tag später wurde das beschlagnahmte Material wieder zurückgebracht.

Die Rechtfertigung der Polizei, die Medienwerkstatt wäre kein Presseorgan wie z. B. die Badische Zeitung ("Das sind zwei paar Stiefel")²⁹² und eine Gleichbehandlung deshalb nicht möglich, löste in der Presse Empörung aus. Danach wurden wir etwas vorsichtiger behandelt, man ließ uns gewähren.

290 Festival Info Nr. 14 der 29. Westdeutschen Kurzfilmtage 1983

291 Badische Zeitung vom 18.12.84

292 vgl. Badische Zeitung vom 19.12.84>

Auf drei Videos, die 1982/83 entstanden, will ich im folgenden näher eingehen, da sie meines Erachtens eine Antwort darauf geben, wie es nach der Phase der Bewegungsvideos weitergehen konnte: mit Videos, die historische Zusammenhänge herstellen und die sich kritisch-konstruktiv mit "Bewegungen" und ihren Fehlern auseinandersetzen.

7.1. Beispiel Anti-AKW-Bewegung: "S'Weschpenäscht"

Am 27. April 1982 wurde in Endingen/Kaiserstuhl die Chronik von 12 Jahren Widerstand uraufgeführt. 500 Zuschauer/innen verfolgten die Stationen, die ihr Leben in dieser Zeit bestimmten und schöpften daraus neuen Mut für ihren Kampf gegen das geplante AKW in Wyhl, der noch nicht gewonnen war. Erst vier Wochen, am 31.3.82 gab der Verwaltungsgerichtshof Mannheim das Wyhl-Urteil bekannt: "Das AKW darf gebaut werden." Lothar Späth ließ daraufhin verlauten, daß er auf jeden Fall bauen würde, notfalls auch mit Polizeigewalt. Doch die Kaiserstühler/innen gaben nicht auf. Vier Tage nach Urteilsverkündung fand auf dem Bauplatz eine Großkundgebung mit 50.000 AKW-Gegnern statt. Der Kampf gegen das AKW ging weiter.

Diesen Kampf zu unterstützen, war unsere Intension.

Da wir selbst erst seit vier Jahren mit der Kamera dabei waren, suchten wir Material aus früheren Zeiten. Wir wurden fündig - bei Schnittbeginn hatten wir über 45 Stunden Ausgangsmaterial zur Verfügung (Normal-8, Super-8, 16mm und Video), das von AKW-Gegner/innen der Region gedreht und gesammelt wurde. Ohne diese Aufnahmen wäre die "Chronik von Wyhl" nicht zustande gekommen. "Wenn aber der einzelne Amateur nur einen Teil der Gesamtausgabe ausführt, so können aus solcher Gemeinschaftsarbeit Dinge von außerordentlicher Bedeutung entstehen. Kein Regisseur auch der mächtigsten Filmgesellschaft kann das zustande bringen, was mit Hilfe von im ganzen Land zerstreuten und zu einer Arbeitsgemeinschaft vereinigten Amateuren erzielt werden kann." ²⁹³

Die Resonanz auf den Film war umwerfend; wir zogen wochenlang mit Großbildprojektor durch die Kaiserstuhlregion und verschickten Kopien des Films an andere Videogruppen und Bürgerinitiativen, die sich gegen geplante oder vorhandene Kernkraftwerke zur Wehr setzten. Die Widerstandschonik verbreitete Optimismus und machte Mut.

"Wer keinen Mut zum Träumen hat, hat keine Kraft zu kämpfen", lautete eine damals viel gesprühte und geschriebene Parole, die einen Zusammenhang von Wunschträumen und ihrer Umsetzung in die Realität ausdrückte. In dem Film "S'Weschpenäscht" steckte beides; er war auf der einen Seite realistisch, eine Chronik wirklicher Ereignisse und auf der anderen ein Traum.

"Ein Traum von direkter Demokratie, von Selbstbewußtsein und Selbstorganisation, von haltbarem Widerstand, von Erfindungen (Platzbesetzungen, Freundschaftshaus, Volkshochschule Wyhler Wald, freies Radio Dreieckland ...)

Und das Besondere dabei: Alle diese Traumbilder sind dokumentarisch. Was man da sieht, ist gemacht worden, ist machbar, Frau und Herr Nachbar. Wenn wir Zukunft träumen, können uns Bilder aus unserer Geschichte helfen." ²⁹⁴

Am Schluß des Films heißt es "Fortsetzung folgt". Wir blieben dran, sammelten weiter, begleiteten die Kaiserstühler bei ihren Aktionen, bis nach Jahren der Erfolg eintrat. Die Landesregierung gab das geplante AKW in Wyhl auf.

7.2. Beispiel Häuserkampf und Friedensbewegung

Die beiden anderen Videos, auf die ich kurz eingehen will, setzen sich beide kritisch mit Bewegungen bzw. bestimmten Umgangsformen in ihnen auseinander.

In "Die Bankrotterklärung - Mütter in der Szene", der von einer Mitarbeiterin der Medienwerkstatt und drei Müttern gemacht wurde, schildern diese ihre Schwierigkeiten, die sie in der sogenannten Szene bekamen, nachdem sie sich für ein Leben mit Kind(ern) entschieden. Der Film demaskiert "die 'Beziehungsheuchelei' und die rücksichtslose Brutalität, die nicht nur Eigenschaft des bürgerlichen, sondern auch des 'alternativen' Alltags sind. Das macht diesen Videofilm auch so spannend: Die schonungslose Offenheit, mit der Mißstände in der 'Scene' entlarvt werden, eine Selbstkritik, die schon lange fällig war." ²⁹⁵

Der Film sollte aber keine Abrechnung mit der Szene sein, um ihr den Rücken zu kehren. Beabsichtigt war, das Kinderhaben und den Kinderwunsch zu einem Thema in der Szene zu machen. Die Aufforderung, sich dieser Diskussion zu stellen, richtete sich an beiderlei Geschlecht, an Männer, die nach der versehentlichen Zeugung auf ihre Freiheit und Unabhängigkeit pochten oder solche, für die Mutterschaft ein Relikt bürgerlicher Verhältnisse darstellte, wie an Frauen, die sich ihren einstigen Weggefährtinnen unsolidarisch gegenüber verhielten, sie "abschrieben" oder gar des Verrats bezichtigten. Angesprochen war die "linke Szene", in deren Vorstellungen und Normen von Frauen, von Beziehungen und Zusammenleben, von politischem Handeln und Widerstand Kinder keinen Platz hatten. Eine emanzipierte Frau hat eben kein Kind. Zuwiderhandlung wird mit Ausschluß und sozialer Isolierung bezahlt.

Schon während der Dreharbeiten löste der Film heiße Diskussionen aus. Er entwickelte sich zwar nie zum "Verleihrenner", gehört aber bis heute zu den Filmen, die regelmäßig ausgeliehen werden.

294 MW FREIBURG (1985a), S. 51

295 Margret Köhler in Medien und Erziehung, 3/83, S. 177

"Ein Wort kann eine Karikatur sein - Friede", der zweite der von uns so genannten Nachbewegungsfilme, widmete sich der Friedensbewegung, genauer, ihrer Geschichtslosigkeit und ihrem Dogma der absoluten Gewaltfreiheit. Wir gingen hart mit ihr ins Gericht, dennoch verstanden wir den Film als solidarischen Beitrag, als längst notwendige Kritik. Nach Fertigstellung zeigten wir den Film u.a. den Freiburger Friedensgruppen. Sie mußten schwer schlucken, erklärten sich aber dennoch bereit, als Veranstalter der Premiere und somit ihrer eigenen Kritik aufzutreten.

"Alle reden vom Frieden. Neuerdings redet auch die Medienwerkstatt Freiburg mit. Sie sagt: 'Ein Wort kann eine Karikatur sein - Friede.' Das ist ein radikaler Satz und der Titel ihres neuesten Films. Ein unverschämter Satz auch. Weil hier kein Tabu mehr gilt. Unverschämt - keine Scham vor den zahllosen Freunden der Friedensbewegung, keine Scham vor allem, was grün, alternativ, christlich, gewerkschaftlich ist. Der Film ist ein Parforce-Ritt gegen die Friedensbewegtheit, wie sie in den letzten beiden Jahren groß geworden ist: Friedensfeste, Friedenstauben, Friedenswürstchen zu Friedenspreisen; und das satte Wir-Gefühl, geboren aus dem gemeinsamen Bekenntnis der Angst vor den Atomraketen: die Wir-Angst. Wir fassen uns an den Händen, wir singen ein Friedenslied, wir tanzen den Friedensringelreihen. 'Die Angst sucht sich einen Tanzpartner', kommentiert die Medienwerkstatt, die alle diese Friedensrituale mit ironischer Kamera begleitet." ²⁹⁶

Wir beließen es nicht bei ironischer Betrachtung, sondern stellten eine Verbindung zu Friedensbewegungen früherer Jahre her: zur Ohne-Uns-Bewegung gegen die Remilitarisierung, zur Anti-Atomtod-Bewegung gegen die atomare Bewaffnung und zur Studentenbewegung und ihrem Widerstand gegen Notstandsgesetze und den Vietnam-Krieg. Wie gingen wir bzw. die Friedensbewegung damit um, was hatten wir/sie aus dieser Geschichte von Gewalt und Gegengewalt, von Protest und Widerstand gelernt?

Der Film kritisierte nicht nur das Dogma der Gewaltlosigkeit innerhalb der Friedensbewegung, sondern auch die Formen von Gewalt, die nicht mehr verstehbar waren und zum Selbstzweck wurden. "Verliert die Empörung ihr Objekt aus den Augen, kann sich Gewalt nicht mehr vermitteln. Sie bleibt bei sich stehen, genügt sich selbst", so der Kommentar im Film.

"Mit diesem Werk werden sich die Filmemacher zwischen alle Stühle setzen. Eine kritischere Auseinandersetzung mit diesem Thema gab es bislang nicht - und vor allem keine, die annähernd filmisch so brilliant gemacht war." ²⁹⁷

Das Sich-zwischen-die-Stühle-setzen, Nicht-in-gängige-Schablonen-passen war beabsichtigt. Der Film sollte schwer verdaulich sein - und er war es auch. Quer durch alle Strömungen der Friedensbewegung wurde er kontrovers diskutiert, von den "Christen für Frieden", die jegliche Form von Gewalt ablehnten, bis hin zu den "Vollautonomen" der militanten Szene.

Was konnte man einem Film Besseres wünschen?

296 Wolfgang Prossinger in der Badischen Zeitung vom 16.5.83

297 Uwe Künzel in der Basler Zeitung vom 16.5.83

8. Spurensicherung

Anfang der 80er Jahre, zu Zeiten der Häuserkampfbewegung, hieß es noch "Geschichte wird gemacht. Es geht voran!" Drei Jahre später war dieser Optimismus verflogen. Der Traum von 'Video als Waffe', als befreiendes, in aktuelle Konflikte eingreifendes, gegenöffentliches Medium war ausgeträumt. Dieses Konzept hatte weitgehend versagt, die Bewegungen verebbten nacheinander, und mit ihnen der Ansatz einer Videobewegung, die sich als ihr medienpolitischer Teil verstand. Nach der Anti-AKW-Phase, dem Häuserkampf und den friedensbewegten Zeiten gab es nichts Mitreißendes mehr, was das Etikett "Bewegung" für sich in Anspruch nehmen konnte. Der Videobewegung fehlte gewissermaßen die Basis.

In dieser perspektivlosen Zeit besannen sich viele Videogruppen historischer Ereignisse, die nicht in Vergessenheit geraten sollten. Nachdem "vorne" wenig Zukunftsweisendes zu entdecken war, schweiften ihre Blicke zurück in die Vergangenheit. - Spurensicherung.

Noch lebten sie, die Zeitzeugen von damals, aus der Zeit zwischen den Weltkriegen, die Widerstandskämpfer des Dritten Reichs, die Verfolgten des Naziregimes, die in Konzentrationslagern waren oder denen rechtzeitig die Flucht gelang. Sie galt es aufzuspüren, um der Nachwelt das in authentischer Form zu erhalten, woran sich bald keiner mehr erinnern konnte.

Von 1983 bis 1985 entstanden einige Videofilme, die sich dieser Spurensicherung verpflichtet fühlten. Von einfachen Videoprotokollen im Sinne der 'oral history' über Montagen mit Fotos und Filmmaterialien dieser Zeit bis zu Reiseberichten, in denen die Protagonisten an die Stätten des Geschehens zurückkehrten und dabei ihre Geschichte erzählten. Von der Machart waren es z. T. sehr einfach gestaltete, selbst finanzierte Videos bis hin zu aufwendig produzierten Dokumentarfilmen, die nur durch Koproduktion mit dem Fernsehen, durch Filmförderung oder durch andere Fördermittel finanzierbar waren. Eine Auswahl zeigt die Tabelle auf der nächsten Seite.

Auf zwei von uns produzierte Videos will ich kurz eingehen:

- "Unter Deutschlands Erde - Zivilschutz im Südwesten" (Medienwerkstatt Freiburg, 1983) und
- "Die Lange Hoffnung - Erinnerungen an ein anderes Spanien" (Medienwerkstatt Freiburg, 1984)

"Unter Deutschlands Erde" erzählt die Geschichte eines Bunkerstollens bei Überlingen am Bodensee und läßt zwei Männer zu Wort kommen, deren Geschichte aufs engste mit diesem Stollen verbunden ist.

Der eine, Adam Punchart, verbrachte sieben Jahre in deutschen Konzentrationslagern. 1944 wurde er wie viele andere in die bei Überlingen neu errichtete

Tabelle 7: Videos zur Geschichte vor 1945:

Spurensicherung - Teil 1: Jugend im Schöneberg der 20er Jahre (48 Min., Medienoperative Berlin, 1983)
Spurensicherung - Teil 2: Alltag im Schöneberg der 30er Jahre (44 Min., Medienoperative Berlin, 1983)
Kommunistische Jugend in Schöneberg 1927 - 1933. Erinnerungen von Theo Pinkus und Gerhard Birkholz (48 Min., Medienoperative Berlin, 1983)
Ich hatte immer die Hoffnung ... Kurt Künzel erzählt von seinem Wider- stand während der Nazizeit (43 Min., Thomas Beutelschmidt, Lutz Gregor, 1983)
Fröhliches Sterben - Videoband zum Zivilschutz (50 Min., Medienpädagogik Zentrum Hamburg, 1983)
Unter Deutschlands Erde - Zivilschutz im Südwesten (58 Min., Medienwerkstatt Freiburg, 1983)
Widerstand in Mannheim - Eine antifaschistische Stadtrundfahrt (35 Min., Mediengruppe Schrägspur Heidelberg, 1983)
Wie Karl Marx zum 100. Tode gefeiert wurde (30 Min., Videokino Altona, 1983)
Die lange Hoffnung - Erinnerungen an ein anderes Spanien (86 Min., Medienwerkstatt Freiburg, Stefan Krass, 1984)
Das Hamburger Gängeviertel - Annäherung an die Geschichte eines Ortes (40 Min., Agnes Handwerk, Museumspäd. Dienst Hamburg, 1983)
Gibt es noch Stadtteilgeschichte? Film und Materialband (38 bzw. 134 Min., Tobias Behrens, Brigitte Abramowski, 1984)
Küchengespräche mit Rebellinnen (80 Min., K. Berger, E. Holzinger, L Podgornik, 1984)
Tränen statt Gewehre - Anni Haider erzählt von den Februarkämpfen 1934 (35 Min., K. Berger, E. Holzinger, L Podgornik, N. Trallori, 1983)
Auf der Suche nach dem verlorenen Februar (55 Min., Medienwerkstatt Wien u.a., 1983/84)
Fragebogen im IV. Reich (30 Min., M. Alatur, M. Enger, G. Roscher, D. Schippe, 1984)
KZ Neuengamme (28 Min., MPZ und Museumspäd. Dienst Hamburg, 1982)
Der Leidensweg durch KoLaFu - Die Geschichte des KZs Fühlbüttel (43 Min., Stadtjournal Hamburg, 1984)
Entweder du wirst verrückt oder sachlich - Berichte aus dem KZ Sachsen- hausen (33 Min., Lutz Gregor, 1985)
Verfolgt und vergessen? - Die Vernichtung der Zigeuner in Auschwitz und ihre Verfolgung bis heute (62 Min., Medienwerkstatt Franken, 1985)

Außenstelle des KZs Dachau verlegt. Sie sollten einen Stollen in den Berg treiben, um den Rüstungsbetrieb Dornier bombensicher unterzubringen. Täglich zwölf Stunden Schwerarbeit im Stollen, dann Fußmarsch zurück ins Lager, Kälte, kärgliches Essen. Viele von Adam Pucharts Kameraden überlebten diese Tortur nicht. Ihm selbst gelang mit einem Freund die Flucht in die Schweiz.

Der andere, Michael Schlink, ist 40 Jahre danach Hausherr in diesem Stollen. Er ist Leiter der AMAST (ABC-Melde- und Auswertungsstelle), einer Einheit des Landratsamtes, die im Kriegs- und Katastrophenfall das Überleben der Behörde sichern soll. Selbstbewußt führt er vor, wie er sich und seine Zivilschutzeinheit auf den Ernstfall vorbereitet hat. Für alles ist gesorgt, fehlt nur noch die Katastrophe.

"Zwei Menschen im Bunker: Ein Erzählwerk ist dieser Film, nichts anderes als der hart geschnittene Wechsel zweier Berichte. Fast schmucklos, fast streng in der Form; Rede und Widerrede ohne kommentierende Begleitung (nur hie und da Bilder vom Luftschutz des Dritten Reiches: Kontrast und Kontinuität). Und ganz langsam entwickelt sich aus dieser schlichten Gesprächsanordnung dramatische Spannung. Der Berg von Überlingen wird zum Ort eines erschreckenden Zusammenstoßes zweier Perspektiven: Der Stollen ist Symbol der Vernichtung für den einen, Symbol der Rettung für den anderen. Die Gedanken des KZ-Gefangenen kreisen um Flucht aus dem Bunker, für den Zivilschützer aber wird der Bunker zum Fluchtpunkt seines Denkens. Drinnen und draußen: Das sind keine Ortsangaben mehr. Die Worte werden - mit jeweils umgekehrten Vorzeichen - zur Existenzfrage."²⁹⁸

"Die lange Hoffnung" führte uns nach Spanien, an die Stätten des Spanischen Bürgerkriegs von 1936. Mit dabei waren Clara Thalmann und Augustin Souchy, zwei Alt-Anarchisten, die von 1936-39 auf der Seite der CNT gegen die Faschisten kämpften. Etwa ein halbes Jahr nach der sechswöchigen Reise starb Augustin Souchy am 1.1.84 in München. Der Film wurde so auch zu seinem Nachruf. Bei den Vorbereitungen der Reise und des Films waren sich Mike, Pepe und Stefan darüber im Klaren, daß es nicht einfach werden würde. Ihre Erwartungen und Klischees mußten sie erst mal über Bord werfen, gegenseitiges Vertrauen konnte sich erst allmählich aufbauen. Sie wollten ihnen Raum und Zeit lassen, ihnen zuhören, sich auf sie einstellen, Dinge sich entwickeln lassen, die Dinge so zeigen, wie sie sind und nicht, wie sie sie sehen wollten, Geschichten erzählen, ohne die Ereignisse zu erklären.

