

Aus: Fred Gehler/ Rüdiger Steinmetz (Hg.): Dialog mit einem Mythos. Ästhetische und politische Entwicklungen des Leipziger Dokumentarfilm-Festivals in vier Jahrzehnten. Leipzig 1998, S. 83 - 104

Dokfilm und Video -

Wahrnehmung neuer Gestaltungsformen und Themen ab Mitte der 80er Jahre

"Was uns hindert, gemeinsame Anliegen auch gemeinsam in eine konstruktive Form zu bringen, ist doch unsere Provinzialität im Vergleich zu dem, was außerhalb der Landesgrenzen erfolgt."

Bernd Sikora (Grafiker)

Das Beispiel Videowerkstatt auf dem Leipziger Dokfilm-Festival

Der Dokumentarfilm befand sich Ende der 70er Jahre in einer gewissen Stagnation. Selbst in einer internen Schrift der Hauptverwaltung Film/ Abt. Wissenschaft - und diese kritische Bemerkung deckt sich mit vielen Stimmen der anlässlich des 40. Leipziger Dokfilm-Festivals herausgegebenen Textsammlung "Weiße Taube auf dunklem Grund" - wurden künstlerische Defizite zugestanden: "Trotz der Anwendung neuer Techniken sind weiterhin keine Entwicklungsperspektiven der Gattung Dokumentarfilm zu erkennen. In seinen besten Erscheinungsformen hat sich das auf der Ebene von gutem Journalismus, soziologischer Sondierungen, politischer Kommentare oder poetischer Reflexionen stabilisiert [...] Der Dokumentarfilm wartet auf einen neuen Pionier, der es vermag, frische und interessante Visionen der Welt, in der wir leben, zu geben."¹

Solche Wegbereiter gab es nun in Westeuropa und den USA bereits viele. Die dokumentarische und künstlerische Arbeit mit Video brachte seit den 70er Jahren eine Reihe kreativer Impulse. Ausgehend von einer Kritik der "bürgerlichen Öffentlichkeit" und ihrer "Bewußtseins-Industrie", die sie zwar politisch nicht überwinden, aber zu deren kulturellem "Strukturwandel"² sie doch einiges beitragen konnte. Alle Dokumentarist(Inn)en der DDR hätten zumindest seit 1985 in den regelmäßigen Vorführungen und Gesprächsrunden der *Videowerkstatt* während der Dokwoche verfolgen können, daß "sich in der publizistisch-dokumentarischen Videoarbeit eine Entwicklung vollzogen [hat], die auf Möglichkeiten

und Grenzen dieses Mediums sowohl in seiner gesellschaftlichen Bestimmtheit wie in seiner Gebrauchsfähigkeit verweist"³.

Schon 1982 hatte die Festivalleitung den zaghaften Versuch unternommen, ein spezifisches Videoprogramm mit einzubeziehen, das einen charakteristischen Überblick über die "unabhängige", d.h. institutionell nicht eingebundene Medienarbeit in der Bundesrepublik geben sollte. Hierfür knüpften der damalige Festivaldirektor Ronald Trisch und der spätere Leiter der *Videowerkstatt* Klaus Schmutzer auf den "Erlanger Videotagen" Kontakte zu Vertretern der westdeutschen Videoszene. Jörg Witte und der Autor erhielten daraufhin den Auftrag, beispielhafte Arbeiten für Leipzig auszuwählen. Wir hatten dabei jedoch in jugendlichem Eifer und politischem Missionsgeist mit neuralgischen Themen wie Berufsverbote, RAF-Diskussion, Umweltfragen oder Gewerkschaftskritik die Absichten und Beweglichkeit des Festivals falsch eingeschätzt: Die auch noch informell über die Grenze mitgebrachten Produktionen mit "initiiertem", "militantem" oder "prozeßorientiertem" Impetus überforderten die Verantwortlichen, so daß dieses Paket unterdrückt und trotz unserer Proteste nicht gezeigt wurde.⁴ Das Vorhaben schien zu diesem Zeitpunkt nicht nur nach innen, sondern auch nach außen hin zu riskant und deplaziert. Zum einen, weil mit diesem inhaltlichen Schwerpunkt die stets problematische Teilnahme westdeutscher Fernsehanstalten hätte gefährdet sein können, wenn sich die fundamentalen Kritiker von ARD und ZDF auf der gleichen Veranstaltung offiziell darstellen. Zum anderen fürchteten die Funktionäre wohl gleichermaßen das Auslösen kritisch-emanzipatorischer Bestrebungen in Vorahnung einer späteren Perestroika - denn natürlich stellte sich völlig unabhängig von den objektiven Finanzierungs- und Einfuhrproblemen immer wieder die berechtigte Frage, warum es nicht auch in der DDR möglich gewesen wäre, dezentral mit der relativ preiswerten Videotechnik zu arbeiten.⁵

Offiziell durfte nun erst drei Jahre später - 1985 - eine *Videowerkstatt* stattfinden, die allerdings von Beginn an auf die akkreditierten Teilnehmer des Festivals - vor allem aus dem Umfeld der Babelsberger HFF - beschränkt blieb und interessiertes Leipziger Publikum außen vor ließ. Die erste, noch unzureichend angekündigte Veranstaltung besuchten laut "Abschlußstatistik" 200 Zuschauer, wohingegen knapp 10.500 Karten für das übrige Programm des Festivals verkauft wurden⁶. Damit war der elektronischen Produktionsweise erstmals auf einem Dokumentarfilmfestival ein neues Forum geboten, um "Film und Fernsehen zu engen Verbündeten für die gemeinsame Aufgabe zu machen. [...] Ihre Arbeiten dienen der Verbreitung von Informationen, der Entlarvung der Lügen in den offiziellen Medien und der direkten Kommunikation mit den Betroffenen."⁷

Natürlich war auch diese Festivalsektion den internen Richtungskämpfen in den Leitungsgremien bzw. der jeweiligen politischen Großwetterlage unterworfen. Damit blieben auch stets die Auseinandersetzungen mit der stalinistischen Gewalt und die Folgen der ökologischen Katastrophen in Osteuropa ausgeklammert: "Keinen Film, der die Länder des Sozialismus verleumdet" - das Diktum des früheren Präsidenten des Filmverbandes, Andrew Thorndike, anlässlich der Eröffnung des "Freien Forums über die Verantwortung des Dokumentaristen" auf dem III. Festival 1960⁸ hatte bis 1989 einvernehmlich Bestand. Aber trotz massiver Restriktionen und Tabuisierungen hatte diese *Videowerkstatt* "unterschwellig etwas subversives"⁹ wie es die Interimspräsidentin Christiane Mückenberger in ihrer Eröffnungsrede 1990 für die gesamte Dok-Woche reklamierte. Sie stellte zumindest für die interessierten Aktiven, die Journalisten und Wissenschaftler in der DDR ein wichtiges "Fenster zur Welt" dar, das ihnen einen Blick auf den "real existierenden Kapitalismus" eröffnete: sozusagen eine Vorwegnahme des späteren Mottos "Sehen, was wirklich los ist"...

