

## Video in Osteuropa

Eine Untersuchung des neuen audiovisuellen Phänomens in seinem osteuropäischen Profil

„Osteuropa klingelt immer zwei Mal. Das erste Mal, um uns zu danken, nicht so sehr für die Hilfe und die direkte Unterstützung, weil sie ziemlich unbedeutend war in den letzten 40 Jahren, sondern für das entscheidende Gegen-Gewicht, das Westeuropa so lange dargestellt hat. Das zweite Mal, um uns zu bitten, sie weniger als ein Jagdrevier unserer Mediatisierung zu betrachten, eine komplexere Sicht auf ihre historische Entwicklung zu gewinnen, um nicht zu aufdringlich unsere kulturellen und politischen Schemata auf Realitäten anzuwenden, die wir schlecht kennen, um sie nicht voll und ganz unter unsere ökonomische Abhängigkeit zu zwingen.“

*Dominique Wolton, Eloge du grand public, Paris 1990<sup>1</sup>*

### *Das neue Medium im „Neuen Osteuropa“*

Die sich gegenwärtig vollziehenden tiefgreifenden Wandlungsprozesse in Osteuropa unterwerfen nicht nur die politische Topographie, sondern auch die wirtschaftlich-kulturellen Infrastrukturen, das gesamte gesellschaftliche und geistige Leben einer ständigen, vielschichtigen Veränderung. Der bulgarische Philosoph, Prof. Dr. *Shelju Shelev*, hat vor kurzem in seinem Vortrag auf der Konferenz des Zentrums für europäische Studien „Global Penal“ in Amsterdam versucht, den Begriff „Das Neue Osteuropa“ zu definieren, wobei er gerade als eine die ihn am innigsten prägenden Komponenten den Prozeß des Übergangs, den *Transitismus*, die sich ständig verändernden Strukturen auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens (die z.B. auch die eigenartige Koppelung von politischer Demokratie und fehlender, wahrhaft freier Marktwirtschaft) hervorgehoben hat.<sup>2</sup> Ost-Europa darf man, im Unterschied zum westlichen Teil des Kontinents, nicht als sich schon verändert und demokratisiert, auch nicht im westeuropäischen Verständnis auf der gegenwärtigen der geschichtlichen Entwicklung als relativ homogenes Ganzes betrachten. Einerseits handelt es sich um einen langsamen, nicht widerspruchsfreien Prozeß, andererseits verbirgt dieses auf den ersten Blick sich nur mühsam erneuernde und verändernde *Neue Ost-Europa* in seinem Schoß viele kleine, dynamische Mutationen, eine Vielzahl von oft blitzartigen Brüchen und flüchtigen Übergangsphänomenen.

Diese eigenartige Symbiose zwischen belastender Inertion und erhöhter Dynamik ist auch in einer besonders augenscheinlichen Fassung auf dem Gebiet der Medien und der Kommunikationskultur zu beobachten. Auch die immer stärkere Differenzierung zwischen den einzelnen osteuropäischen Ländern kommt hier in klarer Kontur zum Vorschein. Einerseits findet man in osteuropäischen Haushalten immer mehr *Videorecorder* oder *Satellitenantennen*, andererseits gilt die technische Ausrüstung der meisten osteuropäischen Fernsehanstalten,

trotz einzelner Modernisierungen, als hoffnungslos überaltet. Zum einen gehören Kabelanschluß und Videotext, z.B. in *Polen*, *Ungarn* und der *Tschechoslowakei*, zur unmittelbaren Medien-Realität, zum anderen sind für *Rumänen*, *Bulgaren* oder *Albaner* oft neue Fernseh-Medien immer noch fremd.

Das *Video* als neues audiovisuelles Medium galt in der Zeit des Totalitarismus nicht nur als einer der wichtigsten „Eisbrecher“ im vereisten Ozean der staatlich monopolisierten und zentralisierten audiovisuellen Kommunikation in Richtung Privatisierung, Individualisierung und Dezentralisierung. Gleichzeitig entwickelte sich das Video zu einem Medienphänomen, das zum großen Teil von der Inertion osteuropäischer Entwicklung befreit, eine eigene, erhöhte Entwicklungsdynamik aufwies.

Die Etablierung der Videokommunikation in Osteuropa ist zum großen Teil als Folge der westlichen Entwicklung zu betrachten, sie ist viel unmittelbarer und direkter mit ihr verknüpft als z.B. die von der „Vermittlerrolle“ der Außenhandelsbetriebe und ideologisch-politischen Aufsichtsbehörden bestimmten Relationen in der Kino- und Fernsehbranche. Das Video als Hard- und besonders als Software, drang Anfang der 80er Jahre in Osteuropa meist privat, auf halblegalem Wege ein (was natürlich auch mit dem damaligen, von Pornographie bestimmten Profil des westlichen Softwaremarktes verbunden war), wurde unter den wenigen, gutbetuchten Videorecorder-Besitzern zu einem exquisiten audiovisuellen Unterhaltungsritus erhoben, auch zu einem Symbol der Befreiung von staatlicher Obhut und offizieller moralischer Verlogenheit, wurde schließlich von immer mehr Menschen zu einem jener magnetischen „Zaubergüter“ der westlichen Konsumgesellschaft, wie Coca-Cola, westliche Jeans, Autos und westliche Touristen-Bräune, und zu einem der wichtigsten Motoren des gesellschaftlichen Umbruchs vom Herbst 1989. Zwischendurch hatten die ideologisch-kulturellen Organismen der osteuropäischen Staatsmaschinerie versucht, in einigen Ländern, besonders in der *Sowjetunion*, mit „revolutionärer Härte“, in *Polen* und *Ungarn* eher mit Zurückhaltung, der privaten Zirkulation von Videosoftware auf dem „schwarzen“ Markt durch ideologische „Aufklärungskampagnen“ gegen das „Produkt der kapitalistischen Dekadenz“, manchmal auch durch juristische Eingriffe und später auch durch den Aufbau alternativer staatlicher Videoproduktions- und Distributionsbetriebe entgegenzuwirken. Aber der Versuch einer staatlichen Monopolisierung von Video, der in den meisten osteuropäischen Ländern (ironischerweise zeitlich in etwa mit der Verkündung der Perestroika) 1985 begann, hat letztendlich nicht zur Etablierung einer ernsthaften Konkurrenz für die freie Videokommunikation geführt, auch nicht zu deren Zurückdrängung.

Es wurde quasi ein Kräftemessen zwischen staatlicher Planwirtschaft und freien (wenn auch in einer eigenartigen Ur-Form) marktwirtschaftlichen Prinzipien – noch vor der Epoche der radikalen wirtschaftlichen Umorientierung Osteuropas. Eindeutiger Sieger war noch vor 1989 der „parallele“, der freie Videomarkt. Weder konnten die Produkte der staatlichen Videoproduktionsbetriebe die Qualität der westlichen Geräte erreichen, noch konnte die staatliche Videodistribution mit dem reichen Angebot der privaten Zirkulation konkurrieren.

Was heute auf staatlicher Seite, die trotz ihres begrenzten Raumes weiter neben der freien Videokommunikation existiert, als Gegenreaktion, besonders nach 1989, auch in Ländern wie *Ungarn* und *Polen* schon davor, erarbeitet wurde, ist symptomatisch für die osteuropäische Entwicklung. Die staatlichen Unternehmen versuchen, einen Teil ihrer Aktien an westliche Medienfirmen zu verkaufen oder sich in anderer Form, z.B. in „joint-ventures“ oder in

engeren Bindungen an westeuropäischen, amerikanischen oder japanischen Unternehmen zu beteiligen. Begehrte Partner sind z.B. die Konzerne *Philips* und *Sony*, aber auch kleinere Firmen, wie z.B. die *Wiener Synchro-Video*. Die staatlichen Videofirmen verfügen über eine oft gute technische Basis und über ein Potential an professionell ausgebildeten Kräften, die sie in der sich durchzusetzen beginnenden Marktwirtschaft zu einem Vorsprung gegenüber den zu Dutzenden entstehenden kleinen privaten Videofirmen (z.B. in Bulgarien, Ungarn und Polen) ausbauen können. Dadurch wird letzteren als Produktionsfirmen oft nur ein bestimmter „Handlungsraum“ schon von vornherein zugewiesen – hauptsächlich im Dienstleistungssektor oder in der Reklame-Herstellung. In *Polen* hat sich ein Teil der neugegründeten Videofirmen durch Produktionen erotischer Filme wirtschaftlich etablieren können, in *Bulgarien* stellen die über 50 registrierten privaten Videofirmen hauptsächlich Hochzeits-Filme oder kleinere Reklame-Streifen her.

Viel größere Chancen haben kleine Anbieter in der Distribution von Videosoftware. Hier kann man in den einzelnen osteuropäischen Ländern die verschiedensten Formen antreffen. Händler bieten auf den Straßen Sofias, Bukarests oder Moskaus Videokassetten an. Von luxuriösen Videotheken in Budapest, über die beweglichen Video-Installations-Apparate in der Sowjetunion, die für drei bis vier Tage in gemieteten Kinos ihre Videofilme für fünf bis zehn Rubel veräußern (eine Kinokarte kostet sonst 1 Rubel), über kleine, meist mit erotischen Filmen oder Horrorfilmen in polnischen Videotheken bis zu den halbstaatlich-halbprivaten Café-Häusern mit Videoangebot in *Bulgarien* und der *Tschechoslowakei* reicht die Skala der neuen „Nutzung“.

Was die Produktions- als auch die Distributions-Infrastruktur der Video-Branche in Osteuropa kennzeichnet, ist *einerseits* ihre immer deutlichere Eingliederung in die Strukturen und Abhängigkeiten der westlichen Medienindustrie, was sie *andererseits* zu einem bedeutenden Absatzmarkt und zu einem leicht zu kontrollierenden Arm zur Herstellung von Billig-Ware macht. Der Hardware-Markt wird immer mehr und mehr von der Dominanz der Marken *Philips*, *Panasonic*, *Sony* u.a. bestimmt, die eigenen wie die bulgarische „Dragor“ oder die ungarische „Orion“ verlieren an Bedeutung, der Software-Markt wird immer mehr und mehr nach westlichem Standard aktualisiert, aber auch nivelliert.

Doch das neue Medium Video hatte für die Konstituierung eines „Neuen Osteuropas“ auch eine andere, wichtige gesellschaftlich-politische Bedeutung. Ähnlich wie die lateinamerikanischen Videodokumentaristen oder etwa die Autoren von „Züri brennt“ schufen und schafften Videomacher in fast allen osteuropäischen Ländern Werke, die zu wichtigen Signalen und Motoren der gesellschaftlichen Veränderung wurden oder die Etappe des politischen Umbruchs auf eindrucksvolle Weise dokumentieren. Diese Rolle des Videos als treibende Kraft der Entwicklung manifestierte sich zuerst noch in der Zeit der Militärdiktatur General *Jaruselskis* in *Polen*. In sogenannten „fliegenden Kinos“, also in illegalen kleinen Vorführsälen wurden in der zweiten Hälfte der 80er Jahre aus dem Westen illegal eingeführte Kassetten mit politischen Aufrufen und Nachrichten oder auch im Land selbst gedrehte Reportagen über die Untergrundtätigkeit von *Solidarnosz* vorgeführt und diskutiert. Solche „fliegenden Kinos“ oder „fliegendes Videofernsehen“ gab es in *Danzig*, *Warschau*, *Breslau* und in vielen anderen Städten *Polens*. Oft wurden die Vorführungen auch mit entsprechenden „Kirchenprogrammen“ ergänzt, wobei sie auch zur Verbreitung der von dem Untergrundverlag *Nova* gedruckten Materialien genutzt und damit zu wichtigen Zentren des Kampfes für Freiheit und

Demokratie ausgebaut wurden. In *Bulgarien* bewirkte 1990 eine Videoaufnahme des Regisseurs *Evgeni Mihailov*, die heimlich gemacht wurde und die diktatorischen Ansichten des kommunistischen Präsidenten *Peter Mladenow* entlarvte, gar den Sturz des Pseudo-Reformators. In *Ungarn* dokumentierte die Video-Vereinigung *Black box* vor allem durch die Filme *Andras Lanayi* und *Judit Ember* in einem ganzen „Videoperiodikum“ die letzten Tage des alten Regimes und die wichtigsten Ereignisse des gesellschaftlichen Umbruchs. In der damaligen CSSR konnten die letzten Versuche einer brutalen Niederwerfung einer demokratischen Entwicklung auf dem Prager Wenzelsplatz im Dezember 1989 von einer Gruppe Videomacher mit genauester Präzision aufgenommen werden, um dann zur bewegenden Anklageschrift gegen die alten Machthaber zu werden.

Auch in der UdSSR spielten die Videoarbeiten von demokratisch gesinnten Regisseuren eine wichtige Rolle in der Aufdeckung der kryptostalinistischen „Gegenreformation“. Die vielleicht populärste und politisch radikalste sowjetische Zeitschrift *Ogonjok* ergänzt schon seit mehr als einem Jahr ihre brisantesten Artikel mit einer entsprechenden Video-Reihe. Ost-Europa hat in der Dynamik seiner explosiven Bewegung zu demokratischen Verhältnissen auch ein eigenartiges Gegen-Beispiel geliefert: die sogenannte *rumänische Revolution*, in Wahrheit ein Putsch moskautreuer Generäle und Parteifunktionäre gegen die absolutistische Herrschaft *Ceausescus*. Sie wird als die vielleicht größte Medien-Fälschung unserer Zeit in die Geschichte eingehen. Gefälschte oder tendenziös interpretierte Videodokumentationen waren hier das Gerüst altbewährter Propaganda, die vorläufig auch über *Rumänien* hinaus, ja in der westlichen Welt ihr Ziel nicht verfehlte. Die Videokassette mit dem Prozeß gegen die *Ceausescus* kursierte lange Zeit durch die Fernsehanstalten der Welt – zuerst in der von der rumänischen Zensur freigegebenen Kurzfassung, dann in seiner aufschlußreichen Voll-Länge als die Visitenkarte der neuen Machthaber und wurde zum Zielpunkt verschiedenster medienwissenschaftlicher und medienpolitischer Untersuchungen.

