

fünfundvierzig minuten straßenschlacht, ungeschnitten

stichworte zur geschichte einer linken videoarbeit in der brd

von Carsten Does

(zuerst veröffentlicht in: Becker, Jochen (Hg). *bignes? Kritik der unternehmerischen Stadt. Image/Politik. Städtisches Handeln. Berlin 2001*)

Wir erinnern uns vage: lange bevor die Hyper-Linke über Cyberpunks und virtuelle Riots phantasierte, löste 1967 die Markteinführung des Sony Porta-Packs, der ersten tragbaren Videokamera- und -rekordereinheit, euphorische Hoffnungen auf einen ‚emanzipativen Mediengebrauch‘ aus. Mit der Videokamera in den Händen der Bewegung sollte dem noch jungen Leitmedium TV Paroli geboten werden. Die praktische Aneignung des neuen Mediums durch die von unterschiedlichen Herrschaftsprojekten und -verhältnissen Betroffenen¹ selbst würde nicht nur das klassische Ein-Sender-/Viele-Empfänger-Verhältnis der hegemonialen Massenmedien mit ihrer repressiven, kapitalistischen Struktur unterhöhlen, sondern auch neue Formen einer dezentralen, politischen Organisation ermöglichen.²

Das ist lange her. In den vergangenen drei Jahrzehnten sind die verschiedenen Konzepte einer kritisch-emanzipatorischen Medienarbeit mit Video mehr als nur einmal zu Grabe getragen worden. Gleichwohl schafft sich jede neue Bewegungsgeneration ihre eigenen Medien und Foren von Gegenöffentlichkeit. Aber es herrscht Ernüchterung: galt Video tatsächlich einst als Waffe im Kampf um gesellschaftliche Veränderung, so sind die VideoaktivistInnen heute – mit dem weitgehenden Verschwinden relevanter sozialer Bewegungen – immer häufiger darauf zurückgeworfen, mediale Interventionen zu erfinden, die sich jenseits der brüchig gewordenen, dichotomen Konzepte von Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit, von mainstream und underground positionieren.

Ich arbeite selbst seit einigen Jahren als Videoaktivist in Berlin. Wenn ich hier nun einige Entwicklungslinien einer Videobewegung in der BRD oder besser: im deutsch-sprachigen Raum nachzeichne,³ so hoffe ich, eine Reihe nützlicher Anhaltspunkte zu liefern, auf deren Grundlage über Strategien und Verfahren einer zukünftigen audio-visuellen Medienarbeit diskutiert werden kann. Dies erscheint mir um so notwendiger, als gesellschaftliche Kommunikation heute in zunehmenden Maße über Visualisierungen betrieben wird. Mehr noch: Indem das neoliberale Modell, die von ihm permanent produzierten sozialen Brüche und Konflikte durch eine immer aufwendiger betriebene Imagepolitik zudeckt, wächst auch die Bedeutung (bewegter) elektronischer Bilder im Rahmen herrschaftsstabilisierender PR-Techniken. Umgekehrt gewinnt damit auch die Frage des Widerstands durch eine Produktion von ‚Gegenbildern‘ an Dringlichkeit. Dabei geht es aber nicht allein um Form und Inhalt dieser ‚Gegenbilder‘, sondern auch um ihre Produktionsweisen, um ihre Distributionswege und Rezeptionszusammenhänge.

¹ ‚Betroffene berichten selbst über ihre authentischen Erfahrungen.‘ – Lag in diesem Postulat der siebziger Jahre eine Hoffnung auf eine emanzipative Selbstartikulation, so ist damit heute die Vorstellung einer Wehleidigkeit verknüpft, der es zumeist nicht gelungen ist, einen Zusammenhang zum gesellschaftlichen Ganzen herzustellen. (vgl. auch: Negt, Oskar: *Gegenöffentlichkeit und Erfahrung. Über die Krisis in der Arbeitsweise linker Medien heute.* in: Maresch, Rudolf [Hrsg.]: *Medien und Öffentlichkeit.* 1996. S.33-41) Gleichzeitig schwingt in dem Begriff des Betroffenen jene ‚Opfer‘-Perspektive mit, deren Einseitigkeit insbes. in der feministischen Debatte seit Anfang der 90er Jahre in Frage gestellt wurde, da sie den Blick auf die eigene Verstrickung in dem komplizierten Netz der verschiedenen Unterdrückungsverhältnisse versperrt. Darüber hinaus wehren sich Krüppel-Initiativen, Tunten oder Projekte wie Kanak Attak heute offensiv gegen eine paternalistische Wahrnehmung des ‚Anderen‘ als Problemfall, dem durch sozialarbeiterische Integrationsmaßnahmen wie auch immer geholfen werden muß. Um all jene Schwierigkeiten zu kennzeichnen, die diesem Begriff des Betroffenen innewohnen, werde ich ihn im folgenden in Anführungszeichen setzen.

² vgl.: Brecht, Berthold: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.* in: ders.: *Gesammelte Werke 18.* Frankfurt/M. 1967. S. 117-134. u. Enzensberger, Hans Magnus: *Baukasten zu einer Theorie der Medien.* in: *Kursbuch 20.* März 1970. S.170.

³ Obwohl es auch in der DDR eine aus dem Westen mit Geräten unterstützte Videogruppe gegeben haben soll, fand eine unabhängige Filmarbeit dort fast ausschließlich auf Super-8 statt. Diese findet hier - ebenso wie eine kurzzeitig im Westen aufblühende politisch-engagierte Super-8-Szene - keine Berücksichtigung.

die siebziger: generation gegenöffentlichkeit

1973/74 wurde in der BRD, insbesondere aus den Hochschulen heraus, eine Anzahl neuer Videogruppen und Medienzentren gegründet, um in soziale Konflikte einzugreifen und mit dem Medium Video ‚Gegenöffentlichkeit‘ herzustellen. Explizit grenzte sich diese neue Generation von den sogenannten ‚Videopionieren‘ ab, die ab 1968 das neue Medium - unter Ausnutzung des unmittelbaren Feed-back-Effekts - vor allem im sozialpädagogischen und therapeutischen Bereich eingesetzt hatten.⁴

Charakteristisch für die Herangehensweise dieser zweiten Generation von Videogruppen war ein ausführliches Studium der (theoretischen) Arbeiten von Tretjakov, Vertov, Brecht, Negt/Kluge und Enzensberger.⁵ Im Zentrum der Überlegungen stand insbesondere Tretjakovs operatives Kunstverständnis⁶ als Suche nach den richtigen Methoden des Erfassens von Wirklichkeit und des Eingreifens in Gesellschaft. Im Verlauf der Russischen Revolution und ihrer Arbeiterkorrespondentenbewegung bedeutete dies für Tretjakov, nicht nur eine ‚Entprofessionalisierung‘ des Journalismus voranzutreiben, sondern sich genauso mit Fragen der Distribution und Rezeption sowie der Schaffung von Lesesälen, Wandzeitungen, Radios und Wanderkinos zu beschäftigen. Tretjakov beeinflusste sowohl Dziga Vertov⁷ als auch Arbeiterfotografen und –filmgruppen der Weimarer Republik. Mit ihren Amateuraufnahmen des ‚Blutmai 1929‘ – die Berliner Polizei hatte das Feuer auf die sich trotz eines Verbotes formierende 1. Mai Demonstration der KPD eröffnet und 31 Demonstranten erschossen – nahmen letztere das vorweg, was heute mit dem Begriff Videoaktivismus bezeichnet wird: die Aufnahmen wurden sowohl für eine Anklage vor Gericht eingesetzt, als auch von dem Filmemacher Piel Jutzi für einen agitatorisch anklagenden Dokumentarfilm verwendet.⁸

Neben der politischen Filmarbeit in den 20er und 30er Jahren bildeten auch die Erfahrungen von Videoprojekten aus Nordamerika und Frankreich einen wichtigen Bezugspunkt. In Frankreich hatte als einer der ersten Jean-Luc Godard die praktischen Möglichkeiten von Video erkannt und bereits 1968 seine Geräte verschiedenen politisch-militanten Gruppen zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig begann das französische Kulturministerium, zahlreiche Videoinitiativen zu fördern, die mittels einer prozeß-orientierten, also einer weniger am Endprodukt, sondern am (kollektiven) Herstellungsprozeß ausgerichteten Videoarbeit in den französischen Trabantenstädten eine Art Sozialarbeit leisteten. Dieses ‚vidéo animation‘ sollte dazu beitragen, die kommunikativen Fähigkeiten der BewohnerInnen zu fördern, um so die explosive soziale Situation in den Vorstädten zu entschärfen: *„Es kann wohl nicht klarer ausgedrückt werden, daß ‚vidéo-animation‘ hier dazu dient, die Einwohner dazu zu bringen, daß sie die technokratische Stadtplanung akzeptieren, die durchgeführt wurde, ohne daß sie in den Entscheidungsprozeß mit einbezogen wurden.“*⁹