Als nichtöffentlichem Fachzirkel und außerhalb des Wettbewerbs konnte der *Videowerkstatt* von Beginn an ein Sonderstatus zugebilligt werden, der eine unabhängigere Programmgestaltung gestattete. Die Organisation blieb von den ideologischen Kämpfen zwischen eher kompromißbereiten bzw. dogmatisch orientierten Parteivertretern in den Auswahlkommissionen oder dem Festivalkomitee vielfach verschont.¹⁰ Die zusammengestellten Reihen entsprachen zwar im allgemeinen dem offiziellen Tenor des Wettbewerbs und anderer Informationsschauen. Trotzdem ließ sich die relative Autonomie doch für offenere Arbeitsgespräche, Beteiligungen engagierter Videogruppen und formal wie inhaltlich wirkungsvolle Beiträge¹¹ nutzen, die konträr zum traditionellen Dokumentarfilm sowie der Fernsehpublizistik standen und keine Entsprechung in der DDR hatten. Auch wenn der Stellenwert dieser stets experimentellen und bisweilen improvisierten Initiative als "Terrain der Halbprofessionellen"¹² umstritten war, so hatte sie letztendlich Erfolg: Unter anderem begrüßte die Filmwissenschaftlerin Uta Becher die *Videowerkstatt*, denn diese rege nicht nur "zu politischen Gesprächen über Gegenstände, Aufgaben und Zielsetzungen von Videoarbeit an", sondern ermögliche "den Außenstehenden, über das Gezeigte hinaus Informationen über die gesellschaftliche Situation und politisch-aktuelle Probleme des jeweiligen Landes zu erhalten."¹³

Die zunehmende Anmeldung von Kassetten statt Filmrollen aus aller Welt führte schließlich dazu, Videos für das Gesamtfestival zu berücksichtigen: 1987 konnten elektronische Beiträge in das Programm aufgenommen werden, wenn sie "auf interessante Art und Weise Möglichkeiten des Gebrauchs von Video aufzeigen", wie es im modifizierten Reglement-Text hieß.

1988 hatte zusätzlich eine Großprojektion im Festivalkino Premiere, die laut Bernd Burkhardt, dem damaligen Programmdirektor, als zusätzliches Angebot je-

doch "in keiner Weise" den intimeren "Charakter und die Zielsetzung der Videowerkstatt, in der es um Kommunikation, Austausch über Arbeitsergebnisse geht"¹⁴, in Frage stellen sollte. Das grundsätzliche Problem, inwieweit Fernsehproduktionen über den kleinen Bildschirm adäquat präsentiert werden können, stellte sich hier erneut: Schon anlässlich der gleichberechtigten Vorführungen zu den Kinofilmen wurde auf dem XV. Festival 1972 die "Befürchtung" laut, "auf der Filmleinwand könnten fernseheigene Spezifika verloren gehen"¹⁵.

Überhaupt muß an dieser Stelle erwähnt werden, daß die elektronischen Medien nicht erst mit Video ihren Eingang in die Dokwoche fanden: Bereits seit dem VII. Festival 1964 konnten Fernsehsender ihre Dokumentationen und Reportagen einbringen. Mit dem "Egon-Erwin-Kisch-Preis" der osteuropäischen *Internationalen Rundfunk- und Fernsehorganisation (OIRT)* mit Sitz in Prag sowie einem selbständigen Wettbewerb parallel zu den Kinofilmen wurde dann von der XI. Veranstaltung 1968 bis zur Vereinheitlichung mit dem XIX. Festival 1976 den TV-Stationen eine eigene Plattform geschaffen: "Man kann heute kein ernst zu nehmendes Dokumentarfilmfestival mehr veranstalten, ohne dabei die bedeutsamen Fernsehproduktionen zu berücksichtigen. Der Bildschirm wird immer mehr das wichtigste Forum der Dokumentarfilmschaffenden" - war die Meinung der TV-Fraktion, die "das Hauptverdienst des Fernseh Wettbewerbs [...] in der Möglichkeit unmittelbarer Kontakte der Autoren und Dokumentaristen vieler europäischer Studios, im direkten Vergleich ihrer besten Arbeiten und dem sich daraus allmählich entwickelnden theoretischen Meinungs austausch"¹⁶ sah.

Nach heutigen Kriterien allerdings - und dies bestätigt beispielsweise das Karl Gass-Interview im Jubiläumsbuch¹⁷ - stellt sich die frühere Einbeziehung der Fernsehpublizistik und ihrer wenig inspirierten, wortlastigen und gehorsamen Pflichtübungen als wenig fruchtbar für die Fortentwicklung des Dokumentarischen heraus - abgesehen von den natürlich vorhandenen Ausnahmen wie etwa die Auftragsfilme von Heynowski/ Scheumann und ihrer "Golden Taube" für "Piloten im Pyjama" 1968. Insgesamt entsprach die Anwesenheit der Telemedien in Leipzig also mehr einer politischen Forderung der Partei- und Staatsführung, die damit ein ideologisches Korrektiv bzw. ein Gegengewicht zum Dokfilmstudio mit seinen stets befürchteten Kursabweichungen etablierte.

Dagegen bemühten sich die *Videowerkstatt* von Anfang an, auf propagandistische Selbstdarstellung und Hofberichterstattung des Fernsehens in den Bruderländern weitgehend zu verzichten und stattdessen auf Produzenten aus dem nicht-sozialistischen Ausland und der Dritten Welt zu setzen, weil deren "Umgang mit der elektronischen Technik reichhaltiger in Formen und Ausdrucksmitteln"¹⁸ beurteilt wurde als vergleichbare Beiträge im eigenen Lager.

Begonnen hatte es **1985** zwar mit sehr reduzierten technischen Möglichkeiten, aber programmlich gleich mit einem Höhepunkt: Die Geschichte der politisch engagierten Medienarbeit am Beispiel des innovativen Züricher Videoladens, der - wie auch alle später geladenen Medienzentren und Videomacher - seine Ansätze, Produktionsbedingungen und Vertriebswege vorstellte. Nach dieser von da an beibehaltenen Selbstdarstellung einer Gruppe wurden an den übrigen Tagen weitere 20 Videobeiträge zu gesellschaftspolitischen und historischen Themen gebündelt und gezeigt.

1986 war der Programmumfang mit 45 Beiträgen sehr viel umfangreicher. Im Mittelpunkt standen einerseits aktuelle Arbeiten aus Nicaragua und weitere Beispiele des viel beschworenen "Befreiungskampfes der Völker Lateinamerikas, Asiens und Afrikas". Andererseits präsentierte sich die Freiburger Medienwerkstatt, und es wurden erstmals künstlerische Ansätze integriert.

Die nun etablierte *Videowerkstatt* hatte in diesem Jahr auch unmittelbar Einfluß auf die Mediendiskussion in der DDR. Im Anschluß an das Festival fand das V. Kolloquium des *Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden* zum Thema "Video - Möglichkeiten eines neuen Mediums" statt, auf dem die Filmwissenschaft einen Paradigmenwechsel feststellte: "Bisher sind wir bei unseren Überlegungen zu Veränderungen medialer darstellender Kunst durch elektronische Produktionstechniken außerhalb der Institution Fernsehen nur von Kunst- und Musikvideos - von Videoclips - ausgegangen. [...] Die verschiedenartigen Beispiele dieser Leipziger Werkstatt haben gezeigt, daß Video ein kreatives und operatives Medium im internationalen Klassenkampf, im Kampf um Frieden und internationale Verständigung sein kann."¹⁹ Damit hatte das elektronische Produktionsmittel zumindest von seiten der Theoretiker seine Legitimation und Sanktion erfahren.