Osteuropäische Videoschaffende haben, wenn auch als ganzes, einen bescheidenen Beitrag in der ästhetischen Selbstfindung und Entwicklung des neuen audiovisuellen Mediums geliefert. Man kann natürlich hier nicht etwa von einer profilierten Videoart-Bewegung sprechen, wie sie noch in den 60er und 70er Jahren in den Vereinigten Staaten und in Westeuropa als ästhetisch-kulturelle Alternative zum kommerzialisierten audiovisuellen Konsum und als Fortsetzung der ästhetischen Konzeptionen der Film- und Kunstavantgarde auftrat. Die ästhetischen Experimente mit Video fingen in *Osteuropa* relativ spät an (was auch mit dem späten Durchbruch der neuen Technik in diesen Ländern zu tun hatte) und blieben meist das Ornament weniger talentierter Künstler.

Wenn man von einem osteuropäischen Beitrag in der Entwicklung von *Videoästhetik* spricht, müßte man vor allem das ungarische Künstlerpaar *Gabor* und *Vera Body* erwähnen, die 1980 in Budapest das erste periodisch erscheinende Video-Magazin *Infermental* ins Leben riefen, das inzwischen zu einer wahren Enzyklopädie der europäischen Videoavantgarde geworden ist. Viele interessante Arbeiten wurden auch in dem Budapester *Bela Balasz Studio* in dem letzten Jahrzehnt realisiert. Auch *Polen* hat der Welt einige große Video-Künstler gegeben, wie der inzwischen in den USA lebende *Zbigniew Rybczinski* oder *Josef Robakovski*.

In einer anspruchsvollen Symbiose zwischen Theater und Videokunst übt sich – mit internationalem Erfolg – die Moskauer Gruppe *Teatr & teatr*. Die sogenannte *Belgrader Gruppe* aus *Jugoslawien* und vor allem *Radomir Damnjan* hat durch zahlreiche Arbeiten auf

internationalen Festivals bewiesen, daß gerade der Mangel an modernster technischer Ausrüstung zur Provokation von einem unkonventionellen, doch wirkungsvollen und ansprechenden Stil werden kann.

Solche Beispiele können aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Ost-Europa, auf Grund seines technologischen Rückstands, auch die Gefahr eingeht, bei der immer ausgeprägteren Technisierung der künstlerischen Berufe, in ein Vakuum zu geraten, das mit der Zeit zu einer ernststen Gefahr ihrer kulturellen Entwicklung werden könnte. Technologie-Transfer ist auf dem Gebiet der Audiovisionen nicht weniger wichtig als in der wirtschaftlichen Kooperation mit dem Westen.

### *Zu einigen Problemen der wissenschaftlichen Recherche von Video in Ost-Europa*

Im Unterschied zu den vielseitig aufgestellten und zugänglichen empirischen Daten über die Entwicklung der Videokommunikation in westlichen Ländern, ist Material zum Thema Video in Osteuropa entweder nicht in dem Umfang vorhanden und systematisiert, oder in vielerlei Hinsicht schwer zugänglich. Einerseits galten solche exakte Daten in den meisten osteuropäischen Ländern in der Epoche des sogenannten real existierenden Sozialismus als „Angaben für den internen Gebrauch“, die ideologischen Institutionen, nicht aber einer unabhängigen Medienwissenschaft und -untersuchung zugänglich waren. Bei einer Rekonstruktion von osteuropäischer Videogeschichte muß man gerade in den Anfangsjahren mit einem großen weißen Feld rechnen. Als sowohl Recorder wie auch Kassetten fast ausschließlich über private Wege aus dem Westen eingeführt wurden, wurde Video mit einer großen Aggressivität „aufgenommen“ und mit dem Stempel des Porno- und Horror-Mediums gebrandmarkt. Aus dieser Zeit kann man höchstens pathetische Artikel gegen das neue Produkt *westlicher Unterhaltungssynonyme* finden und man könnte eher eine ideologiegeschichtliche Untersuchung aufstellen. Später, als Mitte der 80er Jahre in der *Sowjetunion*, in *Ungarn*, oder in *Bulgarien* die ersten staatlichen Video-Betriebe ins Leben gerufen wurden, begann man, wie bei den Daten über die Kino- und Fernsehnutzung mit der üblichen Fälschung im Sinne der ideologischen Doktrin. Die Rolle des staatlichen Videorepertoires, der eigenen Produktion wurde systematisch überbewertet, um den Erfolg in der Bekämpfung des „schwarzen“ Videomarktes zu dokumentieren.

Solche „Daten“ können für eine wissenschaftliche Untersuchung kaum ernst genommen werden. Selbst die Zahlen über die Verbreitung von Videotechnik in den einzelnen osteuropäischen Ländern, die auf dem seit 1985 in der ungarischen Stadt *Nyiregyhaza* stattfindenden Videofestival oder z.B. bei dem Treffen der staatlichen Videoorganisationen aus den sozialistischen Ländern 1988 in *Havanna* vorgetragen wurden, sind mit größter Vorsicht zu genießen. Dennoch kann man sich seit Mitte der 80er Jahre wenigstens auf, wenn auch etwas anzuzweifelnde, freie Daten verlassen.

*Charles Dawson* hat offenbar auf der Grundlage solcher Daten aus den staatlichen osteuropäischen Video-Institutionen und unter kritischer eigener Bearbeitung als einer der ersten westeuropäischen Wissenschaftler 1988 auf der Konferenz „Internationale Kommunikationsflüsse zwischen Ost- und West-Europa“ in *Arnoldshain* Angaben in komparativer Darlegung aufzustellen gewagt:

*Verbreitung von Heimvideoanlagen in Osteuropa 1980-1987 (in Tausend) (nach Screen Digest, Nov. 1988)*

Land	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1987a	1987b
Bulgarien						20	40	60	2,8	+ 50,0
Ungarn					65	95	130	190	6,4	+ 46,2
Polen	50	80	140	210	300	400	490	590	6,7	+ 20,4
UdSSR			30	75	150	275	425	575	0,7	+ 35,3
diese Länder gesamt	50	80	170	285	515	790	1085	1415		+ 30,0

a = in % der TV-Haushalte

b = Zuwachs in %

Wie problematisch eine Bestimmung von objektiven Daten ist, beweist ein Vergleich mit den Angaben, die im November 1987 auf der Beratung der staatlichen Videoinstitutionen aus Osteuropa in *Nyiregyhaza* (Ungarn) bekanntgemacht wurden:

*Über die Verbreitung von Videorecordern in den sozialistischen Ländern (in Tausend) (aus: Bericht über die Tagung der Bulgarischen Assoziation Orpheus)*

Polen	500
Ungarn	400
Bulgarien	80
UdSSR	700

1988 spricht der sowjetische Forscher *Sergej Kudjawzew* wiederum von über 1 Million Videorecorder-Besitzern in der UdSSR (*Ekran*, Nr. 23, 1988).

Was sich von diesen Angaben zur Realität hin bewegt, ist schwer feststellbar, weil man mit einer Tendenz zur Übertreibung bei den Angaben der staatlichen Video-Institutionen rechnen muß. Andererseits muß man bedenken, daß eine genaue Statistik über die verkauften und aus dem Westen eingeführten Video-Geräte nur in relativer Disposition aufzustellen ist. Die babylonische Verwirrung bei den Angaben nimmt mit der Zeit zu, da in den letzten Jahren sich kaum jemand die Mühe einer konkreten empirischen Untersuchung in Osteuropa gemacht hat.

Zu bedenken ist auch, daß in den meisten osteuropäischen Statistiken, auch in westlichen Untersuchungen, Angaben über fast die Hälfte der osteuropäischen Länder fehlen – über *Jugoslawien, Albanien* und *Rumänien*. Das hat verschiedene Gründe. Aber während man in *Rumänien* und *Albanien* auf Grund politischer Verhältnisse und der wirtschaftlichen Isolation mit einem viel niedrigeren Prozentsatz rechnen sollte, dürfte bei Jugoslawien hervorzuheben sein, daß dort (so zumindest nach den Angaben des Kolloquiums über Video 1986 auf der 29. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche in *Leipzig*) der vielleicht höchste Grad an Sättigung der Fernsehhaushalte mit Videotechnik in Osteuropa zu verzeichnen ist. Die CSFR

und die DDR hatten nach inoffiziellen Angaben Ende der 80er Jahre jeweils um die 200 000 Videorecorder-Besitzer.

Erst recht problematisch wird es aber mit den Untersuchungen des Videosoftwaremarktes in den osteuropäischen Ländern. Solche fehlen fast vollständig oder sind, wie schon erwähnt, zweifelhafte Stützen in der Selbstbestätigung der staatlichen Videofirmen in der Behauptung gegenüber dem „schwarzen“, „parallelen“ Videomarkt. Generell muß davon ausgegangen werden, daß der zweite schon von Anfang an, über die Zeiten der „Konkurrenz“ mit dem „offiziellen Markt“ bis in die heutigen Tage der Konvergenz zwischen den beiden Märkten immer der bestimmende gewesen ist. Und hier sind im großen und ganzen dieselben Entwicklungen, auch ungefähr in denselben Zeitspannen zu beobachten, wie sie *Siegfried Zielinski* in seiner Arbeit „Zur Geschichte des Videorecorders“ vorträgt.

Besonders beeindruckend sind die Übereinstimmungen von *Zielinskis* Periodisierung und den Etappen, die *Sergej Kudrjawzew* und *Vladimir Gussew* in der Entwicklung des sowjetischen „schwarzen“ Videosoftwaremarktes sehen.

Unter den Bedingungen eines akuten Mangels an zuverlässiger empirischer Information im osteuropäischen Maßstab stützt sich meine Untersuchung vor allem auf ein profundes Studium der in den Jahren 1980-1991 erschienenen medienwissenschaftlichen Publikationen vor allem in zwei Ländern: *Bulgarien* und der damaligen *UdSSR*, sowie auf meinen konkreten Beobachtungen und Untersuchungen und Gesprächen mit Vertretern der Medienbranche aus diesen Ländern. Weiterhin halte ich die über *Ungarn* von mir aufgestellten Informationen und wissenschaftlichen Materialien für die Grundlage eines produktiven Vergleichs. Die anderen osteuropäischen Länder werden nur insofern in meine Recherchen einbezogen, wie sie mir auf der Ebene des mir zugänglichen Materials für die Bereicherung eines globalen Einblicks in eine allgemeine osteuropäische Entwicklung als notwendig erschienen. Bedauerlicherweise kann man auch heute noch über überprüfte und ernstzunehmende Daten über *Rumänien* und *Albanien* nicht verfügen, was die Möglichkeit der Konstruktion eines Bi-Polarismus zwischen dem nördlichen und dem südlichen Teil Osteuropas, natürlich unter Berücksichtigung der besonderen jugoslawischen Situation in der Untersuchung, nicht erlaubt. Eine solche Bi-Polarität gehört aber heute zu den wichtigsten Realien der osteuropäischen Entwicklung auf wirtschaftlichem, politischem und kulturellem Gebiet.

Sie kommt aber, wenn sie auch nicht so eindeutig genannt wird, in allen Teilen meiner Video-Untersuchung Osteuropas, in dem immer wieder auftretenden Vergleich zwischen den entwickelten (für osteuropäische Maßstäbe) Video-Ländern *Ungarn* und *Polen* einerseits und den bescheideneren Potenzen etwa der *Sowjetunion* oder *Bulgariens* diesem Postulat sehr nahe.

### *Mediengeschichtliches über die Entwicklung des Videos in Osteuropa*

Schon auf den ersten Blick fällt in der Betrachtung der allgemeinen Fernsehgeschichte in den osteuropäischen Ländern auf, daß sie in vielerlei Hinsicht hinter der westlichen Entwicklung nachgeht, ohne sie – das gilt übrigens auch für die gegenwärtige Situation – in ihrem Vorsprung vollkommen aufholen zu können. Das Fernsehen kam hier, im Vergleich z.B. zu den USA als Massenmedium erst mit einer Verspätung von etwa einem Jahrzehnt zum

Durchbruch, die technische Perfektion der hier hergestellten Fernsehgeräte könnte das Entwicklungstempo der westlichen Unterhaltungsindustrie nie erreichen, das Farbfernsehen konnte auch erst mit großer Verspätung eingeführt werden, die neuen audiovisuellen Medien blieben erst recht ein für die zentralisierte Plan- und Kommandowirtschaft schwer erreichbares Ziel. Doch das, was Osteuropa z.B. von der Dritten Welt unterscheidet, ist, daß man hier nie an erster Stelle auf eine direkte Übernahme von westlichen Standards und Erfindungen angewiesen war, sondern, daß man sich immer um eigene Alternativen, um eigene Entwicklungen in der Fernsehtechnik bemühte. Diese Ambition wurde auch mit Erfolgen gekrönt, obwohl sie im Vergleich zu den in den *westeuropäischen, amerikanischen* oder *japanischen* Neuentwicklungen immer ein bescheidenes Profil behielten.

Dieser Rückstand Osteuropas auf dem Gebiet des Fernsehens ist vor allem mit der Investitionspolitik der regierenden Staats- und Partieliten zu erklären, auch mit dem mangelnden Verständnis einer Anwendung von Forschungsergebnissen aus dem militärischen Bereich (der ja im Westen von großer Bedeutung für die Entwicklung von Fernseh- und anderen Kommunikationstechniken ist) auf die Infrastrukturen des zivilen Lebens. Die Geheimnistuerei um jedes neue militärische Forschungsprogramm, gerade auf dem Gebiet der Kommunikation, hinderte einen Informationsstrom zu den zivilen Forschungslaboratorien, die weder über die Kader (die talentiertesten Spezialisten wurden schon immer in Osteuropa von den militärischen Institutionen in Anspruch genommen), noch über die im Westen, bei den Bedingungen der harten Konkurrenz in der Unterhaltungsindustrie aufgestellten Mittel zum wissenschaftlichen Experimentieren und Forschen verfügten.