"Ein Film ist entstanden, der zunächst ein Geschichtsdokument von höchster Authentizität ist. Hier werden keine Taten aus heroischer Zeit berichtet, sondern langsam, Stück um Stück, setzt sich aus dem Gedächtnis der beiden Reisenden das Bild jener spanischen Zeit zusammen. Es gewinnt um so deutlichere Wirklichkeitskonturen, je mehr sich seine Linien verheddern und verschlingen. Denn

hier werden keine Thesen verfochten und keine Behauptungen aufgestellt, hier wird nur erzählt. Nur? Gerade die schlichte Erzählform dieses Films ist sein besonderes Glück." ²⁹⁹

Die Kunst des Erzählens, die vor allem durch die beiden Alten, ihr Zusammensein und ihr gelegentliches Streiten lebt, wurde im Film zusätzlich durch das Mittel der Musik unterstützt. Erstmals in unserem Videoschaffen nutzten wir die Möglichkeit, eigens für den Film und seine Dramaturgie eine Musik komponieren zu lassen. Befreundete Freiburger Musiker nahmen die Idee mit viel Lust und Energie auf und gaben dem Film dadurch eine weitere, den Erzählfluß und die Ruhe unterstützende Komponente.

Finanziert wurde das Projekt durch das ZDF, das uns zum zweiten Mal (nach "Paßt bloß auf ...") die Gelegenheit bot, eine Auftragsproduktion für das Kleine Fernsehspiel zu machen. Gemessen an den kalkulatorischen Kosten für ein solches Projekt war es eigentlich unterfinanziert, ohne die begeisterte Unterstützung vieler Helfer und Helferinnen und den Verzicht auf angemessene Honorare aller Beteiligten (im offiziellen Sprachgebrauch nennt sich das Rückstellung) wäre das Projekt kaum durchführbar gewesen.

Etwa ein Jahr nach Ausstrahlung des Films gaben wir mit Unterstützung des Trotzdem Verlags (Grafenau) unter dem gleichnamigen Titel ein Buch heraus. ³⁰⁰ Es enthält neben weiteren Materialien zum Spanischem Bürgerkrieg und Portraits von Clara Thalmann und Augustin Souchy, einen ausführlichen Bericht der sechswöchigen Reise mit Filmtexten, Interviews, Hintergrundinformationen und Kommentaren sowie eine Bibliographie und Filmographie zum Spanischen Bürgerkrieg.

9. "Zeigt her eure Videos ..."

- Video auf Festivals und das 1. Freiburger Video-Forum

Seit dem Berliner Videoforum '78 und den Erlanger Videotagen '79 gab es kaum noch Veranstaltungen, auf denen Videofilme präsentiert und ausführlich diskutiert wurden. Auf traditionellen Film- und Dokumentarfilmfestivals der BRD war Video so gut wie nicht vertreten. Dies lag sicher auch an den VideomacherInnen selbst, zumindest an denen, die dokumentarisch arbeiteten und sich mehr oder weniger zur Videobewegung zählten. Sie hatten gar kein Interesse, ihre Bänder abseits von Betroffenen und außerhalb des jeweiligen Zusammenhangs zur Schau zu stellen, um einem Festivalpublikum zu gefallen. ³⁰¹

299 Wolfgang Prosinger, Badischen Zeitung vom 18.2.84

300 vgl. MW FREIBURG (1985b)

301 vgl. den Boykottaufruf zu Oberhausen 1982, Kapitel V.5

Es waren aber auch generelle Vorbehalte der Festivals dem Medium Video gegenüber, die bis in die 80er Jahre hinein eine Gleichbehandlung mit dem "großen" Film ausschlossen (Super-8 war meist ebenso ausgeschlossen). Mannheimer Filmwoche, Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, Duisburger Filmwoche, Berliner Filmfestspiele - sie alle hatten bis einschließlich 1981 keine dokumentarischen Videos im Programm, sieht man mal von Sonderprogrammen und an den Rand gedrängten Selbstdarstellungen in Foyers und Nebenzimmern ab (zur Erinnerung: es geht hier nicht um Kunstvideo!)

In Duisburg wurde 1982 erstmals Video und Super-8 zugelassen. Ein Versuch, um der Entwicklung Rechnung zu tragen, daß gesellschaftliche Realität zunehmend mit diesen Formaten filmisch umgesetzt wurde. Unter insgesamt 26 Filmen fanden sich vier Videofilme im Programm: "Über Holger Meins ..." (110 Min., G. Conradt, H. Jahn 1982), "Die Bankrotterklärung ..." (52 Min., Medienwerkstatt Freiburg 1982), "Wo die Angst ist, geht's lang" (62 Min., T. Cybulski, B. v. Nes, G. Renz 1981) und "Das Zögern ist vorbei" (54 Min., Medienoperative Berlin 1981). Das neue Konzept setzte sich durch. In den folgenden Jahren waren die bisherigen Formate (16mm, 35mm) und die neuen (Super-8, Video) gleichberechtigt. 1983 waren fünf Videos im Programm: "Spurensicherung" (48 und 44 Min., Medienoperative Berlin 1983), "Alles Vergessene schreit im Traum um Hilfe" (44 Min., A. Metzger 1982) sowie drei Produktionen der Medienwerkstatt Freiburg: "Unter Deutschlands Erde" (58 Min., 1983), "Ein Wort kann eine Karikatur sein - Friede" (75 Min., 1983) und "Malfunction" (27 Min., 1982)

Die Berliner Filmfestspiele (internationales forum des jungen films) waren 1973 die ersten, die Video ins Programm aufnahmen. Bis 1980 waren es in erster Linie ausländische Produktionen mit experimentellem und künstlerischem Charakter. Deutsche Videos, insbesondere dokumentarische waren sehr selten vertreten. 1981 gab es keine Videos im Programm, 1982 und 1983 nur "Infermental", ein sechsstündiges Programm, das aus über 70 Einzelbeiträgen (von 15 Sek. bis 4 Min. Länge) aus 15 Ländern bestand. 1984 dann plötzlich 70 Stunden Video im Programm des Internationalen Forums, darunter auch einige Bänder der bundesdeutschen Videoszene: "Die lange Hoffnung" (86 Min., Medienwerkstatt Freiburg 1984) und "Der Videopionier" (60 Min., Gerd Conradt 1984), beides Produktionen des Kleinen Fernsehspiels (ZDF).

Trotz dieser langsamen Öffnung für Video bestand weiterhin der Bedarf nach einem eigenständigen Videofestival, allerdings mit einem anderen Charakter: ohne Wettbewerb, statt dessen mit Zeit und Raum für Präsentation, Diskussion und Austausch.

Wir beschäftigten uns in Freiburg schon lange mit dieser Idee und entschieden uns Anfang 1984, im Herbst dieses Jahres das erste Freiburger Videoforum zu veranstalten. Die finanziellen Voraussetzungen waren denkbar ungünstig, wir hatten knapp 25.000.- DM zur Verfügung, was etwa einem Zehntel des Budgets vergleichbarer Festivals entsprach. Trotzdem luden wir uns und dem mitveranstaltenden Kommunalen Kino Freiburg, die enorme Arbeit auf. Unser Ziel war es,

"das unabhängige Videoschaffen zu dokumentieren und den Videomachern aus der Bundesrepublik, Westberlin, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz Gelegenheit zu geben, ihre Arbeiten miteinander zu vergleichen, Erfahrungen auszutauschen und im Gespräch mit Fachleuten und Publikum die Videos einem kritischen Test zu unterziehen." ³⁰²

Zugelassen waren alle Längen und Genres: Dokumentarisches, Experimentelles, Fiktionales und Künstlerisches). Aus 180 Einsendungen wählte die Jury rund 50 Videos fürs Hauptprogramm aus. Die übrigen wurden während des Videoforums in einer Präsenzvideothek bereitgehalten und konnten von Interessenten in Sichtungsräumen angeschaut werden. Die Rahmenprogramme hatte folgende Themen: 'Videobeispiele von Sistema Radio Venceremos in El Salvador', 'Video in Kanada und USA' und 'Videomagazine und Neue Medien'.

Die Anzahl der Besucher/innen übertraf unsere Erwartungen bei weitem, die meisten waren über die Gesamtdauer von fünf Tagen anwesend und beteiligten sich kontinuierlich an den Diskussionen, für die etwa ein Drittel der Zeit vorgesehen war. Parallelveranstaltungen gab es keine, auch fürs leibliche Wohl war im Wiehrebahnhof gesorgt, so daß die sonst übliche Fluktuation bei solchen Veranstaltungen auf ein Minimum beschränkt werden konnte. Gezeigt wurden Produktionen der letzten zwei Jahre, kleine "schmutzige" Bänder in Form von Kommandoerklärungen, abendfüllende aufwendige Dokumentarfilme, Inszeniertes und Fiktionales sowie Mischformen, Stadtteilvideos, Solidaritätsfilme, Ökologiefilme, Videos zur Gewalt gegen Frauen, Bänder zur Jugendrevolte, zu Anti-AKW-Bewegung, zu Startbahn-West-Gegnern, aber auch experimentelle Bänder, Videokunst, anspruchsvolle Videoclips, also Videoarbeiten, die in der Videobewegung bisher wenig Beachtung fanden.

Die Konfrontation der verschiedenen Genres sollte dazu dienen, die sonst völlig getrennte Szenen zusammenzubringen. Dies gelang jedoch nicht, da zu wenige der eingeladenen Videokünstler/innen kamen, um sich der Diskussion zu stellen. Die in den dokumentarischen Videos aufgegriffenen Themen spiegelten zwar aktuelle, gesellschaftliche Realität wieder, die Form der Umsetzung und Bearbeitung erinnerte aber nach Swiss Schweizer (Videoladen Zürich) leider allzu oft an die langweiligen Videos, "die heute eigentlich - nach den intensiven Diskussionen in der fast familiären Videogemeinde - gar nicht mehr gemacht werden [dürften]. Denn da wird bloß auf der verbalen Ebene argumentiert, mit aneinandergereihten Interviews - 'Talking Heads'. Und weil das oft immer noch nicht reicht, um die Botschaft rüberzubringen, wird darüber noch ein gewichtiger polit-ökonomischer Kommentar gegossen." ³⁰³

Vertreten waren aber auch Videos, die inhaltlich wie formal stark beeindruckten. Sie waren "professionell" gemacht, d.h. die Macher/innen hatten neben mehr-

302 vgl. Presseerklärung vom 16.5.84

303 vgl. cut/in Nr. 33, S. 7

jähriger Produktionserfahrung Geld und somit auch Zeit zur Verfügung. Ich will damit nicht sagen, daß ohne viel Geld keine "guten" Videofilme zu machen sind, aber auffällig ist schon, daß die Bänder mit der größten Publikums- und Kritikerresonanz überwiegend vom Fernsehen finanziert wurden.

Im Programm des Videoforums waren gleich vier Produktionen des Kleinen Fernsehspiels (ZDF) vertreten: "Der Videopionier" von Gerd Conradt, "Der Erfolgsbericht" von Stefan Köster, "Nahtstellen" von Michael Meert und "Die lange Hoffnung" von der Medienwerkstatt Freiburg. Andere herausragende Videos wie "Wossea Mtotom" von der Medienwerkstatt Wien, "Küchengespräche mit Rebellen" von Berger/Holzinger/Podgornik/Trallori oder "Fragebogen im IV. Reich" von Alatur/Enger/Roscher/Schippe wurden ebenfalls mit Fernsehgeldern oder mit Mitteln der Filmförderung finanziert.

Ein Trend, der sich in den folgenden Jahren fortsetzte und die Spaltung der Videoszene in "Amateure" und "Profis" fortsetzte.

10. Berufsperspektiven mit Video und die Medienwerkstatt Freiburg 1984/85

Eine Frage, die sich fast zwangsläufig jeder Videogruppe früher oder später stellte, war die nach einer beruflichen bzw. finanziellen Absicherung der Arbeit. Sie stellte sich individuell und kollektiv, unabhängig davon, ob sich die Gruppe nun als politisches Medienzentrum, als prozeßorientiertes, medienpädagogisch arbeitendes oder als reine Produktionsgruppe begriff. So vielfältig die Videoszene sich gestaltete, so unterschiedlich waren auch die Versuche der einzelnen, sich (ihren Lebensunterhalt) und ihr Zentrum (ihre Arbeits- und Produktionsmöglichkeiten) abzusichern.

Das Medienpädagogik Zentrum Hamburg blieb bis heute seinem Vorsatz treu, eine strikte Trennung von politischer Medienarbeit und Existenzsicherung beizubehalten.³⁰⁴ Traten diesbezüglich Probleme auf, gab es dafür nur individuelle Lösungsmöglichkeiten; der- oder diejenige verließ die Gruppe und versuchte anderweitig sein Glück.³⁰⁵

Andere Gruppen wie beispielsweise Video Stuttgart sahen diese Trennung von Medienarbeit und Geldverdienen nicht so dogmatisch, im Ergebnis kam es aber auf dasselbe heraus. Sie hatten nie die Absicht, von der Videoarbeit zu leben, sondern finanzierten sich und die Produktionsgeräte durch ihre (haupt-)berufliche Arbeit.

Einige Gruppen (insbesondere in den SPD-regierten Ländern) konnten ihre Zentrumsarbeit teilweise über ABM-Stellen und städtische Zuschüsse absichern, so

304 vgl. Kapitel IV.3

305 vgl. hierzu medienarbeit 30, S. 21-26

z.B. das Medienzentrum Ruhr (Essen), das Dortmunder Medienzentrum oder die Medienwerkstatt Linden (Hannover). Weitere Einnahmequellen wurden darin gesehen, für Videoprojekte bei unterschiedlichen Stellen Fördergelder zu beantragen, Aufnahmen ans Fernsehen zu verkaufen, Auftragsarbeiten für Fernsehen und andere Institutionen zu übernehmen, kommerzielle Aufträge (Demo-Tapes für Musiker und Schauspieler, Wahlwerbung für die Grünen usw.) auszuführen oder Aufnahmegeräte und Schnittplätze zu vermieten.

Die Mitarbeiter/innen der Medienoperative Berlin hatten von Anfang an die Absicht, von der Videoarbeit zu leben und schafften es als eine der ersten Gruppen, sich regelmäßige, wenn auch niedrige Löhne auszuzahlen; z.T. waren einzelne auch über ABM-Stellen abgesichert. Ihre Projekte waren in der Regel durch Senatsgelder oder Zuschüsse anderer Institutionen (Goethe-Institut, Deutsche Aidshilfe usw.) finanziert. Einige Produktionen wurden im Auftrag des Fernsehens gemacht bzw. nachträglich ans Fernsehen verkauft. Regelmäßig veranstalteten sie Videokurse und Wochenendseminare. Die dem Verein angegliederte Produktionsfirma Videofox übernahm Dreh- und Schnittarbeiten, vermietete Geräte und Teams und führte Auftragsproduktionen durch.

Wir (Medienwerkstatt Freiburg) hatten unser Glück vor allem mit dem Kleinen Fernsehspiel (ZDF) gemacht. Gleich drei Produktionen wurden vom ZDF finanziert und ausgestrahlt: "Paßt bloß auf" (1982), "Die lange Hoffnung" (1984) und "Die Geisterfahrer" (1986). Dadurch waren wir in der Lage, uns technisch den Notwendigkeiten für professionelles Arbeiten nach und nach anzupassen.

Organisatorisch gliedert sich die Medienwerkstatt in den Verein und die Produktionsfirma. Diese Trennung in einen e.V. und eine GBR (Gesellschaft des bürgerlichen Rechts) war wie bei vielen Gruppen, die professionell arbeiten, auch bei uns notwendig, um Aufträge fürs Fernsehen finanz- und steuerrechtlich korrekt abwickeln zu können.)

Institutionelle Förderung, ABM-Gelder oder laufende städtische Zuschüsse hatten wir bisher nie erhalten. Die Einnahmen aus dem Videoverleih und dem Verleih von VHS-Geräten reichten gerade zur Deckung der Sachkosten, die für die Aufrechterhaltung des Ladens (Miete, Nebenkosten, Telefon, Büro und Verwaltung usw.) und der Verleiharbeit (Katalog, Faltblätter, Anzeigen, Versand etc.) anfielen. An eine Refinanzierung der Produktion oder die Deckung der Personalkosten war bis heute nicht zu denken. Während der ersten zehn Jahre unseres Bestehens konnte die Zentrumsarbeit (Videoverleih, Geräteverleih, Archiv, Beratung usw.) nur durch ehrenamtliche Tätigkeit der Mitglieder geleistet werden. Der Verein wird auch weiterhin "Zuschußbetrieb" bleiben. Zuschüsse kamen in erster Linie durch die angegliederte Produktionsfirma. Sie trägt die "Personalkosten" der Mitarbeiter/innen der Medienwerkstatt, d.h. das notwendige Existenzminimum kann abgedeckt werden. Ein angemessenes Gehalt bezieht keine/r von uns, dies würde den finanziellen Spielraum bei weitem übersteigen. Das meiste Geld, das über Fernsehaufträge und Filmförderung (z. B. Hessische und Hamburger Filmförderung) eingenommen wurde, diente der Produktion

unserer Filme und der Aufrechterhaltung unserer Produktionsmöglichkeiten (Aufnahmeequipment, Schnittstudio etc.)