1987 kam neben der obligatorischen Westvertretung mit der Medienwerkstatt Franken endlich auch Video "made in GDR" auf den Plan: Mit Erstaunen wurden die künstlerischen Video-Experimente an der Babelsberger Filmschule sowie vom Künstlerverband wahrgenommen, der mit einer eigenen Videowerkstatt in den Adlershofer TV-Studios systematisch versucht hatte, die kreativen Möglichkeiten elektronischer Tricks und Effekte in kleinen Miniaturen auszuloten und für die Fernseharbeit fruchtbar zu machen²⁰.

1988 erschien erstmals ein kleines selbständiges Programmheft für die nunmehr täglich über neun Stunden gezeigten 94 von bereits 193 eingereichten Titeln, die wie schon im vorigen Jahr auch "à la Carte" individuell zur Verfügung standen. Mit den Beispielen eines *FDJ*-Projektes beim DDR-Fernsehen wurden weitere Kunst- und Musikvideos gezeigt, ergänzt durch eine der ersten selbständig produzierten Dokumentarvideos in der DDR-Mediengeschichte, die weitgehend unabhängig von offiziellen Trägern wie der *HFF*, der Akademien, der Berufsverbände, der Industriebetriebe, des Dokstudios oder des Fernsehens entstanden

ist: die Beobachtung "Frie Ost" über die Befindlichkeit und die Zustände in einem berliner Jugendklub von Thomas Grimm.

Dazu gesellte sich in diesem Jahr die Medienwerkstatt Linden und wiederum einige obligatorische "Blickpunkte" auf die Dritte Welt.

Und **1989** gingen dann von der "Stadt der Montagsdemonstrationen" die historischen Umwälzungen aus, welche auch die Stimmung auf dem Festival prägten. Das Programm trug dem Rechnung mit aktuellen Reaktionen auf die Veränderungen. Zum einen eingefangen von Studenten der *HFF*, zum anderen mit der nun plötzlich relevanten, weil unzensuriertem und unerschrockenen Berichterstattung von der Redaktion des kurz vor Schluß etablierten Jugendmagazins "elf 99". Deren erfrischender und entlarvender Journalismus sowie die schonungslosen Reportagen aus Wandlitz konnten auch die westlichen Beobachter aufgrund der innovativen und professionellen Machart inhaltlich wie gestalterisch mehr als überzeugen.

Dadurch geriet das übrige Angebot sicher etwas zu Unrecht ins Abseits: die Präsentation der kubanischen Filmschule von Fernando Birri oder die bundesrepublikanische Medienarbeit, die ihrerseits großen Veränderungen durch die beschleunigte Auflösung der alten Organisationsstrukturen bzw. aufgrund bewußter Professionalisierung und gewünschter Individualisierung durchmachte.

1990 stand als Übergangsjahr unter dem Eindruck der Neuorientierung bei gleichzeitiger Bewahrung produktiver und nicht diskreditierter Traditionen. Die *Videowerkstatt* versuchte noch einmal an ihre Schwerpunkte Dritte Welt und Osteuropa anzuschließen. Erkennbar wurde dabei allerdings, daß durch den Zusammenbruch der sozialistischen Staatenwelt sich sowohl die typische Atmosphäre in Leipzig nicht mehr einstellen wollte als auch die dort gepflegten Sujets an Stellenwert verloren hatten.

Folgerichtig veränderte sich auch die *Videowerkstatt*: Mit meiner Person kam schließlich **1991** erstmals ein "West"-Vertreter in die Mitverantwortung. Damit wurde eine notwendige Öffnung des Festivals versucht und die Auswahl um bis dato vernachlässigte Themen wie Geschlechterdiskurs, Jugendkultur und video-spezifische Ästhetik erweitert. Zudem fand eine erste Video-Retrospektive statt, die in erweiterter Form das damals 1982 noch verhinderte Programm mit Beiträgen aus der politischen Videopraxis zeigte.

Die qualitative wie quantitative Aufwertung der elektronischen Produktion weltweit führte **1992** zu einer weiteren Novität in Form eines außergewöhnlichen Symposiums: An konkreten Beispielen und mit internationalen Gästen wurden die ästhetischen wie technischen Potentiale des hochauflösenden Fernsehens HDTV für die dokumentarische Arbeit diskutiert. Gleichzeitig waren jetzt auch Video-einreichungen für den offiziellen Wettbewerb zugelassen, der durch Annette Eckert und mich als neue Mitglieder der Auswahlkommission eine klein wenig

westliche Einfärbung erhalten sollte - aus Leipziger Sicht wohl ein mißglückter Versuch, der deshalb gleich im nächsten Jahr zusammen mit der Videowerkstatt verabschiedet und beendet wurde...

Bedeutung und Wirkung der Videowerkstatt auf den DDR-Dokumentarfilm

Aufgrund der sachlich bedingten Einseitigkeit und dem Übergewicht an westlichen Produzenten kam es leider nie zu einem echten Erfahrungsaustausch und Dialog mit den östlichen Vertretern. Interessanterweise verpaßten vor allem die *DEFA*-Filmemacher die Gelegenheit, in diesem Freiraum etwas von den theoretischen Ansätzen, politischen Motivationen sowie den Formen und Trägern²¹ alternativer, d.h. institutionell unabhängiger Medienarbeit in der westlichen Hemisphäre²² in Wort und Bild zu erfahren. Gerade die privatwirtschaftliche Struktur der kapitalistischen Gesellschaft gewährleistete im Gegensatz zum sozialistischen Modell den rechtlichen, apparativen und damit freien Zugriff auf mediale Produktionsmittel. Aus diesem Grund konnten sich dort "Veränderungen im vorgefundenen Aggregatzustand der Medien"²³ in Form politisch alternativ handelnder Gruppen niederschlagen und in audiovisuellen Gegenprogrammen praktisch artikulieren.

Diese griffen vor allem die Thesen Walter Benjamins zum Einfluß einer industriellen Medienproduktion auf die Entwicklung der Künste wieder auf oder Bertolt Brechts Ansätze einer "Radiotheorie". Zugleich machten sie sich die Kameraexperimente und Montageformen Dsiga Wertows²⁴ ebenso zu eigen wie das "Operativismus"-Konzept des Schriftstellers Sergej Tretjakov, das vorsah, Betroffene zu selbsttätiger Artikulation ihrer Interessen mittels (journalistischer) Medien anzuleiten und damit direkt in gesellschaftliche Prozesse einzugreifen.