In der sowjetischen und osteuropäischen Investitionspolitik wurde in den letzten drei Jahrzehnten der Akzent zu sehr z.B. auf die Entwicklung des Kosmos-Programms gesetzt. Die Sowjetunion schaffte es, nicht nur den ersten Sputnik und den ersten Kosmonauten ins Weltall zu schicken, sondern auch über drei Jahrzehnte eine *amerikanische* Priorität auf diesem Gebiet nicht zuzulassen. Dieses Programm hatte natürlich neben den repräsentativen auch vor allem militärische Funktionen. Es kostete die osteuropäischen Länder, die alle – in welcher Form auch immer – die sowjetische Forschung unterstützten, riesige Geldsummen. Letztendlich konnte aber auch dieses Programm die finanzielle Herausforderung von *Ronald Reagans* SDI-Programm nicht standhalten und wurde somit zu einem der ersten Zeichen der Notwendigkeit einer Umorientierung der sowjetischen Politik. Aus medienwissenschaftlicher Sicht ist das superfinanzierte Kosmos-Programm nur insofern interessant, weil es der begrenzten wirtschaftlichen Ressourcen Osteuropas wegen mangelnde Investitionen in der Fernseh- und Kommunikationsforschung zuließ.

Wie wenig Bedeutung die kommunistischen Parteiführungen dem Fernsehen und den Audiovisionen beigemessen haben, äußert sich auch darin, daß in der sogenannten Arbeitsteilung innerhalb des COMECON (RGW) kein Land mit einem komplexen, langwierigen Programm einer Entwicklung von Kommunikationstechnik beauftragt war. Noch dramatischer auf die Entwicklung der osteuropäischen Wirtschaften hat sich die Vernachlässigung der *Computer-Produktion* niedergeschlagen, die wiederum im Westen auch in ihrer fernsehtechnischen Perspektive modifiziert und vervollkommen wurde.

So kann man zusammenfassend sagen, daß die falsch gesetzten Prioritäten der osteuropäischen Wirtschaftspolitik zum generellen Zurückbleiben des ehemaligen Ostblocks geführt haben und auch zur Anämie seines Fernseh-Potentials. Heute ist dieser Rückstand so drama-



tisch, daß er nur durch direkten Technologie-Transfer aus dem Westen überwunden werden kann.

Was das Video zunächst als fernsehinterne Technik betrifft, ist es auch verwunderlich, daß in der damaligen Supermacht Sowjetunion, die wie die USA ihres großen Territoriums wegen Probleme mit der Zeitversetzung des Fernsehens hat, keine ernsthaften Erfolge in der Entwicklung eines eigenen Videosystems, einer eigenen Videotechnik erzielt werden konnten.

Das zweite Land im ehemaligen Ostblock, das neben der damaligen UdSSR als Fernsehland galt, war die damalige DDR.

Aber auch hier waren die Fachkräfte, die sich um die Entwicklung einer eigenen Videotechnik bemühten, ungenügend finanziell abgesichert und zum großen Teil auf „Selbstbasteleien“ angewiesen. Drei kleine Räume mit bescheidener technischer Ausstattung im DEFA-Studio für Synchronisation waren die Stätte einer langjährigen ambitionierten Forschung, die das Drama des DDR-Nachholbedürfnisses auf diesem Gebiet beherbergen mußte. Ende 1989 konnte ich auf Grund der schon aufgehobenen „Sicherheitsbestimmungen“ dieses Laboratorium besuchen und kurz vor seiner Auflösung mich mit den Mühen seiner Geschichte bekanntmachen. Im folgenden seien die wichtigsten Daten in einer *Zeit-Tafel* zusammengefaßt:

- 1962 im VEB Studioteknik beginnt man an einem zukünftigen Bau von schwarzweißen Videokameras zu arbeiten;
- 1969 es werden 30 Kameras gebaut mit 2 Zoll-Aufnahmeröhren und 3 Stück mit 2½ und 3 Zoll (Die Kameras sind zu groß, sehr störanfällig und sind mit Germanium-Transistor-Technik gebaut; als die Geräte gebaut und verkauft wurden, waren sie schon veraltet und technologisch überholt.); diese Produktion wurde im Auftrag der Deutschen Post (DDR) durchgeführt;
- 1968 im Rundfunktechnischen Zentralamt der Deutschen Post in *Adlershof* begann die Arbeit an dem Bau von Videoaufzeichnungsanlagen (2 Zoll);
- 1968-1977 es wird an der Entwicklung anderer Varianten gearbeitet. Es werden ca. 30 Geräte gebaut, einige davon kommen zum Sendeeinsatz (Studio Rostock); Obwohl die letzten erst 1985 außer Betrieb sind, waren sie schon bei ihrem Einsatz im Vergleich zum Welt-Standard überaltert (hatten keinen elektronischen Schnitt, waren nicht computerisiert);
- 1977 im DEFA-Studio für Synchronisation beginnen erste Versuche mit 1-Zoll-Videotechnik, die aber mangels Mitteln und Technologie nicht bis zum Erfolg geführt werden konnten.

#### *Nachgeschichte:*

- 1983 das Fernsehen der DDR begann mit der Videobandsynchronisation mit importierten westlichen Geräten;
- 1988 auch das DEFA-Studio für Synchronisation bekam die entsprechende ausländische Technik. Es wurden mit der Videotechnik ein Sprachaufnahmestudio, zwei Sprechateliers und ein Mischatelier ausgestattet.

Auch in *Polen* wurde über lange Jahre der Versuch unternommen, mit eigenen Kräften an der Entwicklung von Videotechnik zu arbeiten. „Das zentrale wissenschaftliche Forschungs-

labor“ (CNBL) beim Polnischen Komitee für Radio und Fernsehen begann mit den ersten Experimenten auf diesem Gebiet bereits 1961.

Wie der polnische Fernschforscher *Roman Wajdowicz* in seinem Buch „Geschichte der magnetischen Bildaufzeichnung“ hervorhebt, zeigte die Arbeit der Konstrukteure des Labors unter der Leitung von *Boleslaw Urbanski* bereits nach drei Jahren positive Ergebnisse: „Unter Mitwirkung der Herstellerbetriebe für Radio- und Fernsehgeräte *Fonia*, des Lehrstuhls Metallurgie und des Lehrstuhls Elektroenergetik der *Warschauer* Polytechnischen Hochschule sowie unter Mitarbeit der Betriebe für Versuchsanlagenbau beim Institut für mathematische Maschinen *PAN* wurde 1964 das erste Versuchsggerät zur Bildaufzeichnung mit der Bezeichnung *Magnetovid* gebaut. Nach einigen Monaten Versuchsbetrieb wurde das Gerät im Februar 1965 im Fernsehzentrum Warschau installiert“.<sup>4</sup>

Es wurden anschließend zwei perfektere, verbesserte Prototypen des Geräts gebaut („*Magnetovid MV-645*“), deren Betrieb 1966 im Fernsehzentrum Warschau begann. *Wajdowicz* macht darauf aufmerksam, daß die Konstrukteure von „*Magnetovid*“ sich in ihrer Arbeit auf die Geräte des Systems „*Ampex*“, insbesondere vom Typ *VR-1000C* gestützt haben. 1967-1969 wurde „*Magnetovid*“ weiterhin verbessert. In den 70er Jahren stellte sich aber, ähnlich wie in der DDR, heraus, daß man nicht in der Lage war, den Vorsprung der westlichen Videoindustrrie, vor allem hinsichtlich Qualität und Funktionskapazität der Geräte, aufzuholen und ging immer mehr zu einer Umorientierung auf westliche Importe über.

Im polnischen Fernsehen wurde das Video als neue Technik aber im Vergleich zu den anderen osteuropäischen TV-Anstalten (ausgenommen die ungarische und die jugoslawischen) etwa mit einem Jahrzehnt früher eingeführt. Für die UdSSR, die CSSR, Rumänien, Bulgarien und auch die DDR dürfte man die Anfänge einer regulären, systematischen und breitgefächerten Arbeit mit Video auf Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre setzen.

Der sowjetische Wissenschaftler *Wladimir Gussew* bestimmt als den „Ausgangspunkt der nationalen Geschichtsschreibung des Videos“ die Berichterstattung über die Olympischen Spiele in Moskau 1980<sup>5</sup>.

Während sich in Westeuropa das Video parallel, neben seiner Etablierung in der Fernsehpraxis in den 60er und 70er Jahren, auch als Medium alternativer „Öffentlichkeit“ – von der Dokumentarfilmavantgarde bis zur Videoart – durchsetzte, war in Osteuropa zu der Zeit eine solche Entwicklung kaum zu beobachten. Einzelne Versuche, sowohl einer experimentellen als auch einer ambitionierten dokumentarischen Arbeit mit Video, gab es seit den 70er Jahren vor allem in *Ungarn* (das Ehepaar *Bondy* und das *Bela-Balasz-Studio in Budapest*), sowie sporadisch in *Jugoslawien* und in *Polen*. Erst in den 80er Jahren, in der Zeit des Durchbruchs des homevideos in Osteuropa, kann man von einer bedeutenderen Entwicklung der osteuropäischen Videoart sprechen. Dabei setzt das Jahr 1980 eine wichtige Zäsur der neuen Entwicklung: im selben Jahr begründete der ungarische Film- und Videokünstler *Gabor Bondy* in Budapest das erste internationale Magazin auf Videokassetten *Infermental*. 1980 schuf die jugoslawische Videoart den ersten großen Durchbruch in der westeuropäischen Kunst- und Video-Szene: *Ante Bozanich* konnte das internationale Publikum auf der XI. Pariser Biennale mit „*Alarm*“, seiner bewegenden Video-„Studie“ über die Implikationen zwischen Feuer und Farbe überraschend beeindrucken. Es folgten die internationalen Erfolge von *Slovodan Pajic*, *Marina Abramovic*, *Radomir Damjan* u.a.

Noch länger, im Vergleich zum Westen, dauerte es, bis sich eine alternative, politisch

engagierte Dokumentarfilmbewegung in einigen osteuropäischen Ländern etablierte. Es waren die polnischen Untergrundkämpfer und Intellektuelle von *Solidarnosc*, die Mitte der 80er Jahre mit einer regen, illegalen Reportage-Tätigkeit als erste angingen, für diese späte Entwicklung des Videodokumentarismus gibt es hauptsächlich zwei Gründe: 1. Die Videokameras waren als Importe aus dem Westen für den privaten Besitz aus finanziellen Gründen kaum erwerbbar. 2. Die totalitären politischen Strukturen erlaubten nicht die unabhängige Arbeit bzw. den Zusammenschluß von Film- und Videomachern. (Entsprechend kritisch aufgeladene Filme wurden in Tresore eingeschlossen und konnten das breite Publikum nicht erreichen und eine entsprechende gesellschaftliche Resonanz, wie manchmal in westlichen Ländern, haben.)

Für den Osteuropäer wurde Video ein Begriff erst mit der Verbreitung der ersten Heimvideoanlagen. Auch hier war für die meisten osteuropäischen Länder das Jahr 1980 der Anfang der Video-Zeitrechnung. Es waren in den ersten zwei Jahren weniger als 0,5% der Fernsehhaushalte z.B. in *Bulgarien*, die in den Besitz eines Videorecorders kommen konnten. Ähnlich dürfte auch die Situation in den anderen osteuropäischen Ländern gewesen sein mit Ausnahme *Polens*, wo von Anfang an eine höhere Entwicklungsdynamik zu beobachten war. Videorecorder und -Kassetten wurden meist von wenigen gut verdienenden Außenhandelsangestellten oder Schwarzmarkthändlern bei ihren Reisen in den Westen mit nach Hause als neue Symbole eigener Prosperität und westlicher Lebensstandard-Nachahmung mitgebracht. Es bildete sich ein eigenartiges „elitäres“ Milieu von Videorecorder-Besitzern, die untereinander Kassetten austauschten. Dieser eigenartige Softwaremarkt war besonders in den ersten zwei Jahren, aber auch später durch die Besonderheit des „Austausches“ gekennzeichnet. Ankauf oder Ausleihe – die ihn im Westen bewegenden „Motoren“ – bildeten sich langsam in ihrer spezifischen osteuropäischen Konfiguration heraus. Der Ankauf war zuerst im gewissen Sinne „aus zweiter Hand“ – von wenigen Gutbetuchten wurden im Westen die Kassetten (vor allem pornographische und Horror-Filme) eingekauft und dann auf Straßen oder auf den Märkten im Inland zu entsprechend hohen Preisen angeboten.