Aus dieser Kritik heraus entstand ein ‚vidéo militant‘, das auf einer strikten Unabhängigkeit vom Staat bestand und mit seiner Arbeit bewußt parteiisch eingreifen und gesellschaftliche Konflikte zuspitzen wollte. ‚Vidéo militant‘ wurde verkörpert durch Gruppen wie Les Cent Fleurs, Video 00 oder die Frauenvideogruppe Ms´ams, die sich auch zu einem eigenen Distributionsnetz zusammenschlossen. Man unterschied verschiedene Funktionsweisen der eigenen Arbeit: Die Video-Aktion sollte unmittelbar, zumeist ‚live‘, ohne Eingriff in das Material, Öffentlichkeit herstellen. Video Out übertrug so z.B. während einer aus Protest gegen anhaltende Polizeischikanen durchgeführten Kirchenbesetzung von Sexarbeiterinnen die Geschehnisse und Verhandlungen innerhalb der Kirche ‚live‘ auf die Straße, um

⁴ vgl.: Stickel, Wolfgang: Zur Geschichte der Videobewegung. Politisch-orientierte Medienarbeit mit Video in den 70er und 80er Jahren – am Beispiel der Medienwerkstatt Freiburg. Diplomarbeit an der PH Freiburg. 1991. S. 64

⁵ vgl. u.a.: mpz (medienpädagogik-zentrum): Materialien 1, Hamburg 1976

⁶ vgl.: Tretjakov, Sergej: Die Arbeit des Schriftstellers. 1972

⁷ vgl.: Vertov, Dziga: Schriften zum Film. München 1973

⁸ Zur gleichen Zeit experimentierte Jutzi damit, Sozialreportagen und Spielfilmhandlungen zu verknüpfen. Die Authentizität seines Spielfilms „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ (1929), in dem mit Hilfe von dokumentarischen Sequenzen die Lebensverhältnisse im Berliner Arbeiterbezirk Wedding geschildert wurden, fand breite Anerkennung. (vgl.: Frehse, Thorsten: Über revolutionäre Filmpraxis in der Weimarer Republik: In Stattkino Berlin e.V.: Revolutionärer Film in Deutschland 1918-1933. Berlin 1996)

⁹ Flichy zit. n. Stickel: a.a.O. S.51

Aufmerksamkeit zu schaffen. Das Video-Tract war hingegen ein kurzes, schnell produziertes Band. Als ‚heißes‘ Band sollte es innerhalb einer Kampagne oder eines aktuellen sozialen Konflikts eine Solidarisierung bewirken. Die Darstellung der inneren Widersprüche und politischen Konflikte innerhalb der an der Kampagne beteiligten Gruppen war Aufgabe einer längerfristigen Produktionsarbeit, der Video-Analyse, die nicht in einen aktuellen Konflikt eingriff, sondern die Erfahrungen verschiedener Kämpfe generalisierte, Konfliktpunkte herausarbeitete und thematische Schwerpunkte setzte.¹⁰

Ähnlich dem französischen ‚video militant‘ ging es auch den deutschen Videoprojekten um ein Eingreifen, um ein Zuspitzen von sozialen Konflikten. Ein alternatives Netzwerk mit einem horizontalen Kommunikationsfluß sollte es den ‚Betroffenen‘ ermöglichen, ihre Erfahrungen selbst zur Diskussion zu stellen: Erfahrungen, die in hegemonialer Öffentlichkeit als private ausgegrenzt bleiben, also die Sphäre der Ökonomie, der Arbeitswelt, der Familie, des Geschlechterverhältnisses usw. berühren. Anders als die zusammenhangslose Aneinanderreihung beliebiger Begebenheiten in den Massenmedien sollten diese veröffentlichten Erfahrungen in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt und im Sinne einer möglichen kollektiven Emanzipation interpretiert werden. Denn, so Negt/Kluge: *„Die bloße Abbildung der Realität, zum Beispiel die Dokumentation entfremdeter Arbeitsprozesse, genügt nicht. Erst das Wissen, wie diese sie bedrückenden Verhältnisse zu ändern sind, das Aufzeigen von Handlungsperspektiven macht diesen Vorgang produktiv.“*¹¹

Insgesamt setzte Mitte der siebziger Jahre ein regelrechter Video-Boom ein. Bereits auf dem Berliner Videoforum 1978 waren über fünfzig Video-Initiativen vertreten: Wochen- bzw. Monatsschaugruppen, Hochschulvideogruppen und unabhängige Medienzentren.

Eine der bekannteren Wochenschaugruppen aus Köln orientierte sich ähnlich wie die damaligen Volksblätter an der Bürgerinitiativsbewegung, produzierte aber auch Beiträge über Hausbesetzungen oder zu politischen Prozessen im Kontext des (Gesinnungs-)Paragrafen 129a. Die Mitarbeit von ‚Betroffenen‘ oder AktivistInnen von außerhalb beschränkte sich dabei auf die inhaltliche Konzeption der zumeist drei- bis zehnminütigen Beiträge.

*„Wir“, so die Kölner Wochenschau, „sollten uns vielleicht als Videoflugblattverteiler verstehen. Ein Beispiel: da haben Leute Rheinwasser in das Haus der deutschen Arbeitgeberverbände gekippt, nach dem Motto: wir bringen ihnen die schmutzige Brühe wieder zurück! ... Diese Aktion wurde von uns gefilmt. ... Wir haben dann den Film in der Fußgängerzone gezeigt. Und wenn du dann so einen Fernseher aufbaust, da bleiben die Leute stehen. Anders als bei Flugblattverteilern, denken sie: ah, das sind ordentliche Leute, die können sich ja schon einen Fernseher leisten.“*¹²

Die produzierten Videos wurden in Kneipen, bei Veranstaltungen oder als Vorfilm in Off-Kinos gezeigt. Aus den Überlegungen einer Vernetzung der unterschiedlichen Gruppen zu einer bundesweiten Wochenschau entstand 1980 zumindest der ‚Bänderrundlauf‘, mittels dem sich die einzelnen Videoinitiativen gegenseitig ihre Produktionen kostenlos zur Verfügung stellten.¹³

Die Erfahrungen, die Projekte wie die Düsseldorfer Monatsschau oder die Gruppe Tele-Publik Westberliner Luft mit bürokratischen Einschränkungen und Zensurversuchen von Universitäten oder Volkshochschulen machen mußten, veranlaßten die meisten Videogruppen dazu, sich trotz der noch hohen Kosten eigene Geräte anzuschaffen und als unabhängige Medienzentren zu etablieren.¹⁴ Etliche dieser Videowerkstätten vertraten dabei ein Konzept des ‚public access‘, was ähnlich den heutigen Offenen Kanälen den öffentlichen Zugang zu den Produktionsmitteln und Distributionswegen ermöglichen sollte.¹⁵

¹⁰ Stickel: a.a.O. S.51-55

¹¹ Kluge, Alexander u. Negt, Oskar: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M. 1974. S.222.

¹² Kölner Wochenschau. in: Medienarbeit 27. Januar 1981, S.47

¹³ vgl.: Protokoll der Wochenschau-Tagung Nov. 1980. in: Medienarbeit 27. Januar 1981. S. 47

¹⁴ vgl.: u.a. Stickel: a.a.O. S.70

¹⁵ Offene Kanäle wurden im Rahmen der ersten Kabelpilotprojekte ab 1978 eingerichtet. Sie sollten Akzeptanz für die Einführung des Kabelfernsehens und die Zulassung privater TV-Anbieter schaffen. Da lange Zeit keine feste Sendeplätze an ProduzentInnen vergeben wurden, sondern die produzierten Beiträge in der Reihenfolge ihrer Abgabe ausgestrahlt wurden, erlangten diese Einrichtungen allerdings kaum eine Relevanz für eine politisch-engagierte Videoarbeit. (vgl. Jarren Otfried u.a.: Bürgermedium Offener Kanal. Berlin 1994. S.10-23)

Zu den beiden einflußreichsten Medienzentren gehörte das 1973 ins Leben gerufene medienpädagogik-zentrum (mpz) in Hamburg und die 1977 gegründete Medienoperative Berlin, die als entgegengesetzte Pole der Video-/Medienzentrumsbewegung die Diskussionen Ende der siebziger Jahre prägten. Während das mpz unentgeltlich und unabhängig von staatlichen Förderungen arbeitete, bemühte sich die Medienoperative von Anfang an um öffentliche Gelder. Eine Medienarbeit sollte von den Mitgliedern hauptberuflich geleistet werden. Auch inhaltlich vertraten die beiden Gruppen verschiedene Ansätze, die sie in dem sogenannten ‚Operativismus-Streit‘ 1977 verbittert von einander abgrenzten. Die Medienoperative lehnte hierbei eine Orientierung an dem Begriff Gegenöffentlichkeit/proletarische Öffentlichkeit ab und setzte auf ein prozeß-orientiertes Arbeiten gemeinsam mit den Betroffenen. Unabhängig von den jeweiligen Endprodukten sollten damit zuerst die Voraussetzungen für eine mediale Selbsttätigkeit des ‚Proletariats‘ geschaffen werden; erst in einem späteren Schritt könne die Schaffung von Gegenprodukten, so wie das mpz dies anstrebe, zu einer Aufgabe von Medienarbeit werden. Das Hamburger mpz, mit dem mittlerweile als negativ geltenden ‚vidéo militant‘ gleichgesetzt, bezeichnete eine solche Unterscheidung in prozeß- oder produktorientiertes Arbeiten hingegen als unbrauchbar, *„da es auch den sog. produktorientierten Ansätzen nicht primär um die Erstellung eines Medienproduktes, um des Produktes Willen geht. ... Häufig greifen die Medienprodukte auch selbst in aktuelle politische Prozesse unterstützend ein. Umgekehrt ist auch die sog. prozeß-orientierte Medienarbeit nur möglich über die Materialisierung in einem (wenn auch unbearbeiteten) Medienprodukt.“*¹⁶