Alle diese Ansätze haben maßgeblich die "alternative Medienarbeit" bestimmt und kamen demzufolge in der *Videowerkstatt* direkt zur Sprache oder in den Bildern zum Ausdruck. Konkrete Impulse erhielt die DDR-eigene Praxis inner- und außerhalb der staatlichen Studios und Redaktionen dadurch jedoch nicht. Die Auseinandersetzung mit den aktionistischen Kunstdebatten der 20er und 30er Jahre einerseits und den darauf aufbauenden Medienkonzeptionen in Folge der Studentenbewegung andererseits beschränkte sich in der DDR auf die theoretische Reflexion²⁵ und passive Rezeption. Medien als "Kommunikationsapparate", wie sie Brecht und in seiner Nachfolge auch Hans Magnus Enzensberger "emanzipatorisch" verstanden wissen wollten, haben nach heutigem Urteil "in diesem

Sinne in der DDR nie existiert".²⁶ Mit Sicherheit stießen jene voluntaristischen Zeichen einer extrem politisierten Zeit hier noch viel schneller an Systemgrenzen. Es konnte nicht einmal im Ansatz dazu kommen, mit Hilfe der universell anwendbaren Videotechnik die für eine sozialistische Massenkultur selbstverständliche Einweg-Kommunikation partiell aufzuheben. Zudem wurde in dem neuen Medium eben kein Instrument gesehen, mit dem man "eine andere Öffentlichkeit, die soziale Realität der Betroffenen, herstellen kann, den Sprachlosen eine Stimme gibt und den einzelnen vor der Isolation des Bildschirms bewahrt."²⁷

In der DDR wurde also das Innovationsmoment kultureller wie politischer Gegenströmungen und Neuorientierungen viel zu spät begriffen, auch wenn aufgeschlossene Kräfte trotz der mit Recht konstatierten "Diskrepanz zwischen den theoretischen Ansprüchen [...] und den inzwischen gemachten Erfahrungen" durchaus von den Ergebnissen "einer politischen, operativen und organisierenden Videoarbeit [...] für den Fortschritt der menschlichen Entwicklung und im Kampf für die Erhaltung des Friedens"²⁸ überzeugt waren. Weder pluralistische Meinungsäußerung noch eine Partizipation des Rezipienten - die über zustimmende Zuschauerbefragungen, angepaßte "Volkskorrespondenten" oder vereinnahmte "Amateurfilmzirkel" hinausgegangen wären - galten für das herrschende Establishment im Arbeiter- und Bauernstaat als (über-)lebensnotwendiges Entwicklungspotential für die Gesamtgesellschaft. Selbst die Kritiker des sozialistischen Medienmonopols bzw. offener wie verdeckter Zensurpraktiken haben kaum ernsthaft über unabhängige Kommunikationsstrukturen und "subversive Gegenstrategien" nachgedacht oder diese gar in Angriff genommen.

Nur vereinzelt erhoben sich in den letzten Jahren angesichts der zunehmenden Unbeweglichkeit des Systems vernehmbare Stimmen und plädierten zumindest für "das Öffentlich-Machen von Angelegenheiten, die die Öffentlichkeit betreffen" als eine erste Umsetzung Brechtscher Forderungen²⁹: Sie waren "überzeugt von der Notwendigkeit, die ganze Kompliziertheit und Widersprüchlichkeit unserer Gesellschaft, unseres Lebens öffentlich zu behandeln, weil Offenheit Vertrauen schafft, sie die Grundlage von sozialer Aktivität und auch von Heimatgefühl ist."³⁰ Bis dahin war "sozialistische Öffentlichkeit" nach marxistischem Verständnis selbstverständlich dadurch gekennzeichnet, "daß sie die aus Klassenprivileg und Herrschaftsinteresse entstandenen Lücken in Bildung und Kommunikation überwindet". Sie sollte als eine "Agentur der Sozialisation" funktionieren, in der "unter Nutzung aller verfügbaren Organisationsformen der Kommunikation alle Gesellschaftsmitglieder einbezogen sind."³¹ Mit dieser Definition im Standardwerk "Ästhetik der Kunst" von 1987 waren antagonistische Widersprüche ausgeschlossen. Und logischerweise blieben deshalb Maßnahmen zu ihrer Überwindung scheinbar unnötig, weil diese nur ein Merkmal "bürgerlicher Öffentlichkeit" sein

konnten, die eben aufgrund ihrer ungleichen Formen des gesellschaftlichen Erfahrungsaustausches und einer Begrenzung der daran beteiligten sozialen Gruppen kritisiert wurde.

Solche Borniertheiten und die ständige Konfrontation mit der einschränkenden Kultur- und Medienpolitik beeinträchtigten aber nicht nur das Aufgreifen aktuell brisanter Themen oder "künstlerische Substanz und moralisches Verhalten"³² der Dokumentaristen. Sie verhinderte gleichzeitig weitergehende Überlegungen in bezug auf die "dokumentarische Spurensicherung" als "eine Seite des videoelektronischen Bildgedächtnisses", obwohl "Videoerinnerungen, die Wahrnehmungsprozesse bewußt abbremsten"³³, durchaus Parallelen zu Langzeitprojekten einiger Regisseure wie Winfried Junge oder Volker Koepp zeigten. Trotzdem rückte die Relevanz der flexibel handhabbaren elektronischen Apparatur für eine andere Geschichtsschreibung kaum in den Blick der eigenen Medienarbeit. Dabei konnten die *DEFA*-Vertreter sicher nicht den methodischen Ansätzen der Videobewegung widersprechen. Aber sie haben dem spontanen Umgang mit einem Medium als "einer neuzeitigen Mensch-Maschine-Symbiose" mißtraut, das nach Überzeugung des Amerikaners Paul Garrin "die spontane Handhabung der immer präsenten Kamera"³⁴ voraussetzt. Zudem mußte ihnen die spezifische Ästhetik und Materialität der elektronischen Produktionen mißfallen, die durch Trickeffekte und Collagetechniken dem Lebensgefühl der jungen Generation in den westlichen Metropolen einen adäquaten Ausdruck verliehen haben.

Ist ein Befremden in diesem Zusammenhang noch nachvollziehbar, so bleiben die Zurückhaltung und Zweifel gegenüber dem hierbei ebenfalls erkennbaren Gestaltungswillen in der Tradition eines Filmpioniers wie beispielsweise Dsiga Wertow unverständlich. Der russische Regisseur hatte trotz seiner unzweifelhaft sozialistischen Grundhaltung und seiner retrospektiven Präsenz auf dem Leipziger Filmfestival 1960 und '67³⁵ "das Dokumentarfilmschaffen der DDR [...] nicht direkt beeinflußt". Zu diesem sicher unbequemen Urteil kam Marco Mundt bereits 1988 in seiner Diplomarbeit an der *HFF*, wo er nur "Ähnlichkeiten" in seinem Vergleich mit den Arbeiten einiger DDR-Filmmacher "in bezug auf Wertows Ideen zum poetischen Dokumentarfilm" nachwies³⁶. Er zitierte neben Winfried Junge und Volker Koepp vor allem Jürgen Boettcher. Selbst für diese gelobten Außenseiter hatte der russische Filmpionier nur eine ideelle Vorbildfunktion, dessen visuelle Radikalität bei der Erforschung der Wirklichkeit sie in der Praxis selbst nicht umsetzen konnten oder wollten³⁷.

