

Inhalt

Thomas Beutelschmidt / Kay Hoffmann Vorwort	5
Kay Hoffmann Die Aufnahmetechnik prägt das Dokumentarische	9
Thomas Beutelschmidt Alternative Medienarbeit in Berlin – ein Überblick	21
Friederike Anders Zeittransgraphie, Videolabyrinth und Gábor Bódy Die Ankunft der ‹Neuen Medien› in der DFFB	31
Pim Richter Kurze Geschichte der medienoperativen berlin / Medienoperative Berlin / Mediopoli Berlin	45
Panel 1 «Operative» Videoarbeit zwischen Dokumentarismus und politischer Handlungsstrategie – Fallstudie Medienoperative Berlin	50
Harmut Jahn Video-Wellen aus Berlin	66
Panel 2 Kreative Grenzüberschreitungen. Video und Film, Dokument und Kunst – Fallstudie <i>Confu-Baja-Video</i>	76
Monika Funke Stern Video: Window of Tomorrow?	88
Panel 3 Ansätze der Videoarbeit «Ost»	94
Britta Hartmann / Chris Tedjasukmana / Jens Eder Bewegungsbilder 2.0 Videoaktivismus zwischen Social Media und Social Movements – ein Arbeitsbericht	110

Panel 4	
Abschlussdiskussion	117
Biografische Angaben der Referentinnen und Referenten	131
Namensregister	
Filmregister	



Der gut besuchte Workshop fand statt in der «Glaskiste» auf dem selbstverwalteten ExRotaprint-Gelände. (Foto: Aleksandra Miljkovic)

Vorwort

Der Workshop «Wer nicht produziert, lebt reduziert! Alternative Medienarbeit in Berlin West und Ost bis 1990» wurde von Thomas Beutelschmidt und Kay Hoffmann kuratiert. Er fand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsprojektes zur «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945 bis 2005» statt. Der Workshop knüpfte an das Cinefest 2014¹ in Hamburg an, bei dem sich das Festival zusammen mit dem Forschungsprojekt mit dem Thema «Gegenöffentlichkeit» beschäftigt hat. Die Ergebnisse des Internationalen Filmhistorischen Kongresses zu diesem Thema wurden veröffentlicht² und boten eine gute Basis für die retrospektive Betrachtung der Videobewegung in Berlin.

Die Idee des Workshops war zum einen, Mitstreiter*innen von damals als Zeitzeugen in West und Ost zu Wort kommen zu lassen und Ausschnitte aus signifikanten Produktionen zu zeigen:

- Wie unterscheiden sich ihr Selbstverständnis und ihr politisches oder künstlerisch-ästhetisches Profil, wie ihre Arbeitsweisen oder Produktionsbedingungen?
- Welche Zielgruppen wollten und konnten sie als Beobachter oder Konfliktbeteiligte erreichen?
- In welchem Verhältnis standen Inhalt und Form, Wort und Bild, autodidaktisches Agieren und handwerkliche Qualität?
- Wie stark beeinflussten die kritischen Mediendiskurse und der herrschende Zeitgeist die inhaltliche Ausrichtung?

Zum anderen sollten diese Positionen von Filmhistoriker*innen, Medienwissenschaftler*innen und Publizist*innen reflektiert sowie über Theorie und Praxis, über Anspruch und Wirklichkeit diskutiert werden. Damit war ein Stück weit die Geschichtsschreibung einer alternativen Medienarbeit intendiert, die spätestens in den 1990er-Jahren aus verschiedenen Gründen an Bedeutung verloren hatte. Es fiel die Entscheidung, die Entwicklung der Videobewegung exemplarisch an den sozialpädagogischen bzw. gesellschaftspolitischen Projekten der Medienoperative Berlin (MOB) und dem eher künstlerisch orientierten Künstlerstudio Confu-Baja-Video sowie den Anfängen einer kritischen Videobewegung in der DDR diskutieren zu lassen. Bei aller Unterschiedlichkeit zeigte es sich doch, dass die Gruppen vernetzt waren und sich aktiv austauschten. Beispielsweise handelten Hartmut Horst von der MOB und Gerd Conradt, Mitbegründer von Confu-Baja, mit der Firma

1 Cinegraph (Hg.): *Gegen?Öffentlichkeit! Neue Wege im Dokumentarischen*. Edition text + kritik: München 2014.

2 Hoffmann, Kay; Wottrich, Erika (Red.): *Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*. Edition text + kritik: München 2015.

Sony einen Kompromiss aus, als die sogenannte «Bänderseuche» zu einem existenziellen Problem wurde: Zusammen konnten sie Entschädigungsleistungen für fehlerhaftes Trägermaterial durchsetzen.

Oft waren es Quereinsteiger, die sich das Filmemachen durch ihre Projekte selbst aneigneten. Eine wichtige Rolle spielten auch die Deutsche Film- und Fernsehakademie (DFFB), die Hochschule der Künste, die Freie Universität (FUB) und die Technische Universität (TUB), wo sich zum Teil Videogruppen bildeten und Akteure der Video-Bewegung unterrichteten. Neben der politischen Ausrichtung gab es immer auch eine Lust am Experiment, die gerade in Berlin auf großes Interesse stieß. Denn das neue Medium Video wurde von Beginn an auch von Künstlern für selbstreflexive Arbeiten genutzt. Das Thema des Umgangs mit der Wirklichkeit und der Authentizität von Bildern wurde in diesem Bereich noch viel intensiver gestellt und kreativer verarbeitet als bei den politisch orientierten Videogruppen.

Westberlin war durch seine besondere Lage für kulturelle, gesellschaftliche und politische «Versuchsanordnungen» prädestiniert, die von der Videobewegung vielfältig dokumentiert wurde. Es ging um partizipative Medienarbeit mit Jugendlichen und Senioren ebenso wie um die Hausbesetzer-Szene, Bürgerbewegungen oder um Stadtteilarbeit und die Integration ausländischer Mitbürger*innen. Oppositionelle Gruppen in der DDR wurden ab Mitte der 1980er-Jahre mit Equipment versorgt – auch hier funktionierten Netzwerke über die Grenze hinweg. Dabei darf nicht vergessen werden, dass es parallel auf beiden Seiten unabhängige Super-8-Initiativen gab. Sie reagierten ebenfalls auf gesellschaftliche Strömungen und sahen sich als Teil der alternativen Kunst- und Musikszene.³ Die Schlussrunde diskutierte dann die langfristigen Auswirkungen der Videobewegung und das Problem der Archivierung des vergänglichen Bandmaterials.