Es ging natürlich vor allem um Verkauf und nicht um Verleih. Anstatt des im Westen üblichen Verleihs funktionierte hier der Austausch unter den Videorecorder-Besitzern. In den ersten zwei Jahren, als die Zahl der Besitzer noch relativ gering war, reagierten die entsprechenden staatlichen Stellen und ideologischen Aufsichtsbehörden noch nicht. Schon bald, mit dem allmählichen Durchbruch des Videos erarbeiteten sie in den meisten osteuropäischen Ländern entsprechende Gegen-Maßnahmen. Eine ideologische „Aufklärungskampagne“ und harte Gesetze vor allem in der *Sowjetunion*, aber auch in *Bulgarien*, *Rumänien*, der *CSSR* und *DDR* sollten den ersten dezentralisierten, demonopolisierten und privaten Kanal der audiovisuellen Massenkommunikation lähmen und unterbinden. Ein Spezifikum der Videokommunikation in Ost-Europa war, daß durch die Verbreitung der Heimvideoanlagen sich das Video nicht nur als individuelles, sondern auch als kollektives Kommunikationsmedium etablierte. Das funktionierte z.B. in der *Sowjetunion* oder in *Bulgarien* folgendermaßen: der ziemlich selten anzutreffende Videorecorder-Besitzer, sein Haus, sein Wohnzimmer wurde zu einem regelrechten Video-Kommunikationszentrum. Hier sammelten sich zu einem Video-Abend, der oft zu einem mehrstündigen Video-Marathon wurde, seine Kollegen, seine Nachbarn oder seine Verwandten und Freunde. Eine Einladung zu einem Video-Abend in der Zeit des „sozialistischen Realismus“ beim Kino und Fernsehen galt als ein besonders

exquisites Kultur-Angebot und wurde normalerweise für das Wochenende geplant. Es gab natürlich clevere Geschäftsleute, die das Privileg des Videorecorder-Besitzes zu einer wichtigen Einnahmequelle ausbauten – Wohnzimmer, Keller u.a. wurden illegal in kleine Videosalons umfunktioniert und für jede Projektion (meist von Porno-Filmen) wurde einkassiert. Solche (Sex-) Videokinos gab es bereits Anfang der 80er Jahre zu Dutzenden in *Polen, Bulgarien, der UdSSR, Ungarn*. Nur in *Jugoslawien* konnte ein solches Business sich nicht durchsetzen, wenn auch hin und wieder einzelne Geschäftsleute damit Geld machten.

Dieses halblegale oder illegale Video-Geschäft gab den staatlichen Aufsichtsbehörden die Legitimation zum Hetz-Angriff, der besonders in der *Sowjetunion* sehr demjenigen ähnelte, der dort in den 60er Jahren gegen die westliche Rock-Musik geführt wurde. Die Schallplatte hatte damals den Eisernen Vorhang durchbrochen und im Osten zur Etablierung einer alternativen Musik-Kultur geführt. Gegen diejenigen, die die *Beatles* oder *Vissotzki* hören wollten, wurde mit verschiedenen „Erziehungsmaßnahmen“ vorgegangen. Auch in der *DDR* hatte man z.B. über lange Jahre versucht, die Bürger zwangsweise vom Konsum des westlichen Fernsehens abzuhalten. All diese Kampagnen hatten schon damals ihre Effektivität bewiesen. Dennoch versuchten, zumindest in einigen osteuropäischen Ländern, die ideologischen Tempel-Hüter dies noch einmal. Viele Gerichtsverfahren in der Sowjetunion zeigten z.B. die Hilflosigkeit sowjetischer Richter, genau zu bestimmen, was Pornographie ist und was nicht. In Sofia wurde eine Kommission einberufen, die die vom Zoll beschlagnahmten Kassetten und die Importeure von Pornographie überprüfen sollte. Auch hier bieten die Protokolle von damals genügend Stoff für wahre Komödien über die Tätigkeit dieser „Sitten-Polizei“.

Der sowjetische Wissenschaftler *Vladimir Borev* beschreibt in seinem Buch „Video: Technik, Alltag, Kultur“ die Etappen und Methoden der sowjetischen Kampagne gegen die private Videokommunikation, wobei er ihre Sinnlosigkeit als Erscheinung in den 80er Jahren charakterisiert. Heute hören sich diese „Reglementationen“ als wahre Anachronismen an.<sup>6</sup>

### *Die Versuche staatlicher Monopolisierung der Videokommunikation*

Über Jahrzehnte ist eine bestimmte Gesetzmäßigkeit in der osteuropäischen kommunistischen Ideologienpolitik gegenüber der westlichen Massenkultur (auch der westlichen Mode oder der alternativen westlichen Jugend-Bewegungen) nachzuweisen. Nach einer Etappe der mehr oder weniger harten, oft erfolglosen, Bekämpfung folgt immer der Versuch einer sozialistischen „Bearbeitung“ nach dem Prinzip einer staatlichen Monopolisierung durch die Schaffung eigener Alternativen. Während die Resultate der ersten Etappe allein auf Angst vor Verfolgung und öffentlicher Verurteilung mit entsprechenden beruflichen Konsequenzen bauten (seit Ende der 60er Jahre wurden sie immer „bescheidener“), konnte die zweite ihre, wenn auch begrenzte und partielle Effektivität, beweisen. Obwohl man sich von der ersten nie voll und ganz verabschieden wollte (das zeigt auch das Beispiel Video), griff man seit den 70er Jahren immer öfter und immer intensiver zu den Praktiken der zweiten Etappe.

Nachdem in den osteuropäischen Radios schon seit langem Rock- und Disco-Musik „made in West“ erklang, nachdem man auf den Straßen Budapests, Warschaws, Sofias oder auch Moskaus *Punks* oder *Heavy Metals* antreffen konnte, nachdem die osteuropäischen Filmstudios schon längst *Krimis* oder auch *Indianerfilme* (*DDR*) oder *Western* (*Rumänien*) produ-

zierten, nachdem man schon da und dort in osteuropäischen Fernsehprogrammen erotische Szenen oder brutale Schießereien sehen konnte, durfte man auch mit einer adäquateren Bearbeitung des Video-Phänomens rechnen.

Diese kam für die verschiedenen osteuropäischen Länder zu verschiedenen Zeitpunkten, manche wie *Rumänien* oder *Albanien* mußten erst auf den politischen Umbruch warten, andere wie *Jugoslawien*, in gewissem Sinne auch *Ungarn* oder *Polen*, hatten eine Etappe des Verbots oder des massiven staatlichen Eingriffs gegen die private Videokommunikation nicht erlebt. Aber grundsätzlich unternahm man in den Jahren 1984-1986 den Versuch, Video staatlich zu institutionalisieren bzw. eine Monopolstellung dieser staatlichen Institutionen aufzubauen.

1984 wurde „Bulgarsko Video“ (später „Orpheus“, heute: „Orpheus“ und „Bulgarsko Video“) in *Sofia* gegründet. In *Ungarn* – zwei staatliche Video-Büros – das eine beim Fernsehen, das andere bei der Kinematographie. In *Moskau* wurde 1986 die Staatliche Vereinigung „Videofilm“ ins Leben gerufen. Gleichzeitig wurde die ideologische Kampagne, vor allem in der sowjetischen Presse, umgelenkt. Jetzt ging es darum, „die Vorzüge des Videos“ für die Schaffung einer neuen Filmkompetenz und -kultur durch die Tätigkeit der staatlichen Institutionen hervorzuheben, natürlich in Abgrenzung zu dem „schwarzen“ Videomarkt. Mit der ideologischen Kampagne alten Stils wurde abgerechnet. In seinem Artikel „Vorzüge und Nachteile des Kassetten-Fernsehens“ unterwarf der sowjetische Wissenschaftler und Publizist *Vsevolod Viltshchek* die langjährige Aggressivität gegenüber dem Medium Video einer kritischen Analyse und bewies ihre negative Auswirkung auf eine zeitgemäße, produktive Zuwendung gegenüber dem neuen audiovisuellen Phänomen<sup>7</sup>. In der bulgarischen Fach-Presse erschien eine Reihe von emanzipatorischen Artikeln, die mit der Videoentwicklung in der Welt bekanntmachten und die neuen Kommunikationsmöglichkeiten des neuen Mediums lobten.

Während die *ungarischen* Video-Büros vor allem um eine Bereicherung und Ausweitung der Tätigkeit ihrer Institutionen (also des Fernsehens und der Kinematographie) bemüht waren, setzten sich „Bulgarsko Video“ und der sowjetische „Videofilm“ schon von Anfang an die ambitionierte Aufgabe, den „schwarzen“ Videomarkt zurückzudrängen oder wenigstens eine erfolgreiche staatliche Konkurrenz zu schaffen. Gleichzeitig wurden in der *Sowjetunion*, in *Polen*, in *Ungarn* und der *CSSR* Betriebe zur staatlichen Videorecorder-Produktion geschaffen.

Die Produkte dieser Betriebe konnten nie die Qualität von Sony, Philips oder Telefunken erreichen. Dennoch wurden und werden sie, vor allem erfolgreich in der *UdSSR* verkauft. Man kann die dortige Riesennachfrage kaum stillen, obwohl die Recorder relativ teuer sind. Aber während auf dem Hardware-Sektor der osteuropäische Durchbruch, wenn auch relativ, gelang, blieb der „schwarze“ Softwaremarkt, trotz der staatlichen Konkurrenz, dominierend. Das hat auch damit zu tun, daß mit dem Beginn der Perestroika sich die meisten osteuropäischen Länder dem Westen öffneten, die Reisen und Kontakte dorthin rapide stiegen – und damit auch die Zahl der eingeführten westlichen Unterhaltungselektronik mit ihrer entsprechenden Software.

Auf dem „schwarzen“ Videomarkt regierte weiterhin zum großen Teil das Prinzip des Austauschs, aber es wurde auch mehr und mehr verkauft. Öffentliche und private Videotheken wurden noch nicht zugelassen. *Polen* machte eine frühe Ausnahme, wo man den privaten Video-Händlern das Gewerbe gestattete. Damit konnten man wenigstens in *Polen* nicht mehr

vom „schwarzen“ und vom „offiziellen“ Videomarkt sprechen. Wie relativ und vorsichtig diese von der alten ideologischen Maschine geschaffenen Begriffe angewendet werden müssen, zeigt ein *bulgarisches* Beispiel, gerade aus dem sogenannten „offiziellen“ Sektor:

Die erste osteuropäische Institution, die sich noch vor der Erarbeitung der parteilichen Richtlinien zur Entwicklung von Video und Neuen Medien etablierte, war die *Bulgarische Kinematographie*. Ende 1981 begann sie mit der Gründung der ersten Kino-Videoclubs als neue Teile ihres Kino-Netzes. Es handelte sich nicht, wie später bei „Bulgarsko video“, um die Bemühung einer Alternative zum „schwarzen“ Videomarkt, sondern um das Bemühen der Kinematographie mit Hilfe des neuen Mediums eine neue Form von kleinen Klub-Kinos mit etwa 30-40 Plätzen und ein interessantes, oft den populären Genres verpflichtetes Repertoire aufzubauen und damit auch Einkünfte zu erhöhen. Bald hatte jede größere Stadt in Bulgarien, auch viele Dörfer, einen Kino-Videoklub. Ihre Zahl stieg auf mehr als 100. Doch die Filme, die hier gezeigt wurden und immer noch da und dort gezeigt werden, werden von den Außenhändlern der Kinematographie einfach in westlichen Videotheken eingekauft und in Bulgarien ohne Erwerb von Vertriebsrechten für die öffentliche Vorführung, den Kino-Videoklubs überlassen. Eine offizielle Videopiraterie also, die man als einen „originellen bulgarischen Beitrag“ auf den Konferenzen von osteuropäischen Kultur-Funktionären und Medien-Vertretern pries. Nicht daß es in dieser Idee auch nicht eine positive Absicht gegeben hätte: man wollte in den Kino-Videoklubs auch bulgarische Dokumentarfilme zeigen oder Film-Diskussionen veranstalten. Aber diese ursprünglichen Ambitionen wurden nach und nach durch kommerzielle Interessen zurückgedrängt. Heute ist das Repertoire in den noch verbliebenen Kino-Videoklubs fast vollständig aus der Kontrolle der „zugelassenen“ Kinematographie geraten. Die jeweiligen Klub-Leiter zeigen nach Belieben Filme aus ihrer eigenen oder aus den Videotheken ihrer Freunde. Es geht nur um den Umsatz.

Diese Idee der Kino-Videoklubs wurde, wenn auch drei bis vier Jahre später, in anderen osteuropäischen Ländern und in anderer Form übernommen, zum Gegenstand staatlicher Direktiven für eine Institutionalisierung des Videos. Besonders in der *UdSSR* gehörte zu den Haupttrichtlinien für „Videofilme“ nicht nur die Schaffung von Videotheken, für den individuellen Ausleih oder Kauf von Videokassetten, sondern auch für Video-Säle zur „kollektiven Rezeption“. Heute gibt es über 2000 solche Video-Kinos, die in der Bereicherung des Filmrepertoires, besonders in den entlegenen Gebieten Sibiriens eine wichtige Funktion erfüllen. Solche Video-Säle haben oft auch ein Buffet oder sind Teil eines größeren gastronomischen Komplexes. Ähnlich verlief seit Mitte der 80er Jahre die Entwicklung in der *CSSR*. Hier wurde das Video mehr oder weniger als Accessoire für Restaurants, Cafés, Diskotheken u.a. eingeführt. In *Ungarn*, der *CSSR* und *Polen* begann das Video, auch eine wichtige filmkulturelle Rolle zu spielen. Die Diskussionsfilmklubs, die in diesen Ländern seit etwa 30 Jahren existierten und deren nationale Föderationen aktive Mitglieder des internationalen Dachverbandes FICC sind, wurden mehr und mehr durch die staatliche Unterstützung mit Videoausrüstungen subventioniert. Dadurch konnte ihre Tätigkeit in einem operativen Sinne ausgebaut werden. Es muß aber unterstrichen werden, daß aus finanziellen Gründen nur ein Teil der Diskussionsfilmklubs Videos bekam.

Die ZAG (Zentrale Arbeitsgemeinschaft) Filmklubs der *DDR*, die über 400 Klubs mit mehr als 100 000 registrierten Mitgliedern besaß, konnte sogar fast keinen ihrer Klubs mit Videos versorgen. In der *DDR* war über Video bis zum Oktober 1989 fast nichts von offizieller

filminstitutioneller Seite zu hören. Es gab auch fast keine Berichte (auch im negativen Sinne nicht) über Videos in der Fachpresse. Das neue Medium wurde einfach ignoriert. Umso mehr mußte nach der Wende aufgeholt werden. Einer der ersten Beschlüsse der damaligen „neuen“ DDR-Regierung – ein umstrittener Beschluß, der mehr Kritik als Begeisterung auslöste – war der Import von 100 000 Videorecordern der Marke „Sanyo“. Das war vielleicht der letzte bedeutende osteuropäische Staatsakt auf dem Gebiet der Videokultur. Eine verspätete Reaktion auf die neuen Bedürfnisse der Bevölkerung.