Deshalb lassen sich in allen *DEFA*-Filmen auch nur bedingt die auffälligen Stilmerkmale und extremen Effekte finden, wie sie damals schon erprobt und perfektioniert wurden: extreme Kameraperspektiven, Zeitraffer, Zeitlupe, Umkehrverfahren, Spiegelungen, Standbilder, Rückprojektionen, Zwischentitel sowie die

Montage der Attraktionen, des Kontrastes oder der ideellen Verknüpfung disparater Bedeutungseinheiten. Die Filmemacher durften ihre Aussagen nur dann künstlerisch wirkungsvoll verdichtet inszenieren, die Dinge choreographisch anordnen oder bestimmte Wirklichkeitsausschnitte überraschend kombinieren, wenn sie gleichzeitig auf jene visuelle und politische Sprengkraft verzichteten, die frühere Revolutionsfilme noch auszeichnete. Die unmittelbare Anschauung und Annäherungsweise an die Wirklichkeit mußte der synthetischen Konstruktion und parteilichen Verallgemeinerung weichen. Der Darstellung des Menschen als unverwechselbares Individuum war die Stilisierung als Träger einer rechten Gesinnung vorzuziehen. Diese Kriterien erdrückten den freien Entfaltungsspielraum und bescherten dem DDR-Dokumentarismus das oft beklagte "gestalterische Ungeschick": Sogar in den eigenen Reihen wurde ihm später ein "Mangel an Dialektik" vorgeworfen, so daß Ende der 80er Jahre selbst auf dem Leipziger Festival "die Filme des Gastgeberlandes kaum eine Rolle" mehr spielten. Zu dieser nüchternen Feststellung kam in offizieller Funktion als Mitglied der Auswahlkommission in Leipzig 1987 Peter Hoff³⁸.

Auch außerhalb des organisierten *DEFA*-Studios blieben die in Leipzig präsentierten Modelle des operativen und aktuellen Einsatzes elektronischer Medien auf wenige vorsichtige Nachahmungen begrenzt: "Auf der Messe der Meister von Morgen in Karl-Marx-Stadt 1986 [...] hat sich Video für den unmittelbaren Kommunikationsprozeß zwischen den jungen Arbeitern als sehr wertvoll erwiesen: Zum ersten Mal haben junge Videomacher der "Messe der Meister von Morgen" vierzehn Tage lang ein eigenes Messefernsehen mittels Video veranstaltet"³⁹.

Ferner wurden in den Räumen der *Akademie der Künste* nicht nur regelmäßig Filme, Videos und Regisseure wie Leo Hurwitz, Joris Ivens oder Eberhard Fechner vorgestellt, sondern auch einige Theater-, Musik- und Geschichtsdokumentationen⁴⁰ mit der hauseigenen, semiprofessionellen Technik produziert. Damit hatte ein kleiner Kreis versucht, "die konventionalisierte Trennung der drei filmischen Grundgattungen ideenbildend zu relativieren"⁴¹, was der selbst auferlegten Zielsetzung der Akademie in "einem Zusammenschluß *aller Künste*"⁴² entsprach.

Darüber hinaus blieb das Bemühen um eine durch dezentrale und zielgruppenorientierte "Medienarbeit beförderte soziale Integration"⁴³ und "personale Kommunikation"⁴⁴ erfolglos, obwohl einige bevorzugte Träger wie beispielsweise das *Haus der Jungen Talente* sich schon um die Beschaffung von Videorekordern bemüht hatten, um ihr Freizeitangebot attraktiver gestalten zu können.

Die bedeutendste Videoaktivität begann paradoxerweise mit der Schließung einer weiteren Institution der audiovisuellen Archivierung der Zeitgeschichte: Die aus dem *Kybernetischen Zentrum für Gesellschaftsforschung* 1971 hervorgegangene *Staatliche Filmdokumentation (SFD)* beim *Staatlichen Filmarchiv* wurde

aufgelöst und zwang ihre Mitarbeiter, sich ab 1987 neue Wirkungsfelder zu suchen. Der betroffene Dokumentarist Thomas Grimm nutzte die veränderte Situation und baute mit westlicher Unterstützung eines der ersten unabhängigen Videostudios auf, das "Oral History"-Aufträge von Kulturinstitutionen und Bezirksstellen annahm. Diese Initiative entwickelte sich zu einer beständigen Produktionsgruppe, die als Zeitzeugen TV auch nach 1989 fortbestand und für den nun offenen *Deutschen Fernsehfunk* und später den *ORB* sowie *Fernsehen aus Berlin* eine Reihe von Dokumentarbeiträgen und Reportagen ablieferte.⁴⁵ Die Projekte konzentrierten sich laut Thomas Grimm auf die Traditionen der Filmdokumentationsstelle: "Mit der unvoreingenommen, zensurfreien Dokumentation sozialer Konfliktbereiche avancierte die 'Nische SFD' zum Bestandteil des 'kollektiven Langzeitgedächtnisses DDR'."⁴⁶ Gesammelt wurde in Alltagsbeobachtungen Material zu den Themen Wohnungsproblematik, Polizei, den Umsiedlern und Kirchenfragen. Zudem nahm das Team unkommentiert Gespräche und Interviews mit Künstlern, Wissenschaftlern und Politikern "der 2. Reihe hinter dem Politbüro" auf - Bilder und Meinungen, die bis zur Wende nur in geschlossenen Vorführungen präsentiert werden durften.

Politisch weitreichendere Konzepte, die Alternativen zum ideologischen Selbstverständnis der Massenmedien im Sozialismus formuliert oder praktiziert hätten, oder Projekte, in denen sich über die "dem Dokumentarfilm zugebilligte kritische Auseinandersetzung hinaus Alltagsrealität und Widersprüche der DDR in gruppen- und interessenspezifisch geprägten Sicht- und Deutungsweisen widerspiegelten"⁴⁷, mußten Fiktion bleiben. Sie wurden weiterhin nach geltendem Recht und ideologischen Grundsätzen als ein Angriff auf Staat und Gesellschaft gewertet. Aber trotz dieser fundamentalen Ein- und Beschränkungen war es oppositionellen Mitgliedern verschiedener Umweltgruppen aus dem Umfeld der Evangelischen Kirche doch gelungen, nicht nur historische Ereignisse konspirativ mit Video festzuhalten, sondern auch absolute Reizthemen aufzugreifen und darzustellen. Beispielsweise konnte das *Grüne Netzwerk arche* unerkannt verdeckt gedrehte Bilder von der Bitterfelder Industrielandschaft und aus dem Erzgebirge in eindringlichen Dokumentationen über den Umfang und die Auswirkungen der chemischen Umweltverschmutzung bzw. das Waldsterben zusammenfassen, aber nicht im eigenen Land zeigen.⁴⁸

Mit welchen Schwierigkeiten und persönlichen Risiken eine solch illegale Medienarbeit verbunden sein mußte, läßt sich schon am Beispiel der administrativen Hindernisse erahnen, mit denen selbst anerkannte Regisseure des DDR-Fernsehens und des Dokfilm-Studios wie Günter Lippmann konfrontiert waren: "Auch wenn, ausgehend von Grundsatzdokumenten unserer Partei, immer wieder behauptet wird, es gebe keine Tabus, wenn man von sozialistischen Positionen ausgeht, so begegnen wir in der Praxis solchen Tabus immer wieder - und in der

Entscheidung der Frage, ob denn die Position des Schöpfers eine sozialistische sei, begegnen wir Subjektivismus und Ängstlichkeit."⁴⁹ Dadurch wurden engagierte Macher mehrfach boykottiert. Die "behindernden Einflußnahmen" sich angesprochen fühlender Betriebe, Parteileitungen oder Fachministerien zwangen beispielsweise die Dokumentarfilmgruppe "Information" zur Entschärfung, Relativierung oder vorzeitiger Beendigung ihrer umweltpolitischen Beiträge.⁵⁰

Die lähmende Stagnation konnte dann erst unmittelbar mit der politischen Öffnung, aber noch während der Existenz der DDR überwunden werden. Hinzuweisen ist vor allem auf die nun plötzlich relevante, weil unzensierte Berichterstattung des nunmehrigen *DFP*, der in kürzester Zeit eine radikale Metamorphose erlebte und dessen viele neue oder veränderte Sendungen auch im jetzt gesamtdeutschen Vergleich für neue Qualitätsmaßstäbe sorgte - was leider nicht honoriert, sondern mit der allen Anwesenden bekannten "Abwicklung" bis zum 12.12.1991 eher bestraft wurde.