Was uns neben Produktionsgeldern vom Fernsehen und von der Filmförderung finanziell weiterhalf, war der Vertrieb, d.h. der nachträgliche Verkauf unserer Filme an andere Verleiher und an Fernsehstationen im In- und Ausland. Film war für uns nach wie vor Instrument einer politischen Medienarbeit, er hatte inzwischen aber auch den Charakter einer "Ware" bekommen und mußte sich "auf dem Markt" behaupten. Die anfängliche Illusion, mit einer Fernsehproduktion gleich zwei weitere Filme zu finanzieren, scheiterte an den immer härter werdenden Bedingungen dieses Marktes. Immer mehr Anbieter mußten auf technisch immer höherem und teurerem Niveau produzieren und um immer weniger werdende Sendeplätze und Filmförderungsmittel anstreben. Ungewollt machte sich ein Wettbewerb unter den professionellen Videogruppen breit. Es schien, als würde sich die einst geschmähte These "Wer Umatic wählt, wählt das Kapital!"³⁰⁶ nun doch noch bewahrheiten.

Längst waren die einstigen Tabus gebrochen. Der professionelle Flügel der Videoszene produzierte Werbefilme, arbeitete fürs private Fernsehen und die Kabelgesellschaften und beteiligte sich an den einst geschmähten Festivals, Wettbewerben, Medienmärkten und Verkaufsmessen. Wer im "Geschäft" bleiben wollte, mußte für entsprechende Reputation sorgen. Pressearbeit, Public Relation, Anzeigen und "Werbekampagnen" waren die Folge. Die neuen Produktionen wurden überall eingereicht, wo sich eine Möglichkeit bot. Außer beim Freiburger Videoforum und der Duisburger Filmwoche traf man sich bei der Internationalen Filmwoche Mannheim, beim Internationalen Forum der Berliner Filmfestspiele, bei No Budget und Low Budget in Hamburg, beim Münchner Filmfest, bei den Tagen des unabhängigen Films in Augsburg, bei Cinevideo in Karlsruhe ...

Auch international galt es, am Ball zu bleiben: World-wide video festival/Den Haag, Manifestation internationale de Vidéo et de Télévision/Montbéliard, Video Roma, Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, Cinéma du Réel/Paris, Festival international du Cinéma/Nyon, Vidéo Réalités/Brüssel, Zworjkin Videofestival Zürich, ...(soweit eine Auswahl aus unserem Festivalordner).

Die Manager in Sachen Videoproduktion und Vermarktung sind wir dennoch nicht geworden. Professionalität in Ehren, aber für uns hatte sie ihre Grenzen da, wo eigene Interessen und unser politisches Selbstverständnis in Frage gestellt waren. Nach wie vor lehnten wir kommerzielle Aufträge (Werbe- und Industriefilme) ab. Wir vermieteten Geräte und Schnittstudios und übernahmen kleine Produktionsaufträge (z. B. Demobänder für Künstler/innen und Schauspieler/innen). Andere Verdienstmöglichkeiten boten sich durch Videokurse, Seminare, Lehraufträge und die Teilnahme in verschiedenen Gremien und Auswahlkommissionen (z. B. Duisburger Filmwoche, Hamburger Filmförderung, Berliner Filmförderung).

Neben "großen" Produktionen entstanden nach wie vor "kleinere" Videofilme, die uns genauso wichtig waren, auch wenn sie nicht oder nur zum Teil finanziert waren (durch Zuschüsse verschiedener Stiftungen usw.).

Im Zeitraum 1984/85 entstanden neben dem am 14.3.84 ausgestrahlten Kleinen Fernsehspiel "Die lange Hoffnung" folgende Videos:

- * "Wenn das der Herrgott wüßte" (14 Min.) - Dokumentation einer gegen den vorweihnachtlichen Einkaufsrummel gerichteten Aktion in der Freiburger Innenstadt (vgl. auch Kapitel V.7)
- * "Radio Dreyeckland" (8 Min.) - ein kurzer Spot, um auf den bevorstehenden täglichen Sendebetrieb von RDL aufmerksam zu machen (Vorfilm im Kommunalen Kino)
- * "Exilio - Flüchtlingslager in Colomoncagua. Eine Außenansicht" (60 Min.) - ein Video zur Unterstützung von 8000 salvadorischen Flüchtlingen in Honduras, die sich gegen die Verlegung ihres Lagers wehrten und für einen Augenblick ihre ganzen Hoffnungen in uns legten, als sie "für eine Videokamera und ein Mikrofon" einen Demonstrationszug von 3000 Personen durchs Lager arrangierten.
- * "39 politische Gefangene im Hungerstreik" (19 Min.) - Pressekonferenz der Anwälte zum Hungerstreik im Dezember 1984 und zu den Forderungen der Gefangenen.
- * "Kindertheater im Unterricht" (45 Min.) - ein theaterpädagogisches Projekt des Freiburger Kinder- und Jugendtheaters über lebendige Formen der Nachbereitung von Theaterstücken im Schulunterricht.
- * "Wir bitten nicht länger um Erlaubnis" (57 Min.) - ein Videofilm zur Unterstützung von Radio Dreyeckland, der die Geschichte von der Gründung im Jahr 1977 bis zum Freiburger "Radiofrühling", einem Treffen Freier Radios im April 1985, schildert und die Idee Freier Radios propagiert.

Neben der Produktion war der Verleih von Videos ein weiterer Schwerpunkt unserer Arbeit, für den wir schon länger auf der Suche nach interessanten Filmen waren. Gefunden hatten wir einiges - bei der Duisburger Filmwoche, dem Freiburger Videoforum und bei anderen Festivals, wo sich Kontakte zu Dokumentarfilmern ergaben. Unsere Videoverleih war inzwischen so bekannt, daß viele Filmemacher/innen Interesse daran äußerten, ihre Filme in unseren Verleih zu geben. Vor allem 16mm-Dokumentarfilme hatten es schwierig, ihr Publikum zu finden. Viele der Filme verschwanden nach einer eventuellen Fernsehausstrahlung in Fernseharchiven oder bei den Produzenten, da sie wegen der hohen Kosten für Verleihkopien keinen 16mm-Verleih fanden. So bestand für viele nur noch die Möglichkeit, ihre Filme in einen Videoverleih zu geben.

Im April 1985 erschien unser neuer Verleihkatalog "Videofront".³⁰⁷ Er enthielt rund 120 Filme, die nach Themen geordnet waren wie Häuserkampf und Jugendbewegung, Sanierung, Frieden(sbewegung), Umwelt und Ökologie, Internatio-

nale Kämpfe, Repression in der BRD, Frauen, Geschichte, Mediengeschichte und Neue Medien, Kunst und Kultur. Eingeleitet wurde der Katalog mit einer umfangreichen Selbstdarstellung und der Entwicklungsgeschichte unserer Videoarbeit. Nach sechs Jahren eine notwendige und fällige Reflexion unserer Medienarbeit, die sich inzwischen sehr verändert hatte.

Im folgenden eine Tabelle der Produktionen der Medienwerkstatt Freiburg in den Jahren 1976 bis 1985.

**Tabelle 8: Videos der Medienwerkstatt Freiburg 1977 - 1985
(Produktionsjahr, Titel, Dauer)**

1976	Not recommended under three (20 Min.)
1977	Elternvereinigung Basel (30 Min.)
1977	Vom Schnitzel bis zum Heroin (25 Min.)
1977	Im Grün - Stadtteilsanierung (30 Min.)
1977	Leben in Beton (3 x 10 Min.)
1977	Hausbesetzung (15 Min.)
1978	Schusterstraße 36 (25 Min.)
1979	Das Leben ist kurz und schön (10 Min.)
1979	Jugendzentrum Emmendingen (30 Min.)
1979	Caffee Olée (20 Min.)
1979	Erinnerungen einer Ausstellung (20 Min.)
1979	Gorleben ist überall (25 Min.)
1979	Keiner strahlt reiner (25 Min.)
1979	Die Geschichte des Dreisamecks (40 Min.)
1980	Freiburg - Polizeiburg (40 Min.)
1980	2, 3 Dinge, die wir über Fessenheim wissen (50 Min.)
1980	Sprache des Körpers (27 Min.)
1980	Freiburger Theaterfestival 1980 (60 Min.)
1980	Hinter den Kulissen des alternativen (K)lebens (40 Min.)
1981	Z'Friburg in der Stadt - sufer ischs un glatt ... (30 Min.)
1981	Nachrichten über eine Veränderung (55 Min.)
1981	Paßt bloß auf... (75 Min.)
1982	Die Bankrotterklärung (55 Min.)
1982	S'Weschpenäscht Die Chronik von Wyhl (105 Min.)
1982	Der Untergang von Kolchis (15 Min.)
1982	Ein neuer Oberbürgermeister für Freiburg (18 Min.)
1982	Die lange Brücke (10 Min.)
1982	Die Pest (12 Min.)
1982	Ein Leben für die Freiheit - Augustin Souchy (12 Min.)
1982	Amerikahausbesetzung (10 Min.)
1983	Ein Wort kann eine Karikatur sein - Friede (86 Min.)
1983	Malfunxion (32 Min.)
1983	Unter Deutschlands Erde (58 Min.)
1983	Knoten fürs Kabel (70 Min.)
1983	Lothar Quinte - 40 Jahre Malerei (30 Min.)
1983	Gepreßte Presse - Videobeiträge von sechs Gruppen (58 Min.)
1984	Wenn das der Herrgott wüßte ... (14 Min.)
1984	Die lange Hoffnung (90 Min.)
1984	Radio Dreyeckland (8 Min.)
1984	Exilio (60 Min.)
1984	39 politische Gefangene im Hungerstreik (19 Min.)
1985	Kindertheater im Unterricht (45 Min.)
1985	Wir bitten nicht länger um Erlaubnis (57 Min.)

Kapitel VI: Die Videoszene nach 1985

1. Modelle zur Finanzierung politischer Medienarbeit

In der zweiten Hälfte der 80er Jahre gab es verschiedene Versuche, die bereits Mitte der 70er Jahre erhobene Forderung nach einer finanziellen Absicherung der Medienzentren durch öffentliche Gelder durchzusetzen. Im folgenden will ich auf zwei dieser Initiativen eingehen, auch wenn diese schlußendlich scheiterten: das von Hamburger Gruppen forcierte Modell zur Förderung der Medienzentren und der Versuch verschiedener Gruppen aus Nordrhein-Westfalen, dort in Anlehnung an das britische Vorbild ebenfalls ein "Work-shop-Modell" einzurichten.

1.1. Das Hamburger Fördermodell (1985/86)

Nach mehr als zehn Jahren Medienarbeit fanden sich fünf der sechs Hamburger Zentren zusammen und veranstalteten im September 1985 eine erste gemeinsame Werkschau. Mit von der Partie waren die Thede, stadtjournal hamburg, Motte Mediengruppe, bildwechsel und video ex. Das Medienpädagogik Zentrum lehnte eine Beteiligung an der Werkschau aus inhaltlichen Gründen ab (s.u.).

Zweck dieser Veranstaltung war in erster Linie, durch eine gemeinsame Werkschau mehr Gewicht und Aufmerksamkeit zu erlangen und die vielfältige Arbeit der Hamburger Zentren so einem breiten Publikum bekannt zu machen. Sie zielte auch in Richtung Senat, der für ein Hamburger Fördermodell zur finanziellen Unterstützung der Medienzentren gewonnen werden sollte. Als Vorbild einer solchen Förderung dienten Modelle aus Österreich und den Niederlanden, wo Medienzentren vom Kultusministerium eine Pauschalförderung erhielten, wie auch die "workshop declaration" der englischen Mediengewerkschaft ACTT.

Anlässlich der Werkschau wurde eine der nach diesem Modell geförderten Gruppen eingeladen und erläuterte das englische Finanzierungsmodell, auf das ich unten näher eingehen werde.

Das Hamburger "Fördermodell Medienzentren" sollte nach den Plänen der Zentren als Ergänzung zur Hamburger Filmförderung institutionalisiert werden, da diese für die Medienzentren lediglich in Form von Produktionsförderung für Film- oder Videoprojekte in Frage kam. Schon in der Gründungsphase des Ham-

burger Filmbüros wurde klargestellt, "daß mit dem Modell der Projektförderung die besondere Arbeitsweise von Medienzentren nicht unterstützt werden kann."

308

Der Entwurf des auf mindestens drei Jahre konzipierten Förderungsmodells sah u.a. vor, daß die Behörde einen jährlichen Sockelbetrag in Höhe von 500.000.-DM zur Verfügung stellt. Dieser Betrag sollte zur Hälfte für befristete Arbeitsinsätze und zur Anschaffung von Geräten für die Medienzentren verwendet werden. Die zweite Hälfte sollte sowohl Mitgliedern der Medienzentren als auch anderen nichtkommerziellen Video- und Filmschaffenden in Form von personenbezogenen Stipendien (Arbeitsstipendien, Projektstipendien, Reisestipendien und Anfängerstipendien) zur Verfügung stehen. Über die Vergabe der Gelder sollte ein unabhängiger Beirat entscheiden, dessen Mitglieder auf Vorschlag der Medienzentren für jeweils ein Jahr gewählt wurden.

Der Vorstoß der Medienzentren in Richtung einer kontinuierlichen Förderung stieß bei der Hamburger Kulturbehörde zunächst auf Wohlwollen, in den Haushaltsberatungen wurde der Antrag dann aber abgelehnt.³⁰⁹ Die erhoffte Signalwirkung auf andere Bundesländer blieb somit aus.

Der Entwurf wurde auch in der Hamburger Medienszene kritisiert, so z. B. vom Medienpädagogik Zentrum (MPZ), das sich aus grundsätzlichen Erwägungen weder bei der Erarbeitung des Förderungsmodells noch an der Durchführung der Werkschau beteiligte. Die Einwände des MPZ richteten sich nicht nur dagegen, die nach ihrem Verständnis nach wie vor politische Medienarbeit der Zentren von staatlichen Geldern abhängig zu machen. Wenn man schon glaubte, sich auf staatliche Gelder einlassen zu müssen, so sollte statt der im Entwurf vorgesehenen "Produktförderung" eher eine "Pauschalförderung" der Medienzentren angestrebt werden, da es den Medienzentren nicht nur um die Arbeit am Produkt selbst ging. Für das MPZ ging es gleichermaßen um die Arbeit an den Produktionsmitteln und um die Art und Weise der Produktion, d. h. wie die Produkte entstehen und wie sie eingesetzt würden.³¹⁰ Daher sollten alle Bereiche der Zentrumsarbeit (Produktion, Verleih, Beratung, prozeßorientierte Medienarbeit, Untersuchungs- und Öffentlichkeitsarbeit usw.) berücksichtigt werden. Bedenklich fanden sie zudem die "Individualförderung", wie sie in den im Entwurf vorgesehenen personenbezogenen Stipendien zum Ausdruck kam. Das MPZ sah darin eine Abkehr vom bisherigen Werkstattprinzip zum Autorenprinzip, die eher dazu angetan schien, individuelles Künstlertum und Konkurrenz unter den Bewerbern zu fördern als daß sie kooperative und kollektive Arbeitsformen unterstützen würde, was für die Arbeit der Medienzentren eigentlich ein bestimmendes Moment sein sollte.

Das MPZ lehnte den Entwurf ab. Sie sahen darin einen Rückschritt gegenüber bereits erarbeiteten Konzeptionen wie dem Hamburger Filmförderungsmodell oder dem Workshop-Modell, das im folgenden erläutert wird.

308 cut/in Nr. 49, S. 3

309 vgl. cut/in Nr. 75, S. 12

310 vgl. cut/in Nr. 49, S. 6

1.2. Das Workshop-Modell

1982 verabschiedeten die Gewerkschaft der britischen Film- und Fernsehtechniker ACTT, der Sender "Channel Four", das Britische Filminstitut BFI und regionale Kunst- und Kulturvereinigungen eine gemeinsame Erklärung namens "workshop declaration", die die Förderung unabhängiger Film- und Videogruppen regelte. Um in den Genuß dieser Förderung zu kommen, mußten sich die Gruppen von der ACTT als workshop anerkennen lassen und u.a. folgende Kriterien erfüllen:

³¹¹

- ein workshop muß mindestens vier vollbezahlte festangestellte Mitglieder haben;
- alle Mitglieder arbeiten gleichberechtigt und erhalten gleichen Lohn;
- etwaige Gewinne dürfen nicht an die Mitglieder ausbezahlt, sondern müssen reinvestiert werden;
- die Rechte an den Produktionen liegen kollektiv beim workshop;
- neben der Produktion muß ein workshop auch Verleih- und Archivarbeit machen, Veranstaltungen durchführen und Weiterbildungsmöglichkeiten anbieten.

Als Gegenleistung werden anerkannte workshops für maximal fünf Jahre finanziert. Die Gelder kommen dabei in erster Linie vom Sender "Channel Four" (dem vierten britischen Fernsehprogramm), der fest vereinbarte Sendeplätze bereithält (jährlich ca. 470 Stunden für 20 workshops). Es werden aber nicht einzelne Filmprojekte bezahlt, sondern die Gruppen erhalten feste Beträge als Sockelfinanzierung.

Das Finanzierungskonzept sah von vornherein eine Mischfinanzierung vor. Deshalb arbeiteten die workshops nicht nur für "Channel Four", sondern auch mit anderen Institutionen in ihrer Region (z.B. Gewerkschaften, Kultur- und Bildungseinrichtungen, Gesundheitsbehörde, Bezirksverwaltungen) und sicherten so ihren gesamten Finanzbedarf.

Diese relative Sicherheit über Jahre ermöglichte es den workshops, auch langfristig an Themen dranzubleiben, ohne permanenten Produktions- und Verwertungsdruck zu arbeiten und sich auch anderen regional verankerten Aufgaben und Aktivitäten zu widmen.