Medienakteure wie Carl-Ludwig Rettinger waren ebenfalls prägend, da er nach ersten Erfahrungen in der Berliner Videobewegung mit einem Volontariat als Redakteur bei der ZDF-Redaktion *DAS KLEINE FERNSEHSPIEL* startete und verschiedenen Video-Gruppen Aufträge erteilen konnte. Sein Ziel war es, innovative Formen auszuprobieren und das öffentlich-rechtliche Fernsehprogramm zu bereichern. Und Filmemacherinnen wie Monika Funke Stern versuchten in ihren Arbeiten, die Genderperspektiven einzubringen und die feministische Bewegung zu unterstützen.

Neben der Dokumentation der vier Paneldiskussionen des Workshops haben wir im Folgenden auch vertiefende Beiträge zu den andiskutierten Schwerpunktthemen aufgenommen, die einen Bogen schlagen von der früheren Videobewegung bis zum Videoaktivismus in den sozialen Medien heute.

3 Schaefer, Dirk: Stadt der Projektionen. Die Westberlinger Super-8-Bewegung zwischen Punkt und Kunsthochschule. In: Schulte Strathaus, Stefanie / Wüst, Florian (Hg.): *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, Hast Du's probiert?* b_books: Berlin 2008, S. 14-23; Löser, Claus: *Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen unangepasster filmischer Artikulation in der Spätphase der DDR*. Defa-Stiftung: Berlin 2011.

Zum DFG-Forschungsprojekt

Die DFG hat die Förderung des Forschungsprojektes «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland (1945–2005)» als Langfristvorhaben bewilligt. Das Kooperationsprojekt der Filmuniversität Babelsberg «Konrad Wolf» (vorher Universität Bonn), der Universität Hamburg sowie dem Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms als Initiator ist auf sechs Jahre angelegt. Das Gesamtbudget beträgt knapp 2 Mio. Euro und ist damit derzeit bundesweit das umfangreichste Unternehmen im Bereich Filmgeschichte. Das Projekt wird gemeinsam geleitet von Prof. Dr. Ursula von Keitz (Filmuniversität Babelsberg), Prof. Dr. Thomas Weber (Universität Hamburg) und Dr. Kay Hoffmann vom Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms, der auch die Gesamtkoordination innehat.

Das Projekt schließt an das 2003 abgeschlossene Forschungsprojekt zur Dokumentarfilmgeschichte vor 1945 an, das ebenfalls unter der Federführung des Hauses des Dokumentarfilms realisiert wurde.

Ziel des Langfristvorhabens ist die systematische Erforschung und historiografische Gesamtdarstellung der Dokumentarfilmproduktion nach 1945. Damit wird eine Forschungslücke geschlossen, denn bisher wurden nur verschiedene Detailstudien, aber kein Gesamtüberblick vorgelegt. Das Projekt folgt dem Ansatz der New Film History. Im Mittelpunkt stehen nicht nur einzelne Autoren und Filme, sondern auch ihre gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Kontexte sowie die Produktionsbedingungen und -zusammenhänge. Im Fokus stehen dokumentarische Filme, die eine spezifische Gestaltung und einen gesellschaftspolitischen Anspruch erkennen lassen, der sie von der Vielzahl standardisierter und der Tagesaktualität verpflichteter Produktionen unterscheidet. Der Begriff des Dokumentarischen und des Dokumentarfilms wie auch das Selbstverständnis von Filmemacherinnen und Filmemachern sind in dieser Periode von einem starken Wandel gekennzeichnet. Dem entsprechen intensiv geführte, sich ihrerseits wandelnde ästhetische Debatten und filmtheoretische Auseinandersetzungen, die maßgeblich durch angloamerikanische und französische Einflüsse angestoßen wurden.

Das Forschungsprojekt umfasst folgende drei Teilprojekte:

1. Produktions-, Distributions- und Technikgeschichte unter Leitung von Dr. Kay Hoffmann
2. Künstlerische Programmatiken, Diskursgeschichte sowie Praktiken und Modi des Dokumentarfilms unter Leitung von Prof. Dr. Ursula von Keitz
3. Analyse zentraler Themen und ihrer ästhetischen Umsetzung unter Leitung von Prof. Dr. Thomas Weber

Der untersuchte Zeitraum ist geprägt von wichtigen politischen Zäsuren, die selbstredend Einfluss auf die deutsch-deutsche Filmarbeit hatten: Nach dem Wiederaufbau und der Bildung zweier souveräner Staaten sind dies der Mauerbau 1961

und die deutsche Wiedervereinigung 1990. Im technischen Bereich ermöglichten 16-mm-Kameras mit Synchron-Ton ab Anfang der 1960er-Jahre neue dokumentarische Stile und Ausdrucksformen. Man war nicht mehr an unhandliche 35-mm-Kameras gebunden und eine ästhetische Weiterentwicklung im Zeichen von Direct Cinema und Cinéma Vérité wurde möglich. Die analoge Video- und später die Digitaltechnik ermöglichten neue Ansätze der dokumentarischen Filmproduktion.

Erstmals sollen ost- und westdeutsche Produktionen miteinander verglichen und nicht getrennt behandelt werden. Im Sinne des Oberhausener Manifests war der westdeutsche Dokumentarfilm vom Autorengedanken geprägt. Bei der DEFA arbeiteten die Dokumentarfilmer eingebunden in Kollektive und Studiostrukturen, aber auch abhängig von staatlichen Rahmenbedingungen; doch auch dort entwickelten Filmemacher ihre eigenen Handschriften. In den 1990er-Jahren ist ein weiterer Umbruch durch die Verwendung kleiner Digitalkameras und die Digitalisierung der Produktion allgemein zu konstatieren. Die Dokumentarfilmproduktion professionalisiert sich zudem durch die Etablierung regionaler, bundesweiter und europäischer Filmförderinstrumente. Zudem ist eine kommerziellere Ausrichtung der Produktion beobachtbar. Der Dokumentarfilm erobert sich das Kino zurück.