Angesichts der sukzessiven Lösung von staatlicher Bevormundung wurde jetzt beispielsweise sogar über "ein triales System, in dem auch unterschiedliche Formen eines Bürgerfernsehens und -rundfunks ihren Platz haben"⁵¹, nachgedacht. In diesem Sinne ging als erster lokaler TV-Piratensender in Leipzig der *Kanal X* noch vor den Wahlen zur Volkskammer 1990 auf Sendung. Er bot den "neuentstandenen Bürgerbewegungen, Stadtteilinitiativen und allen, die im Mediengeschehen nicht länger nur Zuschauer sein wollten," eine bürgernahe, nonkonformistische und oppositionelle Plattform, und hoffte "vor allem solche Informationen [zu] verbreiten, die die Öffentlich-Rechtlichen nicht bringen"⁵². Die mit einer offiziellen Frequenzzuteilung verbundene Lizenz konnte allerdings ebensowenig erreicht werden wie ein kontinuierlicher und legaler Sendebetrieb, obwohl Bevölkerung und Presse das alternative Unternehmen aktiv unterstützten. Somit endete das einmalige Experiment - gleichsam stellvertretend für alle die anderen Initiativen für einen "dritten Weg" der postsozialistischen DDR - mit der Übernahme bundesdeutscher Rundfunkbestimmungen im reaktivierten ("Frei-")Staat Sachsen.

Anmerkungen

1 Stellvertretend für eine Reihe von kritischen Stimmen Wanda Wertenstein: Notwendigkeit neuer Entdeckungen. In: Hauptverwaltung Film/ Abt. Wissenschaft und Information (Hg.): DEFA-Dokumentarfilm - internationale Tendenzen. Dokumentarfilm im Gespräch. Berlin (DDR) 1978, S. 61 - 74, hier S. 74.

² Grundlage für die theoretischen wie praktischen Versuche des Aufbaus einer "Gegenöffentlichkeit" bildete die Habilitationsschrift von Jürgen Habermas (1962), deren Thesen von der

sozialstaatlichen Transformation bürgerlicher Öffentlichkeitsformen später dann proletarische Artikulationsformen gegenübergestellt und Handlungsaspekte mit einbezogen wurden von Oskar Negt und Alexander Kluge (1972). Hier und in Habermas' späterer "Theorie des kommunikativen Handelns" wurden die monokausalen Erklärungsmuster medialer Kommunikation der DDR-Marxisten durch eine differenziertere Betrachtungsweise erweitert, die von einem dialektischen und nicht mechanischen Basis(=Rezipienten)-/ Überbau(=Kulturindustrie)-Verhältnis ausging.

- ³ Klaus Schmutzer: Schriftlich nachgereichter Beitrag anlässlich des V. Kolloquiums des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden "Video - Möglichkeiten eines neuen Mediums". In: Podium und Werkstatt 27/ 1987, S. 132 - 145, hier S. 132.
- ⁴ Diese Videoauswahl wurde dann nach der Wende 1991 doch noch gezeigt - siehe ausführlicher Thomas Beutelschmidt, Martin Hübner, Klaus Schmutzer: Workshop Video-Retrospektive. In: Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm (Hg.): Katalog 34. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Leipzig 1991, S. 263 - 265.
- ⁵ Genau zu diesem Zeitpunkt begann mit der "Konzeption zur Einführung der Videotechnik" auch die Diskussion um die Einführung von Videoausrüstungen im Dokfilmstudio, die allerdings zu spät und unzureichend erst 1988 realisiert werden konnte. - Siehe zu dieser Entwicklung Thomas Beutelschmidt: Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam 1995, S. 231f.
- ⁶ Komitee Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen: Protokolle der 28. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen 1985. Berlin (DDR) 1986, S. 119.
- ⁷ Die Festivalpräsidentin Annelie Thorndike: Aktuelle Neuerung: Videowerkstatt. In: 28. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche (Hg.): Festival Journal D - 1. Leipzig 1985, o.S.
- ⁸ Andrew Thorndike: Eröffnung des "Freien Forums über die Verantwortung des Dokumentaristen". In: Komitee Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwochen für Kino und Fernsehen (Hg.): Festivalchronik 1955 - 1976. Berlin (DDR) 1977, S. 17 - 18.
- ⁹ Christiane Mückenberger: Eröffnungsrede. In: 33. Internationale Leipziger Filmwoche (Hg.): Bulletin D - 3. Leipzig 1990, S. 2 - 5, hier S. 4.
- ¹⁰ Offiziell als Veranstalter des gesamten Festivals fungierte von 1955 - 1963 noch der Club der Filmschaffenden der DDR, mal in Zusammenarbeit mit dem Rat der Stadt Leipzig, mal mit dem Progress Film-Verleih. Dann erst erfolgte der direkte Zugriff des Kulturministeriums, des Fernsehen und des entstandenen Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden. Seit 1973 wurde diese politische Einflußnahme durch die Bildung des Komitees der Dokfilm-Woche kaschiert, das paritätisch besetzt, übergeordneten Entscheidungen unterworfen und zu Kompromissen zwischen Film- und Fernsehinteressen gezwungen war. Diese Strukturen, die damit verbundenen Personen, Auszüge aus Eröffnungs- und Schlußansprachen sowie die gesamte Geschichte dokumentierten das Komitee Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwochen für Kino und Fernsehen (Hg.): Festivalchronik 1955 - 1976. Berlin (DDR) 1977 sowie die Direktion Nationale und Internationale Filmfestivals in der DDR (Hg.): Festivalchronik 1955 - 1981. Berlin (DDR) o.J. bzw. Festivalchronik 1955 - 1986 (= Ergänzungen Teil II und III der Chronik 1955 - 1976). Berlin (DDR) 1987.
- ¹¹ Über die einzelnen Themen, Produzenten und Anzahl der Programme, die sich von 1985 bis '89 mehr als verdoppelt hatten, gaben die jährlichen "Protokolle" detailliert Auskunft, herausgegeben vom Komitee Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwochen für Kino und Fernsehen (1985 - 1988) sowie als letzte Veröffentlichung der Abschlußbericht der Auswahlkommission "Leipzig 1989". In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 38/ 1990, S. 161 - 169.