Das britische workshop-Modell wurde Ende 1985 von Mitarbeitern des Essener Medienzentrums Ruhr aufgegriffen mit dem Ziel, es in modifizierter Form als Modell für Nordrhein-Westfalen (NRW) zu übernehmen. Das Land NRW bewilligte zunächst ein mehrjähriges Forschungsprojekt, an dem das Medienzentrum Ruhr mit verschiedenen Universitätsinstituten zusammenarbeitete. Im April 1988 veröffentlichten sie mit zehn weiteren Erstunterzeichnern aus NRW die "Essener Erklärung", in der sie gemäß dem britischen Vorbild von den in Kürze zugelassenen Privatsendern in NRW "die Grundfinanzierung von workshops durch die

Werbeeinnahmen des Senders" forderten sowie die Zusicherung, daß "für diese workshops (...) schon bei der Lizenzvergabe durch das Sendeschema ausgewiesene, garantierte Sendeplätze zur Verfügung gestellt werden." cut/in Nr. 72, S. 3-5> Einen Monat später veranstalteten sie ein Hearing mit Vertretern des Hamburger Filmbüros, der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten und der privaten Fernsehbetreiber, die sich gegenseitig den "schwarzen Peter" in puncto Finanzierung zuschoben. Die vorgestellten Erfahrungen der britischen workshops wurden zwar positiv aufgenommen und anerkannt, nur bezahlen wollte vorerst keiner.³¹²

Die Initiative der Essener war dennoch nicht ganz erfolglos. Eine Sockelfinanzierung der Medienzentren in NRW konnte den Fernsehanstalten zwar nicht abgetrotzt werden, dafür wurde ihnen eine feste Sendezeit zugesichert. Im Juni 1988 wurde mit RTLplus und SAT1 Verträge geschlossen. Vertragspartner war die eigens gegründete "Kanal 4 GmbH", zu deren Gesellschafter Vertreter von fünf Mediengruppen gehörten (KAOS/Köln, Lichtblick/Köln, Medienzentrum Ruhr/Essen, jugendfilmclub köln e.V. und Magenta/Aachen).

Kernstück des Vertrags war das vereinbarte Sendevolumen:

- bei RTLplus für 1989 14 Stunden, ab 1990 mindestens 23 Stunden jährlich;
- bei SAT1 für 1989 7 Stunden, ab 1990 12 Stunden jährlich.

Bundesweiter Sendebeginn für Kanal 4 war Ende Oktober 1988. Bereits nach drei Monaten gab es erste Querelen zwischen Kanal 4 und RTLplus. Nachdem "Kanal 4 vor Ort" einen Beitrag über ein besetztes Haus in Köln brachte, wollte RTLplus den Vertrag kündigen und keine weiteren Sendungen von Kanal 4 ausstrahlen. Die zuständige Landesanstalt für Rundfunk sah dafür aber keinen Grund, Kanal 4 konnte weitermachen.

Die getroffene Vereinbarung ist, gemessen an dem britischen workshop-Modell, ein schlechter Kompromiß und in keiner Weise geeignet, das Ziel einer langfristigen Sicherung der unabhängigen Medienwerkstätten zu erreichen. Im Vordergrund steht die rein produktorientierte Arbeit, das Herstellen von Sendebeiträgen, von den anderen Arbeitsbereichen der Medienzentren ist in der Vereinbarung keine Rede. Herausgekommen ist ein weiterer Sendeplatz, um den professionell arbeitende Videomacher/innen in vertrauter Konkurrenz buhlen.

312 vgl. WETZEL (1988)

2. Ende der Schonzeit - Videogruppen nach 1985

Der Trend, der sich bereits in der ersten Hälfte der 80er Jahre abzeichnete, setzte sich in der Zeit nach 1985 fort. Der Begriff Videobewegung war inzwischen so schwammig und inhaltsleer geworden, daß ihn kaum noch jemand benützen wollte. Auch von einer breiten, bundesweiten politischen Bewegung war keine Rede mehr, sieht man von der Kampagne gegen die Volkszählung 1987 einmal ab, die noch auf breiter Ebene durchgeführt wurde.

Zwei weitere Anlässe sorgten zumindest regional für größeres Aufsehen, der Baubeginn der WAA in Wackersdorf und die Auseinandersetzungen um die Hamburger "Hafenstraße" und ihre Bewohner. Dies schlug sich auch in mehreren Videoproduktionen verschiedener Gruppen nieder.

Die Videoszene selbst war nach 1985 von einer starken Divergenz geprägt, die Gegensätze zwischen professionellen Gruppen mit langjähriger Praxis einerseits und relativ neuen Gruppen, die nicht den Anspruch hatten, von ihrer Arbeit zu leben, andererseits, waren kaum mehr zu überbrücken. Statt dem Bemühen, einen wenn auch lockeren Zusammenhang unter den Gruppen aufrechtzuerhalten, setzte sich die Tendenz zur Vereinzelung und das Aufkündigen des einstigen Zusammengehörigkeitsgefühls durch.

Deutlich zeigte sich dies bei einem der letzten Treffen der Videogruppen im Mai 1987, zu dem die Medienoperative Berlin einlud. Es sollte kein "Klatsch- und Tratschtreffen" werden, sondern eine ernsthafte Arbeitstagung. In dem Rundschreiben der Medienoperative Berlin hieß es: "Auf der Basis von profunden Fakten soll eine Auseinandersetzung über unsere Situation stattfinden - wobei die Fakten nur von den einzelnen Gruppen bzw. Produzenten geliefert werden können. Die verschiedenen Referenten werden sie bündeln und daraus Thesen für die Diskussion herleiten."³¹³

Eingeladen waren ausschließlich "Videoschaffende mit mehrjähriger Produktionserfahrung", die Teilnehmerzahl wurde auf 60 beschränkt, um überhaupt arbeitsfähig zu bleiben. Vier Tage lang, vom 28. bis 31. Mai 1987, debattierten Vertreter/innen von zwölf Videogruppen und andere Videomacher/innen über ihre teilweise sehr unterschiedlichen Erfahrungen und Ansprüche.

Neben den "Profis" waren trotz Einschränkung auch Gruppen vertreten, die sich selbst eher als "Freizeitgruppe" bezeichneten. Das Ergebnis: Statt des erhofften Erfahrungsaustauschs auf gleicher Basis wurde aneinander vorbeigeredet. "Was wir erlebten war: Darstellung, Gedanken, Ideen zu Produktionen, Verkauf, Verleih auf einer technischen und kommerziellen Ebene, von der wir weit entfernt sind und auf die wir auch nicht zusteuern. Überraschend für uns, wie sehr diejenigen dominieren, die sich entschieden haben, als Filmmacher ihr Geld zu verdienen

- wie selbstverständlich auf der Ebene 'ökonomisch durchkalkulierter, rentabler, technisch hochwertiger Produkte für Kommunikation' diskutiert und überlegt wurde."³¹⁴

Unter den "Profis" fand dann wenigstens auf der praktischen Ebene ein Austausch statt. Fragen des Verleihs und Verkaufs von Videokassetten wurden besprochen, Geschäftstips und Steuertricks ausgetauscht, sogar die Adressen potentieller Ankäufer von Videos wurden gewechselt und Überlegungen angestellt, ob man sich beim Verkauf der Videos nicht auf ein gleiches Preisniveau einigen sollte.

Ein zentraler Punkt, an dem sich die Gemüter erhitzten, war die Frage der Qualität der Videobänder. Schon Ende 1985 stellte sich Michael Kwella, Mitarbeiter der Medienoperative Berlin, die Frage, welches "wirklich bemerkenswerte Video mit videospezifischen Qualitäten" in diesem Jahr produziert wurde - und fand kein einziges. Mittelmaß sei Trumpf, es würde gedreht, geschnitten, gewurstelt und über hastig hingeworfene Bänder der Funktionsverlust von Video gefördert.

³¹⁵

Die Funktion von Video ist so ohne weiteres aber gar nicht mehr benennbar. Nach wie vor existieren viele politische Initiativen, die Video in ihrem lokal und thematisch begrenzten Bereich als Mittel der Information und Agitation einsetzen. Filme, die in solchen Zusammenhängen entstehen und in solchen Rezeptionssituationen gezeigt werden, lassen sich nicht an professionellen, filmischen oder ästhetischen Kriterien messen.

Auf der anderen Seite wird Video professionell für ein disparates Fernsehpublikum produziert und läuft auf Festivals vor Leuten, denen es mehr um die Form als um den Inhalt geht; beides Rezeptionssituationen, die dem einstigen Anspruch von eingreifender Videoarbeit nicht gerecht werden.

Trifft es nun zu, daß Bänder, die handwerklich "schmutzig" produziert sind, auch Inhalte in Mitleidenschaft ziehen, wie M. Kwella auf der Berliner Arbeitstagung Video vortrug oder läßt sich die Qualität von Videobändern, losgelöst von der Vorführsituation gar nicht diskutieren, wie u.a. von einem Mitarbeiter des Medienpädagogik Zentrums vertreten wurde?³¹⁶

Während nach den Erfahrungen der Medienwerkstatt Linden die technische Qualität nur dann bemängelt würde, wenn der Inhalt nicht spannend sei ("Wenn der Inhalt sowieso alle interessiert, ist die Form im Prinzip egal"), scheinen auch politisch interessierte Leute in Berlin Wert auf eine bestimmte Form zu legen und handwerklich schlechte Bänder gar nicht mehr ansehen zu wollen.

Beide Positionen sind es eigentlich Wert, länger diskutiert zu werden. Dennoch kam es bei der Berliner Arbeitstagung nicht dazu. Statt dessen wurde zum wiederholten Male festgestellt, daß es innerhalb der Videoszene ganz unterschiedliche Ansätze gibt, mit Video zu arbeiten und daß Generalisierungen vermieden werden sollten. Eine wirkliche Auseinandersetzung zu Fragen der Qualität, der

314 Mediengruppe Schrägspur Heidelberg in cut/in Nr. 63, S. 8

315 vgl. cut/in Nr. 44, S. 6

316 vgl. cut/in Nr. 63, S. 10-17

Form und des Inhalts in Abhängigkeit zu unterschiedlichen Rezeptionsformen fand trotz ihrer Wichtigkeit nicht statt.

Die Pragmatik setzte sich schließlich durch. Wenigstens ein paar nützliche Tips zur Finanzierung von Videoprojekten wollte man noch austauschen. Zahlen und Kalkulationsbeispiele wurden gewechselt, Honorarsätze verglichen und verschiedene Kooperationspartner und Geldgeber wie Fernsehen, Filmförderung, Stiftungen usw. vorgestellt. Die Kluft zwischen "Amateuren" und "Profis" war auch hier offensichtlich.

In weiteren Gesprächen³¹⁷ ging es um die Bereiche Vorführungen und Verleih. Zu den Gruppen, die regelmäßig Vorführungen organisierten, gehörten z. B. die Medienwerkstatt Linden, das Dortmunder Medienzentrum, Schrägspur Heidelberg und das Medienzentrum Ruhr. Sie führten entweder in eigenen Räumen regelmäßig Videos vor oder arbeiteten mit Abspielketten, Kneipenkinos und Videokinos zusammen, die ein bestimmtes Programm oder Teile davon in Form einer Tournee nacheinander zeigten. Die Arbeit der Mediengruppen bestand darin, das Programm zusammenzustellen und mit Plakaten, Handzetteln und in regionalen Zeitschriften bekanntzumachen. Diese aufwendige Arbeit konnten die meisten Gruppen nur mit ABM-Geldern oder sonstigen Fördermitteln leisten. Nach Auslaufen der Förderung wurden die Vorführungen von den Zentren in Dortmund, Essen und Hannover eingestellt. Andere Gruppen wie das Medienpädagogik Zentrum Hamburg oder die Medienwerkstatt Freiburg hatten das regelmäßige Vorführen in Kneipen und Kinos mangels Resonanz wieder eingestellt. Sie sind dazu übergegangen, anderen Initiativen, die zu bestimmten Themen Veranstaltungen durchführen, entsprechende Filme vorzuschlagen und sie bei Bedarf mit Geräten zu unterstützen.

Auch im Verleihbereich zeigte sich, daß diese Arbeit bei keiner Gruppe kostendeckend geleistet wird. Selbst bei den "Spitzenreitern" mit über 500 Ausleihen im Jahr (Medienwerkstatt Freiburg, Medienwerkstatt Franken und Medienpädagogik Zentrum Hamburg) blieb der Verleih ein Zuschußgeschäft. Alle drei Gruppen verliehen mittlerweile in der gesamten BRD, vor allem natürlich ihre Eigenproduktionen. Die Medienoperative Berlin verzeichnete 1986 rund 270 Ausleihen, andere Gruppen hatten zwischen 50 und 100 Ausleihen pro Jahr. Während die "größeren" Verleiher eigene Kataloge und Themenlisten (mehr oder weniger aufwendig) herausgaben, begnügten sich die anderen mit Handzetteln, Themenlisten und Karteikästen.

Bei der Diskussion zu den verschiedenen Verleihkonzepten der Gruppen zeichnete sich in Berlin die Tendenz ab, daß viele den "unrentablen" Verleih einschränken wollten und nur noch wenige daran dachten, den Verleih auszubauen und weiter in diesen Bereich zu investieren, finanziell und ideell (z. B. MW Freiburg, MW Franken, MPZ Hamburg). Die Medienoperative Berlin gab ihr bisheriges Verleihkonzept auf. Statt bisher 160 Titel wollten sie fortan nur noch 15 bis 20

317 vgl. dazu die Protokolle in cut/in Nr. 64/65

Bänder verleihen und für diese eine gezieltere, umfangreiche und damit effektive Öffentlichkeitsarbeit betreiben.³¹⁸ Dadurch setzten sie sich natürlich dem Vorwurf aus, nur noch lukrative "Renner" in den Verleih aufzunehmen und letztlich nur noch nach kommerziellen Gesichtspunkten zu entscheiden, welche Filme veröffentlicht bzw. verliehen werden. Die MW Freiburg und das MPZ dagegen verbanden mit ihrer Verleiharbeit nach wie vor politische Ziele; sie wollten weiterhin ein breites Themenspektrum anbieten und auch solche Videos verleihen, die sich unter rein kommerziellen Gesichtspunkten sicher nicht lohnen würden. Verleih von dokumentarischen Filmen und Videos zahle sich niemals aus. Wer aber sollte diese politisch und kulturell wichtige Arbeit leisten, wenn nicht die Videomacher/innen selbst? "Eingreifende Verleiharbeit" hieß einer der zentralen Begriffe der sich politisch verstehenden Medienzentren der zweiten Generation. Sie gehört auch Ende der 80er Jahre zur Hauptaufgabe politischer Medienarbeit, auch wenn die "Videobewegung" am Ende zu sein scheint.

3. Ausverkauf: Videobewegung am Ende?

Zwei Jahre nach der Berliner Arbeitstagung fand im April 1989 ein weiteres Treffen der Medienzentren und Videogruppen statt. Wichtigster Beschluß: die Auflösung des inzwischen 10 Jahre alten "Videotopfes."³¹⁹ Der Nachlaß der Videobewegung sollte an die rechtmäßigen Erben weitergegeben werden. Mit den verbliebenen 18.000.- DM sollten fünf Videoprojekte gefördert und ein "rauschendes Fest mit Kaltem Buffet" finanziert werden. Das Fest sollte dazu dienen, die geförderten Videoprojekte vorzustellen und die "alte" Videobewegung bzw. das, was davon übrigblieb, zu verabschieden.

In den Genuß der Förderung kamen nur die nicht-professionellen und jungen Gruppen, denen mit jeweils 3.000.- DM weit mehr geholfen war als den Profis, die ihre Projekte inzwischen mit fünf- und sechsstelligen Zahlen kalkulierten. Ein halbes Jahr später entschieden fünf Vertreter/innen der nicht antragsberechtigten Zentren über die eingereichten Anträge.

Gefördert wurden Projekte von WieDeo Bremen, Autofocus Videowerkstatt Westberlin, vom Dortmunder Medienzentrum, von der Wochenschau Klack Zwo B aus Bochum, von Michael Hammon, Westberlin und einer Gruppe aus Coburg.³²⁰ Die Feierlichkeiten mußten jedoch auf März 1991 verschoben werden, als WieDeo Bremen zum vorerst wohl letzten Treffen der Mediengruppen einlud. Man wollte sich ein letztes Mal über "13 Jahre Videobewegung" austauschen, über "Gegenöffentlichkeit" debattieren und schlußendlich das Kalte Buffet

318 vgl. cut/in Nr. 64/65, S. 10

319 vgl. Kapitel V.6.3

320 vgl. cut/in Nr. 89/90, S. 3

genießen. Der Anreiz lockte dann aber nur etwas mehr als 20 Leute nach Bremen. Von den "Veteranen" waren die Medienwerkstätten aus Freiburg, Nürnberg und Linden und das Medienpädagogik Zentrum Hamburg vertreten, von den "Neuen" autofocus/Westberlin, Klack Zwo B/Bochum, WieDeo Bremen, das Dortmunder Medienzentrum und die Videogruppe KOMM aus Nürnberg vertreten. Das Interesse an einer solchen Zusammenkunft war sichtlich geschrumpft; man hatte sich dann auch nicht mehr allzuviel zu sagen. Die Selbstdarstellungen der einzelnen waren mehr oder weniger bekannt, und Ideen für neue Formen der Zusammenarbeit oder eine Wiederbelebung des alten Vernetzungsgedanken wurden nicht geäußert. Jede/r war zu sehr mit sich und seinem Alltag beschäftigt. Das, was sich einmal Videobewegung nannte, konnte endgültig ad acta gelegt werden.

Manches wollten die Gruppen der vierten Generation wieder aufgreifen; so gab es erneut die Idee, den Austausch unter den Gruppen zu verbessern und dazu das cut/in zu neuem Leben zu erwecken. Man wollte zukünftig auch inhaltlich enger zusammenarbeiten (z. B. anlässlich der Kampagne gegen 500-Jahr-Feier zur "Entdeckung" Amerikas) und gemeinsame Weiterbildungsseminare organisieren. Die Situation der "Neuen" Ende der 80er Jahre war aber mit der dritten Generation Anfang der 80er Jahre nicht mehr vergleichbar.

Es fehlte inzwischen nicht nur der Rückhalt in der "Videoszene", die sich damals noch für den Aufbau einer gegenöffentlichen Struktur einsetzte und sich gegenseitig unterstützte (kostenloser Bänderaustausch, gemeinsame Projekte, Treffen, Gesamtkatalog, cut/in usw.) Es fehlte vor allem das politische Umfeld, die außerparlamentarischen Strömungen und Bürgerinitiativen der verschiedenen Bewegungen, die die Medienzentren nutzten und ihnen gleichzeitig eine "Daseinsberechtigung" aussprachen.

Ein weiterer entscheidender Faktor waren die vielfältigen Veränderungen der Mediensituation in der BRD:

- Angefangen bei der relativen Offenheit des Fernsehens gegenüber politischen und gesellschaftlichen Problemen, die früher noch den Videogruppen vorbehalten waren, bis hin zu den heutigen Bürgerinitiativen, die sich und ihre Arbeit lieber im Fernsehen dargestellt sehen und sich davon mehr versprechen als von einem aufrichtigen Videofilm, der sein Publikum nur mühsam findet.