Wir danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), dem Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms, der Universität Hamburg und der Filmuniversität Babelsberg «Konrad Wolf» sowie unserem ganzen Projekt-Team für die Unterstützung, die den Workshop und die Publikation der Ergebnisse erst ermöglichten. Besonderer Dank gilt Ursula von Keitz, die uns als Mitherausgeberin von *Augenblick* schon während der Tagung angeboten hat, diese Ausgabe zu veröffentlichen.

*Kay Hoffmann, Thomas Beutelschmidt
Juli 2018*



Das Organisationsteam Stella Dehne, Thomas Beutelschmidt, Kay Hoffmann und Thomas Weber.

(Foto: Aleksandra Miljkovic)

Die Aufnahmetechnik prägt das Dokumentarische

Bei unserem DFG-Forschungsprojekt zur Geschichte des dokumentarischen Films gehört es zum Konzept, dass wir uns nicht wie bisher häufig geschehen auf die Autorinnen und Autoren oder die Stilrichtungen konzentrieren, sondern die dokumentarische Filmproduktion in einen weiteren Kontext stellen wollen. Dazu gehören neben ökonomischen Produktionsbedingungen gesellschaftliche, kulturelle und politische Aspekte ebenso wie technologische. Dies macht unter anderem seine Qualität aus. Gerade beim Dokumentarfilm gab es zwischen 1945 und 2005 einige technologische Veränderungen, die Einfluss hatten auf die Filmproduktion und -gestaltung und seine Ästhetik.

Traditioneller Kulturfilm auf 35 mm

Der Kulturfilm der 1950er-Jahre ist geprägt durch thematische, personelle und technische Kontinuitäten zu den 1940er-Jahren. Gedreht wurde überwiegend mit schweren 35-mm-Kameras, die oft ein Stativ erforderten (Abb. 1). Im Kameramagazin hatten max. 120 m Film Platz, d. h. die Laufzeit war auf vier Minuten beschränkt. Deswegen musste zum Beispiel bei Interviews entweder mit zwei Kameras gearbeitet werden, die sich bei der Aufnahme abwechselten oder das Gespräch musste unterbrochen werden, um eine neue Kassette einlegen zu können. Das Filmmaterial war noch nicht sehr lichtempfindlich. Gerade in Innenräumen musste Licht gesetzt werden und die Tonaufzeichnung war ebenfalls eine Herausforderung. Es handelte sich also in der Regel um eine sehr inszenierte Situation. Den Machern damals war dies auch bewusst. So schrieb Heinz Huber, der spätere Leiter der legendären Dokumentarabteilung des Süddeutschen Rundfunks,¹ schon 1956 in einem Aufsatz in *Rundfunk und Fernsehen*: «Welcher Wirklichkeit kann diese Apparatur und Zurüstung standhalten, ohne ihre dokumentarische Echtheit zu verlieren? Die dokumentarische Wirklichkeit schmilzt unter dem Licht der Scheinwerfer dahin wie Schnee unter der Sonne, und übrig bleibt ein steifes, unlebendiges, gehemmttes, dürftiges, auf jeden Fall aber nicht mehr dokumentarisches Bild der Wirklichkeit.»²

Das Fernsehen war gerade im Aufbau und in einer Experimentierphase. Es setzte sich erst Ende der 1950er- / Anfang der 1960er-Jahre in den bundesrepublikanischen

1 Hoffmann, Kay: *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*. TR-Verlagsunion: München 1996.

2 Huber, Heinz: Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen. In: *Rundfunk und Fernsehen*. 2/1956, (S. 156–158), hier S.157.



1 Die 35-mm-Technik wurde noch lange genutzt wie hier bei dem Experimentalfilm *BERLINER BLAU* (1986) von Hartmut Jahn und Peter Wensierski. An der Cinemascope-Kamera von Panavision Carlos Bustamante. Das Equipment umfasste sechs Kisten. (Foto: Hartmut Jahn)

Haushalten durch. Es gab zunächst nur ein öffentlich-rechtliches Programm, was vom späten Nachmittag bis Abend ausgestrahlt wurde. Ab 1963 kam das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) hinzu, und ab 1964 starteten einige ARD-Sender mit ihren Dritten Programmen als Schul- und Bildungsfernsehen.

16-mm-Filmmaterial für Kameras bot Kodak ab 1923 an; zunächst wurde es allerdings als Amateurformat betrachtet. Es hatte das Image des Semi-Professionellen und wurde ebenso für experimentelle Filme³ genutzt. Ein großer Vorteil dieser relativ kleinen Kameras war ihre Mobilität. Aber ihr Filmmagazin war ebenfalls auf wenige Minuten beschränkt. Gedreht wurde in der Regel stumm, und die Nachvertonung des Materials war sehr aufwändig. Neben dem 16-mm-Material gab es im Amateurfilmbereich,⁴ der seit den 1920er-Jahren durch im Vergleich zum 35-mm-Film günstigen Technik zunehmend populär wurde, noch zahlreiche andere Formate wie Normal 8, 8 mm, 9,5 mm usw.; ab Mitte der 1930er-Jahre gab es Umkehrfilm in Farbe.

3 Im Detail: Müller, Jürgen K.: *Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm*. UVK: Konstanz 2011, S. 55–87.

4 Im Detail: Roepke, Martina: *Bewegen und Bewahren. Die Wirklichkeit im Heimkino*. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 3 «Drittes Reich»*. Reclam: Stuttgart 2005, S. 287–298.