-
- ¹² So titelte Kerstin Süske ihre Rezension. In: Sonntag 52/ 1988, S. 5.
- ¹³ Uta Becher: Videowerkstatt auf der Leipziger Woche 1986. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 28/ 1987, S. 155 - 168, hier S. 156.
- ¹⁴ Bernd Burkhardt: Gespräch mit dem Programmdirektor. In: 31. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche (Hg.): Festival Bulletin D - 1. Leipzig 1988, o.S.
- ¹⁵ Der damalige Jurypräsident Karl-Eduard von Schnitzler: Schlußansprache des XV. Festival 1972. In: Komitee Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwochen für Kino und Fernsehen (Hg.): Festivalchronik 1955 - 1976. Berlin (DDR) 1977, S. 104.
- ¹⁶ Einerseits Günter Nerlich: Schlußansprache des Jurypräsidenten der XII. Dokwoche 1969. In: Komitee Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwochen für Kino und Fernsehen (Hg.): Festivalchronik 1955 - 1976. Berlin (DDR) 1977, S. 81, sowie andererseits Horst Schiefelbein: Goldene Tauben für Fernsehfilme. In: Prisma. Kino- und Fernsehalmachnach 1/ 1970, S. 248 - 252, hier S. 251.
- ¹⁷ Leipziger Dok-Filmwochen GmbH (Hg.): Weiße Taube auf dunklem Grund: 40 Jahre Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1997, S. 26 - 33.
- ¹⁸ Uta Becher: Videowerkstatt ...a.a.O., S. 167.
- ¹⁹ Uta Becher: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem V. Kolloquium des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden "Video - Möglichkeiten eines neuen Mediums". In: Podium und Werkstatt 27/ 1987, S. 78 - 89, hier S. 79f.
- ²⁰ Über die Bedeutung dieser Initiative für die künstlerische Medienarbeit siehe Thomas Beutelschmidt: Kunst und elektronische Medien. Alternative Versuche mit Video und Computergrafik am Rande des Kulturbetriebes. In: Ästhetik und Kommunikation 98/ September 1997, S. 113 - 121.
- ²¹ Zu Beginn bestimmten die Videos der "redenden Köpfe" mit ihrem Primat des Inhalts, einem meist nur illustrierenden Charakter der Bilder und mit handwerklichen Mängeln das Produktionsniveau. Die Programme dienten ausschließlich als mediales Mittel politischer Opposition: Aufdecken manipulativer Formen der Massenmedien; Verbreitung unterdrückter Informationen in Wochenschauen und Journalen; (Selbst-)Artikulation von gesellschaftlichen Randgruppen; Dokumentationen von Streikaktionen, Auseinandersetzungen mit der Staatsgewalt oder Hausbesetzungen; Unterstützung der bürgernahen Stadtteilarbeit, der Friedens- und Frauenbewegung sowie der Initiativen gegen Atomkraft; eingreifende Medienpädagogik und Oral History-Projekte zur Aufarbeitung der früheren (Alltags-)Geschichte. Als Wende für eine andere Formen- und Bildsprache galt die Produktion "Züri brännt" (Videoladen Zürich 1980), in der erstmals eine Verbindung von künstlerischer Gestaltung und politischer Aussage erreicht wurde und die die gesamte Videobewegung nachhaltig beeinflusste.
- ²² Die sicher zunächst einmal abschließende Betrachtung dieser sich damals formierenden subkulturellen Szene legte als Beteiligter Wolfgang Stickel vor: ...Zur Geschichte der Videobewegung. Politisch orientierte Medienarbeit mit Video in den 70er und 80er Jahren - am Beispiel der Medienwerkstatt Freiburg und anderer Videogruppen und Medienzentren in der Bundesrepublik. Freiburg 1991.
- ²³ Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20/ 1970, S. 159 - 186, hier S. 174 f.
- ²⁴ Im Westen galt der Filmregisseur und -theoretiker bis heute als ein wichtiges Vorbild und Mitbegründer eigenständiger Dokumentarfilmgenres, dessen Methoden bisweilen direkt kopiert wurden - als Beispiel die direkte Adaption und Anspielung in "Der Videopionier", eine Produktion des "Kleinen Fernsehspiels"/ ZDF (Gerd Conradt 1984). Wertows Bedeutung wird weiterhin unterstrichen durch eine Reihe ihm gewidmeter Veranstaltungen wie u.a. eine Retrospektive für Studenten der Videosektion an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

-
- ²⁵ Siehe beispielsweise Brigitte Thurm: Besonderheiten der Mischformen in Film und Fernsehen. In: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.): Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Gattungen - Kategorien - Gestaltungsmittel. Berlin (DDR) 1987, S. 301 - 387, hier S. 309 ff.
- ²⁶ Erst nach der politischen Öffnung konnte über eine partizipatorische Mediennutzung nachgedacht werden wie hier in der sich schnell öffnenden Journalistik - Hagen Boßdorf: Die Einbeziehung von Bürgern in Sendungen des DDR-Rundfunks entsprechend der Brechtschen Radiotheorie. Diplomarbeit Karl-Marx-Universität Leipzig 1990, hier These 2, o.S.
- ²⁷ Klaus Schmutzer: Schriftlich nachgereichter Beitrag...a.a.O., S. 134.
- ²⁸ Ebenda, S. 140ff.
- ²⁹ Joachim Tschirner: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem V. Kongreß des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden. In: Verband der Film- und Fernsehschaffenden (Hg.): V. Kongreß. Protokoll 1. Referat und Diskussion. Berlin (DDR) 1988, S. 285 - 291, hier S. 291.
- ³⁰ Regisseur Dieter Schumann: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem V. Kongreß des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden. In: Verband der Film- und Fernsehschaffenden (Hg.): V. Kongreß. Protokoll 2. Schriftlich eingereichte Diskussionsbeiträge, Grußadressen, Beschlüsse und Festlegungen. Berlin (DDR) 1988, S. 101 - 105, hier S. 104.
- ³¹ Ulrich Roesner/ Günter Mayer: Epochenerfahrung in den Künsten - Ansprüche an die Ästhetik. In: Pracht, Erwin u.a. (Autorenkollektiv): Ästhetik der Kunst. Berlin (DDR) 1987, S. 23 - 124, hier S. 75.
- ³² Eduard Schreiber: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem V. Kongreß des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden. In: Verband der Film- und Fernsehschaffenden (Hg.): V. Kongreß. Protokoll 2. Schriftlich eingereichte Diskussionsbeiträge, Grußadressen, Beschlüsse und Festlegungen. Berlin (DDR) 1988, S. 97 - 101, hier S. 100.
- ³³ Erhard Ertel: Kreativität im Schatten des Fernsehalltags. Tendenzen der Videokultur auf dem VideoFest '90. In: Mitteilungen der Akademie der Künste der DDR 3/ 1990, S. 14 - 15, hier S. 15, anlässlich der "Vorführungen von ausgewählten Beiträgen des VideoFestes '90 in der Akademie der Künste der DDR".
- ³⁴ Ebenda.
- ³⁵ Eine erste Auswahl von Wertows Filmen wurde auf der "III. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen" 1960 gezeigt, eine weitere im Rahmen der Retrospektive des sowjetischen Dokumentarfilms auf der X. Dok-Woche 1967.
- ³⁶ Marco Mundt: Analyse der theoretischen Ansichten Dsiga Wertows zum Dokumentarfilm und eine darauf aufbauende Betrachtung zur Aneignung seiner Ansichten im Dokumentarfilmschaffen der DDR am Beispiel von DEFA-Regisseuren. Diplomarbeit Hochschule für Film- und Fernsehen. Potsdam-Babelsberg 1988, These 9, S. 4 f.
- ³⁷ U.a. Jürgen Boettcher: "Wertow hat einen großen Einfluß auf mich ausgeübt [...] Er hatte Dokument und Fiktion aus ein und demselben Material hergestellt und dies mit sinnlichem Reiz, mit einer Lust an den Möglichkeiten des Mediums wie kaum ein anderer." - sowie Jörg Foth: "Durch Wertow habe ich die Möglichkeit erfahren, mich den Dingen ganz stark zu nähern, sich den Dingen in Liebe, Faszination zu nähern." Genannt wurden als filmische Entsprechungen "Rangierer" (Jürgen Boettcher 1984), "Rock 'n Roll" und "Lang mi ned o - Faß mich nicht an" (Jörg Foth 1987 und 1988) sowie "Leben und Weben" (Volker Koepf 1981) - ebenda, S. 67 und 69.
- ³⁸ Peter Hoff: Leipzig 1987 - Tradition und Innovation. Beobachtungen und Überlegungen aus der Sicht eines Mitgliedes der Auswahlkommission. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 32/ 1988, S. 171 - 188, hier S. 181.
- ³⁹ Armin-Hagen Liersch: Möglichkeiten, Voraussetzungen und Grenzen für die Nutzung der neuen Medien und insbesondere der audiovisuellen Medien in der Außenwirtschaft von Kombinat und Betrieben. Unveröffentl. Manuskript. Berlin (DDR) 1989, S. 18.