Die staatliche Institutionalisierung des Videos, die in Osteuropa etwa seit Mitte der 80er Jahre durchgeführt wurde, brachte sowohl im Hardware- als auch im Software-Bereich nur Bescheidenes zustande. Auf Grund der hohen Preise der Videorecorder und der niedrigen osteuropäischen Einkommen („Bei uns braucht man für den Erwerb eines Videorecorders 15 Monatsgehälter, während man in der Bundesrepublik Deutschland manchmal nur einen halben benötigt“, unterstrich auf einer Pressekonferenz in Sofia am 10.05.1989 der Direktor von „Bulgarsko video“ *Martscho Markov*) konnte das Video bis zur Wende 1989 nur einen kleinen Teil der osteuropäischen Fernsehhaushalte erreichen. Der italienische Medienforscher *Carlo Sartori* spricht sogar „von dem niedrigsten Verbreitungsgrad“ in der ganzen Welt, von etwa 3% der Fernsehhaushalte am Ende des Jahres 1988<sup>8</sup>. Vielleicht vergißt er dabei große Teile der Dritten Welt, aber im Vergleich zu den entwickelten Industrienationen (und Ost-Europa wurde zumindest für die „Zweite Welt“ gehalten), blieb lange Zeit in den meisten osteuropäischen Ländern das Video als Unterhaltungselektronik ein Luxus für die breiten Bevölkerungsschichten.

Die Videokommunikation in Osteuropa bis 1989 wurde kollektivistisch geprägt. Das hatte mit dem staatlich angeordneten Kollektivismus nur insofern zu tun, daß man durch Video-Kinos oder Video-Klubs z.B. in *Bulgarien* oder in der *Sowjetunion*, eine kollektive Form von Video-Konsum (nicht immer mit negativem Zeichen) im Sinne der staatlichen Kulturpolitik durchsetzen wollte. Die staatlichen Videotheken, von denen man Filme ausleihen oder kaufen konnte, die sorgfältig von Außenhändlern und moralisch-ideologischen Aufpassern ausgewählt wurden, die aber auch ästhetisch anspruchsvolle Filme angeboten haben und anbieten, konnten nie zu einem wahren Konkurrenten, geschweige denn zu einer Verdrängung des „schwarzen“ Videomarktes werden. Heute beobachten wir weitgehend eine Konvergenz zwischen den beiden Märkten: staatliche Videotheken werden privatisiert, private bekommen einen offiziellen Status.

Die Videokommunikation war in Teilen von Osteuropa bis 1989, auch teilweise heute noch, in einem anderen Sinne kollektivistisch geprägt. Da der Videorecorder zu den Konsumgütern gehörte, in dessen Besitz sich nur ein nicht allzugroßer Teil von Bürgern befindet, wurden Video-Abende kollektiv in der Nachbarschaft, im Freundes- oder Kollegen-Kreis gestaltet. Besonders für Jugendliche wurde der Video-Abend neben der Diskothek und dem Sport zu einer der wichtigsten Formen kollektiver Freizeit-Gestaltung.

Dieser kollektive Video-Konsum entfällt mehr und mehr mit dem Durchbruch der billigen ostasiatischen Technik auch auf den Märkten Osteuropas und mit der intensiveren Öffnung zu den westeuropäischen Ländern. Bevor das Video zu einem individuellen, privaten Kommunikationsmittel wurde, hat es in Osteuropa in der Zeit des dynamischen politischen Aufbruchs auch seine dynamische Rolle als operatives, funktionales, investigatives Dokumentar- und Kommunikationsmittel bewiesen.

*Der osteuropäische Videodokumentarismus und die politische Wende 1989/1990*

„Die Videoaufnahme bringt uns im Vergleich mit den anderen Methoden der Fixierung von Wirklichkeit, maximal den realen Fakten nahe“, behauptete 1988 in einem Artikel in „Iskusstwo kino“ der sowjetische Wissenschaftler *Vladimir Gussev*.<sup>9</sup> Das hatten zu dieser Zeit auch viele Dokumentaristen in Osteuropa entdeckt. Der osteuropäische Dokumentarfilm war schon immer in der kritischen Einstellung zur Realität einen Schritt dem Spielfilm voraus. Vielleicht, weil hier die staatlichen Subventionen viel niedriger, die Vertriebschancen viel kleiner und damit das ganze System von „Aufsichts- und künstlerischen Räten“, Drehbuch- und Regiekommissionen viel durchlässiger gewesen ist, vielleicht weil der Dokumentarfilm schon als Genre der Realität einer organischeren Form verpflichtet ist. Tatsache ist, daß nach der politischen Wende und mit dem Anbruch der Epoche des „Neuen Denkens“ in Osteuropa viel mehr Dokumentarstreifen als Spielfilme in den Tresoren der Filmzensur gefunden wurden.

In Schubläden der osteuropäischen Filmbehörden waren nur wenige Video-Dokumentationen eingeschlossen aus dem einfachen Grund, weil sich das Video in der osteuropäischen Praxis noch am Anfang seiner Etablierung befand. Seine Taufe als neues, investigatives Dokumentar-Medium erlebte das Video Mitte der 80er Jahre während der *Jaruselski-Diktatur* in Polen. Aus *West-Europa* und den *Vereinigten Staaten* wurden über illegale Kanäle von *Solidarnosz* Videobänder mit Reden und Aufrufen der in Emigration befindlichen polnischen Freiheitskämpfer, aber auch Videokameras und sonstige Videotechnik, mit denen polnische Filmemacher die Situation im Lande selbst dokumentieren konnten, eingeführt. Ihre Filme wurden, wie schon gesagt, in der Kette der sogenannten „fliegenden“ Video-Kinos gezeigt oder wieder durch dieselben Kanäle aus dem Land ausgeführt, um die internationale Öffentlichkeit von der Brutalität des Regimes zu überzeugen. Es ist verständlich, daß man bei diesen Filmen keine besonderen künstlerischen Qualitäten sucht. Ihre Stärke bestand in ihrer inhaltlichen Botschaft, in ihrer Rolle als echte Kommunikationsmedien für die illegalen Video-Salons.

Wenn man von den Spezifika eines anfänglichen kollektiven Video-Konsums in Ost-Europa spricht, sollte man auch die polnischen *Untergund-Videokinos* nicht vergessen.

Die große Entdeckung des Videos als operatives Mittel zur Dokumentierung und Veränderung von Wirklichkeit kam mit dem revolutionären Umbruch in Osteuropa im Herbst 1989. Dabei erzielte das neue Medium seine bedeutende gesellschaftliche Wirkung über das Mutter-Medium, das Fernsehen. Die enge, verwandtschaftliche Beziehung zwischen den beiden Medien kam in diesen dramatischen Tagen und Monaten in einer konstruktiven Integration bei der Modellierung und Verbreitung der ganzen Folge von Media-Ereignissen zu Tage. Denn die Ereignisse in Osteuropa in den Monaten September, Oktober, November und Dezember 1989, dies haben nicht nur Medienforscher, sondern auch Politologen und auch ein Großteil der Bürger festgestellt, waren Medien-Ereignisse.

Wie so oft in der audiovisuellen Familie, ist auch hier schwer zu unterscheiden, wo Fernsehen aufhört und wo Video beginnt und umgekehrt. Es muß sogar auf eine solche Unterscheidung im Sinne einer integrativen Betrachtung verzichtet werden. Dennoch kann man natürlich bestimmte Akzente setzen, z.B., daß der Umbruch in der *DDR* oder in *Rumänien* zum großen Teil in seiner medienspezifischen Perspektive eine Angelegenheit des



Fernsehens war, als von unabhängigen Videoschaffenden. In der DDR waren es vor allem die westdeutschen Fernseh-Anstalten, die sowohl in der Dokumentation als auch in der Fernseh-Interpretation und Suggestion der Ereignisse die entscheidende Rolle spielten, in Rumänien die cleveren rumänischen Fernsehleiter und ihre Hintermänner, die eine „blutige Revolution“ vortäuschten.

Anders war die Situation in der Tschechoslowakei. Auch hier spielten natürlich westliche Fernseh- und Zeitungskorrespondenten eine nicht zu unterschätzende Rolle, aber die brutale Niederschlagung der Demonstration für Freiheit und Demokratie auf dem Prager Wenzelsplatz im Dezember 1989, die den Anlaß für den Beginn des gesellschaftlichen Umbruchs gab, konnte dank der aktiven Anwesenheit eines tschechischen Video-Teams aufgenommen und dann in verschiedenen ausländischen Fernsehprogrammen ausgestrahlt werden. Wie der Referent aus der CSFR auf dem Wiener Film-Symposium „Offene Grenzen“, R. Krcik, berichtete, konnten diese Videobänder vor der Zensur gerettet werden. Der Sohn des damaligen tschechoslowakischen Parteichefs Milos Jakesh war Direktor des entsprechenden Filmstudios. Er hatte sich persönlich gegen die Vernichtung der Kassetten gewehrt, die letztendlich zum Sturz seines Vaters und des kommunistischen Regimes führten.

„Eine Video-Kassette für fünf Dollar kann eine größere Auswirkung haben als eine 50 000 Mann starke Armee“, behauptete im Juli 1989 der tschechische Dissident Peter Kliwar in der Sendung *Ted Koppels* „Revolution in a box“ im amerikanischen Programm NBC. (In derselben Sendung behauptete er übrigens auch, daß das Video in der CSSR, ähnlich wie in Polen, eine große Rolle als investigatives Medium in den tschechischen Dissidenten-Kreisen spielte, denen es sogar nach seinen Worten gelang, „eine Videozeitung im Untergrund herzustellen“.)<sup>10</sup>

Eine ähnliche, sogar noch größere Wirkung erzielte eine Video-Kassette in Bulgarien: Am selben 14. Dezember, als die alten Machthaber in Prag zum letzten Mal den Versuch unternommen hatten, die demokratische Bewegung gewaltsam niederzuschlagen oder wenigstens einzuschüchtern, demonstrierten auch Tausende von Bulgaren vor dem Parlamentsgebäude in Sofia für Freiheit und Demokratie, gegen die Alleinherrschaft der Kommunisten. Es war die erste bedeutende antikommunistische Demonstration nach dem Sturz des Diktators Todor Shivkov am 10.11.1989. Die Stimmung war extrem gespannt. Die Menge bis zum äußersten durch die Arroganz der Führungs-Clique gereizt. Der neue Staats- und Parteichef Petar Mladenow wandte sich, nach einem gescheiterten Versuch, die Demonstranten zu beruhigen, dem Verteidigungsminister mit den Worten zu: „Laßt besser die Panzer kommen!“ Dieser Satz wurde natürlich nicht von der Menge gehört, aber durch einen Zufall auf ein Videoband aufgenommen. Der Regisseur Evgeni Mihailov war mit seiner Videokamera vor Ort, um die Ereignisse zu filmen und war in diesem Moment in der Nähe der Parteibosse. Dieses Videoband wurde zu einer Zeitbombe. Als der Wahlkampf zwischen ehemaligen Kommunisten und der Opposition in vollem Gange war, strahlte die Opposition in einem ihrer Wahlstudios im Fernsehen im Juni 1990 diese Video-Aufnahme aus. Der Präsident mußte zugeben, daß ein solcher Satz aus seinem Munde nur im Moment von äußerster Nervosität, im Affekt gefallen war. Aber seine Parteifreunde und Wahlstrategen hatten ihm offenkundig eine andere Strategie vorgeschlagen: Die Echtheit der Aufnahme zu bezweifeln, zu verneinen, je einen solchen Satz gesagt zu haben. Ein Verhalten, der ihm nicht nur den höchsten Staatsposten, sondern auch die persönliche Ehre kostete.

Die Kommunisten hatten zuerst versucht, die Lüge zu verbreiten, daß die Aufnahme manipuliert und „verarbeitet“ worden ist, daß in Houston im NASA-Zentrum durch amerikanische Spezialisten eine solche Bewegung der Lippen von *Mladenov* auf elektronischem Wege modelliert und dann in die Aufnahme montiert worden ist. Gegen den Regisseur *Evgeni Mihailov* wurde eine regelrechte Hetz-Kampagne organisiert, sogar ein Verfahren wegen Beleidigung des Staatsoberhauptes eingeleitet. Aber diese Strategie alten Schlags konnte in der neuen Zeit wenig bewirken. Eine unabhängige Experten-Kommission stellte trotz des massiven Drucks seitens der regierenden Partei die Echtheit der Aufnahme fest. Im ganzen Land und vor allem in der Hauptstadt Sofia begann eine Welle von Demonstrationen und Hungerstreiks, die den sofortigen Rücktritt von *Mladenov* forderten. Langsam entwickelte sich die Geschichte zu einem Skandal vor den Augen der internationalen Öffentlichkeit. Man konnte verstehen, daß ein Präsident im Affekt auch etwas Sonderbares äußert, nicht aber, daß er vor den Augen der Welt sein Volk belügt. Am 6. Juli 1990 mußte der „Reformkommunist“ dem Parlament seine Demission anbieten. Sein Nachfolge wurde der Oppositionsführer *Jelju Jeleu*, der erste nichtkommunistische Präsident nach 45 Jahren stalinistischer Alleinherrschaft.

Somit demonstriert der Machtwechsel nicht nur die Unumkehrbarkeit einer modernen Entwicklung, den Anbruch einer Neuen Zeit für *Bulgarien*, sondern auch, neben allem anderem, die ungeahnten Potenzen des neuen Mediums Video.