- Auch die Ansprüche des Publikums sind gewachsen. War es vor Jahren noch ein Ereignis, sich bzw. sein Anliegen in authentischer Form via Bildschirm vorgeführt zu bekommen, so müssen die Videomacher/innen heute weit mehr an Zeit und Arbeit investieren, um mit ihrem Film beim Publikum anzukommen. Auch in politisch interessierten und aktiven Kreisen sind bestimmte Mindestanforderungen an inhaltliche Analyse und technische Qualität unverzichtbar. Eine Gruppe, die heute mit Video anfängt, hat es daher sehr viel schwieriger als die Gruppen, die vor zehn Jahren begannen. Damals waren die Gruppen noch vom "Hauch eines revolutionären Mediums" umgeben, das sich besonders für Kommunikati-

onsstrukturen jenseits der Massenmedien zu eignen schien. Heute ist Video zu einem alltäglichen Medium geworden, dem kein Bonus des Besonderen mehr eingeräumt wird. Die Schonzeit ist zu Ende.

- Nicht zuletzt sind es die technischen Voraussetzungen, die für eine Videoarbeit vorhanden sein müssen. Auch wenn nicht fürs Fernsehen produziert werden soll, ist der Investitionsbedarf heute wesentlich größer als noch Anfang der 80er Jahre. Die Rüstungsspirale im Videobereich macht auch vor Anfängern keinen Halt.

4. Medienwerkstatt Freiburg 1985 - 88

4.1. Das erste Jubiläum nach zehn Jahren und das Freiburger Videoforum

Ein Grund zum Feiern, sicher.

Wir konnten auf zehn Jahre Medienarbeit zurückblicken. Zehn Jahre, in denen sich viel verändert hatte, das politische Umfeld, die Medienlandschaft, die eigene Arbeitsweise und das eigene Selbstverständnis. Wir konnten auch auf ein ereignisreiches Jahr 1988 zurückblicken:

- das dritte Freiburger Videoforum wurde erfolgreich durchgeführt, anschließend feierten wir unser Zehnjähriges mit Ausstellung, Videos, Infoständen, kulinarischen Genüssen und dem Konzert einer südafrikanischen Rock-Pop-Band;
- drei Videoprojekte wurden fertiggestellt: "Martxa eta borroka" (50 Min.), ein Video über den Widerstand im Baskenland, "Schatila - auf dem Weg nach Palästina" (45 Min.), ein Bericht über die Situation der Palästinenser im Lager Schatila in Beirut, der ausschließlich mit Amateuraufnahmen eines dort eingeschlossenen Palästinensers entstand und "Borinage - das verlorene Land" (60 Min.), ein Film über die Menschen und das Leben in der belgischen Industrieregion, die im 19. Jahrhundert das bedeutendste Kohlerevier Europas war und in der heute alle Zechen stillgelegt sind;
- unsere Videos waren auf vielen Festivals vertreten. "Projekt Arthur - die Gewaltfrage 1968" (72 Min.) lief bei den Augsburger Tagen des unabhängigen Films, beim Berliner Videofest, dem an die Berlinale angegliederten Internationalen Videofestival, beim Europäischen Low Budget Film Forum in Hamburg und bei Cinevideo in Karlsruhe, "Schatila - Auf dem Weg nach Palästina" (45 Min.) wurde ebenfalls in Karlsruhe gezeigt sowie beim Internationalen Dokumentarfilmfestival in Nyon/Schweiz und "Die neue Kunst des Strafens" (23 Min.) errang im Wettbewerb des Hamburger Kurzfilmfestivals No Budget sogar den 1. Preis.

Aber blicken wir zunächst noch zwei Jahre weiter zurück. "Geisterfahrer - eine utopische Kolportage" (72 Min.), das dritte Videoprojekt, das wir mit Mitteln des Kleinen Fernsehspiels realisieren konnten, wurde nach zweijähriger Arbeit im ZDF ausgestrahlt (der Sendetermin wurde auf einen Termin nach der Bundestagswahl verschoben). Es ging uns um den Zustand der Linken in der BRD, "um den Wandel oppositioneller Politik von der selbstbewußten Kraft utopischer Entwürfe zu den kleinen Schritten der sogenannten Real-Politik." vgl. Faltblatt zum Film > Jo Leinen im Wahlkampf für die SPD, die Grünen, die die Parlamente liebgewonnen hatten, die Gründer der Ökobank, expandierende Alternativbetriebe und die Frage, was aus den Sozialutopien des 19. und 20. Jahrhunderts geworden ist.

Das Sujet war so komplex, daß wir uns nicht mit rein dokumentarischen Formen begnügen wollten. Realität und Fiktion sollten so ineinander verwoben werden, daß sie als solche nur noch schwer zu unterscheiden waren. Wir verlegten daher das ganze Geschehen in eine Geisterbahn, inszenierten eine Rahmenhandlung und nutzten sämtliche Tricks der Videotechnik, die sich mit unseren Geräten umsetzen ließen. Im folgenden drei Auszüge aus den zahlreichen Kritiken zu diesem Film:

- "Die 'Geisterfahrer' sollte man sich ansehen, diesen ebenso politischen wie experimentellen Videofilm. Eine exemplarische Stunde für das Bildmedium. So könnte es weitergehen: Widerstand in jeder Bildfolge, in jedes einzelne Bild hineinzutragen und für jede Situation die ihr gemäße Aktion zu finden. Mit videospezifischen Tricktechniken, die jedem 'reinen' Videoexperiment gut anstehen würden, greifen die 'Geisterfahrer' punktuell in vorgegebene Sinnzusammenhänge ein." ³²¹

- "Die Bilder aus den finsternen Gängen unter Parteitagshallen der Grünen, von farblosen Wahlkampfauftritten und aus gestylten Festsälen sind geprägt von einer eigenen Ästhetik: Sie zeigen Düsternis und Tristesse, ohne selbst blaß zu sein. Unaufwendig hat die Medienwerkstatt produziert - ohne aber auf den Einsatz experimenteller Techniken und geschickter Effekte zu verzichten. Die Videotechnik beherrschen die Medienwerkstattleute hervorragend - aber anders als die sogenannten Kunstvideo-Macher setzen sie sie politisch ein." ³²²

"Geisterfahrer" ist so zweifellos der bislang ambitionierteste und reifste Film der Medienwerkstatt geworden. In seiner Hinwendung zur Inszenierung einer unverbesserlichen Realität bedeutet es aber auch eine - vorübergehende? - Abkehr von der operativen Kunstlosigkeit oder doch Askese, die einst in den Bewegungszeiten die eingreifenden Dokumentationen der Medienwerkstatt auszeichnete." ³²³

"Geisterfahrer" setzte Maßstäbe, wie mit Videotechnik auch inhaltlich/politisch gearbeitet werden kann. Aber keinesfalls sollte dieser Standard Maßstab für unsere zukünftigen Produktionen werden. In unseren Filmen, die wir längst nicht

321 Dietrich Kuhlbrodt in KONKRET 1/87

322 Oliver Tolmein in der TAZ vom 29.1.87

323 Martin Halter, Badische Zeitung vom 26.9.86

mehr alle gemeinsam machten, entwickelten sich unterschiedliche handwerkliche wie filmsprachliche Formen des Umgangs mit dem Medium, gewissermaßen "individuelle Handschriften", die für Insider und Kenner unserer Filme durchaus erkennbar waren. Nach außen machten wir unsere Filme aber als "Videos aus der Medienwerkstatt Freiburg" kenntlich und nicht als Produkte einzelner, da die kollektive Struktur nach wie vor zu den tragenden Elementen unserer Arbeit gehörte. Auch "Geisterfahrer" war kein Produkt von allen, sondern von drei Mitgliedern der Medienwerkstatt und Matthias Deutschmann, der maßgeblich am Buch und den Dialogen beteiligt war.

Wir verstanden das Projekt "Geisterfahrer" als Chance, die Möglichkeiten des Mediums einmal voll auszuschöpfen und mit ihnen zu experimentieren. Die von Martin Halter ausgesprochen Befürchtung (siehe oben, Badische Zeitung vom 26.9.86), der Film könnte der Beginn einer Abkehr von der operativen Kunstlosigkeit unserer bisherigen dokumentarischen Arbeit sein, traf aber nicht zu.

Vor und nach "Geisterfahrer" entstanden unterschiedliche Filme, so z. B. "Auf Wiedersehen ... Wackersdorf" (15 Min., 1986), ein kurzes "Flugblattvideo", das die Ereignisse vom 7.6.86 am Baugelände der Wiederaufbereitungsanlage (WAA) Wackersdorf kommentierte und sich mit der Frage beschäftigte, wie der Widerstand gegen Atomkraftwerke nach den Ereignissen in Brokdorf und Wackersdorf weitergehen könnte. "Ein Video, das nicht ins 'Kunstvideo' gehört, sondern in einen politischen Diskussionsprozeß und nur dort seinen Gebrauchswert hat", wie Didi in einem Artikel über den Videofilm schrieb.³²⁴

"Wackersdorf" und in diesem Zusammenhang die Frage, wie man aktuelle politische Ereignisse noch darstellen kann, war 1986 eines der zentralen Themen in der Videoszene.³²⁵ Beim 2. Freiburger Videoforum 1986 war "Wackersdorf" gleich mit drei Filmen vertreten. Neben unserem Beitrag "Auf Wiedersehen ..." lief "Wackersdorf retour" (10 Min.) von Hans Klein, Salzburg und "Zaunkämpfe" (40 Min.) von der Medienwerkstatt Franken. Hans Klein schilderte in seinem Video die Ereignisse vom 1.6.86, als tausend Salzburger zu einer Demonstration gegen die WAA nach Schwandorf fuhren und am Bauzaun die deutsche Polizei mit Wasserwerfern und CS-Gas kennenlernten.

Die Nürnberger Medienwerkstatt Franken begleitete die Aktionen gegen die WAA von Anfang an. In ihrem zweiten Film zu Wackersdorf dokumentierten sie den Widerstand der Oberpfälzer und die Brutalität und Arroganz, mit der die Staatsmacht gegen die Bevölkerung vorging, selbst dann noch, als in Tschernobyl die bisher größte Atomkatastrophe passiert war.

"Zaunkämpfe" kam in der Oberpfalz nach Aussage der Macher sehr gut an und konnte zusätzlich Leute aus der Bevölkerung mobilisieren. Die Zuschauer beim

324 vgl. cut/in Nr. 53/54, S. 15

325 vgl. dazu die Kritiken und Diskussionsbeiträge in cut/in Nr. 51/52 und 53/54

Freiburger Videoforum ließen dagegen wenig Gutes an dem Film; vor allem der "moralinsaure" Kommentar wurde kritisiert und daß der Film über das bloße Dokumentieren nicht hinausginge (vgl. dazu die Diskussionsprotokolle des 2. Freiburger Videoforums).

Diskussion, der Streit um Positionen und Umsetzungsformen und der rege Austausch zwischen Publikum und Videomacher/innen war für das Freiburger Videoforum von Anfang an bestimmendes Element und gehörte zu seinen immer wieder hervorgehobenen Qualitäten, auch wenn es mal zu verbalen Entgleisungen und Türenknallen kam.

Konfrontation war auch auf der Leinwand bzw. der Mattscheibe geboten; z. B. wenn neben biedereren Dokumentationen "schwerverdauliche" Kunstvideos liefen oder neben einer "handwerklich schlecht gemachten", dafür aber inhaltlich fesselnden Geschichte einer Vergewaltigung, erzählt von zwei betroffenen Frauen ("Vergessen kann ich das nie", 102 Min, Kai Ilfrich und Quinka Stoehr) ein inszenierter Videocomic lief ("Morlove - eine Ode für Heisenberg", 78 Min., Videoladen Zürich), der mit Witz und Ironie bekannte Krimi-Klischees parodierte und mit seinen faszinierenden Videotricks durch Sprechblasen und Wortfetzen in Comic-Art eine zusätzliche Dimension erhielt.

Alle Genres sollten vertreten sein, weder inhaltliche noch formale Schranken wurden aufgebaut. Gerade diese Vielschichtigkeit im Umgang mit dem Medium Video machte den Reiz aller bisherigen Videoforen aus, selbst wenn das Ziel, VideokünstlerInnen und DokumentaristInnen zusammenzubringen, nicht erreicht wurde. Unter den angereisten VideomacherInnen überwogen die politisch/dokumentarisch Arbeitenden bisher jedesmal (auch wenn diese "Trennlinie" nicht immer so gezogen werden konnte), was sich sicher auf unseren eigenen überwiegend dokumentarischen Umgang mit dem Medium zurückführen läßt.

Das Freiburger Videoforum war für uns (und andere) immer die Möglichkeit, neue Videos für den Verleih kennenzulernen, auch unter den eingereichten Videos, die nicht in Programm aufgenommen wurden und während des Forums in einer Präsenzvideothek ausleihbar waren (von über 200 eingereichten Bändern wurden jeweils ca. 50 Filme für das Programm ausgewählt).

Unser 1985 erstellter Verleihkatalog wurde 1987 in einer erweiterten Auflage herausgebracht. Über 40 neue Videos wurden ins Programm aufgenommen, ein Drittel davon Produktionen, die auf dem Videoforum liefen.

Ein neuer Schwerpunkt unserer Verleiharbeit zeichnete sich ab: Lateinamerika, vor allem die sandinistische Revolution in Nicaragua, die von bundesrepublikanischen Kreisen große Unterstützung fand und einen regelrechten "Revolutionstourismus" ausgelöst hatte. Viele Linke, die ihre Utopien in der BRD schon fast verloren hatten, glaubten, den revolutionären Pathos in Mittelamerika wieder aufleben lassen zu können, beim Kaffeepflücken auf Landkooperativen, ständig bedroht von der Contra (rechtsgerichtete militante Gegner der Sandinisten, die massiv von den USA unterstützt wurden).

Neben diesem linken Tourismus, der von den sandinistischen Regierung gar nicht so gern gesehen war, da sie für den Schutz der "internationalistas" vor der Contra verantwortlich war, gab es auch Projekte, die für die Infrastruktur und den Aufbau des durch den Krieg zerstörten Landes sinnvoller waren. So z. B. die Initiativen von zwei Freiburgern, die, unterstützt von der hiesigen Solidaritätsbewegung, nach Wiwili gingen, um direkte Hilfe vor Ort zu leisten. 1980 brach Tonio Pflaum auf, um als Arzt beim Aufbau eines Krankenhauses zu helfen, 1985 Bernd Koberstein, um mit anderen den Bau einer Trinkwasserversorgung für Wiwili anzuleiten. Beide wurden von der Contra ermordet, Tonio 1983 und Bernd 1986.

Im Frühjahr 1986, als Bernd Koberstein noch lebte, planten wir zusammen mit dem Freiburger Unterstützerkreis, mit Bernd einen Film über das Trinkwasserprojekt in Wiwili zu drehen. Nach seinem Tod hielten wir weiter daran fest, wenn auch mit anderen Vorzeichen. Es entstand "Briefe aus Wiwili", ein Film über den Alltag in Wiwili und über den schmutzigen Krieg der Contra, dem Tonio Pflaum und Bernd Koberstein zum Opfer fielen. Zitate aus Briefen der beiden, in denen sie über das Leben dort und die Solidaritätsbewegung in der BRD schrieben, bildeten den Kommentar des Films.

4.2. Videoprojekte und Finanzierungsmöglichkeiten

"Briefe aus Wiwili" (45 Min.) entstand mit einem Zuschuß von 10.000.- DM, der kaum die Unkosten abdeckte. Wir versuchten zwar für das Projekt Fernsehgelder zu bekommen, hatten aber keinen Erfolg dabei. Erst nachträglich, als der Film 1988 im Schweizer Fernsehen ausgestrahlt wurde, erhielten wir zusätzlich 7.000.- DM.

Auch bei drei weiteren Produktionen der Jahre 1987/88 war vorab keine Finanzierung vorhanden. Wir machten sie trotzdem und hofften, hinterher über den Verkauf an Sendeanstalten die Produktionskosten wieder reinzubekommen. So entstand 1987 "Die neue Kunst des Strafens" (23 Min.) und 1988 "Martxa eta borroka" (50 Min.) und "Schatila - auf dem Weg nach Palästina" (45 Min.).

"Die neue Kunst des Strafens" bestand darin, Strafgefangene, die sich nicht in die Anstaltsordnung einfügen ließen, zwangsweise mit Psychopharmaka zu behandeln. Drei Betroffene, die am eigenen Leib erfahren mußten, wie diese "Betonspitzen" wirken, belegten, daß die Disziplinierungsmaßnahmen keine Einzelfälle waren, sondern Methode hatten.

"Martxa eta borroka" dokumentierte den Kampf der baskischen Bevölkerung in Euskadi für ihre Unabhängigkeit und die Methoden der spanischen Zentralregierung, mit denen sie gegen die Bevölkerung vorging. Das Material für diesen Kompilationsfilm stammte zum großen Teil von Videogruppen aus dem Baskenland, die es uns zur Verfügung stellten.

"Schatila - auf dem Weg nach Palästina" entstand in Koproduktion mit der Hilfsorganisation "medico international e.V.", die sich seit Jahren um Flüchtlinge

in aller Welt kümmert. Das Video zeigt Bilder aus einem der palästinensischen Flüchtlingslager in Beirut, die ein dort Eingeschlossener während des dritten Lagerkrieges mit einer Amateurvideokamera drehte.

"Die Kamera schaut sich um, begibt sich unter Tage, jagt durch unterirdische Keller, wo in Bunkern und Kellern über 4000 Menschen ums Überleben kämpfen. Wo in den Feuerpausen die Verwundeten notdürftig versorgt werden. Wo Notoperationen ohne Narkose vorgenommen werden müssen. Eine Chronik der laufenden Ereignisse, die die Kamera als Kronzeugin festhält. Video, eingesetzt als ein Medium, das Erinnerung einfriert und Protest transportiert. Ein Film als Aufschrei und als Fanal. In diesen 45 Minuten läßt sich eine Menge darüber lernen, was Dokumentarfilm ist, was er vermag und an welche Grenzen er stößt." ³²⁶

Auf Umwegen gelang es dem Kameramann Jussuf Ali Naffa, seine Aufnahmen aus dem Lager zu schmuggeln und an medico international weiterzuleiten, die sich dann mit der Bitte an uns wandten, daraus schnell etwas zu machen. Trotz technischer Schwierigkeiten sagten wir zu. Nach Fertigstellung des Films setzten wir den Film so breit ein, wie es nur ging. Wir verliehen ihn in der BRD, in der Schweiz und in Österreich und verkaufen VHS-Kopien an andere Verleiher. In der Schweiz und der BRD wurde er zudem als 16mm-Kopie verliehen.