Diese Diskussion, die heute *„an die hitzige Debatte der verschiedenen K-Gruppen Mitte der siebziger Jahre“*¹⁷ erinnert, erscheint um so absurder, als zwei Jahre später auf den Erlanger Videotagen zahlreiche Grundpositionen der Videobewegung in Frage gestellt wurden und man vehement eine allgemeine Krise der Videobewegung diagnostizierte: *„Die praktische Konkretisierung der Zentralbegriffe ‚(Gegen)Öffentlichkeit‘, ‚Selbsttätigkeit‘, bei einigen Gruppen verbunden mit dem Anspruch des ‚public access‘, erwies sich als schwierig. Kam vor einigen Jahren, auf der Höhe der Initiativbewegung, noch Unterstützung und Bestätigung von ‚außen‘, so sind heute die Mediengruppen auf sich selbst zurückgeworfen. Es gibt kaum noch aktive Initiativen, die kontinuierlich Medien einsetzen, dazu kommt ein allgemeiner Rückgang von politischen Bewegungen und eine Rückkehr politisch Engagierter ins ‚bürgerliche Lager‘. Die Erwartung der Mediengruppen, breite gesellschaftliche Nutzungsinteressen seien vorgegeben, erfüllten sich nicht.“*¹⁸

Darüber hinaus seien die entstandenen Produkte häufig charakterisiert durch endlose Interviews, gewichtige Kommentare, reichliche Überlängen und das Fehlen einer lustvollen Bildsprache. Insgesamt seien *„die Filme“* so z.B. die Videogruppe Aachen, *„ebenso langweilig wie unverständlich.“*¹⁹ Als Ausweg aus der Krise wurde ein radikaler Bruch mit der bisherigen Selbstbeschränkung auf das dokumentarische Betroffenenvideo gefordert. Die Arbeitsweise müsse professioneller werden und verlange ein Mehr an experimentellen, subjektiven Sichtweisen und kritischer Selbstreflexion.

Kritik an dem bisherigen Medienzentrumsansatz und dem Konzept ‚Gegenöffentlichkeit‘ kam auch von feministischen Videogruppen. Der 1979 in Hamburg gegründete Projekt bildwechsel war ursprünglich als ‚public-access‘-Zentrum für Frauen geplant; dies trat jedoch rasch zu

In jüngster Zeit stellen konservative Kreise die Berechtigung von Offenen Kanälen mit dem Verweis der Distributionsmöglichkeiten von Video über das Internet in Frage. Anstatt eine tatsächliche Demokratisierung der TV-Landschaft voranzutreiben und die Offenen Kanäle in diesem Sinne zu reformieren und auszubauen, gerät (nicht nur in diesem Zusammenhang) das demokratische Potential des Internet nun zu einem Alibi, die Kommerzialisierung und Konzentration der herkömmlichen Leitmedien ungeniert proklamieren zu können. (vgl: Politiker streiten um Fortführung des OK – Kommerzielle Sender wollen dessen Kabelplatz. in: Morgenpost Berlin. 3.3.2000)

¹⁶ mpz: Materialien 1: a.a.O. S.157

¹⁷ Stickel: a.a.O. S.91

¹⁸ Köhler, Margaret: Alternative Medienarbeit. Videogruppen in der Bundesrepublik. Opladen 1980. S.15

¹⁹ Videogruppe Aachen: Wider die Video-Doktrin. Eine Provokation. in: Erlanger Beiträge zur Medientheorie und Praxis 4/79. S.91

Gunsten einer eigenen Produktionstätigkeit in den Hintergrund: *„Dienstleistungen“*, so eine der bildwechsel-Mitarbeiterinnen, *„haben die Frauen immer gemacht, wie sollten sie darauf auf einmal scharf sein, auch wenn das Dienstleistungen sind, die sich an Frauen richten.“*²⁰ Einem Konzept von ‚Gegenöffentlichkeit‘, das sich allein durch abstrakt konstruierte ‚politische Notwendigkeiten‘ bestimmt, wurde eine Absage erteilt: *„Meiner Meinung nach läuft da unheimlich viel ab, nur damit man irgendwo draufschreiben kann, daß es passiert. Wenn die Leute ... so einen Tag hatten, wie ich ihn manchmal hinter mir habe, wollen sie was Nettos. Das finde ich total in Ordnung. Den Frauen böse zu sein, daß sie abends keine Lust mehr haben einen Film gegen Atomkraftwerke zu schauen, ist irgendwie der falsche Ansatz.“*²¹ In ihren Produktionen gingen die bildwechsel-Frauen unmittelbar von ihren eigenen, subjektiven Interessen aus und produzierten zu Themen wie *„Musik, Theater, Träume, Wünsche, Phantasien, Frauenbeziehungen, Prostitution.“*²² Auch die Anfang der 90er Jahre zusammen mit Frauengruppen aus Nürnberg und Berlin geschaffenen *„Videonachrichten“* - einer Art Videotagebuch der FrauenLesben-Bewegung - experimentierten mit sehr subjektiven, privaten Herangehensweisen an das Medium. Eine Reihe von Beiträgen bestätigten dabei nicht nur den Charakter von Video als einem ‚intimen‘ Medium, sondern belebten auch eine Auseinandersetzung darum, inwieweit eine feministische Medienarbeit die Kategorien ‚öffentlich/privat‘ zu überwinden suche bzw. dies überhaupt anstreben solle.²³ Heute versteht sich bildwechsel als ein Dachverband zur Förderung von Frauenkunst und -kultur in den audiovisuellen Medien und betreibt mit memovita eine umfangreiche Online-Datenbank zu von Frauen produzierten Filmen und Videos.²⁴

die achtziger: riot-videos aus der ersten person, singular

Unberührt von der Krise der Videobewegung entstand Anfang der 80er Jahre eine neue, junge Generation von Videogruppen, die in Zusammenhang mit der HausbesetzerInnenbewegung und einer neuen urbanen Subkultur von Punks und Autonomen ohne eine tiefgreifende Orientierung an theoretischen Konzepten mit dem Medium experimentierte. Die Verweigerung des Dialogs mit herrschender Öffentlichkeit drückte sich in dem Stil der neuen Bänder aus. Bilder von prügelnden Polizisten, brennenden Barrikaden und Straßenschlachten, unterlegt mit aggressiver Punkmusik, entsprachen nicht nur dem an Häuserwände gesprühten Motto von ‚Gefühl und Härte‘, sondern verstärkten visuell jene Mythen über die entsprechenden Ereignisse (die ‚riots‘, Besetzungen, Räumungen), die für das Anwachsen einer Bewegung unerlässlich sind.²⁵

So wie die Videogruppe Kreuzberg oder die Revolutionären Video Zellen bildete man die Häuserräumungen und Straßenschlachten zu Reagan- oder Haig-Besuch nahezu in Echtzeit ab, zeigte diese ‚dirty tapes‘ an den darauffolgenden Abenden in den diversen Treffpunkten der Szene und verschickte sie an ähnliche Orte in Westdeutschland.²⁶

Zu den bedeutendsten Gruppen dieser dritten Generation gehörten die Medienwerkstatt Freiburg und der Videoladen Zürich, dessen Video *„Züri brännt“* 1980 als erstes neues Bewegungsvideo für Furore sorgte.

„Es dauerte lange bis Zürich brannte, und als es endlich Feuer gefangen hatte, fand dieses keine Nahrung. Denn der Beton tönt hohl und will nicht brennen. Ein Supersicherheitsklotzgefängnis ist kein Scheiterhaufen, aber modern. Modern, viereckig, grau und in Ordnung sind auch die von plastifizierten Hollywood-Monstern belebten Kinderspielplätze. In Ordnung ist überhaupt alles, was glatt, kahl und sauber ist. Riesige planierte Flächen vor den Einkaufszentren, so leer und wunschlos wie die Köpfe der Familienväter am Sonntag. Doch unten, wo der Verputz zu bröckeln beginnt, wo verschämte

²⁰ bildwechsel: Gesprächswechsel. in Medienarbeit 30. November 1982. S. 50-51.

²¹ ebd.

²² ebd.

²³ vgl.: Bergemann, Ulrike: Annas Frisur oder das Berliner Meer. Das Projekt *„Videonachrichten“*. in: beiträge zur feministischen theorie und praxis 30/31. 1991. S.80.