Skandale, diesmal um wirklich gefälschte Videoaufnahmen, umwitterten die politische Umwälzung einige Monate früher in Bulgariens nördlichem Nachbarn *Rumänien*. Aber in der sogenannten rumänischen Revolution, in der „bedeutendsten Fälschung seit der Erfindung des Fernsehens“, wie sie die renommierte französische Zeitung *Le Monde Diplomatique* bezeichnete<sup>11</sup>, war es das Fernsehen selbst, das, wenn auch simulativ, den Gang der Ereignisse bestimmte. „In Anbetracht der moralischen Verunsicherung der Medien bietet sich eine Untersuchung der den Bildern ursprünglichen Ereignissen im Dezember an ... Die Fernsehbilder aus Rumänien schienen dem historischen Subjekt ein längst überschrittenes Ultimatum zu stellen, das Ultimatum des Bildes.“<sup>12</sup>

Dem rumänischen Fernsehen in jenen dramatischen Novembertagen ging es zu einem nicht unbedeutenden Teil auch um Fälschung der Ereignisse mit Hilfe einer Fälschung von Videoaufnahmen, in erster Linie um die Herbeiführung eines falschen Kontextes, einer ideologischen Hineininterpretation der Bilder. Das krasseste Beispiel war die Aufnahme von Leichen aus *Temesvar* (Menschen, die eines natürlichen Todes gestorben waren), die als Opfer der Willkür von *Ceausescu Securitate* dargestellt wurden. Aber es ging auch um eine technische Manipulierung von Videobändern. Hier ist das bekannteste Beispiel die Videokassette mit dem Prozeß gegen das Ehepaar *Ceausescu*. Als sie in voller Länge dem französischen Sender TF 1 zur Verfügung stand, hatten Ballistikexperten bei dem unabhängigen Gerichtslabor CARME festgestellt, daß die Hinrichtung, wie sie auf dem Tape zu sehen war, nicht der Realität entsprach. Ausgehend von dem offensichtlichen Gerinnungsgrad des Blutes, wie sie aus dem Gesicht des toten *Ceausescu* zu sehen war, konnte man ersehen, daß er schon einige Stunden tot gewesen sein muß. Man konnte also auch bei dem berühmt-berüchtigten Videotape eindeutig von einer Fälschung sprechen.

Dieses negative Beispiel aus *Rumänien* ist unter anderem auch ein Beweis dafür, daß man bei Video, wie bei jedem Medium überhaupt, nicht von vornherein von einer seiner Natur

eigenen und innewohnenden Kraft sprechen kann, sondern daß es je nach Gebrauch und dem Kommunikationskontext mit einer entsprechenden investigativen oder regressiven Funktion „aufgeladen“ wird. Dennoch muß man auf Grund der Beobachtungen in Osteuropa die Schlußfolgerung ziehen, daß das Dokumentarvideo im gesellschaftlich-politischen Umbruch eine positive (im Sinne des gesamten Entwicklungsprozesses) Konkretisation erlebte. Ausnahmen haben oft die Rolle, die Regel zu bestätigen. Diese Binsenwahrheit tritt im Vergleich zwischen den Video-Manipulationen des Rumänischen Fernsehens mit der Arbeit von Videoschaffenden in fast allen anderen osteuropäischen Ländern zu Tage.

Neben *Polen*, der *CSFR* und *Bulgarien* haben Videofilmer auch in *Ungarn* einen bedeutenden Beitrag in der operativen Dokumentierung und Einflußnahme auf den demokratischen Umbruch geleistet. Inzwischen haben *Andras Lanayi*, *Judit Ember* und andere ungarische Videoregisseure eine ganze Video-Enzyklopädie, ein „Videoperiodikum“ über die ungarische Entwicklung hin zu Pluralismus und Demokratie in ihrer geschichtlichen Reihenfolge geschaffen, die an der Soziologischen Fakultät der Budapester Universität aufbewahrt wird.

In der *Sowjetunion* ist heute Video das, was es für *Polen* oder die *CSFR* Mitte der 80er Jahre gewesen ist. Der Erwerb einer Videokamera gilt für die Opposition als der Erwerb einer der wichtigsten Waffen im Kampf gegen den beginnenden und aufbegehrenden Neostalinismus. Besonders geschätzt, auch bei ausländischen Korrespondenten und Medien, sind die Video-„Beilagen“ der wohl bekanntesten politischen Wochenzeitschrift „Ogonjok“: Entsprechend brisante Artikel werden hier mit einem Videotape „illustriert“, so unter anderem „Sergej Chruschtschow: Ein Denkmal für meinen Vater“, „Die Sondereinheit für die Bekämpfung der Prostitution“, „Juris Podnieks und seine neuen Filme“ u.a.

Der Demokratisierungsprozeß in *Osteuropa* ist noch längst nicht abgeschlossen, von einer Unumkehrbarkeit kann man in der *Sowjetunion*, zum Teil auch in den Balkan-Ländern, noch nicht sprechen. Die „Videoperiodiken“ werden weitergeführt. Dabei wird uns das Dokumentarvideo mit seinen Potenzen vielleicht immer wieder neu überraschen.

### *Die osteuropäische Videoart*

Als Anfang der 60er Jahre *Nam Yune Paik* auf der Grundlage der elektronischen Bildaufzeichnung durch Video, in der Fortsetzung seiner Experimente mit elektronischer Musik, zum Begründer der Videoart als einer neuen, eigenständigen Kunstform und Alternative der von der Kulturindustrie bestimmten Massen-Produktion von audiovisueller Ware wurde, hatte sich das Video nicht mal als fernsehinterne Produktions- und Reproduktionstechnik in den osteuropäischen Fernsehanstalten durchgesetzt. Die Bemühungen osteuropäischer Forscher, z.B. in *Polen* oder der *DDR*, lagen noch auf dem Niveau einer eigenen Entwicklung von Videotechnik für den Arbeitsprozeß des Fernsehens. Osteuropa blieb auch hinter der westlichen Entwicklung in den 70er Jahren mit einer großen Distanz zurück, als sich in den entwickelten Industrieländern des Westens sowohl eine ganze Videoart-Bewegung und -Plattform etablierte, als auch das Video selbst immer mehr zu einem alternativen Medium der Gruppenkommunikation in Jugend- und Kulturzentren, in Medienlaboratorien und -werkstätten wurde.

Eine erste *frühe Ausnahme* machte *Ungarn*. Die Pioniere des Videoexperiments hier waren

*Tibor Hajas* mit seinen ½ Zoll-„Etüden“ und *Gabor Body* mit seinen Arbeiten „Psychokosmos“ (angefertigt mit Computer und Videosimulator) und „Unendliches Bild und Spiegelung“ (1972). Aber erst in den 80er Jahren kann man hier von einem systematischen Videoexperimentieren sprechen. 1980 war für Ungarn in zweifacher Hinsicht von Bedeutung – zum einen als den Beginn des eigentlichen nationalen Videokunst-Arbeitens, zum anderen als das Jahr, in dem ein erster Versuch zum Anschluß an die internationale Videoart-Szene unternommen wurde. Beides ist mit dem Namen des wohl bekanntesten ungarischen Experimentalfilmers *Gabor Body* verbunden. Er gründete im selben Jahr die sogenannte K-Stern-Gruppe, der sich Avantgarde-Künstler aus dem filmischen und musikalischen Bereich, sowie aus der Bildenden Kunst anschlossen, sowie *INFERMENTAL*, das erste internationale Magazin auf Videokassetten, das inzwischen zu einer wahren Enzyklopädie der Videokunst in Europa und der Welt geworden ist.

Im Mai 1981 organisierte die K-Stern-Gruppe in einem der Filmateliers der MAFILM (der Ungarischen Kinematographie) einen Video-Wochenend-Workshop unter dem Slogan „Schmink-Festival“. Er blieb in der Geschichte der ungarischen Videokunst nicht so sehr mit fertigen Arbeiten in Erinnerung, als mit dem Forum, auf dem eine neue Epoche in der Entwicklung der nationalen Kunst- und Filmavantgarde, effektiv und auch skandalumwittert, angekündigt wurde. Ein Mitglied der Musikgruppe „Vágtázó Halottkémek“ (Rasende Leichenbeschauer) versuchte mit Farbstoff, eine Videokamera „experimentell“ zu attackieren und sorgte für ein Polizeiaufgebot zum Schutz der teuren Videotechnik. Der Alt-Avantgardist *Gyula Pauer* ließ sich seine langen Haare in mehreren Etappen vor der Videokamera von seinem Sohn abschneiden. *Veruschka Body* beschreibt die Zeit des „Schmink-Festivals“ folgendermaßen: „Eine neue Epoche zeigte sich an. Dem enthusiastischen Wunsch nach Videoarbeiten setzten aber die tatsächlichen technischen Kapazitäten und der bürokratische Schimmel eine schwere Hürde. Es brauchte noch weitere drei Jahre, bis sich das Béla Balázs Studio in Budapest (das Studio für professionelle und nichtprofessionelle Künstler) ... eine ¾ Zoll Videoausrüstung anschaffen konnte.“<sup>13</sup>

In den Jahren 1981-1983 bemühten sich ungarische Künstler im Ausland und vor allem in Berlin (*Mariann Kiss*, *Mari Chantu* und *Katalin Pázmándy*) erfolgreich, an der Entwicklung einer neuen Videosprache zu arbeiten. Dank der Berliner Künstlerförderung des DAAD konnte *Gabor Body* in (West) Berlin vier neuartige Videoprojekte zum Erfolg führen. Das bekannteste, „Der Dämon in Berlin“, wurde in die Wanderausstellung der 50 wichtigsten Repräsentanten der Videoart der Welt aufgenommen und in vielen europäischen und amerikanischen Galerien gezeigt.

In Ungarn selbst konzentrierte sich die videoexperimentelle Arbeit vor allem im Bela-Balázs-Studio in Budapest. Nicht nur, daß „seitdem das Studio über entsprechende Ausrüstungen verfügt, bedingt durch den geringen materiellen und technischen Aufwand des Video, eine neue Mobilität im Studio eingezogen ist“, wie *Karin Fritzsche* in ihren Beobachtungen zusammenfaßt<sup>14</sup>. Seit dem Herbst 1983 das Studio die Organisation und Produktion der III. Ausgabe von *INFERMENTAL* übernahm, ist es in gewisser Hinsicht im osteuropäischen Maßstab zu einem wichtigen Orientierungszentrum der Videoart geworden. Werke wie *Peter Forgács* „Spinoza infinity“, *János Szirtes*’ „Növény“ (Die Pflanze), oder später, 1987, *Miklos Petermáks* „Geburt der Venus“ – das vielleicht philosophisch eindrucksvollste ungarische Experimentalvideo das mit Hilfe verschiedenster Techniken das ewige Thema des Werdens

und Vergehens des Menschen aufgreift – können mit Recht zu den besten Werken der internationalen Videokunst gezählt werden.

Das, was die Videokunst in *Ungarn*, sogar im Vergleich zur westlichen Entwicklung auszeichnet, ist die organische Einbindung, die sie mit der eigentlich traditionellen nationalen Spielfilmproduktion eingegangen ist. Es gibt prozentual im Westen viel weniger Spielfilmregisseure, die für Kino oder Fernsehen produzieren und keine Berührungsängste mit dem unkonventionellen Video-Experiment haben. Aber auch die westliche Videoart-Bewegung selbst blieb mit wenigen Ausnahmen einem eigenen Ghetto, dem eigenen Elitarismus verfangen. Nur wenige wie *Jean-Luc Godard*, *Peter Greenaway* oder *Antonio Muntadas* konnten einen produktiven Ausweg finden.

In *Ungarn* dagegen, wo man auf eine starke Experimentalfilmtradition bauen kann, findet man viel mehr talentiertere Werke, die sich um eine Synthese zwischen traditionellem Film- und neuem Video-Ausdrucksmittel bemühen. Das bekannteste Beispiel ist *János Xantus'* „Rock-Missionar“ (1988). Die halbdokumentarischen Szenen aus dem Leben eines durch den Glauben von der Droge befreiten Rockmusikers kleidet der Regisseur in eine eindrucksvolle Underground-Ästhetik. Das VHS-Material (die Schauplätze erlaubten oftmals nur eine Amateur-Videokamera) hat er auf professionelles Video umkopiert, dann im elektronischen Trickstudio einzelne Bilder und Passagen partiell monochrom eingefärbt. Die Inkohärenz der Handlung findet in der progressiven Auflösung des Bildes ihr Pendant. Xantus' Film ist eine persönliche Widmung der Budapester Subkultur, all jenen Freunden aus der Szene, die trotz ihres Talents nicht das Durchsetzungsvermögen für eine große Karriere besitzen.

Neben *Ungarn* muß man als Land der Videokunst in Osteuropa unbedingt auch *Jugoslawien* erwähnen. Dabei gibt es im Land selbst verschiedene Zentren der Videoart, die Künstler aus den unterschiedlichsten Nationalitäten der Republik geschaffen haben. In Skopije ist es *Katica Trajkovska* vom TV-Skopije, das seit 1985 unter ihrer Leitung einige Dutzend Experimental-Videos produziert hat, unter anderem „VI-TV-DEO“ von *Patrick Zanoli* (1986), „Ana“ von *Ivan Cunihin* und *Dragan Abjanic* (1987) u.a. In Zagreb (Kroatien) das Multi-Media-Centre, u.a. *Ladislav Galetta*, der eine große Gruppe von jungen Videokünstlern um sich gesammelt hat. In der Hauptstadt Belgrad (Serbien) ist es die sogenannte Belgrader Gruppe (*Radimir Damnjan*, *Nesa Paripovic*, *Goran Trbuljak*, *Sanja Ivekovic* u.a.), die unter anderem jahrelang ihre Videoarbeiten beim Internationalen Videoart-Festival in *Locarno* gezeigt hat. In Ljubljana (Slowenien) organisiert die Galeria Moderna seit 1983 Videofestivals, wozu auch Künstler aus der ganzen Welt eingeladen werden.