2 Mit 16-mm-Film war eine mobilere Produktion möglich, wie das Foto der Dreharbeiten zu *EINE EINBERUFUNG* (1970) zeigt. Im Bild Redakteur Elmar Hügler, Kameramann Justus Pankau und Tonmann Joachim Höfig. (Foto: HDF/SDR)

Synchrone Tonaufnahme

In den 1950er-Jahren wurde an einer synchronen Tonaufzeichnung gearbeitet. Der NDR-Kameramann Carsten Diercks reklamierte immer, dass der NDR der eigentliche Pionier gewesen sei, da dort schon 1954 eine Arriflex 16ST mit einem Maihak-Tonbandgerät für die synchrone Tonaufnahme des Films *MUSURI. BERICHT EINER FERNSEHEXPEDITION NACH BELGISCH-KONGO* (1954) gekoppelt wurde.⁵ Allerdings wurde daraus kein besonderer Stil entwickelt und es nur als Lösung für eine synchrone Tonaufnahme gesehen, wie bei Interviews und der Aufnahme von Tanzszenen. Carsten Diercks schrieb in einem Rückblick: «Auch wir, die wir als Vorreiter des Pilot-Tons galten, setzten ihn nicht überall ein. Wir vertraten damals die Auffassung, der Pilot-Ton sei nur geeignet für Mitschnitte von Theateraufführungen und zur Aufnahme kurzer Statements.»⁶ Die beobachtende Kamera als Stilmittel setzte sich Ende der 1950er/ Anfang der 1960er-Jahre durch, als verschiedene Gruppen die synchrone Tonaufnahme und die mobile 16-mm-Kamera nutzten und daraus einen neuen Stil entwickelten. In den USA hieß dies «Direct Cinema». Robert

5 Im Detail: Hißnauer, Christian; Schmidt, Bernd: *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus*. Die Hamburger Schulen. UVK: Konstanz 2013, S. 39–48.

6 Diercks, Carsten: *Die Welt kommt in die Stube. Es begann 1952: Die Anfänge des Fernseh-Dokumentarfilms im NWDR/ARD*. Hamburg: 2000, S. 48.

Drew arbeitete für das *Life* Magazin und wollte deren journalistisches Konzept in den Dokumentarfilm übertragen. Dafür gründete er Drew Associates, für die u. a. Richard Leacock, Don Allen Pennebaker und Albert und David Maysles arbeiteten. Sie experimentierten mit der Synchronisation von Bild und Ton und waren erfolgreich, eine *living camera* zu entwickeln. Ihr Konzept wurde erstmals praktiziert in dem Dokumentarfilm *PRIMARY* (1960), in dem sie die Demokraten John F. Kennedy und Hubert Humphrey bei ihrem Wahlkampf um die Präsidentschaftskandidatur der Partei begleiteten. Der Film zeichnet sich durch eine starke Nähe zu den Kandidaten aus und zeigt deutlich, dass Kennedy viel geschickter mit den Medien umgehen konnte. D. A. Pennebaker und Chris Hegedus filmten 1993 übrigens Bill Clinton in seinem Nominierungswahlkampf für den Dokumentarfilm *THE WAR ROOM*. Die neuen Möglichkeiten mit synchroner Tonaufnahme wurden in Frankreich von Jean Rouch für sein Konzept des *«Cinéma Vérité»* bei seinen ethnografischen Filmen genutzt. Allerdings unterscheidet sich sein Konzept von der beobachtenden Strategie der Amerikaner. Er arrangierte Situationen, provozierte und nahm dies dann mit der Kamera auf. Auch diese Dokumentarfilme wurden allerdings im Schnitt gestaltet und das Wesentliche aus dem umfangreicheren Rohmaterial herauskondensiert. *PRIMARY* hatte 40 Stunden gedrehtes Material, das auf eine Stunde verdichtet wurde, Edgar Morins und Jean Rouchs *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1961) entstand aus 25 Stunden gedrehten Materials und der endgültige Film hat eine Länge von 85 Minuten.

In Westdeutschland nutzte insbesondere das neu aufkommende Fernsehen 16-mm-Kameras und entwickelte eigene Formen des Dokumentarischen wie die *«Stuttgarter Schule»* beim SDR (Abb. 2) oder Klaus Wildenhahn beim NDR in Hamburg. Im *«Oberhausener Manifest»* revoltierten 1962 insgesamt 26 junge Filmemacher – in der Tat wurde die Erklärung von keiner einzigen Frau unterschrieben – gegen die etablierte Branche mit dem Slogan *«Papas Kino ist tot»*. Sie forderten eine Unabhängigkeit der Filmemacher. Die dadurch angestoßene Diskussion war die Basis für den *«Jungen deutschen Film»*, der in den nächsten Jahren Erfolge feiern sollte. Das neue Bewusstsein für das Dokumentarische führte auch zu einer größeren Abgrenzung vom Spielfilm. Ziel des neuen Dokumentarfilms war es, sich von der Tradition des Kulturfilms zu verabschieden und die Wirklichkeit und den Alltag der Gesellschaft stärker in den Mittelpunkt zu stellen. Bisherige Randgruppen rückten in den Mittelpunkt des Interesses der neuen Dokumentarfilmer, die dadurch auch politisch Position bezogen. Diese Veränderungen gehören zu den politischen Umbrüchen in den 1960er-Jahren, die oft nur auf die Jahre 1967 und 1968 reduziert werden, wie es auch beim diesjährigen 50. Jubiläum mit den zahlreichen Veranstaltungen deutlich wurde.