Erstmals versuchten wir, einen Film auch international "professionell" zu vermarkten. "Schatila" schien uns dazu sehr gut geeignet, da die Situation der Palästinenser weltweit Aufsehen erregte. Mehrere Wochen intensive Arbeit wurden investiert, um den Vertrieb des Films anzuleiern. Adressen ausfindig machen, Ansprechpartner suchen, Kontakte knüpfen, Redaktionen anschreiben, mit Fernsehleuten verhandeln usw. - ein ungewohntes, zeitraubendes und oft zermürbendes und frustrierendes "Geschäft". Für den Auslandsvertrieb mußten zudem französische und englische Fassungen des Films hergestellt werden (Untertitel und Kommentare). Es gelang uns, den Film ans Österreichische, Schweizer und an das Holländische Fernsehen zu verkaufen. Mehr als ein Jahr nach Fertigstellung lief er schließlich auch im Deutschen Fernsehen (ARD), Radio Bremen zeigte ihn am 25.7.89 in seiner Reihe "Filmprobe".

Insgesamt konnten wir mit den Fernsehverkäufen von "Schatila" rund 44.000.-DM erzielen. Für uns ein Erfolg - unter professionellen und kommerziellen Gesichtspunkten wohl kaum.

Ein Film, für den von vornherein Produktionsgelder bewilligt wurden (von der Hessischen Filmförderung), war "Projekt Arthur. Die Gewaltfrage - 1968" (72 Min.). Zunächst sollte er "Mythos 68" heißen und die Geschichte des bewaffneten Kampfes in der BRD darstellen. Wir wollten den Film in Zusammenarbeit mit Leuten aus dem ehemaligen Zusammenhang der "RAF", der "Bewegung 2. Juni" und der "Revolutionären Zellen" realisieren, was sich jedoch bald als schwieriges Unterfangen herausstellte. Uns ging es darum, die unterschiedlichen Konzeptionen der bewaffneten Gruppen nebeneinander stehen zu lassen, auch wenn sie

sich teilweise widersprachen. Dies wurde dem Film in seiner ersten Fassung zum Verhängnis. Als der mehrstündige Rohschnitt fertig war und von allen Beteiligten angesehen wurde, kam es zum Eklat. Die Leute aus dem ehemaligen Zusammenhang der RAF zogen ihre Autorisierung zurück, nicht etwa, weil ihnen der Schnitt ihrer Aussagen nicht paßte, sondern wegen der Aussagen der anderen Gruppen, die andere Positionen vertraten als die damalige RAF. Kritik an der eigenen Meinung wollten sie nicht zulassen. Wir wollten aber auf keinen Fall ein linientreues Statement der RAF veröffentlichen, sondern eine kritische Bestandsaufnahme verschiedener Positionen, um die Wiederaufnahme der Diskussion innerhalb der Linken über Sinn und Unsinn von bewaffnetem Kampf zu ermöglichen.

Es kam zum Bruch. Die bereits gedrehten Interviews durften nicht für den Film verwendet werden. Ein Vetorecht, das wir respektieren mußten, da es allen Befragten vorab eingeräumt wurde.

Nach einer mehrwöchigen Pause entschlossen wir uns mit anderen Beteiligten, das Projekt unter neuen Vorzeichen fortzuführen. Schwerpunkt sollte nicht mehr die Aufarbeitung der Geschichte der bewaffneten Linken in der BRD sein, sondern die Entstehung der Gewaltfrage 1968, die spätestens nach der Erschießung von Benno Ohnesorg gestellt wurde. "In Gesprächen mit Zeugen dieser Zeit zieht der Film einen Bogen über die Auseinandersetzungen in der Frage der Mittel zur Durchsetzung der politischen Ziele, der Frage von Gewalt und Gegen Gewalt - ein Fragment dieser Zeit, für die Diskussion von heute."³²⁷

Das Fragmentarische wurde dem Film in vielen Diskussionen und Kritiken vorgeworfen - trug er doch in sich das Dilemma, zu einer Auseinandersetzung anregen zu wollen, deren Verhinderung er gleichzeitig dokumentierte (siehe dazu auch Stadtzeitung für Freiburg, Dezember 1987).

5. Medienwerkstatt Freiburg 1989 bis 1990

In den letzten zwei Jahren wurde in der Medienwerkstatt Freiburg eine Entwicklung eingeleitet, die die bisherige Struktur in allen Bereichen erfaßte und nachhaltig veränderte. Dieser Prozeß ist bis heute nicht abgeschlossen, von daher lassen sich auch nur Trends benennen, deren Ende momentan nicht absehbar ist. Dennoch will ich versuchen, die Entwicklung in den einzelnen Bereichen nachzuzeichnen und, wenn möglich, Prognosen für die nähere Zukunft wagen.

327 vgl. MW FREIBURG (1989), S. 65

5.1. Personelle Struktur und Selbstverständnis

Die personelle Struktur hatte sich bereits 1988 verändert. Anfang des Jahres kam Ute, eine zweite Frau dazu, die langfristig in das Projekt Medienwerkstatt einsteigen sollte, sofern sie und wir nach einer bestimmten Zeit des Kennenlernens dies weiterhin wollten. Um ihr eine minimale finanzielle Absicherung zu geben, boten wir ihr die Betreuung des geplanten, langfristig angelegten Projekts "Medienwerkstatt Archiv" an. Wir standen mit der Hamburger Stiftung für Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts in Verhandlung, die mit uns in diesem Bereich eng zusammenarbeiten wollten und sich um die Finanzierung kümmerten und erreichten die Übernahme der Kosten für eine Honorarstelle, die laufenden Sachkosten und die Anschaffung eines Computers. Die inhaltliche Konzeption sollte dann gemeinsam erarbeitet werden.

Ende 1988 kam Don, ein Fotograf aus Südafrika dazu, der zunächst auf zwei Jahre befristet (inzwischen um ein weiteres Jahr verlängert) bei uns als Praktikant mitarbeiten konnte, um das "Videohandwerk" zu lernen. Finanziell war er über die Organisation "Dienste in Übersee" abgesichert.

Inzwischen waren wir also acht Leute, wovon drei (Ute, Don und ich) "außerhalb" lebten, die anderen fünf Mitglieder lebten weiter in der Konradstraße. Ich erwähne dies deshalb, weil sich dadurch die bisherige Kommunikationsstruktur veränderte und u.a. das wöchentliche Plenum dadurch eine größere Bedeutung bekam. Wir waren längst davon abgekommen, daß alle alles machen, teils aus arbeitsökonomischen Gründen, teils auch wegen Vorlieben und Abneigungen einzelner, in erster Linie aber aufgrund der Erfordernisse und Kenntnisse, die jeder Arbeitsbereich voraussetzte. Arbeitsteilung und Spezialisierung gehörten zum Alltag, vor allem im administrativen, technischen und im Servicebereich. Archiv, Verleih, Vertrieb, Festivaleinreichung, Buchführung und technische Betreuung lagen verantwortlich in den Händen von jeweils zwei Personen. Das früher praktizierte Rotationsprinzip hatten wir abgeschafft, lediglich für den "Ladendienst" (tägliche Anwesenheit im Laden, der von 10 - 18 Uhr geöffnet war) behielten wir es bis Mitte 1990 bei. Danach stellten wir den monatlichen Wechsel ein. Der Ladendienst wurde fest von einer Person übernommen, die selbst keine Produktionen mehr machte.

Das Selbstverständnis einer Gruppe zu definieren, die seit mehr als zehn Jahren zusammenarbeitet, ohne ein fest umrissenes Programm zu verfolgen, ist schwierig. Ich werde daher einzelne Bestimmungsmomente benennen, die sich in dieser Zeit veränderten.

Nach unserer ersten Fernsehproduktion "Paßt bloß auf" wehrten wir uns noch gegen die Prognose, einmal beim Autorenfilm oder Fernsehfilm zu landen, "weil ich nie und nimmer glaube, daß wir jedes Jahr in die Lage kommen werden, einen Fernsehfilm zu produzieren und davon zu leben. Für uns ist das eben im Moment ein glücklicher Umstand, uns mit Geräten auszustatten und finanziell

etwas weniger Druck zu haben. (...) Aber bei uns ist der Alltag nicht durch Fernsehgeschichten geprägt, auch wenn der Fernsehfilm uns die letzten drei Monate ziemlich gelähmt hat, in aktuellen Geschichten dabei zu bleiben. Unser Alltag ist eben auch die Medienzentrumsarbeit." ³²⁸

Medienzentrumsarbeit hieß u.a., involviert sein in die politische Arbeit, die in Freiburg lief, bei Veranstaltungen mitzuarbeiten und bei Aktionen mit (und ohne) Kamera dabei zu sein. Heute hat sich das Verhältnis zwischen "Fernsehgeschichten" und Zentrumsarbeit umgekehrt.

Die Filmprojekte drehen sich längst nicht mehr um Themen, die sich vor unserer Haustür abspielen. In Südafrika, Belgien, Nicaragua, USA usw. wurde in den letzten drei Jahren häufiger gedreht als in Freiburg und Umgebung, in erster Linie für vom Fernsehen (mit)finanzierte Projekte. Nicht daß ich das bedaure, ich stelle nur die Veränderung fest. Für lokale Medienarbeit blieb uns kaum noch Zeit. Es fehlte auch die Lust. Wozu noch eine Demo filmen oder lokal begrenzte Aktionen? Erst wenn sich "etwas daraus machen" ließ, was über den lokalen Bereich hinaus von Interesse war, schritten wir zur Tat (Ausnahmen bestätigen die Regel!).

Filmemachen ist mit viel Geld und Arbeit verbunden. Fürs Fernsehen zu arbeiten oder Autorenfilmer zu sein, ist heute keine Schmach mehr. Im Gegenteil, es ist wichtiger Teil unserer Arbeit und unseres Selbstverständnisses. Wir engagieren uns im Dokumentarfilmbereich, nehmen mit unseren Filmen an allen möglichen Festivals teil, sitzen selbst in Jurys und Auswahlkommissionen, mischen in verschiedenen Filmfördergremien mit und lassen uns auch von der CDU als Referenten einladen. Videokurse führten wir lieber in Bangkok durch, finanziert über das Goethe-Institut als vor Ort in Freiburg. Dies soll keine Polemik sein; ich stelle nur Veränderungen fest, die ihre Gründe haben.

Die klassische Medienzentrumsarbeit mit Videokursen, Seminaren, Beratung, Unterstützung bei Projekten, Archivierung und Verleiharbeit wurde in den letzten Jahren mehr und mehr an den Rand gedrängt. Dieser Bereich droht sogar ganz eingestellt zu werden, wenn es dafür in absehbarer Zeit keine öffentlichen Zuschüsse gibt. Die Sachkosten sind zwar abgedeckt durch die laufenden Einnahmen, nicht aber die Personalkosten, die bisher von der Produktionsfirma übernommen wurden. Da auch im Produktionsbereich die finanzielle Situation bedrohlich ist, wird eine weitere Deckung des Defizits im Zentrumsbereich ausgeschlossen.

Das bisherige kollektive Finanzmodell der Medienwerkstatt ließ sich grob mit der Formel "Alle wirtschaften in einen gemeinsamen Topf, aus dem sich jeder nimmt, was er zum Leben braucht" umschreiben. Dieses Modell existiert so nicht mehr. Inzwischen muß jeder selbst sehen, wie er sich mit seinen Projekten und Jobs (Schnittaufträge, Untertitelung, Videokurse, Vortragshonorare, Mitarbeit bei Fremdproduktionen usw.) über Wasser hält. Noch gibt es einen gemeinsamen Rücklagentopf für individuelle Notfälle, doch am Ende der eingeschlagenen

Richtung zeichnet sich ein Modell ab, das einzelne Filmproduzenten vorsieht, die sich eine gemeinsame Produktionsbasis (Aufnahmegерäte und Schnittplatz) erhalten. Ein Modell, wie es ähnlich in anderen Medienzentren (Medienoperative Berlin, Videoladen Zürich) schon länger praktiziert wird.

Mit diesen kurzen Hinweisen auf eine bereits vollzogene oder sich abzeichnende Veränderung unseres Selbstverständnisses will ich es belassen. Je konkreter ich die Dinge zu fassen versuche, um so ungenauer werden sie, vor allem, wenn man sie als Gruppenkonsens darstellen will. Individuelle Unterschiede im Selbstverständnis, in der Arbeitsweise und der beruflichen Perspektive sind bei uns unverkennbar, sie lassen sich bisher aber noch "unter einen Hut" bringen.

5.2. Der Produktionsbereich

In den letzten zwei Jahren entstanden in der Medienwerkstatt folgende Filme:

- "Nicht aufgeben, nicht vergessen" (30 Min., 1989), ein Portrait des Malers und Zeichners Harald Hermann;
- "Nachtschicht für Deutschland" (20 Min., 1990), einer von fünf Beiträgen über die Sicht der Arbeiterbewegungen im heutigen Industriegürtel von Manchester bis Mailand mit dem Titel "Rote Zone" (115 Min.), finanziert vom Belgischen Fernsehen;
- "Goldwitwen - Frauen in Lesotho" (50 Min., 1990), ein vom WDR finanzierter Dokumentarfilm über die Frauen in Lesotho, deren Männer als Wanderarbeiter in den Goldminen Südafrikas arbeiten und monatelang nicht nach Hause kommen.

Weitere Projekte sind seit längerem in Bearbeitung:

- "Daedalus", ein Spielfilmprojekt der Medienwerkstatt Freiburg und des Videoladen Zürich über Gentechnologie, an dem Pepe, Mirjam und Bertram z. T. über zwei Jahre arbeiteten. Im Frühjahr 1991 war die Uraufführung. Die dokumentarischen Szenen wurden in den USA, Italien und der BRD auf Video gedreht, die inszenierten Szenen auf 35mm an verschiedenen Drehorten in der BRD und der Schweiz. Finanziert wurde das Projekt vom ZDF, dem Schweizer Fernsehen, der Hamburger und Berner Filmförderung und anderen Geldgebern (Produktionskosten: ca. 1.200.000.- DM).

- "Das im Rahmen des "Daedalus"-Projekts entstandene dokumentarische Material (Interviews mit führenden Wissenschaftlern auf dem Gebiet der Gentechnologie) wird zusätzlich in einem Dokumentarfilm verwendet, der den Stand der Wissenschaft, die Ziele der Forscher und mögliche Folgen dieser neuen Technologie untersucht. Voraussichtliche Fertigstellung - Herbst 1991. Für das Projekt, an dem Mirjam mit einer anderen Frau arbeitet, gibt es bisher keine Finanzierung (kalkulierte Produktionskosten: ca. 80.000.- DM).

- Ebenfalls im Herbst 1991 wird ein weiterer Dokumentarfilm mit dem Titel "Der Pannwitzblick" fertig werden, an dem Didi seit zwei Jahren mit verschiedenen Leuten arbeitet, die nicht zur Medienwerkstatt gehören. Der Film handelt von Euthanasie im Dritten Reich und Sterbehilfe heute und zeigt am Beispiel von drei Behinderten, welche Auswirkungen die wieder "hoffähig" gewordene Diskussion um erhaltenswertes und unwertes Leben und die frühzeitige Erkennung von Behinderungen hat. Finanziert wird das Projekt vom WDR und der Hamburger Filmförderung. (Produktionsbudget: 380.000.- DM)

- Ein weiterer Dokumentarfilm beschäftigt sich mit der aktuellen Situation in Nicaragua nach der Wahlniederlage der Sandinisten. An dem Projekt arbeitet Bertram, der 1986 schon "Briefe aus Wiwili" machte. Gedreht wurde mit der einfachen und günstigen Hi-8-Technik, im Vergleich zu den anderen Projekten also eine "billige" Produktion, die mit Spenden und Eigenmitteln finanziert wird.

- In Planung ist weiterhin ein Nachfolgeprojekt von "Goldwitwen", in dem es diesmal um die Männer gehen soll, die in den südafrikanischen Minen arbeiten. Das Projekt, an dem Mike und Don arbeiten, ist bisher nur zur Hälfte mit Geldern vom WDR finanziert, den Rest müssen wir noch auftreiben, bevor der Film realisiert werden kann (voraussichtliche Kosten: 130.000.- DM).

Auf die einzelnen Projekte will ich nicht weiter eingehen. Ich wollte anhand dieser Beispiele nur einen Trend verdeutlichen, der sich im Produktionsbereich abzeichnet:

Die Projekte werden umfangreicher und kostspieliger und können ohne vorherige Finanzierung gar nicht mehr hergestellt werden. Einerseits benötigen wir pro Jahr mehrere voll finanzierte Projekte, um überhaupt leben und weiterhin unsere technische Produktionsbasis aufrechterhalten zu können, andererseits stoßen wir personell und von den technischen wie räumlichen Gegebenheiten her an Grenzen, die nicht weiter ausdehnbar sind. Bei der Belegung des Schnittplatzes treten bereits Engpässe auf, und die finanzielle und organisatorische Abwicklung der einzelnen Projekte nimmt Formen an, die den Ruf nach einem "Produktionsleiter oder Geschäftsführer" laut werden lassen.

Zusammenarbeit ist nur noch begrenzt möglich, die Projekte werden überwiegend von einer Person aus der Medienwerkstatt gemacht, die mit Leuten "von außen" zusammenarbeiten. Nur noch bei einzelnen Produktionsabschnitten (Aufnahme, Schnitt, Computeranimation, Untertitelung) arbeiten Mitglieder der Medienwerkstatt zeitlich begrenzt zusammen. Sachzwänge, Überlastung, persönliche Entscheidungen ... zu viele Faktoren, als daß einzelne Ursachen für diese Entwicklung verantwortlich gemacht werden könnten.

Neben den eigenen Projekten müssen zusätzlich Auftragsproduktionen und Dienstleistungen angenommen werden, um den gesamten Finanzbedarf des Produktionsbereichs zu erwirtschaften. Eigentlich müßten wir dies in viel stärkerem Maße tun, um überhaupt noch im Geschäft bleiben zu können. Das Ende

der "Rüstungsspirale" im Bereich der Videotechnik ist noch nicht erreicht. Und erstmals in unserer Geschichte besteht die Gefahr, daß wir dabei auf der Strecke bleiben. "Betacam" ist inzwischen der Produktionsstandard, der von Fernsehanstalten wie von privaten Auftraggebern gefordert wird. Das bedeutet für uns einen Investitionsbedarf von ca. 300.000.- DM. Unser jetziger Schnittplatz im Umatic-Highband-System wird nur noch schwer verkäuflich sein, und wenn, dann erheblich unter dem Preis, den er eigentlich wert ist.