²⁴ www.internetfrauen.w4w.net/bildwechsel

²⁵ vgl.: Ator, R. Adi: Kopfsprünge. in: Agentur Bilwet: Bewegungslehre. Berlin 1991. S.10

²⁶ s. z.B.: *„Bombenstimmung für Haig“* Revolutionären Videozellen. Video 1985

*Rinnsale Kleenex-sauberer Menschenärsche zu stinkenden Kloaken zusammenfließen, da leben die Ratten, wild wuchernd und fröhlich, schon lange.*²⁷

Aus hundert Stunden Rohmaterial wurde ein neunzig-minütiges dokumentarisches Pamphlet produziert, daß sich mit allen Effekten des Videotrickmischers einer eigenen Bildsprache bediente, die sich an dem collagenhaften Stil der Flugblätter und Punk-Plattencover orientierte: *„ästhetik und politik:*

das filmische ausdrucks mittel für diese bewegung ist der weite winkel. erstens entspricht das weitwinkelobjektiv mit seiner breite und seiner dynamik in der tiefe der bewegung schon rein optisch, zweitens erlaubt es aufgrund der großen tiefenschärfe ein mobiles aufnehmen und drittens sind gesichter im weitwinkel nur selten identifizierbar.

b) der standpunkt einer aufnahme ist bereits eine stellungnahme zur sache. deshalb filmen wir äußerst selten von seiten der polizei in richtung der demonstranten....

*was unsere verantwortung gegenüber der bewegung betrifft, so haben wir dafür drei prinzipien: 1.) wir versuchen nie jemanden bei einer ‚illegalen‘ handlung so zu filmen, daß er zu erkennen ist ... 2.) all unser filmmaterial ist jederzeit einsehbar ... 3.) all unsere montierten filme werden zuerst im kontext der bewegung aufgeführt, ... falls die bewegung einen film mehrheitlich ablehnen sollte, würden wir ihn nicht weiter verbreiten.*²⁸

Auch die Medienwerkstatt Freiburg (MWF), deren Mitglieder kollektiv in einem Haus mit Gemeinschaftskasse zusammenlebten, entstand im Kontext der HausbesetzerInnenbewegung. Eine Medienarbeit, in der mit AktivistInnen oder Betroffenen gemeinsam produziert werden sollte, lehnten die Freiburger ab. Mensch sah sich selbst als Teil der Bewegung und sammelte Bildmaterial während der Aktionen: *„um es mit vertov auszudrücken, wir verstehen uns als eine SAMMELSTELLE VON FAKTEN. ... das ausgangsmaterial für unseren film ‚paßt bloß auf‘ sind bilder aus einer zeit in der gekämpft wird gegen die planerische totalisierung unserer städte. ... die videocollage ist der versuch, unsere alltäglichkeit, unsere bilder diesem gesellschaftlichen wahnsinn entgegenzusetzen. bilder die so nicht zusammengehören und die doch nur so einen sinn ergeben, ...: einer hausräumung folgt ein fest, danach observation durch den staatsschutz; es gibt bambule in der innenstadt, es wird gefrühstückt und ein straßenfest zusammengeknüppelt. ... es ist die montage einer realität, die angehalten und in einzelstücke zerlegt, wieder zusammengesetzt wurde. ein video, das im laufe seiner entstehung sprachlos wurde, d.h. die bilder nicht durch einen verbindenden kommentar entmündigt; ein video, in dem nicht so sehr das verbale argument als mehr das lebensgefühl einer kämpfenden jugend gezeigt wird.*²⁹

Orientierte sich die ältere Generation der Medienzentrumsbewegung an der Bürgerinitiativsbewegung der 70er Jahre, so entsprach die Herangehensweise der neuen Videogruppen Anfang der 80er Jahre einer Vorstellung von (autonom) Politik, die aus der ersten Person heraus betrieben wurde. Es ging um die eigenen Häuser, die eigene Realität und man schuf Medien zuvorderst für die Mobilisierung der eigene Bewegung.

Viele ältere Videogruppen sahen allerdings keine Lösung darin, sich einfach an eine neue Bewegung ‚dranzuhängen‘. In einem Gespräch mit der Freiburger Medienwerkstatt formulierter ein Mitarbeiter des Hamburger Stadtjournals, einer Videowochenschau-Gruppe, seine Skepsis: *„Es gibt viele, die nicht im Zentrum dieser Bewegung sind, und das kann euch auch passieren, daß diese Bewegung weg ist, und dann wird die Frage sein, wird man sich die nächste suchen, wo ist die nächste in einem selbst? ... Wir schwimmen auf diesen Bewegungen wie die Fettaguen auf der Suppe.*³⁰

Die von der Agentur Bilwet getroffene Unterscheidung in eigene (Bewegungs)Medien und eine Medienpraxis der Gegenaufklärung, die sich an die anderen richtet,³¹ bleibt jedoch meist

²⁷ aus: "Züri brännt" Videoladen Zürich. Video 1980

²⁸ Videoladen Zürich: Züri brennt jetzt. in: Medienarbeit 27 Januar 1981. S.7-9.

²⁹ Medienwerkstatt Freiburg: Geste und Sprache. in: Medienarbeit 30 November 1982. S.37-38

³⁰ Gespräch über Bewegungsvideo. in: Medienarbeit 30 November 1982. S.30

³¹ vgl.: Agentur Bilwet: Medienarchiv. Bensheim 1993. S. 44-46.

Die niederländische Agentur Bilwet (www.thing.desk.nl/bilwet) ist eine freie Assoziation von Autoren, Medienaktivisten, ehemaligen Hausbesetzern u.a., die seit 1983 Essays und Manifeste veröffentlichte,

zu schematisch. Die Praxis der einzelnen Projekte ist zumeist differenzierter. Selbst der von der Freiburger Medienwerkstatt als Bewegungsfilm beschriebene Video "Paßt bloß auf" entstand – als erste TV-Produktion der neuen Videobewegung – für das kleine Fernsehspiel im ZDF. Dort gelangte er freilich erst nach dem Abflauen der Besetzungswelle zur Ausstrahlung.³²

Mit dem Niedergang der Häuserbewegung ab Mitte der achtziger Jahre standen die jüngeren Videogruppen vor ähnlichen Schwierigkeiten, wie die bereits älteren Initiativen. Ein Ausweg bot die Darstellung und Reflexion größerer Zusammenhänge. *"Die Medieninitiativen begaben sich auf Spurensuche, gingen den Entwicklungsbedingungen von Alltag und Politik in der Geschichte nach"*³³ und dokumentierten (politische) Lebensgeschichten, Stadtteilgeschichte, Arbeitskämpfe, den Alltag und Widerstand im Nationalsozialismus oder produzierten immer häufiger im Ausland, insbesondere dort, wo sich auf Grund der Kämpfe nationaler Befreiungsbewegungen eine internationalistische Solidaritätsbewegung gebildet hatte.³⁴

Gleichzeitig änderte sich auch der Anspruch an die eigenen Produkte: *"Nicht jeder ... sollte Filme machen. Mit schlechter Betroffenheitsberichterstattung war kein Blumentopf mehr zu gewinnen."* so ein Mitarbeiter der MWF. *"Mehr inhaltliche Recherche, bessere formale Umsetzung und die Frage der Vermittlung wurden zu zentralen Anforderungen an uns und unsere Produkte."*³⁵

Mit diesen gestiegenen Ansprüchen entwickelte sich auch zunehmend das Bedürfnis, von der eigenen Medienarbeit leben zu können. Je mehr sich die einzelnen MitarbeiterInnen der MWF dabei als wirkliche FilmautorInnen verstanden, desto mehr trat das unbezahlte Engagement für die klassische Zentrumsarbeit (Anbieten von Videokursen, Verleih- und Archivarbeit) in den Hintergrund und konnte schließlich nur noch über die Einrichtung von öffentlich finanzierten Stellen aufrecht erhalten werden.

Obwohl die eigene Filmarbeit in wachsendem Maße von einer vorab gesicherten Finanzierung durch Filmförderung und Fernsehen abhängig gemacht wurde, sprach man einer TV-Ausstrahlung der Filme, abgesehen von der finanziellen Seite, allerdings weiterhin keine Relevanz zu. Im Gegenteil: mensch betonte noch immer, daß eine Rezeption der eigenen Produkte nur in Kinos und Veranstaltungsorten, in denen eine Diskussion nicht ausgeschlossen schien, sinnvoll sei. Die Medienwerkstatt Freiburg gehörte so noch 1988 zu den schärfsten Kritikern eines Sendefensters auf RTL und Sat1, das von Kanal4, einem Zusammenschluß von Produktionsgruppen, wie dem KAOS Video- und Filmteam und dem Medienzentrum Ruhr/Essen, durchgesetzt wurde:

*"Damals war das eine harte Diskussion, will man sich überhaupt in diese Privatkanäle hineinbegeben, ... Will man wirklich versuchen, die politischen Inhalte, die man sonst in eigenen Zusammenhängen vorgeführt hat, jetzt in solche Kanäle zwischen Horror, Sex und Crime hineinzubasteln. Und da gab es damals bei uns die einhellige Meinung: Nee."*³⁶

exkurs: fernsehen ist böse – na und?

Kanal4 entstand u.a. aus einer seit Mitte der achtziger Jahre geführten Debatte um eine langfristige finanzielle Absicherung der Medienzentrumsarbeit. Ein in Großbritannien 1982 eingeführtes und hauptsächlich von dem Sender Channel Four finanziertes Förderungsmodell

Radiosendungen produzierte und Veranstaltungen organisierte. Aus dem Umfeld der Agentur Bilwet entstand auch die Initiative, zu drei bislang abgehaltenen Next 5 Minutes – Kongressen. Unter dem Stichwort ‚taktische Medien‘ wird hier das Feld einer fortschrittlichen Medienarbeit im Bereich der elektronischen Medien reflektiert. (www.n5m.org).