Kleine Geschichte Videotechnik

Bei der Videotechnik werden die Bild- und Toninformationen elektronisch auf einem Magnetband gespeichert. Im Gegensatz zur fotografischen Aufnahme beim analogen Film ist das Einzelbild nicht sichtbar, die Impulse werden gespeichert und

das Bild dann aufgebaut. Die grundlegenden Systeme einer solchen Speicherung auf Bildplatte oder Magnetband wurden bereits Ende der 1920er-Jahre entwickelt. Die konzeptionellen Grundlagen sogar schon von verschiedenen Erfindern im 19. Jahrhundert und Siegfried Zielinski bezeichnet das 1898 patentierte ‹Telegraphon› des Dänen Waldemar Poulsen «als die apparative Keimzelle heutiger Magnetbandtechnik. Mit seiner Hilfe gelang es erstmals, in elektrische Impulse umgewandelte akustische Schwingungen auf magnetischem Weg zu konservieren».⁷ Bereits in diesem frühen Stadium, als sich im Film der Tonfilm durchzusetzen begann und das Fernsehen sich in seiner Experimentierphase befand, wurde über die individuelle Nutzung eines Speichermediums wie der Bildplatte durch Privathaushalte diskutiert, um sich beispielsweise Sequenzen aus Spielfilmen zu Hause ansehen zu können.⁸ In Deutschland arbeitete man in den Forschungslabors von AEG/Telefunken an der Weiterentwicklung von Tonbandgeräten, die unter dem Namen ‹Magnetophon› auf den Markt kamen. Auf der Berliner Funkausstellung 1939 wurde das ‹Magnetophon K 4› vorgestellt. Damit «hatte die magnetische Schallaufzeichnung ein Geräteniveau erreicht, das sie sowohl für den zivilen Radio-Einsatz als auch die militärische Verwendung hervorragend geeignet machte. Die Bandaufnahmen hatten einen Qualitätsstandard, der sie für den Hörer kaum von einer Live-Sendung unterscheidbar machte. Bis 1941 sollen bereits alle Hörfunksender des Deutschen Reiches mit Magnetophonen ausgestattet gewesen sein.»⁹ Zu der Zeit experimentierten die Amerikaner noch mit Draht-Aufzeichnungsgeräten. Nach dem Sieg der Alliierten konfiszierten die Amerikaner mehrere ‹Magnetophone›, die der Professionalisierung zunächst der Ton- und später auch der Bildaufzeichnung durch die Firma Ampex dienen sollten. «Das Militär gehörte auch zu den ersten Auftraggebern für die handgebauten Prototypen der Mark IV von Ampex, ebenso wie die staatliche Administration.»¹⁰ In den USA wurden die Ampex-Maschinen nach einer ersten Premiere im April 1956 bei der Jahrestagung der ‹National Association of Radio and Television Broadcasters› sehr bald eingesetzt, um das nationale Fernsehprogramm damit aufzuzeichnen und zeitversetzt in den verschiedenen Zeitzonen auszustrahlen. Der Mark IV war ein immobiles Studiogerät mit offenen 2-Zoll-Bändern, die für eine Spieldauer von 90 Minuten etwa 10 Kilo wogen. Ein anderes Problem war die Bildbearbeitung, denn bis 1961 konnten die Bänder nur mechanisch geschnitten werden, was dadurch erschwert wurde, dass man die Bilder auf den Bändern nicht sehen konnte. Der Schnitt durch Überspielen bestimmter Sequenzen, was allerdings bei dem analogen Material zu einem Qualitätsverlust in jeder neuen Generation führte, wurde erst in den 1960er-Jahren entwickelt. «Zielinski führt die ersten Prototypen für einen Massenmarkt 1964/65 auf. Einher

7 Zielinski, Siegfried: *Zur Geschichte des Videorekorders*. Spiess Verlag: Berlin 1986, S. 57.

8 Bücken, Rainer: Die Bildplatte – eigentlich schon 57 Jahre alt. Die Geschichte der Videotechnik – mehr als eine Geschichte am Rande. In: *Hifi & TV*. 1/1984, S. 68.

9 Zielinski 1986, S. 69.

10 Zielinski 1986, S. 149.



3 Die Videokamera und vor allem der dazugehörige Rekorder waren um 1980 noch sehr unhandlich, wie die Dreharbeiten des Videoladens Zürich deutlich machen. (Foto: dschoint ventschr)

ging dies mit einer Miniaturisierung sowohl der Bänder von 2-Zoll auf 1-, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{4}$ -Zoll als auch der Geräte, die immer kompakter wurden. Viele Systeme kamen dabei über Labormodelle und die öffentliche Ankündigung nicht hinaus.¹¹ In der Regel nutzten sie das von Eduard Schüller (AEG/Telefunken) 1953 entwickelte Schrägspurverfahren, bei dem die elektronischen Informationen vertikal aufgezeichnet wurden. Diese Technik wurde von Sony ab 1966 für ihre Consumer Video Kameras noch einmal optimiert, indem der Rekorder nur jedes zweite Halbbild aufzeichnete, das beim Abspielen wieder verdoppelt wurde. Mit diesem Trick kamen sie auf eine längere Laufzeit. Die Kamera war noch vom Rekorder getrennt und mit einem Kabel verbunden (Abb. 3). Zu den frühen Kunden gehörte der französische Filmemacher Jean-Luc Godard, der Filmgruppen an der Universität mehrere Videokameras und -rekorder für eine revolutionäre Filmarbeit 1968 zur Verfügung stellte; allerdings waren diese Modelle noch abhängig von einer Stromversorgung über eine Steckdose. Dreharbeiten dieser Gruppe sind dokumentiert in Claudia von Alemanns *DAS IST NUR DER ANFANG ... DER KAMPF GEHT WEITER* (1968) über die Maiunruhen in Paris, der im Auftrag des WDR entstand.

11 Hoffmann, Kay: *Am Ende Video – Video am Ende. Aspekte der Elektronisierung der Spielfilmproduktion*. Edition sigma Bohn: Berlin 1990, S.103.