Die "Halbwertszeit" der Videotechnik sinkt rapide, während gleichzeitig der Einstiegspreis für die nächste Stufe der Rüstungsleiter immer höher wird. Hinzu kommt, daß der Markt für Dokumentarfilm immer enger wird. Die Fernsehanstalten kürzen die Sendeplätze für Dokumentarfilme, Unterhaltung und News-Shows sind gefragt. Keine rosigen Aussichten.

Noch sind wir in der Lage, das Spiel mitzuspielen, doch das Aus könnte bald erreicht sein. Dies würde bedeuten, daß wir z. B. auf das Privileg, unsere Filme von der Aufnahme bis zum Endschnitt bei uns realisieren zu können, verzichten müßten.

Daß es nicht so weitergeht wie bisher, wissen wir. Aber Prognosen, die auch nur über ein Jahr hinausgehen, gehören ins Reich der Spekulation. Man darf also gespannt sein ...

5.3. Medienzentrumsaktivitäten

Mit dem Begriff "Medienzentrum" hatten wir von Anfang an Probleme, da er durch die in den 70er Jahren gegründeten Zentren und ihrem Konzept des "public access" geprägt war. Wir übernahmen zwar vieles aus der Konzeption dieser Gruppen, trennten uns aber von dem Konzept des "public access". Wenn im folgenden dennoch von Zentrumsaktivitäten die Rede ist, so deshalb, um diese Bereiche vom Produktionsbereich zu unterscheiden.

Auch auf formaler Ebene besteht diese Trennung, da sich die Medienwerkstatt in eine Produktionsfirma (GBR, Gesellschaft des bürgerlichen Rechts) und einen gemeinnützigen Verein "Medienwerkstatt e.V." gliedert. Die Trennung bestand ursprünglich nur auf dem Papier (aus steuerrechtlichen Gründen), wird aber mittlerweile nicht nur in finanziellen Belangen eingehalten. Sie zeigt sich z. B. in unterschiedlichen Zuständigkeiten:

- die "GBR" ist zuständig für Vertrieb (Kassettenverkauf und Lizenzverkauf an Sendeanstalten), Eigen- und Fremdproduktionen, Studiovermietung, Schnittaufträge, Untertitelung, Vermietung von Teams und Profigeräten usw.;
- der "e.V." oder "Laden" kümmert sich um Verleih, Archiv, Beratung, Videokurse, Vermietung von VHS-Geräten und Monitoren, Überspielungen, Aufzeichnungsaufträge und die Vermietung des "kleinen" Schnittplatzes (Umatic low band).

Das Freiburger Videoforum ist inzwischen zu einer selbständigen Institution geworden, die seit diesem Jahr mit einer festen Halbtagsstelle ausgestattet ist und ein Büro in der Medienwerkstatt unterhält. Die beiden veranstaltenden Gruppen, das Kommunale Kino und die Medienwerkstatt Freiburg sind nach wie vor an

der Vorbereitung und Durchführung beteiligt, die Hauptarbeit wird aber von Ursel, die diese Stelle innehat, geleistet. Professionalisierung also auch in diesem Bereich. Das Videoforum kann aber nach wie vor als Aktivität der Medienwerkstatt angesehen werden, auch wenn es organisatorisch zu einer eigenständigen Einrichtung wurde.

Im folgenden gehe ich auf einzelne Zentrumsaktivitäten bzw. Bereiche des "Ladens" ein.

5.3.1. Das Archiv

Das Archivprojekt, vor drei Jahren mit optimistischer Perspektive angegangen, ist mittlerweile auf ein realistisches Maß "gesundgeschrumpft" und nach unseren Bedürfnissen hin ausgerichtet. Nach Wegfall der Mittel für die Honorarstelle war die Arbeit nicht länger im bisherigen dem Umfang leistbar. Unsere Sammlerleidenschaft mußte rigoros eingeschränkt werden. Die aufgezeichneten Fernsehsendungen, die noch in den Computer eingegeben werden mußten, stapelten sich bereits.

Die Datei war streng nach archivarischen Gesichtspunkten aufgebaut und erfaßte pro Beitrag etwa 20 verschiedene Merkmale, die erst mal erhoben werden mußten. Jede Sendung mußte also genau angeschaut werden. Aufgezeichnet wurden Dokumentarfilme, Wirtschaftsmagazine, politische Magazine, Reportagen, Features, aktuelles Zeitgeschehen und historisch relevante Sendungen - eben alles, was für eine sozialgeschichtliche Aufarbeitung von Interesse sein könnte. In einer Woche ergaben sich durchschnittlich zehn Stunden Fernsehaufzeichnungen, nach einem Jahr hatten wir ca. 500 Stunden, die nur zum geringen Teil nach den Archivkriterien aufgeschlüsselt waren. Für eine Honorarkraft mit halber Stelle nicht zu leisten, zumal noch andere Aufgaben gemacht werden mußten.

Als nach zwei Jahren die Finanzierung des Projekts auslief, schränkten wir die Archivierung auf solche Sendungen ein, die über die bloße Aktualität hinausgingen. Wichtiges Kriterium für die thematische Einschränkung waren Projekte, an denen wir selbst arbeiteten bzw. die für Leute von Interesse waren, die unser Archiv regelmäßig nutzten (z.B. Dritte Welt Gruppen oder Friedensgruppen). Hinzu kamen Themen, um die wir uns auch im Verleih schwerpunktmäßig kümmerten und "wichtige" Dokumentar- und Spielfilme für unsere filmgeschichtliche Abteilung.

5.3.2. Der Videoverleih

Der Verleih unserer und anderer Videos war neben der Produktion seit Jahren der wichtigste Bereich unserer Arbeit. Nach jeweils zwei Jahre etwa gaben wir einen neuen bzw. ergänzten Katalog heraus, der alle offiziellen Verleihtitel enthielt. Im Schnitt umfaßte das Verleihprogramm etwa 120 - 150 Titel. Mit jeder Neuauflage wurde im Einzelfall besprochen, ob die Filme weiterhin verliehen werden sollen oder nicht. Aus Kostengründen und aus Gründen der Übersichtlichkeit

beschränkten wir das Verleihprogramm auf ca. 150 Titel. Die aus dem Verleih genommenen Filme kamen in unser Archiv und konnten weiterhin ausgeliehen werden, nur im Katalog waren sie nicht mehr vertreten.

1988 widmete das Freiburger Videoforum sein Rahmenprogramm fast ausschließlich dem Thema Südafrika, um damit die dort lebenden Filmemacher in ihrem Kampf gegen die Apartheid zu unterstützen. Einen Teil der fürs Videoforum ausgewählten Produktionen konnten wir dann in unser Verleihprogramm aufnehmen. Von drei Kassetten mit mehreren kurzen Beiträgen stellten wir deutsch untertitelte und eingesprochene Fassungen her. Zusätzlich zu dieser Serie Afravision I - III nahmen wir fünf Filme über Südafrika ins Verleihprogramm auf, die bereits in deutscher Sprache vorlagen.

Dies war der Beginn einer Zusammenarbeit mit der Journalistenorganisation Afravision, die regelmäßig Aufnahmen aus Südafrika schmuggelte und außer Landes weiterverarbeitete oder ans Fernsehen verkaufte. 1990 erhielten wir vier weitere Produktionen von Afravision für unseren Verleih. Südafrika wurde ab 1988 zu einem Schwerpunkt unseres Verleihprogramms, um den sich vor allem Don, Mike und Ute kümmerten, die 1990 zusammen den Videofilm "Goldwitwen - Frauen in Lesotho" machten.

Weitere Schwerpunkte unseres Verleihs waren Lateinamerika/Nicaragua, Palästina und im Zusammenhang mit dem Video "Projekt Arthur. Die Gewaltfrage - 1968" weitere Filme zur Geschichte der Linken in der BRD und die Situation sogenannter politischer Häftlinge im Knast.

Zu diesen Schwerpunkten führten wir mehrere Verleihkampagnen durch, um auf die Filme und unser gesamtes Programm aufmerksam zu machen. Wir stellten Filmlisten und Faltblätter zusammen, veröffentlichten Anzeigen und Hinweise in entsprechenden Zeitschriften und verschickten gezielt Informationen an Leute, die bisher Filme zu diesen Themen bei uns ausgeliehen hatten. Am besten liefen diese Kampagnen natürlich, wenn wir selbst einen neuen Film produziert hatten, der dann in verschiedenen Zeitschriften und Tageszeitungen besprochen wurde, oder wenn wir politische Kampagnen aufgriffen und Filme dafür anboten.

Anfang 1990 stellten wir eine Auswahl unseres Verleihprogramms mit "Filmen von und für Frauen" her. Die Broschüre stieß auf großes Interesse und wurde 1991 in erweiterter Form herausgebracht. Etwa dreihundert Gruppen und Einzelpersonen forderten diese Listen an. Wie folgende Tabelle zeigt, machte sich dies auch in der Anzahl der ausgeliehenen Bänder bemerkbar.

Es gab allerdings auch Kampagnen, die "daneben" gingen, d.h. die sich, gemessen an den Verleihzahlen, nicht gelohnt haben. Hierzu zählt zweifelsohne die Arbeit zum Schwerpunkt Südafrika. Die für den Verleih untertitelten Bänder von Afravision wurden in zwei Jahren lediglich 14 mal ausgeliehen. Ein deprimierendes Ergebnis.

Um so erstaunlicher, daß die "Klassiker" von 1980 und 1981 "Züri brännt" und "Paßt bloß auf" konstant über die Jahre durchschnittlich zehn mal ausgeliehen wurden. Besetzte Häuser gibt es immer wieder.

Tabelle 9: Videoverleih der Medienwerkstatt Freiburg 1988-90

Thematische Schwerpunkte:	Ausgeliehene Videofilme pro Jahr:		
	1988	1989	1990
Südafrika	1	27	47
Lateinamerika	5	45	54
Türkei, Kurdistan	89	47	18
Palästina	86	35	8
Geschichte der bewaff- neten Linken, Knast Bewegungsvideos	115	116	36
Häuserkampf	65	34	32
Frauen	41	42	93
Eigenproduktionen der Medienwerkstatt	341	158	113
Verleih gesamt	780	600	600
Einnahmen aus dem Videoverleih in DM	31.300.-	25.900.-	26.000.-

Dennoch hat sich gezeigt, daß gezielte Kampagnen und regelmäßige Werbeaktionen für den Verleih unerlässlich sind. Diese Arbeit werden wir in nächster Zeit weiter intensivieren. Wir wollen unser Programm aber nicht nur auf „gut laufende Hits“ beschränken, sondern auch auf Filme und Themen hinweisen, die nur ein- oder zweimal ausgeliehen werden. Die Vielfalt unseres Verleih ist ein wichtiger Bestandteil unseres Konzepts. Bewahren und zur Verfügung stellen von historischer Erfahrung einerseits und ein Gespür für aktuelle und zukünftige Themen andererseits gehören dabei unverzichtbar zusammen. Daher sind wir immer darauf bedacht, neue Filme in unser Programm aufzunehmen und selbst zu produzieren.

Die Frage, ob sich diese Arbeit „lohnt“, ist unter rein finanziellen Gesichtspunkten nicht zu beantworten. Kultur und politische Bildungsarbeit (im weitesten Sinne) mit monetären Kriterien zu messen, liegt uns fern. Sie wird immer Zuschußgeschäft bleiben. Da wir aber nicht mehr in der Lage sind, dies langfristig aus eigener Tasche zu zahlen, haben wir Ende 1990 einen Antrag auf institutionelle Förderung an die Stadt Freiburg gestellt; übrigens das erste Mal, daß wir von der Stadt Gelder für unsere Medienarbeit beantragen. Entschieden wird darüber Anfang 1992. Wenn dieser Antrag nicht bewilligt wird, ist der Weiterbestand der Medienwerkstatt, vom Produktionsbereich einmal abgesehen, ernsthaft gefährdet.

5.3.3. Weitere Zentrumsaktivitäten

Zu den übrigen Aufgabenfeldern des "Ladens" gehört neben Verleih und Archiv der tägliche Ladendienst und alles, was sich in diesem Zusammenhang ergibt: Beratung, Unterstützung bei kleineren Produktionen, Geräteverleih für Vorführungen, Verleih von VHS-Kameras, Überspielungen, Aufzeichnungen und gelegentliche Videokurse außerhalb der Medienwerkstatt. Hinzu kommt die Repräsentanz der Medienwerkstatt nach außen, Betreuung von Gruppen, die zu uns kommen und wissen wollen, "was wir eigentlich machen" und der Austausch mit anderen Videogruppen und Medienzentren.

Im Zuge der laufenden Umstrukturierung in der Medienwerkstatt wurde der Ladendienst seit Sommer 1990 von einer Person (mir) verantwortlich übernommen, so daß alles, was diesen Bereich betrifft, erst mal bei einer Stelle "landet". Diese Aufgabenteilung hat sich vor allem für die Bereiche Verleih, Archiv und Beratung als vorteilhaft erwiesen. Ein Nachteil, den dies mit sich bringt, ist, daß vieles von einer Person abhängt, weil die anderen gar nicht mehr den Überblick haben. Wir versuchen zwar, auf den wöchentlichen Plänen die notwendige Transparenz herzustellen, doch vieles geht im Alltag unter, und letztlich sind wir alle so beschäftigt, daß man sich um das, was die anderen machen, nur noch oberflächlich kümmern kann.

Für Außenstehende macht sich die Umstrukturierung vor allem dadurch bemerkbar, daß wir nur noch beschränkt ansprechbar sind. Beratung und Unterstützung von anderen bei ihren Filmvorhaben wird weit mehr gewünscht, als daß wir es noch einlösen könnten. Für kleinere Projekte und sogenannte lokale Medienarbeit bleibt kaum noch Zeit, die politische Basis, für die wir in den ersten fünf Jahren (fast) immer ansprechbar waren, hält uns schon entgegen, daß wir zu "Profis" geworden sind, die für politische Arbeit an der Basis und kleine Projekte keine Zeit mehr haben.

Streng genommen, haben sie recht. An einem bestimmten Punkt in der Entwicklung haben wir die Entscheidung getroffen, professionell zu arbeiten und davon zu leben. Die Konsequenz ist, daß für politische Basisarbeit, Zentrumsarbeit und lokale Medienarbeit nur noch wenig Zeit bleibt.

Tabelle 10: Videos der Medienwerkstatt Freiburg 1986 - 1990

1986	Geisterfahrer - eine Utopische Kolportage (72 Min.)
1986	Auf Wiedersehen ... Wackersdorf (15 Min.)
1987	Briefe aus Wiwili (45 Min.)
1987	Die neue Kunst des Strafens (23 Min.)
1987	Projekt Arthur. Die Gewaltfrage - 1968 (72 Min.)
1988	Martxa eta borroka (50 Min.)
1988	Schatila - Auf dem Weg nach Palästina (45 Min.)
1988	Borinage - Das verratene Land (60 Min.)
1989	Nicht aufgeben, nicht vergessen (30 Min.)
1990	Nachtschicht für Deutschland (20 Min.)
1990	Rote Zone (115 Min.), europ. Produktion von fünf Gruppen
1990	Goldwitwen - Frauen in Lesotho (50 Min.)

Schlußbemerkungen:

Welchen Zielen könnten Videogruppen, die politisch orientierte Medienarbeit machen wollen, in den 90er Jahren für sich formulieren? Was können sie aus den Erfahrungen der letzten 20 Jahre lernen? Können sie überhaupt etwas übernehmen, oder scheitert der Versuch einer Übertragung einfach daran, daß die heutige Situation mit der vor ein paar Jahren überhaupt nicht mehr zu vergleichen ist? Daß von der Videobewegung schon seit längerem nicht mehr die Rede sein kann, habe ich bereits an anderer Stelle begründet (vgl. Kapitel VI.3). Dennoch gibt es eine Videoszene, die sich in der Tradition dieser Videobewegung sieht, die neu beginnen will, unbeeindruckt von den Erfahrungen der "alten Hasen", die sich auch nicht vorschreiben lassen will, was machbar und wünschenswert ist und was vor ihnen schon ganz andere verwirklichen wollten.

Ein Generationenwechsel ist notwendig und findet statt. Unabhängig von den etablierten Gruppen und deren Problemen formiert sich eine neue Generation, die "unten" anfängt, an der Basis, in der politischen Arbeit vor Ort. Sie hat es sicher ungemein schwieriger als die Gruppen Anfang der 80er Jahre. Sie hat es aber andererseits auch leichter, da sie viel von den theoretischen Ansprüchen und den medienpolitischen Utopien über Bord geworfen hat.

Möglichkeiten der politischen Medienarbeit wird es zwangsläufig geben, die zukünftigen Konfliktfelder zeichnen sich längst ab. Das Nord-Süd-Gefälle spitzt sich zu, den Ländern der Dritten Welt droht der wirtschaftliche Kollaps, nachdem sich die Ost-West-Spannungen entgegen aller Prognosen in nichts aufgelöst haben und selbst eingefleischte Kommunisten nach der freien Marktwirtschaft rufen.

Nicht mehr die großen Ideen und gesellschaftliche Utopien sind die Auslöser nationaler und internationaler Konflikte, sondern nationalistische Töne, die bereits den Beigeschmack von Rassismus in sich tragen, ob in der alten BRD, der ehemaligen DDR, ob in Jugoslawien, im Irak oder der Türkei.

Konflikte, denen es nicht an Öffentlichkeit fehlt, im Gegenteil. Bei jeder Auseinandersetzung sind wir live dabei, bekommen es tagtäglich ins Wohnzimmer geliefert, und das nicht mal einseitig - manipulativ. Die Konkurrenz der Medien trägt dazu bei, daß Beiträge ausgestrahlt werden, die keine Videogruppe hätte besser machen können. An Information mangelt es also nicht.

Kann in dieser Situation das Konzept "Gegenöffentlichkeit" noch greifen - oder ist es bereits so, daß Magazine wie Spiegel-TV diejenigen abgelöst haben, die vor Jahren am Aufbau dieser gegenöffentlichen Strukturen gearbeitet haben? Bear-

beiten sie heute die Themen, die vor nicht allzu langer Zeit noch der politischen Videoszene vorbehalten waren?