³² Stickel: a.a.O. S.115

³³ Kinter, Jürgen: Gegenöffentlichkeit und Selbsttätigkeit. Ende einer medienpolitischen Utopie? mpz-Sonderdruck aus Hiegemann u. Swoboda: Handbuch der Medienpädagogik. S.211

³⁴ Für die Medienwerkstatt Freiburg vgl. z.B. die Filme "Die Bankrotterklärung" (1982) über Mütter in der Hausbesetzer-Bewegung; "Die Lange Hoffnung" (1984) über den Kampf der beiden AnarchistInnen Clara Thalmann und Augustin Souchy im spanischen Bürgerkrieg; "Briefe aus Wiwili" (1986) über den Krieg der Contra gegen die sandinistische Revolution in Nicaragua, dem auch mehrere deutsche Internationalisten zum Opfer gefallen sind sowie der Video "Projekt Arthur" (1987) über die Frage des bewaffneten Kampfes in der BRD 1968.

³⁵ Stickel: a.a.O. S.119

³⁶ Interview mit Wolfgang Stickel, Medienwerkstatt Freiburg.

von unabhängigen Videogruppen diente dabei als Vorbild. Zwanzig kollektiv organisierte Medienzentren erhielten dort eine von einzelnen Filmprojekten unabhängige Sockelfinanzierung. Darüber hinaus standen den geförderten Medienzentren jährlich 470 Stunden Sendezeit bei Channel Four zur Verfügung.

In der Auseinandersetzung um die Zulassung privater Fernsehsender in NRW versuchte das Essener Medienzentrum Ruhr, eine Förderung von Medienzentren gemäß des britischen Vorbilds durchzusetzen. In einer von zehn weiteren Gruppen unterzeichneten ‚Essener Erklärung‘ wurde 1988 eine Grundfinanzierung der Medienzentren durch einen Teil der Werbeeinnahmen der Privatsender sowie feste Sendeplätze für unabhängige Videogruppen auf den neu zu schaffenden Kanälen gefordert. Obwohl eine solche Sockelfinanzierung nicht durchzusetzen war, wurde nach der Androhung eines juristischen Verfahrens, welches die Zulassung der privaten Programmanbieter erheblich verzögert hätte, Kanal4 immerhin ein 10-Jahresvertrag über ein festes Sendevolumen auf RTL und Sat1 zugesichert.³⁷

Für die Medienwerkstatt Freiburg war dies allerdings keine Lösung. An Stelle einer langfristigen Sicherung der unabhängigen Medienzentren, sei nur ein weiterer Sendeplatz herausgekommen, „um den professionell arbeitende Videomacher/innen in vertrauter Konkurrenz buhlen.“³⁸

Auch in Berlin diskutierten Mitte der achtziger Jahre Mitglieder der damaligen AL darüber, wie mit einer Privatisierung der Rundfunklandschaft umzugehen sei. Wenn diese Entwicklung schon nicht aufzuhalten sei, so die internen Überlegungen, sollte auch hier eine Nische für ein alternatives TV herauspringen. Allerdings waren in Berlin die sozialen Bewegungen noch so stark, daß sie einem Eindringen in die hegemoniale Medienlandschaft keine Bedeutung abgewinnen konnten. Mehr noch: die Entwicklung der *taz* bestärkte die radikalen Kerne der Bewegung in ihrer Skepsis gegenüber einer Institutionalisierung in der bürgerlichen Medienlandschaft. Denn die aus den Bewegungen heraus entstandene Tageszeitung hatte - anstatt einen linken Gegenpluralismus abzubilden - eine zentralisierende Funktion übernommen, wobei fundamental-oppositionelle Ansichten und anti-institutionelle Bewegungen immer weiter ausgegrenzt wurden. Unter diesen Voraussetzungen schien dem kleinen Diskussionszirkel eine öffentliche Debatte über Strategien einer linken Medienpolitik unmöglich.³⁹

1988 ging Kanal4 auf Sendung.⁴⁰ Die beteiligten Gesellschafter waren sich zu Anfang noch einig, „daß Kanal4 alternatives Fernsehen sein sollte und weder gegründet worden ist, um wirklich Geld zu verdienen, noch dazu gedacht ist, um jeden Preis – also um den Preis des Zugeständnisses an die Muttersender - zu überleben.“⁴¹ In Zusammenarbeit mit anderen Videogruppen und Medienzentren, darunter auch die ehemaligen KritikerInnen der Freiburger Medienwerkstatt, produzierte das KAOS-Team politische Reportagen und Magazinformate, in denen auch jene Themen und Perspektiven einer nicht-institutionalisierten Linken Eingang fanden, die in dieser Form kaum in die hegemonialen Massenmedien gelangt wären.⁴² Während KAOS immer wieder die Grenzen auslotete, in wieweit politisch-kontroverse Sendungen einen Platz im bundesdeutschen Fernsehen haben und auch in Kauf nahm, daß ihr Magazin „Z“ mehrfach von Sat1 kurzfristig aus dem Programm gestrichen wurde - so z.B.

³⁷ Stickel: a.a.O. S.154 und Interview mit Peter Kleinert, KAOS Film- und Videoteam u. ehemaliger Gesellschafter bei Kanal4

³⁸ Stickel: ebd.

³⁹ Darüber hinaus erschien dem AL-Diskussionszirkel ein wirkliches Vollprogramm, an dem man eigentlich interessiert war, als unfinanzierbar. Zur Entwicklung der *taz* s.a.: Stamm, Karl-Heinz: *Alternative Öffentlichkeit*. Frankfurt/M. 1988 S. 253-254.

⁴⁰ Einer der ersten bundesweit ausgestrahlten Produktionen war der Wallraff-Film „Ganz unten“, der kurz zuvor „von den ARD-Fernsehdirektoren nach Intervention der Thyssen AG und der CSU kurzfristig aus dem Programm gekippt wurde“ (KAOS Film- und Videoteam: *Selbstporträt*. Köln 1996)

⁴¹ Interview mit Peter Kleinert, KAOS Video- und Filmteam

⁴² s. z.B. die für Kanal4 produzierte Reportage „Happy Birthday Haftbefehl“ (Medienwerkstatt Freiburg. 1995), über die Kriminalisierung des linken Zeitungsprojekts „radikal“.

wegen eines Beitrags über die Berliner ImmigrantInnen-Gruppe Antifascist Gencelik⁴³ - betrieb eine Mehrheit der Kanal4 Gesellschafter mit dem näherrückenden Ende der 10-jährigen Vertragszeit jedoch eine immer deutlichere Anpassung an die Programmwartungen von RTL und Sat1. Obwohl sich KAOS nach einer scharfen Auseinandersetzung um diese Politik schließlich aus Kanal4 zurückzog, gelang es den verbliebenen, anpassungswilligen Produzenten nicht, eine Vertragsverlängerung mit RTL und Sat1 durchzusetzen.⁴⁴

Das KAOS-Team bzw. die Sendenische Kanal4 bot im Verlauf der 90er Jahre für etliche Videogruppen und EinzelautorInnen einen Einstieg in eine professionelle TV-Arbeit. So auch für die Berliner Gruppe dogfilm, die ihre ersten künstlerisch-satirischen Clips für das Magazin "Z" erstellen konnte. In der Folge etablierte sich dogfilm mit einer Anzahl (halb)dokumentarischer Filme, die für das Kleine Fernsehspiel des ZDF oder Arte produziert wurden. Der 1999 für Arte produzierte Themenabend "Kein Mensch ist illegal" entstand dabei in enger Rückbindung an die politischen Diskussionen der gleichnamigen antirassistischen Kampagne in Deutschland sowie an die Bewegung der "Sans Papiere" in Frankreich. Stand dogfilm einige Jahre lang u.a. für den erfolgreichen Versuch, als unabhängige Produktionsgruppe sowohl eine eigenständige Bildsprache zu entwickeln, als auch gesellschaftspolitische Themen und Anliegen in Kooperation mit Basisinitiativen in die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten zu transportieren, so wirkt die Auflösung der Gruppe im Frühjahr 2000 aus Gründen der sich weiterhin verschlechternden Produktionsbedingungen ein bezeichnendes Licht auf die bundesdeutsche TV-Landschaft. Die mit immer geringerem Etat ausgestatteten und seltener werdenden Programmplätze für anspruchsvolle Dokumentarfilme zwingen zu anhaltender Selbstausschöpfung oder zu einer marktorientierten Kommerzialisierung.⁴⁵

die neunziger: professionalisierung und ausdifferenzierung

Während noch bis Anfang der 90er Jahre von einer Videobewegung gesprochen werden kann, die zumindest über verschiedene Zeitungen, Rundbriefe⁴⁶ und alljährliche Treffen auf dem Freiburger Video-Forum kontinuierlich miteinander debattierte und stritt, hat sich diese in den letzten 10 Jahren weitestgehend unverbunden aufgefächert. Die meisten Medienzentren haben ihren Prozeß der Professionalisierung abgeschlossen. In einer langen Entwicklung trennten sich die FilmautorInnen der Freiburger Medienwerkstatt, die bis in die 90er Jahre dort immerhin noch eine gemeinsame Produktionsfirma betrieben, von dem Zentrum. Sie arbeiten heute als vollständig individualisierte FilmemacherInnen. Insbesondere Pepe Danquart hatte dabei mit seinem (antirassistischen) Kurzspielfilm "Der Schwarzfahrer" (1993) sowie mit der abendfüllenden Dokumentation "Heimspiel" (2000), die anhand des Ostberliner Eishockeyclubs "Eisbären Berlin" den Prozeß der deutschen Wiedervereinigung thematisiert, internationalen Erfolg. Während in der Medienwerkstatt selbst die klassischen Dienstleistungsbereiche bis heute weiterbetrieben werden⁴⁷, hat sich das Freiburger Video-Forum – Anfang der 80er Jahre nach einer Boykott-Erklärung gegenüber den Oberhausener Kurzfilmtagen als Diskussionsforum des politisch-engagierten Videos geschaffen – zu einem mehr oder minder gewöhnlichen Filmfestival verwandelt:

*"Wir diskutieren Film lediglich an Hand seiner Filmqualität. Und so sind z.B. viele Filme, die ich für unseren Verleih wichtig fand, von der Jury ausgesiebt worden, weil es hieß: ‚Nein, das ist aber völlig uninteressant geschnitten und langweilig.‘"*⁴⁸ Heute widmet sich das

⁴³ Die insgesamt drei Magazinfolgen, die von Sat1 aus dem Programm gestrichen wurden, bedeuteten für Kanal4 auch jeweils einen finanziellen Verlust von mehreren 100.000 DM und veranlaßten schließlich eine Mehrheit der Kanal4-Gesellschafter dazu, das Magazin gegen den Widerstand von KAOS komplett abzusetzen.

⁴⁴ s.a. :Peter Kleinert: "Bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt." Offene Abschiedsrede des Kanal-4 Gesellschafter P. Kleinert. in: epd Medien 98/99 16.Dez.1998. KAOS-Produktionen sind direkt erhältlich über: KAOS-Video- und Filmteam, Genterstr. 6; 50672 Köln. Tel: 0221/9521288. s.a.: www.kaos-team.de

⁴⁵ vgl.: Interview mit mehreren dogfilm-Mitgliedern. Kontakt: www.dogfilm.de

⁴⁶ s.: z.B. die eingestellte Zeitschrift "medienarbeit" des mpz oder der 1990 eingestellte Rundbrief der Videobewegung "cut/in".

⁴⁷ s. www.freiburger-medienforum.de/mw/

⁴⁸ Interview mit Wolfgang Stickel.

eigenständige Freiburger Film Forum Schwerpunkten wie "Stummfilm und Musik" oder dem ethnologischen Film aus Afrika, Amerika, Asien und Ozeanien. Andere Medienwerkstätten fanden ihre Nische zur Professionalisierung im Bereich der Fort- und Ausbildung für Filmemacher (Medienwerkstatt Linden⁴⁹), im Kunstvideosektor (MW Wien⁵⁰) oder im Bereich didaktischer AV-Medien für Schule und Weiterbildung, wie die Querblick Medien- und Verlagswerkstatt⁵¹, die noch Mitte der neunziger Jahre mit ihrem professionell aufgezogen bundesweiten Videovertrieb, die lokale Aufteilung des Verleihmarktes durch die bestehenden Medienwerkstätten unterlief und damit einen scharfen Konflikt auslöste.

Im Gegensatz zu dieser Professionalisierung hält das mpz mit geradezu bewundernswerter Kontinuität und Hartnäckigkeit bis heute an seiner "Utopie Medienzentrum" fest.⁵² Das älteste bundesdeutsche Medienzentrum basiert noch immer auf dem ehrenamtlichen Engagement eines Kollektivs, das Hierarchien und eine Spezialisierung auf verschiedene Arbeitsbereiche ablehnt. *"Die Betroffenen"*, so ein Mitarbeiter, *"bringen ihr Wissen um ihr spezifisches Thema, um ihre Interessen ein, und das mpz bringt seine Erfahrungen mit dem Umgang mit Medien, sein ästhetisches Wissen, ein. Und dann passiert was."*⁵³ Es ist dieser gegenseitige Lernprozeß auf den es dem mpz nicht nur in der Produktion, sondern auch im Bereich der Rezeption und Distribution ankommt. Obwohl der Videoverleih, wie in allen anderen heute noch existierenden Medienzentren, in Bezug auf die Anzahl der eingesetzten Filme kontinuierlich rückläufig ist, beharrt das mpz auf einen Einsatz in kollektiven Zusammenhängen. Nur so können die Filme unmittelbar mit den konkreten Erfahrungen des Publikums kurzgeschlossen werden.

Auch wenn sich die meisten neu gegründeten Videoinitiativen im Verlauf der 80er/90er Jahre zumeist nach kurzer Zeit wieder auflösten, entstanden mit den verschiedenen Bewegungshöhepunkten auch immer wieder Projekte in der Tradition einer kontinuierlichen politischen Medienarbeit von unten. In Berlin geht 1988 im Zusammenhang mit der Protestbewegung gegen den IWF aus der ehemaligen Videogruppe Kreuzberg die autofocus videowerkstatt hervor. Das Projekt übernimmt die Archiv und Verleihtätigkeit der Medienoperative Berlin, die sich zügig als Mediopolis GmbH⁵⁴ kommerzialisierte. Während autofocus in den ersten Jahren sehr bewegungsnahe Filme produzierte - so z.B. die gemeinsam mit den BesetzerInnen des Kubat-Dreiecks (heute: Potsdamer Platz) oder der Mainzerstraße entstandenen Videos - versteht sich das Projekt neben dem noch weiterhin betriebenen Verleih politischer Videos heute als ein Zusammenschluß von unabhängigen politischen FilmautorInnen.⁵⁵

⁴⁹ MW Linden : www.nanunet.de/institut/medienwerkstatt-linden/

⁵⁰ MW Wien: www.t0.or.at/~medienwerkstatt/

⁵¹ s.: www.schriftbild.com

⁵² s.: www.nadir.org/nadir/archiv/Medien/Allgemein/medienpädagogikzentrum_hh/

⁵³ Interview mit drei MitarbeiterInnen des mpz.

Das mpz produziert allerdings nicht nur weiterhin jene klassischen ‚Betroffenenvideos‘, wie z.B. den Film "Barrieren machen behindert" (1995), der gemeinsam mit einer Bürgerinitiative von Behinderten entstand und der jene behindertenfeindliche Stadtarchitektur thematisierte, sondern darüber hinaus entstanden mit allein acht Videos über die besetzten Häuser der Hamburger Hafenstraße auch typische Bewegungsfilme. Dies mag ein weiterer Beleg dafür sein, daß die auch in diesem Text vorgenommenen Unterscheidungen und Kategorisierungen der differenzierteren Praxis der einzelnen Projekte zumeist kaum gerecht werden.

⁵⁴ s.: www.mediopolis.de Hatte das von der Medienoperative ins Leben gerufene Berliner Videofest noch bis Anfang der 90er Jahre eine Bedeutung für eine Auseinandersetzung um eine politische-alternative Medienarbeit (vgl. z.B. das 4. Videofest 1991 mit seinem Schwerpunkt zu alternativen TV-Projekten), begreift sich die daraus hervorgegangene transmediale als reines Medienkunstfestival. s. www.transmediale.de

⁵⁵ Zuletzt entstanden hier Filme wie "Südosten" (1999), eine Dokumentation über zwei kommunistische Widerstandskämpfer aus Berlin-Kreuzberg, oder "Was man so sein eigen nennt..." (1998), eine eigentümlich interessante Reflexion über den Begriff des Eigentums an Hand der Geschichte eines kleinen, von zwei türkischen Familien aus Gewohnheitsrecht genutzten Gartens im ehemaligen Niemandsland des Berliner Mauerstreifens. s. www.videowerkstatt.de

Im Gegensatz dazu begreift sich die zwei Jahre später aus der HausbesetzerInnenbewegung in Ostberlin hervorgegangene Gruppe ak kraak⁵⁶ noch immer als ein verstörter Haufen von jung-dynamischen ad-hoc-VideoaktivistInnen, komischen camcorder commandantes und gealterten Liebhabern dokumentarisch-beobachtender Riotclips. Über ihr regelmäßig bundesweit vertriebenes Videokassettenmagazin bietet ak kraak ein Forum der verschiedenen politischen Initiativen und covert lokale wie internationale Aktionen und Kampagnen von der Anti-Atombewegung in Gorleben bis hin zu den Zapatisten in Chiapas. Mit seiner Mischung aus kurzen Clips, absurder Komik und kritisch-dokumentarischen Beiträgen fungiert das Magazinformat nicht nur als ein unterhaltsames, alternatives family-tv, sondern auch als eine kommunikative Klammer der einzelnen Subszene, kurz - und um die Eigenwerbung hiermit zu beenden - als eine wirklich bewußtseinserweiternde Gegeninformationsmaschine im Heimvideobereich.