1967 brachte Sony einen neuen Rekorder auf den Markt, der nur elf Kilo wog und netzunabhängig mit Batterien betrieben werden konnte. «Als dieser ‹Sony Portapak› 1968 den nordamerikanischen Markt erreichte, löste er insbesondere unter Künstlern und Gruppierungen von Gegenöffentlichkeit eine wahre Euphorie aus. Die Produktion von alternativen Fernsehwelten war mobil, relativ einfach und billig geworden; eine komplette Aufnahmeeinheit kostete auf dem amerikanischen Markt 1.495 US-Dollar».¹² Daneben gab es zahlreiche andere – vor allem japanische – Anbieter, die ebenfalls mit ½ -Zoll-Spulen arbeiteten, aber jeweils nicht kompatible Aufzeichnungstechniken verwendeten. Ende 1968 einigten sie sich auf Druck des Industrieverbandes auf die einheitliche Norm ‹Japan Standard 1›. Neben diesen offenen Spulengräten wurde in den 1970er-Jahren eine Vielzahl anderer Videorekorder mit Kassetten-Systemen auf den Markt gebracht, die in der Anschaffung alle knapp 3.000.- DM kosteten:

VCR-Standard	Philips	ab Mai 1972	69.- DM Bandkosten pro Stunde
VCR-Long Play	Philips	ab Juni 1977	32.- DM Bandkosten pro Stunde
SVR	Grundig	ab Mai 1978	17.- DM Bandkosten pro Stunde
VHS	JVC/Matsushita	ab Mai 1978	18.- DM Bandkosten pro Stunde
Betamax	Sony	ab 1973	16.- DM Bandkosten pro Stunde ¹³

In Nordamerika wurden diese neuen Möglichkeiten von Video-Künstlern, Videoaktivisten und Guerilla-TV-Machern enthusiastisch gefeiert, was schon damals nicht von allen geteilt wurde: «The portable videotape camera-and-tape deck system, or ‹portapak› has been called by some, the most revolutionary breakthrough in media since Gutenberg. From the evidence of the ½ inch videotapes produced so far, this remains to be seen; yet it is easy to understand the enthusiasm of portapak fanatics, if not always to agree with them. The portapak represents a simple-to-operate technology which can come into the hands of a large number of users. One portapak can go a long way in a community if used democratically. Moreover, it makes it possible for one person to be the producer, director, and cameraperson of a videotape.»¹⁴ In seinem Artikel kritisiert Lopate jedoch ebenso die Machart dieser Produktionen, denn viele Videoaktivisten hätten keine Ahnung, wohin sie ihre Kamera richten sollen. Sie schwenkten wild von einem zum anderen, ohne selbst eine Position einzunehmen bei der Aufnahme.

12 Zielinski 1986, S. 168.

13 Schäfer, Arnulf: *Medien-Ökonomie und -Ökologie. Trends und Konflikte im Bereich audiovisueller Konsumelektronik*. Magisterarbeit Universität Marburg 1985 (unveröffentlicht), S. 14.

14 Lopate, Phillip: *Aesthetics of a Portopak*. In: *Radical Software*, Vol. 2, Nr. 6 1974, S. 18. (http://www.radicalsoftware.org/volume2nr6/pdf/VOLUME2NR6_art09.pdf) (1.8.2018).

Videogruppen und Medienzentren in der Bundesrepublik

Neben Künstlern und Einzelkämpfern bildeten sich in den 1970er-Jahren in der Bundesrepublik zahlreiche Video-Gruppen und alternative Medienwerkstätten, die die Videotechnik für andere Inhalte und ein breites Spektrum an Formen der Gegenöffentlichkeit nutzten. «Bei den 1. Erlanger Videotagen, dem ersten Treffen von Videogruppen, das vom 14.–16. Oktober 1975 stattfand, diskutierten und präsentierten neun Videogruppen ihre Bänder. Davon waren sieben an Hochschulen verankert oder aus ihnen hervorgegangen. Vergessen wurde in dieser Aufzählung die Videogruppe Erlangen selbst, die 1974 ebenfalls im universitären Bereich entstand». ¹⁵ Da es an den Universitäten mit den Videogruppen auch im Klima der Verfolgung der RAF-Terroristen immer häufiger Probleme mit einer gesellschaftskritischen Filmarbeit gab und die Bänder auch dort bearbeitet werden mussten, erfolgte eine Loslösung von diesen Institutionen, um eine größere Unabhängigkeit zu erreichen. Denn es gab von staatlicher Seite immer wieder Versuche, Bänder von Demonstrationen, Hausbesetzungen, Krawallen usw. als Beweismittel zu beschlagnehmen; deshalb wurden brisante Bänder manchmal unter unscheinbaren Namen ins Archiv aufgenommen. Auf der anderen Seite wurde die Videotechnik von Sicherheitsorganen immer öfter eingesetzt zur Beobachtung von Ereignissen und zu einer generellen Video-Überwachung der Städte. Um 1980 gab es in der Bundesrepublik rund 50 Medienwerkstätten und Videogruppen. Sie waren gut vernetzt und tauschten sich über solche Treffen, Broschüren und Newsletter aus. Die Bänder der einzelnen Gruppen wurden ebenfalls getauscht und in anderen Städten vorgeführt. «Zentral waren damals der Gedanke der Selbsttätigkeit und die Idee, dass jeder politisch Aktive zum Produzenten werden könne – ganz im Sinne von Sergej Tretjakovs Operativismus. Kein Spezialistentum mehr, sondern die Aufhebung der Trennung von Produzent und Konsument. In der Praxis der Medienzentren lautete das in Anlehnung an amerikanische und kanadische Vorbilder Public Access. Man müsse lediglich das Know-how vermitteln sowie Kameras und Schnittplätze (bzw. Fotolabors und Druckgeräte) zur Verfügung stellen». ¹⁶

Das neue Medium Video bot einige unbestreitbare Vorteile wie die Möglichkeit, die gedrehten Bänder schnell vorzuführen. Bild und Ton konnten gemeinsam aufgenommen werden (Abb. 4). Die Bänder hatten eine Laufzeit von 45 bis 60 Minuten. Man war also zeitlich nicht so beschränkt bei der Aufnahme. Da die Entwicklung des Materials, wie dies beim Film üblich war, entfiel, konnte man das Aufgenommene zeitnah bzw. falls nötig auch sofort vorführen. Sowohl Kameras als auch Rekorder wurden kleiner, leichter, billiger und waren immer einfacher zu bedienen. Es war auf jeden Fall ein Bruch mit der bisherigen Bildproduktion. Man

15 Hoffmann 1990, S. 115.

16 Stickel, Wolfgang: Videobewegung und Bewegungsvideos. In: Hoffmann, Kay; Wottrich, Erika (Red.): *Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*. Edition text + kritik: München 2015, S. 52.