*Polen*, das Land mit einer der profiliertesten Filmkulturen in Osteuropa, hat auch einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der Videoästhetik, vor allem durch seine talentierten Exil-Künstler geleistet. *Zbigniew Rybczinski* ist der Name, der als Synonym großer Videokunst international immer wieder, aber immer auch „Als ein Pole“ (so *Jean-Paul Fargier* in seinem gleichnamigen Artikel in *Cahiers du cinéma*)<sup>15</sup> zu hören ist. Bei seiner Kunst, vor allem bei „Steps“, kann man mit vollem Recht von einer Bereicherung der Ausdruckspalette videokünstlerischer Kreation mit jener spezifisch-osteuropäischen ideologisierend-interpretierend-ironisierenden Note und Methode der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sprechen. Der in der Sowjetunion studierte, lange Jahre in Polen arbeitende und später in die USA ausgewanderte Pole vermag es, in seinen Werken sowohl die Traditionen russischer Avantgardkunst als auch westlicher alternativer Videoart-Ästhetik synthetisiert

weiterzuführen. Ob er gegenwärtig mehr der amerikanischen oder aber doch der polnischen audiovisuellen Kultur zugehörig ist, ist möglicherweise eine delikate Frage. Die Amerikaner erinnern sich gewöhnlich ungern an die Herkunft ihrer großen Männer, auch in der Kunst, wie z.B. auch an die Tatsache, daß der Begründer und erste Leiter des „Center for Advanced Visual Studies“ des Massachusetts Institute of Technology der neueren audiovisuellen Technikultur ein Ungar, *György Kepes*, war.

In Polen selbst bildete sich Anfang der 80er Jahre auch eine interessante Videoart-Bewegung heraus. Die Filmhochschule in *Lodz* wurde unter *Josef Robakowski* und *Margarita Potocka* zu einem wichtigen Video-Zentrum. 1988 wurde *Robakowski* für sein Video „Party für Lutoslavski“ (1987) auf dem IX. Videoart-Festival in *Locarno* mit dem „Prix Arge Alp“ ausgezeichnet: „für sein originelles visuelles Vokabular, für die kunstvolle Gegenüberstellung und Überwindung der konventionellen Modelle in der elektronischen Musik- und Bildkomposition“. In Polen selbst wird seit 1989 auch ein Festival in *Wroclaw* durchgeführt, das neben seinem internationalen Programm auch als eine jährliche Schau des polnischen Videoschaffens ausgebaut wird.

Was *Bulgarien*, *Rumänien* und die *CSFR* betrifft, kann man bis zum heutigen Tag von einer seriösen Entwicklung der Videoart nicht sprechen. Ausgenommen ist natürlich das Schaffen von Künstlern, die ihr Land während der kommunistischen Diktatur verlassen haben und im Ausland leben, wie etwa der bulgarische Experimentator und Video-Produzent *Maran Gozov*, von dem *Jürgen Klaus* in seinem Katalog „Technologie und Kunst. Aufbruch in neue Wirklichkeiten“<sup>16</sup> spricht oder der Tscheche *Miroslav Moucha*, der sich mit Hilfe des Videos auf originelle Weise mit den Naturelementen Regen, Wind, Sonnenschein u.a. auseinandersetzt.

Für diese Länder bleibt die Entwicklung einer eigenständigen nationalen Videokultur ein großes Problem. In Zusammenhang mit *INFERMENTAL III* beobachtete *Veruschka Body* 1983, daß „wegen mangelnder videoteknischer Möglichkeiten oder auch bewußt interessante Arbeiten als Film realisiert und für das Videomagazin erst auf Video transferiert wurden“<sup>17</sup>. Wie langsam die Entwicklung auf diesem Gebiet gehen kann, bewies ein Fall auf dem XI. Videoart-Festival in *Locarno* 1990. *Bulgarien* hatte als Beitrag für das offizielle Programm zwei Filme des Regisseurs *Todor Blagoev* geschickt. Die Auswahlkommission blieb tief von dem „dynamischen Poly-Image“ des Autors beeindruckt, aber auch davon überrascht, daß es sich eigentlich um einen Experimental-Film handelte, der auf Video aufgenommen worden war. Solche Fälle bedeuten natürlich nicht, daß es in *Bulgarien*, oder etwa in der *CSFR* und *Rumänien* keine Videoproduktion gibt, sie sind nur eine Illustration mangelnder Experimentierbereitschaft, mangelnden Vertrauens dem neuen Medium gegenüber.

In anderen osteuropäischen Ländern konnten wiederum Videokünstler wegen der veralteten und ungenügenden technischen Ausrüstung nur schwer mit dem digitalisierten Kunstschaffen im Westen Schritt halten. Wenn man die übliche historische Gliederung in der Entwicklung der Videoart macht, sie also in die „traditionelle“ (bis etwa 1985) und danach die „vollkommen digitalisierte“ unterteilt, muß man feststellen, daß die osteuropäischen Künstler in ihrer überwiegenden Mehrzahl immer noch der ersten Richtung, der ersten Periode zuzurechnen sind. Einige Kunst- und Videokritiker neigen dazu, diese „Tendenz“ nicht unbedingt negativ auszuwerten, indem sie behaupten, daß die „traditionelle Videoart“ zu schnell von der Kunst-Szene verschwinde, ohne als Kunstrichtung voll „ausgeschöpft“ zu sein. Man kann sich einer solchen Meinung nur partiell anschließen. Betrachtet man die

Werke, die in der Videowerkstatt des Verbandes Bildender Künstler in der ehemaligen DDR entstanden, so kann man feststellen, gerade in den Arbeiten *Günther Petzolds* und *Wolfgang Przibillas*, daß das Fehlen des neuesten technischen Instrumentariums zu der Entfaltung einer traditionellen, simplen, aber sehr ausdrucksstarken Handschrift geführt hat. In einer Zeit, in der sich die elektronische Kunst mit ungeahnter Dynamik entwickelt und immer neue technische Fertigkeiten und Qualifikationen vom Künstler erwartet werden, ist westliche Unterstützung auf diesem so kostspieligen Gebiet der Kunst- und Kulturpraxis in Osteuropa von entscheidender Bedeutung.

In den letzten drei bis vier Jahren hat die *Sowjetunion* auch mit einigen interessanten Video-Künstlern eine wichtige Position in der osteuropäischen Video-Szene bezogen. Aber auch hier war es nicht die staatliche Video-Institution („Videofilm“), die die künstlerische Innovationsarbeit subventionierte, sondern einzelne unabhängige Gruppen und Kollektive. Im Westen bekannt wurde die Moskauer Gruppe „Teatr & teatr“, die auch zum ersten Mal in der osteuropäischen Entwicklung mit einer eigenartigen Form von „Multi-Video“ und Intermedialität für Schlagzeilen sorgte. In St. Petersburg wird Video als das Medium einer alternativen Underground-Kultur gefeiert. Die „Nekrorealisten“ (oder „Leichen-Regisseure“) sind eine Künstlergruppe (deren geistige Väter und Führer die Brüder *Alejniki* sind), die sich mit extremen Mitteln dem utilitarisierten audiovisuellen Massengeschmack widersetzen, einen pessimistisch-düsteren Gegenpol zum bereits ausscheidenden „sozialistischen Realismus“ schaffen wollen. Mit Hilfe des Videos beobachten sie den biologischen Zersetzungsprozeß bei Leichen und versuchen, ihn in metaphorischem Kontext zu stilisieren und zu ästhetisieren. Schade nur, daß sich diese jungen russischen Künstler so schnell manieristisch Schranken setzen und ihre „Themenwahl“ eingrenzen. Viel interessanter als ihre praktische Arbeit ist die theoretische Auseinandersetzung, die sie mit dem Medium Video in ihrer selbstverlegten Zeitschrift „Ciné-Phantom“ führen. Seit zwei Jahren wird in Riga auch das Festival „Arsenal“ durchgeführt – ein Forum vor allem des sehr jungen sowjetischen Film- und Videoexperiments.

Wie wenig noch Osteuropa in der internationalen Video-Kunst-Entwicklung wiegt, illustriert auch das „International Directory of electronic arts“, das 1990 in Paris von *Annick Bureau* herausgegeben wurde: unter den Hunderten von Künstlernamen internationalen Ranges, die diese Enzyklopädie der Video- und Computerkunst enthält, findet man die Namen von nur drei ungarischen (*Peter Forgacs*, *Raden Hannavati* und *Andras Wahorn*) und einem sowjetischen (*Kamil Gimazudinov*) Videokünstler oder -produzenten und von nochmal soviel osteuropäischen Video-Büros und Organisationen.

In der schweren Krisenzeit, die gegenwärtig Osteuropa erschüttert, gibt es noch weniger Mittel für Kunst, geschweige denn für Video- und elektronische Künste. Wer sich dazu berufen fühlt und sein Talent für Computer und für Kunst entdeckt hat, wird sicherlich, wenn keine Hilfe kommt (und sie wird voraussichtlich nicht bald kommen), sein Glück im Ausland suchen. Dann wird man nur am Klang der Namen in der einen oder anderen Länder-Sparte der einen oder anderen Enzyklopädie den einen oder anderen osteuropäischen Künstler entdecken.

*Die osteuropäische Videokultur in der Zeit des radikalen wirtschaftlichen Umbruchs*

Nach den politischen Veränderungen vom Herbst 1989 kam für Osteuropa, nach einer kurzen Periode der Euphorie und der Begeisterung von der neuen Freiheit, die mühsame Zeit der Umorientierung der ehemaligen sozialistischen Plan- und Kommandowirtschaft auf marktwirtschaftliche Prinzipien. Der Weg dorthin, so hat sich inzwischen herauskristallisiert, wird sich (wenn auch hoffentlich nur zeitweise) auf den Lebensstandard der breiten Bevölkerungsschichten negativ auswirken. Vieles, was früher als Bequemlichkeit und Luxus galt, muß unter den Bedingungen der ständigen Teuerung, der sich anbahnenden Unsicherheit um die Arbeitsplätze, der allgemeinen wirtschaftlichen Krise, zurückgestellt werden. Ob sich das hohe Tempo der Ausstattung der osteuropäischen Haushalte mit Heimvideotechnik, das nach der Wende zu verzeichnen war, halten wird, ist fraglich. Die neuen Videorecorder-Preise und der hohe Kurs der westlichen Währungen gegenüber den osteuropäischen sind weitere Probleme von bedeutender Tragweite. Der Umsatz der bulgarischen Videotheken in den Monaten Februar bis April 1991 ist z.B. dermaßen zurückgegangen, daß man sich gezwungen sah, in den Videotheken andere Waren anzubieten, wie Lederjacken, Strumpfhosen, Kaffee u.a. Bei den privaten Videotheken, und dies nicht nur in *Bulgarien*, sind solche Waren schon seit längerem anzutreffen.

Für die staatlichen Video-Organisationen in Osteuropa (ausgenommen die UdSSR, wo das Monopol von „Videofilm“ gesetzlich verankert ist und die wirtschaftliche Umwälzung noch am Anfang steht) werden die Überlebenschancen immer geringer, falls sie nicht rechtzeitig den Anschluß an westliche Medienunternehmen finden. Und dies nicht nur, weil sie als Überbleibsel der alten Kultur- und Wirtschaftspolitik mit einer qualvollen Umstrukturierung und drastischen Kürzung ihres Personals fertig werden müssen, sondern weil sie die zum großen Teil auch unter den neuen Bedingungen schwer mit den privaten Videotheken konkurrieren können. Während die „offiziellen“ staatlichen Videotheken das Autorenrecht nicht umgehen können und entsprechende Preise für die von ihnen im Westen aufgekauften Kassetten zahlen, blüht im privaten Videohandel die Videopiraterie. Dadurch sind die Kassetten hier nicht nur oft billiger, sondern können ihre Kunden vor allem mit aktuelleren Angeboten locken.

Im Softwarehandel, besonders in *Polen*, kann man von einer zweiten Pornowelle sprechen (die erste war während der „Gründerjahre“ des neuen Mediums Anfang der 80er Jahre). Jetzt sind aber die Stars aus „eigener Produktion“. Der Star überhaupt – nicht nur im erotischen Genre – ist zu dem neuen großen Motor des Publikumsinteresses beim Video geworden. Man kauft nicht mehr so sehr den und den Film, sondern den Film mit dem und dem Star, wobei man zunehmend einen Trend zu international erfolgreichen Filmen beobachtet, von denen man durch den befreiten Informationsstrom in der Presse oder in den neuen Satelliten-Programmen erfahren kann.

Der *private Sektor* gewinnt in der Distribution immer mehr die Oberhand (mit kleinen Ausnahmen in *Ungarn*). Er ist sehr divers organisiert, nicht nur in Videotheken, sondern auch als „Abteilungen“ in vielen der neuen Privatgeschäfte oder gar in der formlosen Modifizierung des Straßenhandels. Wie lange der Mechanismus des Raubkopie-Handels ungestört weiter existieren wird, ist eine Frage, die sich nicht nur die osteuropäischen staatlichen Institutionen für Autorenrecht, sondern auch die westlichen Produzenten mit der immer größeren Aufschließung des Marktes bald stellen werden.



Anders als bei der Distribution ist die Situation bei der Produktion. Hier haben die (ehemaligen) staatlichen Video-Organisationen viel größere Durchsetzungs-Chancen, weil sie über entsprechend gut ausgerüstete Studios und ein professionelles Potential verfügen, das die Privaten in so kurzer Zeit noch nicht aufbauen konnten. Außerdem haben die staatlichen Studios die Grundlage, um Partner mit entsprechenden Investitionen aus dem Westen für ihre Arbeit zu gewinnen. Für westliche Firmen kostet die Werbe-Spot-Produktion in Osteuropa viel weniger und damit gibt es ein beiderseitiges Interesse an einer Zusammenarbeit. Die kleineren privaten Video-Gesellschaften produzieren auch Reklame-Filme und Dokumentationen, aber mehr für Betriebe und Personen aus dem eigenen Land.