Während die Nutzung der klassischen Medienzentrums-Angebote (Verleih, Archiv, Beratung- und Unterstützung bei kleinen Eigenproduktionen etc.) immer weiter zurückging, ist ein Gebrauch des Mediums Video durch politische AktivistInnen und Initiativen heute angewachsen. Ursache dieser scheinbar paradoxen Entwicklung ist die Verbreitung der Videotechnologie im Heimkonsumbereich und die dadurch gewachsene Medienkompetenz. So steht nicht nur mittlerweile in jedem Haushalt ein Videorecorder, sondern auch der Zugriff auf einfache VHS/S-VHS/DV-Kameras sowie auf die nötige Schnitt-Software für PCs stellt heute kaum mehr ein Hindernis dar. Als Folge davon hat sich eine Medienzentrums-Arbeit tatsächlich dezentralisiert. Viele kontinuierlich arbeitenden Initiativen legen mittlerweile zu ihren jeweiligen Interessensgebieten selbst kleine Sammlungen der für sie interessanten Filme an. Kaum eine politische Aktion oder Demonstration findet heute noch statt, ohne daß neben den Videodokumentationseinheiten der Polizei nicht auch etliche VideoaktivistInnen das Geschehen aus Sicht der DemonstrantInnen festhalten und so hoffen, zumindest einen geringen Schutz vor allzu brutalen Übergriffen durch die Ordnungshüter bieten zu können. Gleichzeitig entstehen auf diesem Weg zahllose Bänder, die von die Ereignisse schlicht abbildenden ‚dirty tapes‘ über witzige Mobilisierungsclips bis hin zu gut recherchierten Dokumentationen reichen. Riotvideos, wie das unter dem Namen „Sprengkopf Recklinghausen“ produzierte Band „Krieg der Welten“ (1996) über die Chaos-Tage in Hannover⁵⁷, anonyme Videoanschlagserklärungen, wie z.B. zu einer Unterbrechung des Kabelnetzes der Abschiebedrehscheibe Frankfurter Flughafen⁵⁸, Mobilisierungsclips zu antirassistischen Grenzcamps⁵⁹ oder ausführliche Dokumentationen über den Kampf von Intersexuellen um körperliche Selbstbestimmung⁶⁰ kursieren häufig auf informellem Weg zwischen den einzelnen Subszene, Initiativen und Veranstaltungsorten oder gelangen vielleicht noch in einem der Offenen Kanäle zur Ausstrahlung. Kontinuierlich arbeitende Produktionszusammenhänge wie z.B. Hex TV aus Köln, die zuletzt zu den Protesten gegen

⁵⁶ www.akkraak.squat.net

⁵⁷ Das Video war Teil einer perfiden Strategie der Anarchistischen Pogo Partei Deutschlands unter Karl Nagel, die Verunsicherung nach den Krawallen und Straßenschlachten der Chaos-Tage 1995 weiter zu schüren und für eine angestrebte Machtübernahme auszunutzen: *„Im Jahr darauf dann mein größter Triumph,“* so der Vorsitzende der APPD: *„So groß war die Angst in Hannover vor neuen Chaos-Tagen, daß die Stadt 14 Tage mit 7000 Polizisten dichtgemacht wurde. Kosten: 36 Millionen Mark! Zum nicht unerheblichen Teil mein Verdienst, weil dank des von mir betriebenen Cannibal Home Channel Politik und Polizei in eine regelrechte Hysterie hineingetrieben worden waren. Zusätzlich unterstützt durch das von mir produzierte Video „Kampf der Welten“, daß ich als angeblicher „Sprengkopf Recklinghausen“ ohne Absenderangabe an die Leute verschickte. Wohl wissend, daß es schnell tausendfach kopiert den Weg in jeden Punk- und Polizeivideorekorder finden würde ...“* s. www.karlnagel.de

⁵⁸ Eine erste öffentliche Vorführung des Videos „How to come through“ (1996) endete in Frankfurt mit einem Polizeieinsatz, bei dem das gesamte Publikum einer erkennungsdienstlichen Behandlung unterzogen wurde. Während es der Polizei nicht gelang, den anonymen ProduzentInnen des Videos habhaft zu werden, sorgten sie mit ihrer Aktion wenigstens dafür, daß das Video in kürzester Zeit bundesweit bekannt und auf zahllosen Veranstaltungen gezeigt wurde.

⁵⁹ s. u.a. die Homepage der Kampagne „Kein Mensch ist illegal“: www.contrast.org/borders

⁶⁰ „Intersexed“ (1998), ein Dokumentarvideo über die Geschichte zweier deutscher Intersexen, ist erhältlich über die Arbeitsgruppe gegen Gewalt in der Pädiatrie und Gynäkologie. s.: www.home.t-online.de/home/agppg/video

den Weltwirtschaftsgipfel in Köln ein Zentrum für Videoaktivisten koordinierten⁶¹, oder das Berliner FrauenLesbenFilmkollektiv⁶², daß während des Jugoslawienkriegs in einer Reihe von Straßenvideokundgebungen kritische Informationen der serbischen Antikriegsbewegung verbreitete, sind heute allerdings nicht mehr die Regel und werden immer häufiger durch Einzelproduzenten oder kurzfristige Produktionszusammenschlüsse ersetzt.

Ein solchen Produktionszusammenschluß stellte auch das Projekt A-Clip⁶³ da, ein Bündnis von Mitgliedern verschiedener Videogruppen, EinzelproduzentInnen und kritischen KünstlerInnen. Im Rahmen von "Innenstadt-Aktionen", einer bundesweiten Kampagne u.a. gegen die Privatisierung öffentlicher Räume und der damit einhergehenden Ausgrenzungsmechanismen, produzierte das Projekt zwei Staffeln von anderthalb-minütigen Clips, die in zahlreichen Kinos im Werbeblock liefen. Das Eindringen in die Nische Kinowerbung mit kurzen Irritationen und Gegenbildern basiert auf der Erkenntnis, daß heute kaum mehr soziale Bewegungen existieren, die auf Grund ihrer Eigendynamik eine wirkliche Attraktion und politische Relevanz entfalten. Aus dieser defensiven Einschätzung heraus ging es A-Clip weniger darum, Aufklärung zu betreiben oder zu mobilisieren, sondern vielmehr sollten die hegemonialen Bilder, mit denen die neuen Sauber- und Sicherheitsdiskurse unterstützt wurden, attackiert werden. In diesem Sinne wurde die herrschende Werbeästhetik in den einzelnen Clips sowohl für den Transport eigener Inhalte gekidnappt, ironisiert oder kritisch zerlegt, als auch durch einen eigenen low-budget trash-Charakter bewußt links liegen gelassen.

ausblicke: fast forward/stop/rewind/stop – real(ly) play!

Für eine solchermaßen betriebene Dekonstruktion der hegemonialen Bilderwelten würde sich auch die Produktion von Musikclips anbieten. So veröffentlicht beispielsweise das deutsche Techno-Punk Projekt Atari Teenage Riot auf seinen CDs regelmäßig Videoclips, die von dem VJ Philipp Virus produziert werden. Angetreten, um den Riot-Sound zu visualisieren, recycelt Philipp Virus die herrschende Bilderflut von Kriegs- und anderen Katastrophenimages zu einem eindrücklichen Bilder-Bombardement⁶⁴ oder inszeniert den Ausbruch der (digitalen) Revolution in einem Großraumbüro.⁶⁵ Trotz vollmundig revolutionärer Ankündigungen bewegen sich jedoch die Arbeiten von Virus, insbesondere durch das unironische Posing der Band, weiterhin in dem seit Jahrzehnten hinlänglich bekannten MTV-Popformat, in der Schaffung verkaufsträchtiger Identifikationsangebote. Nicht nur etliche Punk-Bands waren da Anfang der achtziger Jahre weiter, karikierten "The Great Rock 'n' Roll Swindle" (Sex Pistols) oder hielten es mit dem X-Ray Spex Titel "I'm a cliché". Auch zahllose im Kontext aktueller elektronischer Musiktüftelei entstandene Clips bewegen sich, wie z.B. die Arbeiten der österreichischen Videoband skot, die mit abstrakten Images, nicht narrativen Formen und loops aus found footage arbeiten,⁶⁶ jenseits der (immer noch) herkömmlichen Vorstellung vom Videoclip als Werbeträger des Musikacts.

Obwohl MusikvideoproduzentInnen und VJs in den letzten Jahren eine Aufwertung ihres Schaffens erfahren haben, reduzieren sich doch die allermeisten Produktionen auf reine Unterhaltung oder abstraktes "eye candy". Während das italienische D- und VJ-Projekt NTSC abstrakte Visuals, Aufnahmen von Demonstrationen und assoziative Wortketten zu einer Kundgebung an die Mauern eines römischen Knastes projizierte, ist hierzulande eine Kooperation zwischen Band- oder DJ-Projekten und VideoaktivistInnen bislang kaum vorstellbar. Dies ist in Großbritannien anders: Hier produzierte Undercurrents⁶⁷ für die

⁶¹ Daraus entstand das Video "Strategies against Global Summits" (1999) als Gemeinschaftsproduktion verschiedener Videoprojekte. Kontakt: Hex TV c/o Jugendclub Courage, Steinberger Str. 40, 50733 Köln, jc-courage@netcologne.de

⁶² FrauenLesbenFilmkollektiv Berlin, c/o FDCL, Gneisenaustr. 2a, 10961 Berlin

⁶³ s. www.txt.de/b_books/innenstadtaktion/index.html

⁶⁴ s. "Festival Z 2000 / Global Ghetto", eine Ausstellung des Kunstmuseum Kreuzberg, August 2000, in der die Musik-Clips von Virus präsentiert wurden.