4 Dadurch, dass die Kamera und der Rekorder mit Akkus betrieben wurden, war eine mobile Aufnahme möglich, die sogleich oder später vorgeführt werden konnte. (Foto: dschoint ventschr)

scherte sich kaum noch um klassische Gesetze der Filmauflösung, der aufwändig geplanten Einstellung oder der Schärfe. Wichtiger waren die Nähe und das direkte Dabeisein. Oft war das Drehen mit vorhandenem Licht möglich, da das Bandmaterial lichtempfindlicher war als das Filmmaterial. Auf der anderen Seite war das Videomaterial nicht so kontrastreich und die Kameras waren zum Teil träge. Nahm man beispielsweise abends fahrende Autos auf, wurde das Scheinwerferlicht als Strich aufgezeichnet – der sogenannte Nachzieheffekt. Schon angedeutet wurden die Probleme beim Schnitt, da man das im Schrägspurverfahren aufgenommene Bild im Gegensatz zum Film nicht sehen kann. Ein mechanischer Schnitt war deshalb nahezu unmöglich. Es wurden Schnittsysteme entwickelt – zum Teil durch die Videogruppen selbst –, bei denen die gewünschten Szenen auf ein neues Band überspielt wurden. Jede Veränderung bei der Produktion bedeutete eine neue Generation des Materials. Da es sich um ein analoges Signal handelte, bedeutete dies immer Qualitätsverluste. Ein elektronisches Schnittsystem wie Avid, bei dem das Rohmaterial auf Festplatte gespielt wird und man am Ende die endgültige Fassung ausspielt, gab es erst ab Anfang der 1990er-Jahre. Dies bedeutete eine maßgebliche Veränderung der Postproduction im elektronischen Bereich. Die Rekorder damals benötigten eine gewisse Vorlaufzeit, um das Bild stabil aufzubauen. Dies musste beim Überspielen berücksichtigt werden. Die 1970er-Jahre waren

noch eine Experimentier- und Erprobungsphase, bei der technisches Know-how und der Spaß am Basteln nötig waren. Man könnte die Videogruppen als Beta-Tester der Videotechnik bezeichnen.

Konsequenzen der ‚Bänderseuche‘

Neben den üblichen Kinderkrankheiten, für die die Videogruppen und Medienwerkstätten Lösungen finden mussten, tauchte 1981 die sogenannte Bänderseuche auf. Die Bänder verklebten und liefen nur noch schlecht durch die Rekorder. Es wurde schnell klar, dass es sich dabei nicht um Bedienungsfehler handelte, sondern um einen grundlegenden technischen Mangel, der zu erheblichen finanziellen Schäden bei den Videoaktivisten führte. Gerd Conrads und Hartmut Horst verhandelten lange mit Sony, die schließlich einen 1:1 Austausch von Geräten und Bändern gegen die professionelle $\frac{3}{4}$ -Zoll-U-Matic Technik anboten, die schon beim Fernsehen im Einsatz war. «Sony bietet weiter an, die gereinigten Bänder auf ein neues System zu überspielen, und ist bereit, die benötigten U-Matic-Materialien und Geräte inzwischen kostenlos, anfangs zu Vorzugspreisen, zur Verfügung zu stellen. Durch die Überspielung entsteht ein Qualitätsverlust von ca. 10 Prozent bei der Auflösung des Materials, und alle $\frac{1}{2}$ -Zoll-Aufnahmen, Wiedergabe- und Schnittgeräte, die noch gut funktionieren, werden wertlos, weil U-Matic-Kassetten nicht auf $\frac{1}{2}$ -Zoll Geräten abspielbar sind».¹⁷ Die meisten Gruppen akzeptierten die Kulanzregelung. Zugleich veränderte sich ihr Selbstverständnis und die eigenen Ansprüche an Produktionen, wie es in dem Vorwort zu einem gemeinsamen Verleihkatalog 1984 sehr deutlich formuliert wird. «Die Ansprüche an die technische Qualität der Videoproduktionen sind höher geworden, die dazu nötige Geräteausrüstung ist teuer. In den letzten drei Jahren ist ein Großteil der Videogruppen auf das Videosystem U-Matic und leistungsfähigere Farbkameras umgestiegen. Diese Investition ist nur durch die Produktionen gerechtfertigt, die auch breit eingesetzt werden können. Das wiederum verlangt eine filmische Qualität, die eben nur mit entsprechend intensiver (und damit auch langfristig angelegter) Vorbereitung zu erreichen ist».¹⁸

Die Bänderseuche offenbarte die Abhängigkeit der Videobewegung von der Technik der Unterhaltungselektronik-Konzerne. Torsten Seibt stellte 1984 resigniert die Frage, «ob wir wirklich irgendetwas anderes bewirkten, als ein Netz von Sony-Fan-Clubs zu errichten».¹⁹ Durch den Wechsel auf U-Matic fand eine

17 Conrads, Gerd: Bänderseuche. Zu den Forderungen der Video-Pioniere an Sony. In: *Medium*. 6/1983, S.44.

18 Medienzentren und Videogruppen in der BRD (Hg.): *das andere Video. Zehn Jahre politische Medienarbeit. Ein gemeinsamer Verleihkatalog von Medienzentren und Videogruppen*. Hamburg 1984, S. 8.