Hat Spiegel-TV die "zeitgeist-gerechte Rolle der sogenannten Gegenöffentlichkeit übernommen", wie auf dem Freiburger Video-Forum 1990 von einem früheren Verfechter des Konzepts behauptet wurde? - Oder sind dies alles nur Rechtfertigungsversuche derjenigen, die aufgrund ihrer selbstgewählten Professionalität fürs Fernsehen arbeiten müssen, um als Videomacher/innen überleben zu können?

Mit diesen offenen Fragen will ich meine Ausführungen zu "Geschichte der Videobewegung" beenden. Die Geschichte wird weitergehen, politische Videoarbeit findet weiterhin statt. Ein Fazit an dieser Stelle erscheint mir unangebracht, denn das nächste Kapitel in der Geschichte wird bereits gelebt.

Tabelle 11: Videogruppen und Medienzentren 1991

(erfaßt sind solche Gruppen, die regionale oder überregionale Verleiharbeit nicht nur mit eigenen Videos machen)

Medienoperative Berlin	1000 Berlin 30	Potsdamer Str. 96
Autofocus Videowerkstatt	1000 Berlin 61	Oranienstr. 45
Bildwechsel	2000 Hamburg 1	Rostocker Str. 25
Stadtjournal Hamburg	2000 Hamburg 13	Rutschbahn 17
Medienpädagogik Zentrum	2000 Hamburg 50	Thadenstr. 130a
Die Thede	2000 Hamburg 50	Thedestr. 85
Medienwerkstatt Linden	3000 Hannover 91	Charlottenstr. 5
Medienzentrum Ruhr	4300 Essen 12	Hömannstr. 10
Dortmunder Medienzentrum	4600 Dortmund 1	Bremer Str. 16
Mediengruppe Schrägspur	6900 Heidelberg	Schillerstr. 28
Medienwerkstatt Freiburg	7800 Freiburg	Konradstr. 20
Archivideo	8500 Nürnberg	Rieterstr. 5
Medienwerkstatt Franken	8500 Nürnberg 80	Rosenastr. 7

Anhang: Literaturverzeichnis:

ALBRECHT, Horst (1975)

Nahsehen statt Fernsehen

Bürgerinitiativen und lokales Fernsehen in den USA

in: medium 4/1975, S. 31-36

ANDERS, Günther (1956)

Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen.

in: Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band, S. 97-193

München 1956

BENJAMIN, Walter (1977)

Der Autor als Produzent.

In: Gesammelte Schriften. Band II.2, S. 683-701

Frankfurt/Main 1977

BEILENHOFF, Wolfgang (1973)

Nachwort.

in: Dziga Vertov. Schriften zum Film, Reihe Hanser 136

München 1973

BOEHNCKE, Heiner (1972)

Nachwort.

in: Sergej Tretjakov. Die Arbeit des Schriftstellers

Reinbek bei Hamburg 1972

BRECHT, Berthold (1967)

Radiotheorie.

in: Gesammelte Werke 18 (Schriften zur Literatur und Kunst I), S. 118-134

Frankfurt/Main 1967

BRECHT, Berthold (1972)

Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.

in: Dieter Prokop (Hrsg.): Massenkomm.-forschung 1, Produktion, S. 31-35

Frankfurt /Main 1972

BUBENIK, Anton (1977)

Kommentar zur Selbstdarstellung der Gruppe VAM

in: medium 11/76 und medium Nachdruck Videoarbeit II, S. 42

BURKERT, Hans (1979)

Wenn Sinnlichkeit sich an die Arbeit macht.

Eine Aufarbeitung der Negt-Kluge Diskussion ...

in: Sozialmagazin, Januar 1979, S. 50-64

BÜTTNER, Jochen (1979)

Alternative Medienarbeit mit VIDEO

in: Lechenauer, Gerhard (Hg.) Alternative Medienarbeit mit Video und Film, S. 123-141

Reinbek bei Hamburg 1979

CONRADT, Gerd / SCHOLZ, Christian / WAGNER, Erika (1975)

"Es gibt was anderes, und das andere können wir selber machen"

Diskussion über das Selbstverständnis von Video-Arbeitern

Zusammengestellt von Gerd Conradt, Christian Scholz, Erika Wagner

in: medium 9/75 und medium Nachdruck Videoarbeit II, S. 8-12

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1970)

Baukasten zu einer Theorie der Medien

in: Kursbuch 20, März 1970

Berlin 1970

ERLANGER BEITRÄGE zur Medientheorie und -praxis (1/1976)

ansätze zu einer videotheorie. die 'erlanger videotage' in bericht, kritik und folgerungen.

FAENZA, Roberto (1975)

Wir fragen nicht mehr um Erlaubnis

Handbuch zur politischen Videopraxis

Berlin 1975

FARGIER, Jean-Paul (1976)

Laßt das militante Kino sterben!

in: Videomagazin 3/76, S. 3-9

FLICHY, P. (1976)

Militante Videogruppen und Video-Animation

in: Videomagazin 2/76, S. 3-17

FREIBURGER VIDEO-FORUM (1984 ff)

Programmhefte und Diskussionsprotokolle der Video-Foren 1984, 1986, 1988 und 1990

GAUTHIER, Guy (1976)

Video-Animation

in: Videomagazin 2/76, S. 18-20

GODARD, Jean-Luc (1969)

im Gespräch mit Leuten aus der Frankfurter Filmer Coop

in: Film 4/69 (zitiert nach Filmkritik Nr. 234, Juni 1976, S. 245)

GRÄBE, Ronald (1979)

2. Erlanger Videotage

(aus 'volkshochschule und fernsehen' Nr. 4/79)

in: Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis 4/79, S. 156-158

HICKETHIER, Knut (1982)

Sanfte Montagen, harte Brüche

in: epd / Kirche und Rundfunk Nr. 63 vom 14.08.82

HORST, Hartmut / LOHDING, Wolfgang (1977)

Operatives Video

Hrsg.: Medienladen Hamburg

Hamburg 1977

JUNGK, Robert (1976)

"Video kann sehend machen ..."

Ein Interview mit Robert Jungk

in: medium Nachdruck Videoarbeit II, S. 14

KÖHLER, Margret (Hrsg.) (1980)

Alternative Medienarbeit

Videogruppen in der Bundesrepublik

Opladen 1980

KÖLNER WOCHENSCHAU (1977)

Kölner Wochenschau

in: Videomagazin Nr. 8/9, Januar 1978, S. 13-17

KRIEG, Peter (1981)

Fragen an meine Kollegen und mich selbst

in: medium 12/81, S. 37-39

LEDER, Dietrich (1985)

Video-Politik

in: Zelluloid Nr. 22, Sommer 1985, S. 35-41

LOTTMANN, Eckart (1980)

Alternative Medienzentren

Möglichkeiten selbstorganisierter Medienarbeit

Hrsg.: medienoperative berlin e.V.

Berlin 1980

- MASSE, Jean Pierre (1978)
Modell 1: Vidéographe (Kanada)
in: Brun, Rudolf (Hrsg.): Massenmedien spontan - Die Zuschauer machen ihr Programm, S. 51-62
Frankfurt/Main 1978
- MEDIENLADEN (1978a)
Medienladen Hamburg (Selbstdarstellung)
in: Videomagazin Nr. 10/11, Januar 1978, S. 3-29
- MEDIENLADEN (1978b)
Unter dem Strich
Einige nachgelesene Gedanken zum Video-Forum Dez. 1978 in Berlin
in: Videomagazin Nr. 14/15, Dezember 1978, S. 63-65
- MEDIENLADEN (1979)
II. Internationale Erlanger Videotage vom 15.-18.2.1979
in: Videomagazin Nr. 16/17, Mai 1979
- MEDIENOPERATIVE Berlin (1979)
Videoforum 1.12. - 5.12.78: Auswertung
medienoperative berlin e.V.
Berlin 1979
- MOHRHENN, Wolfgang / ORTMANN, Joachim (1984)
Videodokumentarismus in New York. Eine Bestandsaufnahme
in: medium 3/84, Nachdruck in cut/in Nr. 26 (05/84) S. 19-24
- MON OEIL (1976a)
Probleme und Perspektiven des militanten Video in Frankreich
in: Filmkritik Nr. 234, 1.6.1976, S. 264-277
- MON OEIL (1976b)
... aus dem Katalog von "Mon Oeil", Stand Frühjahr 1976
in: Filmkritik Nr. 234, 1.6.1976, S. 278-281
- MPZ (1976)
MPZ Materialien 1: Material Kritik Thesen
Medienpädagogik Zentrum
Hamburg 1976
- MPZ (1977)
Videodiskussion in der BRD und Westberlin
in: medienarbeit Nr. 11, April 1977, S. 14-36

MPZ (1978)

MPZ Medienpädagogik Zentrum

in: Videomagazin Nr. 10/11, Januar 1978, S. 30-58

MPZ (1979a)

Dokumentation - MPZ Medienpädagogik Zentrum

in: Medien & Erziehung 4/1979, S. 251-252

MPZ (1979b)

Videoarbeit in der Krise? Thesen und Diskussion

in: medienarbeit 21/22, Juni 1979

MPZ (1980)

Alternative Medienarbeit in der BRD

unveröffentlichtes Manuskript des Medienpädagogik Zentrum Hamburg
Hamburg 1980

MPZ, Hrsg. (1982)

Bewegungsvideo - ein Gespräch (Hamburg/Freiburg)

in: medienarbeit 30, November 1982, S. 28-35

MW FREIBURG (1979)

Verleihkatalog Medienwerkstatt

Medienwerkstatt Freiburg, 10/79

Freiburg 1976

MW FREIBURG (1980)

Freiburg - Polizeiburg

Lieber Video in der Hand als nix im Kopf!

in: Videomagazin 20, Jan. 1981, S. 13-15

MW FREIBURG (1983)

Geste und Sprache: oder Über die Besonderheiten im Allgemeinen

in: Bilder, die wir uns nehmen. Aufsätze zur dokumentarischen Filmarbeit und
Dokumentation 5. Duisburger Filmwoche '81, S. 75-82

Duisburg 1983

MW FREIBURG (1985a)

Videofront

Verleihkatalog der Medienwerkstatt Freiburg

Freiburg 1985

MW FREIBURG (1985b)

Die lange Hoffnung

Erinnerungen an ein anderes Spanien

Trotzdem Verlag, Grafenau 1985

- MW FREIBURG (1987)
Videofront (erweiterte Auflage)
Verleihkatalog der Medienwerkstatt Freiburg
Freiburg 1987
- NEGT, Oskar / KLUGE, Alexander (1972)
Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und
proletarischer Öffentlichkeit.
Frankfurt am Main 1972
- NEGT, Oskar / KLUGE, Alexander (1974)
Wertabstraktion und Gebrauchswert in den Zerfallsformen der bürgerlichen Öff-
fentlichkeit.
in: Baacke, Dieter: Kritische Medientheorien, S. 22-73
München 1974
- NEGT, Oskar (1982)
Medienarbeit als Liebesbeziehung. Über die Arbeitsweisen linker Medien und ge-
gen Betroffenenberichte als "Erfahrungsprodukte" - ein Gespräch mit Oskar Negt.
in: Medien Magazin Nr. 2, April 1982, S. 48-51
- RATH, Claus/ROESCH, Karlheinz (1974)
Alternatives Fernsehen/Video in den USA und Kanada
in: medium 10/74 und medium Nachdruck 9/74-2/75, S. 16-21
- RATH, Claus/ROESCH, Karlheinz (1976)
People's Video/"Unser Fernsehen" - Alternativfernsehen in den USA und Kanada
in: Filmkritik, Juni 1976, Heft-Nr. 234, S. 250-257
- REIFSTECK, Peter (1978)
Möglichkeiten und Ziele einer interessen- und bedürfnisorientierten Medienar-
beit mit video. Bürger machen ihr eigenes Fernsehen!
Hrsg.: Medienladen Hamburg
Hamburg 1978
- RETTINGER, Carl-Ludwig (1978)
Lieber Video in der Hand als Film im Kopf
Hrsg.: Medienladen Hamburg
Hamburg 1978
- RETTINGER, Carl-Ludwig (1979)
Das Sehen schon fast verlernt
Die 2. Erlanger Videotage
in: medium 4/79, S. 45-46

RETTINGER, Carl-Ludwig / CONRADT, Gerd (1984)

Dramaturgie als Prozeß

Über den Umgang mit Video im "Kleinen Fernsehspiel" des ZDF. Ein Gespräch

...

in medium 11/84, S. 42-43

ROESCH, Karlheinz / RATH, Carl (1974)

Alternatives Fernsehen/Video in Kanada

in: medium Nachdruck Videoarbeit I, S. 22-31

ROSCHER, Gerd (1976)

Militantes Video und Video-Animation

in: medium Nachdruck II, S. 50-51

ROSCHER, Gerd (1979)

Gegenöffentlichkeit und Hilfe zur Selbsttätigkeit

in: päd.extra 5/79, S. 30-35

ROSCHER, Gerd (1983)

Blick zurück: Radio im Widerstand 1923 bis 1945

in: Network Medien-Cooperative: Frequenzbesetzer - Arbeitsbuch für ein anderes Radio, S. 82-105

Reinbek 1983

ROTH, Wilhelm (1981)

Zusammenhalt durch Video

in: Süddeutsche Zeitung vom 1.9.1981, S. 29

ROTH, Wilhelm (1982)

Der Dokumentarfilm seit 1960

Bucher Report Film

München und Luzern 1982

ROUSSOPOULOS, Carole (1976)

Gespräch mit Carole Roussopoulos (für Mon Oeil)

in: Videomagazin 2/76, S. 21-25

RUOFF, Robert (1979)

Über die Linie. Probleme und Perspektiven alternativer Öffentlichkeit. Das Berliner Videoforum

in: medium 1/79, S. 35

TELEWISSEN (1974)

zeigt, was ihr seht - sagt, was ihr meint - macht euer fernsehen selbst

Ein Arbeitsbericht der Gruppe TELEWISSEN

in: medium 9/74 und medium Nachdruck Videoarbeit, S. 10-15)

TODD-HNAUT, Dorothy (1978)
Modell 2: Challenge for Change (Kanada)
in: Brun, Rudolf (Hrsg.): Massenmedien spontan - Die Zuschauer machen ihr
Programm, S. 63-74
Frankfurt/Main 1978

TOEPLITZ, Jerzy (1984)
Geschichte des Films. Band 1, 1895-1928
Berlin (DDR)1984

TOEPLITZ, Jerzy (1984)
Geschichte des Films. Band 2, 1928-1933
Berlin (DDR) 1985

TRETJAKOV, Sergej (1972)
Die Arbeit des Schriftstellers - Aufsätze Reportagen Portraits
Hrsg.: Heiner Boehnke
Reinbek bei Hamburg 1972

UKA, Walter (1980)
Video did not kill the media-workers
in: Videomagazin Nr. 18/19, Januar 1980, S. 5-11

UKA, Walter (1983)
Medientheorie: Denkschritte zur autonomen Medienpraxis
in: Network Medien-Cooperative: Frequenzbesetzer
Arbeitsbuch für ein anderes Radio, S. 106-127
Reinbek 1983

UNESCO-Bericht (1972)
Seminar Vichy, 2. - 6. Mai 1972, Vidéographe
in: Videomagazin 6/7 (Mai 1977), S. 45-47

VAM (1976)
Video = Ich sehe
Eine kommentierte Selbstdarstellung der West-Berliner Video-Gruppe Video Au-
dio Media/VAM
in medium 11/76 und medium Nachdruck Videoarbeit II, S. 36-41

VERBIZH, Dominique und Rainer (1976)
Video in Frankreich: Entwicklung, Gruppen, Programme
in: medium Nachdruck Videoarbeit II, S. 44-49

VERTOV, Dziga (1973)
Die Fabrik der Fakten (Ein Vorschlag)
in: Dziga Vertov. Schriften zum Film, Reihe Hanser 136
München 1973

VIDEOFORUM `78

1.12. - 5.12.1978, Auswertung

Hrsg.: medienoperative berlin e.V.

Berlin 1978

VIDEOGRUPPE AACHEN (1979)

Wider die Video-'Doktrin'. Eine Provokation

in: Erlanger Beiträge zur Medientheorie und Praxis 4/79, S. 89-91

VIDEOGRUPPE ERLANGEN (1976)

Erlanger Videotage: 14.-16.10.1975

Bericht, Kritik und Folgerungen: eine Selbstdarstellung der Veranstalter

in: medium Nachdruck Videoarbeit II, S. 24-29

WEICHLER, Kurt (1987)

Die anderen Medien

Theorie und Praxis alternativer Medienarbeit

Berlin 1987

WETZEL, Kraft (1988)

Workshops in NRW. Eine medienpolitische Initiative.

in: medium 3/88, S. 73-77

WILDENHAHN, Klaus (1973)

Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden.

erweiterte Neuauflage des Manuskripts der DFFB

Berlin 1973

ZACHARIAS-LANGHANS, Garleff (1977)

Bürgermedium Video

Ein Bericht über alternative Medienarbeit

Berlin 1977

ZIELINSKI, Siegfried (1986)

Zur Geschichte des Videorecorders

Berlin 1986

Verwendete Zeitschriften:

cut/in video-informationsdienst ...,

Nr. 1-69 / 04/82 - 12/87 von Medienwerkstatt Freiburg (s.o.) herausgegeben, danach bis 1990 vom Dortmunder Medienzentrum s.o.)

epd Film

Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (GEP)

6000 Frankfurt 90, Westerbachstr. 33-35

epd Kirche und Rundfunk

GEP (siehe epd Film)

Medien magazin

medien und erziehung

Leske Verlag + Budrich GmbH, Pf 300551, 5090 Leverkusen 3.

Medienarbeit

Hrsg.: MPZ Hamburg (s.o.)

Medien praktisch

GEP (siehe epd Film)

medium

medium Nachdruck Videoarbeit I (9/74-2/75)

medium Nachdruck Videoarbeit II (9/75-3/77)

GEP (siehe epd Film)

MPZ-MeFu Informationen (wurde von Medienarbeit abgelöst)

MPZ-Materialien (erscheint Unregelmäßig, bisher 6 Ausgaben)

Hrsg.: beides MPZ Hamburg (s.o.)

Videomagazin

Hrsg.: Medienladen von Nr. 1-17, Nr. 18 und 19/20 Eigenverlag
im Januar 1981 erschien die letzte Ausgabe

Hrsg.: von Nr. 1 (07/76) bis

Zelluloid

erscheint unregelmäßig in Köln