⁶⁵ "Revolution Action" (Video 1999) auf: Atari Teenage Riot: Too Dead For Me. CD 1999

⁶⁶ s. z.B.: Fennesz: "Aus" (Video 1998) unter: www.skot.at

⁶⁷ s. a. www.undercurrents.org

britische Anarcho-Pop-Band Chumbawamba einen Musikclip, der die militanten Proteste einer dort wachsenden, radikalen Ökologiebewegung in die Musik-TV-Sender transportieren sollte. Das in Oxford ansässige Projekt sammelt und archiviert darüber hinaus nicht nur Aufnahmen von VideoaktivistInnen aus aller Welt, sondern es gelingt Undercurrents auch immer wieder diese ‚Amateuraufnahmen‘ bei den TV-Nachrichtenredaktionen der großen öffentlichen oder privaten Sendeanstalten zu plazieren. Nach dem Motto: gar keine Berichterstattung ist schlimmer als eine schlechte, glauben die Undercurrents-MitarbeiterInnen, daß die Bilder spektakulärer Protestaktionen selbst bei einem diffamierenden Kommentar für sich selbst sprechen und den Protestbewegungen zumindest überhaupt eine Repräsentation in den Massenmedien verschaffen. Nachdem Undercurrents die Produktion ihres bislang regelmäßig erscheinenden Videokassettenmagazins zunächst eingestellt haben, wurden die Aktivitäten verstärkt auf das Internet verlegt.⁶⁸

Hier ist Undercurrents u.a. an dem Aufbau eines weltweiten Netzwerks von Independent Media Centers (IMC) beteiligt, welches von US-amerikanischen Medienprojekten wie Papertiger TV,⁶⁹ zu den Protesten gegen den WTO in Seattle zum erstenmal erfolgreich getestet wurde. Mittlerweile existieren von Lateinamerika über West- und Osteuropa bis hin nach Israel bereits zahlreiche nationale IMC-Ableger.⁷⁰ Herzstück der zumeist Kampagnen-orientierten IMCs ist die IMC-Internet-Plattform, mit der politischen Basisinitiativen und AktivistInnen ein offenes, unkommerzielles Forum zur Verfügung gestellt wird. Hier kann von jedem beliebigen Punkt aus jeder, der Zugang zum Internet hat, sowohl Nachrichten, Kommentare und Diskussionsbeiträge in Textform, als auch Audio- und Videodateien auf die IMC-Seiten laden. Die Unmittelbarkeit, mit der die eigenen Beiträge oder Videos direkt auf den IMC-Seiten erscheinen, hat ganz wesentlich zum Erfolg dieses Forums beigetragen.⁷¹ Die AktivistInnen sind nun selbst wieder zu unmittelbaren Berichterstatern geworden, und im ‚redaktionell betreuten‘ Teil der IMC-Seiten werden einzig die interessantesten Beiträge gesondert herausgestellt. Die Kehrseite dieser unmittelbaren Basisberichterstattung wird dabei gerade an Hand der ins Netz gestellten Videoclips sichtbar. Hier findet sich bislang zumeist nur mehr oder minder unbearbeitetes Rohmaterial, daß während einer Demonstration oder politischen Aktion aufgezeichnet wurde. Neben den technischen Einschränkungen, die eine gute Übertragungsqualität von Video im Netz noch immer behindern, führt ein solch reduzierter Einsatz des Mediums dazu, daß selbst der gutwilligste Betrachter, nach dem er sich zwei, drei Clips heruntergeladen hat, desinteressiert auf weitere Videobeiträge verzichtet. Daß dem nicht so sein muß, belegt ein Reihe von informativen Clips, die das Umbruch-Bildarchiv zu migrationspolitischen Fragen erstellt hat, und die sowohl on-line als auch als Videoband verfügbar sind.⁷²

Die weitgefassten Hoffnungen, die mit dem Medium Video einst verknüpft waren, sind sicherlich so nicht eingetreten. Dennoch mag die Selbstverständlichkeit mit der heute ‚Betroffene‘ und AktivistInnen in vielfältiger Weise das Medium für sich nutzen, ein Beleg dafür sein, daß mensch dem Brecht’schen Traum zumindest von der Seite der zahllosen Sender her nähergekommen ist. Die Bedeutung, die das Internet und darin jüngst die multimediale Plattform der Independent Media Centers für die globale Mobilisierung gegen WTO und IWF-Tagungen hatte, belegt – obwohl Video hier vorläufig nur eine untergeordnete Rolle spielt -, wie darüber hinaus tatsächlich neue Formen politischer Organisierung entstehen. Gleichwohl sind diese alternativen Netzwerke in ihrer Reichweite durchaus beschränkt. Trotz der enormen Vervielfältigung der Kanäle sorgen umfassende Marketing-Strategien auf der Grundlage immer größerer Werbe-Etats, einfacherer Zugänglichkeit und eine Aufmerksamkeit bindende Ästhetik dafür, daß eben jene Kanäle zu den RezipientInnen finden, hinter denen die

⁶⁸ Interview mit mehreren MitarbeiterInnen von Undercurrents.

⁶⁹ Papertiger TV ist eines der ältesten und ambitioniertesten alternativen Video/Medienprojekte in den USA.

s. www.papertiger.org ...

⁷⁰ Ein deutscher IMC-Ableger befindet sich momentan in Gründung. Er wird wie alle anderen nationalen IMC-Ableger auch über www.indymedia.org abrufbar sein.

⁷¹ Allein das im Februar 2001 neu, zu den Protesten gegen das Weltwirtschaftsforum in Davos eingerichtete Schweizer IMC wurde im Verlauf der dreitägigen Proteste von etwa 18.000 Computern angewählt.

⁷² www.umbruch-bildarchiv.de

geballte Kapitalkraft der größten Medienkonzerne steht. Aus diesem Grund reicht ein Rückzug auf die eigenen Netzwerke oder die Produktion eigener Kleinmedien sicherlich nicht aus, sondern muß durch ein beständiges taktisches Eindringen in die hegemonialen Kanäle sowie durch ein Ausweiten der möglichen Nischen für Gegeninformationen und –produkte ergänzt werden. Wohlwissend um die strukturelle Problematik, die beispielsweise bei einer TV-Ausstrahlung der eigenen Filme zu Recht vorgebracht werden kann, ist es dennoch sinnvoll, sich nicht allein auf die vorgegebene Spielweise ‚alternative Medien‘ oder Internet, verbannen zu lassen. Noch immer ist die Glotze im Wohnzimmer Leitmedium in dieser Gesellschaft. Gegenprodukte, die mit den hegemonialen tatsächlich konkurrieren können, lassen sich allerdings zumeist nur über eine Professionalisierung der eigenen Medienarbeit produzieren. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern bei einer solchen Professionalisierung eine Rückbindungen an Diskussionen bzw. Bedürfnisse der politischen Initiativen oder sozialen Bewegungskerne aufrechterhalten wird. Gleichzeitig bedeutet die Notwendigkeit professioneller Gegenprodukte keineswegs, daß alle jene Ansätze der Schaffung von Eigenmedien oder einer Medienarbeit mit Betroffenen obsolet geworden sind. Im Gegenteil: eine linke Medienarbeit muß vielfältig sein und immer wieder nach neuen (und alten) Methoden und Strategien Ausschau halten.

Dies ist allerdings nur möglich, wenn die verschiedenen Projekte und MedienaktivistInnen in eine kritische Diskussion miteinander treten, voneinander lernen und sich gegenseitig unterstützen. Dies scheint mit der Unterschiedlichkeit der verschiedenen Projekte jedoch immer schwieriger. Gleichwohl haben wir es uns als AG "hybrid video tracks" u.a. zum Ziel gesetzt, erneut⁷³ eine solche Debatte um Strategien einer politisch-engagierten Videoarbeit im Rahmen eines Ausstellungs- und Veranstaltungsprojekts der NGBK im September 2001 in Berlin anzustoßen.⁷⁴ Dieser Text mag dafür eine erste Grundlage liefern. **edit stop.**

⁷³ Immer wieder gab es auch in jüngster Zeit Versuche, eine solche Diskussion zu führen: Das Hamburger Abbildungszentrum versuchte als Zusammenschluß junger FilmemacherInnen Mitte der 90er Jahre mit mehreren Ausgaben des offenen Videokassettenmagazins "Der Renegat" eine Debatte über unabhängige Film- und Videoarbeit anzuzetteln. Nachdem Mitte 1999 eine Reihe von TV-Geräten in Leipzig in den Untergrund gegangen sind, um von dort aus ‚broadcast‘ den Kampf anzusagen, verschickte das Projekt fernsehmachtschön einen kurzen Videobrief an unabhängige Film- und Videoprojekte mit dem Interesse in eine gemeinsame Auseinandersetzung zu treten. Seit dem veranstaltet die kleine Gruppe in Zusammenarbeit mit dem TV-Untergrund regelmäßige Diskussions- und Filmveranstaltungen mit verschiedenen Video- und Filmprojekten. s. www.fernsehmachtschoen.de

⁷⁴ s. dazu genauer: www.hybridvideotracks.org