19 Seibt, Torsten: Des Kaisers neue Kleider. Thesen zum Video. Eine Ernüchterung. In: *Medium*. 4/1984, S. 10

Professionalisierung der Videogruppen statt, die nun vermehrt auch für das Fernsehen arbeiteten. Denn die Etablierung von Teams der elektronischen Berichterstattung (EB) im öffentlich-rechtlichen Fernsehen und die Loslösung vom 16-mm-Film begann ebenfalls um 1980. Video wurde sendefähig. Auch der Videorekorder setzte sich um diesen Zeitpunkt in privaten Haushalten zur Aufzeichnung des Programms durch. Außerdem etablierten sich der kommerzielle Videomarkt und die Videotheken, die als alternative Inhalte zunächst mit Pornografie, Horror und Gewalt punkten konnten. Ab 1982 entdeckten die amerikanischen Major-Studios die Videokassette als Vermarktungsweg neben Kino und Fernsehen und sorgten für große Umsatzsprünge. Lag der Umsatz des Videomarktes²⁰ 1980 bei 80 Mio. DM, verdreifachte er sich auf 300 Mio. DM (1981), 450 Mio. DM (1982) und 850 Mio. DM (1983), bevor er wieder etwas sank. Politisch begann die Ära Helmut Kohl. Die damalige Bundesregierung forcierte das Thema Neue Medien und die Verkabelung der Bundesrepublik mit Kupferkabel. Bundespostminister Christian Schwarz-Schilling war verantwortlich für diese Politik, führte das Kabelfernsehen ein und ließ 1984 die ersten kommerziellen Fernsehsender zu. Von daher waren auch die 1980er-Jahre von medialen Umbrüchen geprägt. Entsprechend frustriert hört sich ein Vorwort zum Katalog der Medienzentren und Videogruppen 1984 an:

«Video ist innerhalb kurzer Zeit zu einem populären Medium geworden, leider nicht in dem von den Videogruppen erhofften Sinn. Der Videoboom ist ausgebrochen. Millionen filmen, inzwischen stehen mehr als 200 000 Videokameras in den Haushalten und das, was da gemacht wird, ist in der Regel nichts Außergewöhnliches. Da sind einmal die biedereren Familien- und Ferienfilme, die man für privat hält und die ihr Pendant in der Hofberichterstattung des offiziellen Fernsehens haben. Und dann jene Ebene des Privaten, die doch so allgemein schablonisiert ist: Videopornografie».²¹

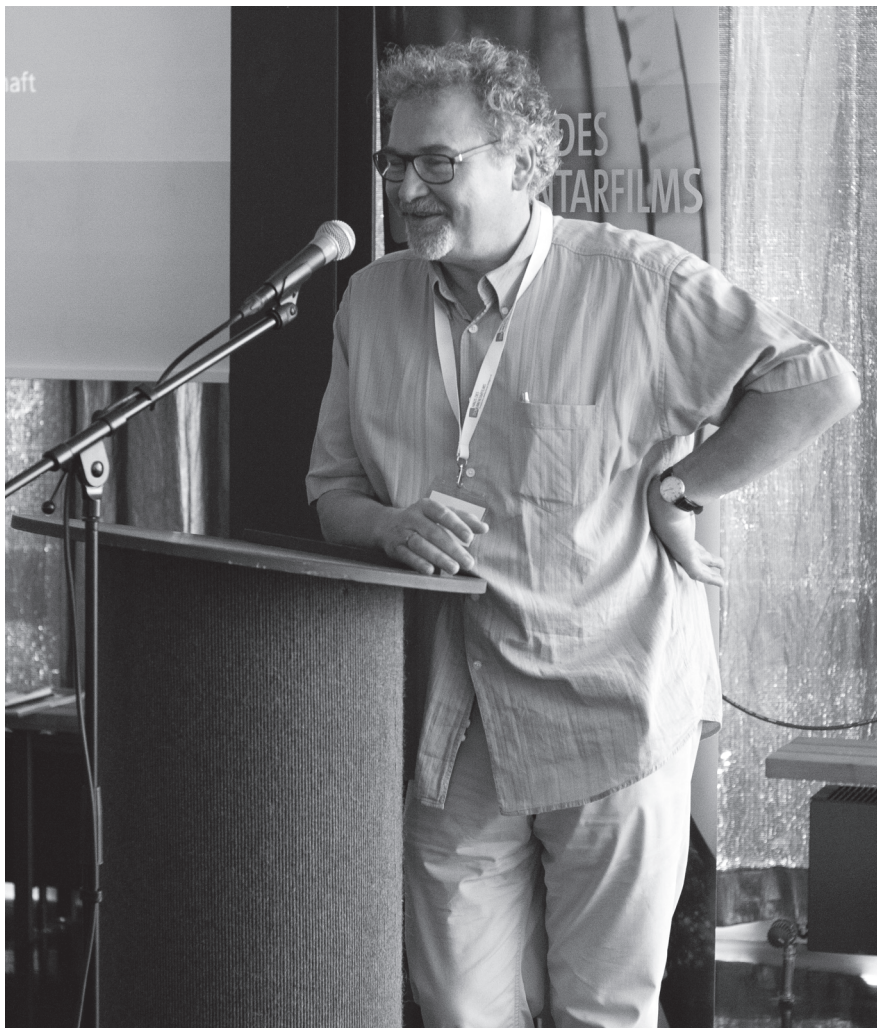
Ausblick Digitalisierung

Um 1990 gab es den nächsten technischen Umbruch von analog auf digital und die Durchsetzung elektronischer Schnittsysteme wie z. B. Avid. Die Digitalkameras wurden immer kleiner, günstiger und leistungsstärker. Richard Leacock, einer der Pioniere des «Direct Cinema» wies auf einem Workshop im Haus des Dokumentarfilms Mitte der 1990er-Jahre darauf hin, dass Kameras inzwischen im Alltag so präsent sind, dass man als Dokumentarfilmer nicht mehr auffällt und die Ideen des «Direct Cinema» noch besser umgesetzt werden können. Dies hat sich inzwischen durch Filmen mit Spiegelreflex-Fotokameras und Handys sicher noch mal verstärkt. Es gibt eine neue Generation an Videoaktivisten, die die neuen technischen

20 Hoffmann 1990, S. 221.

21 Medienzentren und Videogruppen 1984, S.7.

Möglichkeiten für ihre politische Arbeit nutzen, die über das Internet wesentlich internationaler angelegt ist und verbreitet werden kann. Aber die neuen Medien werden trotz ihres Potenzials wesentlich weniger politisch eingesetzt als in den 1970er- und 1980er-Jahren. Von daher ist es spannend, noch einmal auf die bewegten Zeiten der Videogruppen zurückzublicken.



Kay Hoffmann hatte sich schon in den 1980er Jahren intensiv mit dem Medium Video beschäftigt. (Foto: Aleksandra Miljkovic)