Für viele rentiert sich eine solche Tätigkeit kaum. So ist z.B. in *Bulgarien* in den letzten Monaten die Tendenz zu beobachten, daß diese meistens Ein-Personen-Firmen dichtmachen und ihre Videotechnik zu verkaufen versuchen. Leider ist in letzter Zeit, was das Kunstvideo betrifft, ein Nachlassen auf Grund der neuen ökonomischen Schwierigkeiten festzustellen, was z.B. die Arbeit der traditionellen Zentren, wie die Filmhochschule in Lodz oder das Bela-Balazs-Studio in Budapest, betrifft. Dafür entstehen aber neue Zentren, vor allem in der Sowjetunion (die „Nekrorealisten“ um Ciné-Phantom). Viele talentierte Video-Künstler (die meistens auch in der bildenden Kunst oder beim Film aktiv waren) haben den Weg in die Emigration gesucht. Man hofft, daß ein Teil von ihnen wieder in ihre Heimat zurückkehren werden: mit entsprechenden Erfahrungen, vielleicht auch mit Kapital und technischer Ausrüstung.

Generell läßt sich für die osteuropäische Situation zusammenfassend sagen, daß man größtenteils gegenwärtig mit Übergangerserscheinungen und -phänomenen konfrontiert wird. Eine weitere Entwicklung der Video-Kultur hängt von medienpolitischen, kulturellen und gesetzlichen Bedingungen ab. Die meisten osteuropäischen Parlamente müssen erst Mediengesetze schaffen, Garantien für den Schutz des Autorenrechts ausbauen und das große Problem von Teil-Subventionierung der kulturellen und künstlerischen Aktivitäten lösen.

In der Zeit des Abschieds vom Alten und der noch unbekanntem Wege des Neubeginns besteht die ernste Gefahr, daß die Giganten der westlichen Medienindustrien die audiovisuelle Landschaft in Osteuropa kolonialisieren. Andererseits ist eine Zusammenarbeit mit dem Westen auf dem Gebiet des Videos und der Neuen Medien lebenswichtig für die Existenz des nationalen Film- und Videoschaffens überhaupt. Eine balancierte Lösung zwischen den beiden Extrempunkten zu finden, wird *die* große Aufgabe osteuropäischer Kulturpolitik in den nächsten Jahren sein.

## Anmerkungen

- 1 *Wolton, Dominique* (1990), *Eloge du grand public*, Paris, Flammarion, S. 252.
- 2 *Shelev, Shelju* (1991), *Das Neue Osteuropa*, Rede auf der Konferenz des Zentrums für europäische Studien „Global Penal“ am 10.04.1991 in Amsterdam, in: *Demokrazija*, Sofia, 11.04.1991, S. 1.
- 3 *Sartori, Carlo* (1989), *La grande sorella*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, S. 237.
- 4 *Wajdowicz, Roman* (1972), *Hostiria magnetycznego zapisu obrazów*, Warszawa, S. 48.
- 5 *Gussev, Vladimir* (1988), *Die Natur des Videoimages und der nicht-narrative Film*, in: *Iskusstwo kino*, Nr. 8, Moskau, S. 95.
- 6 *Borev, Vladimir* (1990), *Video: Technik, Gewohnheit, Kultur*, Moskau, Profisdat, S. 65.

- 7 *Viltschek, Vsevolod* (1986), Vor- und Nachteile des Kassetten-Fernsehens, in: *Journalist*, Moskau, Nr. 5, S. 32.
- 8 *Sartori, Carlo*, S. 236.
- 9 *Gussev, Vladimir*, S. 96.
- 10 *der Kerckhove, Derrick* (1990), Von der Bürokratie zur Telekratie. Gedanken über die Medien in Osteuropa und in der westlichen Welt, in: *Weibel, Peter* (Hrsg.), Von der Bürokratie zur Telekratie, Merve Verlag, Berlin, S. 80.
- 11 *von Amelunxen, Hubertus/Ujica, Andrej* (Hrsg.) (1990), Television/Revolution. Das Ultimatum des Bildes, Rumänien im Dezember 1989, Jonas Verlag, Marburg, S. 8.
- 12 *Ebenda*, S. 8.
- 13 *Body, Veruschka* (1985), Video in Ungarn und anderen osteuropäischen Ländern, in: *Kunstforum International*, Köln, Bd. 77/78, 9-10/1985, S. 55.
- 14 *Fritzsche, Karin* (1989), Experimentelles, Dokumentares, Fiktives. Filme und Videos aus dem Nachwuchsstudio Bela Balazs, Berlin (Ost), S. 10.
- 15 *Fargier, Jean-Paul* (1988), Comme un polonais, in: *Cahiers du cinéma*, Paris, Nr. 3, S. 34.
- 16 *Claus, Jürgen* (1984), Kunst und Technologie. Aufbruch in neue Wirklichkeiten, Bonn, S. 47.
- 17 *Body, Veruschka*, S. 58.

## Anhang

### *Etappen in der Entwicklung der Video-Kommunikation in Osteuropa*

I.	Halblegale, dezentralisierte, private Einfuhr und Verbreitung von Videohard- und software aus westlichen Ländern	1980/84	1. Pornowelle, Horrofilme, B- und C-Pictures	
II.	Etablierung staatlicher Institutionen für Videoproduktion, -distribution, Versuche einer staatlichen Monopolisierung des Sektors	Paralleler, „schwarzer“ Videomarkt breitet sich weiter aus, Zahl der Videorecorder-Besitzer steigt dynamisch	1984/89	staatliche Videokulturpolitik; Tendenz zu einem vielseitigeren, wenn auch von den populären Genres beherrschten Angebot, „schwarzer Markt“
III.	Mit der politischen Wende in Osteuropa: die staatlichen Video-Betriebe auf dem Wege zur Privatisierung, joint-ventures mit westlichen Medien-Unternehmen	Viele kleine private Video-Firmen entstehen sowohl im Produktions-, als auch im Distributionsbereich	seit 1989	2. Pornowelle – auch eigene Produktion, internationale Bestseller, weiterhin B-Pictures, aber auch alte Filmklassiker
Konvergenz und Verwischung der klaren Grenzen zwischen „offiziellem“ und „schwarzem“ Videomarkt				

## Video in Bulgarien 1991

Verleih/Verwertung	
<p><i>Anzahl der Videorecorder:</i></p> <p><i>Preis eines Videorecorders:</i></p> <p><i>Jahresumsatz der Videotheken:</i></p> <p><i>Video-Softwaremarkt:</i></p>	<p>ca. 250 000 bei 9 Millionen Einwohnern und 2 Millionen Fernsehhaushalten</p> <p>500 \$ bis Ende 1990: 3000 Leva neuer Preis: 10-12 000 Leva</p> <p>2,5 Mio. Leva (offiziell) ca. 3 Mio. Leva („schwarzer“ Markt)</p> <p>50-60 neue Videoprogramme pro Jahr (offiziell) 300-400 Programme (inoffiziell)</p> <p>eine <i>offizielle</i> Videothek besitzt durchschnittlich 350-400 Videoprogramme, eine <i>private</i> 600-1200 Programme</p> <p>der Kauf einer bespielten Videokassette (neuer Preis ca. 100 Leva) entspricht ca. 3 durchschnittlichen Lebensmitteleinkäufen</p> <p>es existieren auch über 100 Kino-Videoklubs mit öffentlichen Video-Vorführungen</p> <p>größte Video-Distributionsfirmen sind „Bulgarsko Video“ (mit 10 eigenen Videotheken und 250 Videoständen in verschiedenen Geschäften), die bulgarische Kinematographie sowie die privaten Firmen „Hakomat“, „Rent“ und „Total“.</p>
Produktion	
<i>Videostudios</i>	Drei große staatliche Videostudios (von „Bulgarsko video“, von „Orpheus“ und der „Bulgarischen Kinematographie“) und ca. ein Dutzend kleinere private.
<i>Produktionsbereich</i>	Werbespots, Musikprogramme (hauptsächlich Unterhaltungsmusik), Dokumentarvideo, Bestellungen-Filme zu besonderen (feierlichen) Anlässen
<i>Quellen:</i>	<p>Referate von:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Svetlosar Jontschew, Abteilungsleiter „Orpheus“</li> <li>- Rossen Schiwarow, verantwortlich für „Videoverleih und Videodienstleistungen“, „Bulgarsko Video“</li> <li>- Georgi Angelov, verantwortlich für die Kino-Videoklubs „Bulgarische Kinematographie“</li> </ul>

Video in Ungarn 1990

Verleih/Verwertung	
<p><i>Anzahl der Videorecorder:</i></p> <p><i>Preis eines Videorecorders:</i></p> <p><i>Videodistributionsfirmen:</i></p> <p><i>Videotheken:</i></p> <p><i>Jahresumsatz der Videotheken:</i></p> <p><i>Video-Softwaremarkt:**</i></p>	<p>1 Million* / 800 000** bei 11 Millionen Einwohnern und 3,2 Millionen Fernsehhaushalten</p> <p>600-2000 \$*</p> <p>17* / 21</p> <p>500* (400 offizielle**, 200 illegale)</p> <p>2 Mrd. Forint (offiziell) 2 Mrd. Forint („schwarzer“ Markt)</p> <p>900-1000 neue Videoprogramme pro Jahr</p> <p>eine Videothek besitzt durchschnittlich 500-600 Videoprogramme</p> <p>der Kauf einer bespielten Videokassette entspricht ca. 8 durchschnittlichen Lebensmitteleinkäufen</p> <p>es existieren auch über Kino-Häuser mit öffentlichen Video-Anlagen (282 im ganzen Land**)</p> <p>größte Video-Distributionsfirmen sind die (noch) staatlichen MOKEP (mit 1,3 Mrd. Forint Einnahmen pro Jahr) und INTERVIDEO – ein joint-venture des ungarischen Filminstituts, einiger kleinerer ungarischen Firmen und Warner Bros, und WICO (joint-venture mit Canon)</p>
<p>Produktion**</p>	
<p><i>Videostudios</i></p>	<p>Drei große private Videostudios und 20 kleinere (bedeutendstes: MOVIE)</p>
<p><i>Produktionsbereich</i></p>	<p>Werbespots (auch für den internationalen Markt), Dokumentarfilme, aktuelle Reportagen für das „Frühstücksfernsehen“ u.a.</p>
<p><i>Quellen:</i></p>	<p>* Symposium „Offene Grenzen“, Wien, 21.11.1990 ** Uta Becher, Berlin, Untersuchung des Videos in Ungarn (Manuskript)</p>

## Video in der Sowjetunion 1990

Verleih/Verwertung	
<i>Anzahl der Videorecorder:</i>	ca. 6 Millionen bei 270 Millionen Einwohnern
<i>Preis eines Videorecorders:</i>	400-500 \$*
<i>Videodistributionsfirmen:</i>	offiziell nur die Staatliche Vereinigung „Videofilm“, in Wirklichkeit: Dutzende bis hunderte kleine private Unternehmer
<i>Videotheken:</i>	über 2000
<i>Jahresumsatz der Videotheken:</i>	„Angaben für den internen Gebrauch“
<i>Video-Softwaremarkt:**</i>	– 25 000 bewegliche, halbprivate Video-Installationen im ganzen Land – ein Kino wird für 3-4 Tage gemietet und dort die Video-Filme für 5-10 Rubel gezeigt, während eine Kinokarte 1 Rubel kostet  – außer den eigentlichen Videotheken gibt es auch Videocafés, Videobars usw., sowie kollektive Videoverwertungsstellen wie z.B. 2000 Video-Salons in den Gewerkschaftshäusern
<b>Produktion**</b>	
<i>Videostudios</i>	offiziell nach der Verfügung des sowjetischen Ministerrates vom 29.12.1988 – nur VPTO „Videofilm“, in Wirklichkeit arbeiten halblegal über 300 sogenannte „Videokooperativen“ wie „Planeta“, „Requisit“, „Inter“, das Videostudio des Zentrums für Mode „Lux“ usw.
<i>Produktionsbereich</i>	VPTO „Videofilm“: verschiedenste Spiel- und Dokumentarfilmproduktionen, Werbespots, Touristen-Reklame usw., bei den „Videokooperativen“: je nach konkretem Geltungsbereich
<i>Quellen:</i>	* Symposium „Offene Grenzen“, Wien, 21.11.1990, Report UdSSR von M. Sulkin, S. 4 ** V. Borev, „Video“, Moskau, Profisdat, 1990, S. 74

## Summary – Zusammenfassung

The Romanian author of this essay does not restrict himself merely to a description of the general distribution of videos in the countries of Eastern Europe (the former Soviet Union, Romania, Bulgaria, Hungary and Poland) before and after the collapse of Communism. His main concern is to examine the role played by the video underground. The author has first-hand knowledge of his subject matter and also describes the function of „official“ as well as clandestinely operating videotheques in vivid style. Empirical data and statistics relating to the video market in Eastern Europe add weight to his report.

In der vorliegenden Arbeit des rumänischen Autors wird nicht nur die allgemeine Verbreitung des Videos in den Ländern Osteuropas (ehemalige Sowjetunion, Rumänien, Bulgarien, Ungarn, Polen) vor und nach der „Wende“ beschrieben, sondern vor allem die Rolle untersucht, die das Video im Untergrund spielte. Der Autor ist ein ausgezeichnete Kenner dieser Abläufe und beschreibt auch die Funktion der „offiziellen“ sowie der heimlich betriebenen Videotheken recht anschaulich. Empirische Daten und Zahlenmaterial zum Video-Markt in Osteuropa untermauern seinen Bericht.

### Anschrift des Autors:

Rossen Milev  
Balkan Media  
Angel Gergov Str. 96  
1407 Sofia  
Bulgaria