-
- ⁴⁰ Entstanden sind unter anderem die Beobachtung eines Molière-Theaterprojektes in "Don Juan 87" (Olaf Brühl 1987); das Porträt "Heiner Müller Teil I" anlässlich der Inszenierung "Der Lohndrucker" (Thomas Heise 1988); eine Arbeitsstudie der Experimentalrockband "Cassiber" (Uwe Baumgartner, Gerd Kroske, Jürgen Kuttner, Mario Persch 1989); ein Beispiel der Auseinandersetzung mit der Architektur des Faschismus' in "Als Berlin Germania heißen sollte", mit dem Antisemitismus in "Trau' keinem Fuchs auf grüner Heid" und mit der Jugendpolitik in "Sag nicht, es ist für's Vaterland" (Volker Weidhaas und Bruno Flierl 1990).
- ⁴¹ Hans Lohmann: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem V. Slatan-Dudow-Seminar. In: Filmwissenschaftliche Beiträge 1/ 1981, S. 195 - 211, hier S. 196. Er sah die Bedeutung künstlerischer Weiterentwicklung in der Tatsache begründet, daß "das Medium Film/ Fernsehen nicht nur als Rahmen/ Instrument/ Kleid/ Vermittlung" verstanden werden sollte, "sondern als eigenständiger ästhetischer Praxiszusammenhang, in dessen Geheimnisse - stimuliert durch unablässig hinzukommende technische Feinessen - durch die Produktion von Stoffen, aber auch durch Arbeiten einzudringen ist, die allein die Materialmöglichkeiten und das sich einbringende Produzenten-Ich reflektieren." (Ebenda, S. 195)
- ⁴² Akademie der Künste der DDR: Handbuch 1982-1986. Berlin (DDR) 1988, S. 39.
- ⁴³ Erhard Ertel: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem Kolloquium "Film, Fernsehen, Video - charakteristische Entwicklungen und Probleme". In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 31/ 1988, S. 144 - 153, hier, S. 150. Für ihn schienen gerade in den Modellen basisdemokratischer Konzepte "Potenzen zu stecken, die für die Medienentwicklung in der sozialistischen Gesellschaft von Interesse sind." (Ebenda, S. 149)
- ⁴⁴ Uta Becher: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem V. Kolloquium ...a.a.O., S. 80.
- ⁴⁵ Siehe Zeitzeugen TV. Film- und Fernsehproduktion GmbH: Film- und Fernsehproduktion GmbH: (Selbstdarstellung und Programmverzeichnis) Berlin o.J. Das Video "Widerstand gegen Walter Ulbricht. Gespräch mit Walter Harich" (1989/90) war der erste privat produzierte Beitrag, der im staatlichen DDR-Fernsehen gesendet wurde.
- ⁴⁶ Thomas Grimm: Nischenlogik? Oder meine unterschiedlichen Erfahrungen als freier Filmmacher mit den Medien der DDR. In: Adolf Grimme-Institut (Hg.): Unsere Medien - Unsere Republik 2, Heft 9/ 1991, S. 48 - 51, hier S. 49.
- ⁴⁷ Uta Becher: So schön kann Video sein. DDR-Bürger entdecken einen neuen Medienmarkt. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 40/ 1991, S. 100 - 113, hier S. 102.
- ⁴⁸ So wurden diese Arbeiten nur auf westdeutschen Festivals wie dem 6. "Kasseler Dokumentarfilm-Fest" gezeigt: "Bitteres aus Bitterfeld" und "Über allen Wipfeln ist Ruh: Waldlos auf 2000 zu?" (Ulrich Neumann/ Carlo Jordan 1988 bzw. 1989).
- ⁴⁹ Günter Lippmann: Diskussionsbeitrag ohne Titel auf dem V. Kongreß des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden. In: Verband der Film- und Fernsehschaffenden (Hg.): V. Kongreß. Protokoll 2. Schriftlich eingereichte Diskussionsbeiträge, Grußadressen, Beschlüsse und Festlegungen. Berlin (DDR) 1988, S. 58 - 65, hier S. 58 f.
- ⁵⁰ Lippmann nannte verhinderte Filme wie "Verschenkt oder verloren?" über Wasserverschmutzung oder einen Beitrag über Smogverunreinigungen in Großstädten und die Eingriffe in die zumindest realisierte Produktion "Kostbares Naß" von 1986 - ebenda, 59 ff. Ein weiterer, 1983 begonnener Film konnte erst 1990 fertiggestellt werden: "Wer hat dich, du schöner Wald ... oder Wie ein Film verhindert wurde."
- ⁵¹ In Anspielung auf den dualen Rundfunk mit öffentlich-rechtlichen und privaten Anbietern bzw. die Ideen der Kabelpilotprojekte Rolf Richter: Offener Kanal. In: Film und Fernsehen 11/ 1990, S.5 - "Als ich das erste mal vom Offenen Kanal hörte, glaubte ich, einer erzählt ein Märchen [...] Die Erfahrungen dieses Projektes sind ausgesprochen positiv, und es wäre notwendig, gerade auf dem Gebiet der ehemaligen DDR ähnliche Projekte zu beginnen, in Marzahn, wo es etwa 25 000 Kabelanschlüsse gibt."
- ⁵² Rommy Arndt: Bürgerfernsehen in Leipzig - Kanal X. In: Video 7/ 1991, S. 96 - 97, hier S. 96.