

GRAU ZONE BIMBA

Materialien zum
autonomen Künstlerfilm
in der DDR

HATJE
CANTZ

INHALT

001-006 EINLEITUNG

- 001 HORTENSIA VÖLCKERS: *Grüßwort*
- 003 HANS-WERNER SCHMIDT: *Zur Neubelichtung einer Grauzone*
- 005 DIETER DANIELS und JEANNETTE STOSCHEK: *Vorwort*
-

007-008 DOKUMENTATION DER AUSSTELLUNG >40jahrevideokunst.de:revision.ddr<

- A ELSE GABRIEL / VIA LEWANDOWSKY: *Sublime Liebe. K/Gunst zwischen Magie und Maggi*
- B (E.) TWIN GABRIEL: *Eloop*
- C (E.) TWIN GABRIEL: *21st Century Überfrau #1 / Version 2*
- D JÖRG HEROLD: *Körper im Körper*
- E JÖRG HEROLD: *Engel jagen - los huele pega*
- F VIA LEWANDOWSKY: *Report - Kommentar über einen Kommentar*
- G VIA LEWANDOWSKY: *Gestern gegen Elf*
- H YANA MILEV / VIA LEWANDOWSKY: *doublage fantastique*
- I YANA MILEV: *irreversible*
- J ULRICH POLSTER: *Crisis*
- K ULRICH POLSTER: *Fragment II*
- 007 *Begleitprogramm der Ausstellung*
-

009-060 TEXTE

- 009 DIETER DANIELS: *Auf der Suche nach dem Land der Ahnungslosen*
- 015 JEANNETTE STOSCHEK: *Lust auf Bilder*
- 023 RADIO MONK: *Legal/Illegal - staatliche Kontrolle der freien Szene in der DDR*
- 031 CHRISTOPH TANNERT: *Szeneauswurf im Projektorengeflacker*
- 041 CLAUS LÖSER: *Medien im Interim - Metamorphosen unabhängiger filmischer Artikulationen im Osten Deutschlands unmittelbar vor und nach dem Paradigmenwechsel von 1989*
- 051 BRITT SCHLEHAHN: *Die Videotechnik, die wissenschaftlich-technische Revolution und die Kunst in der DDR*
- 059 *Kanal X - der erste und letzte Piratenfernsehsender in der DDR*
-

INHALT

061-102 REPRINT

- 061 KLAUS WERNER: *M. überschreitet den See bei Gallenthin. Zwei Versuche, einen Untergang zu verhindern*
- 066 CHRISTOPH TANNERT: *intermedia. Versuche kollektiver Kunstproduktion*
- 069 *Briefwechsel der Autoperforationsartisten mit dem Ministerium für Kultur kommentiert von Else Gabriel*
- 074 KOMA-KINO: *Gespräch mit Thomas Werner*
- 077 CORNELIA KLAUSS: *Der Stand der Dinge oder Wie ich den Schmalfilm Lieben lernte* *
- 082 THOMAS WERNER: *Hoffnung Super-8-Film* *
- 084 VIDEOT FILMSTUDIO: *Der heimliche Sieger* *
- 087 PIG: *Selbstüberprüfung - nicht Selbstüberschätzung* *
- 090 ANDREAS FLIEGNER: *Video - Das Ende von Super-8?* *
- 093 HEROLD/LYBKE: *Neue Initiativen für Super-8-Filme* *
- 095 ROBERT CONRAD: *Stell dir vor, es ist Super-8-Festival und keiner geht hin!* *
- 099 GERD HARRY LYBKE: *Brief an die Super-8-Filmer* *
- 101 WANDA: *'filma tribuna' - bemerkungen des veranstalters* *
-

103-112 ZEITTADEL

BRITT SCHLEHAHN: *Technik und mediale Kunst von 1963 bis 1994*

113-118 APPENDIX

- 113 *Abkürzungsverzeichnis*
- 114 *Kurzbiografien*
- 118 *Impressum*
-

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *40jahrevideokunst.de: revision.ddr*, Museum der bildenden Künste Leipzig, 25. März – 21. Mai 2006, gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.

HERAUSGEBER: Jeannette Stoschek, Museum der bildenden Künste Leipzig und Dieter Daniels, Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung.

REDAKTION und LEKTORAT: Britt Schlehahn

GESTALTUNG, HERSTELLUNG und SATZ: Markus Dreßen, Pascal Storz

SCHRIFT: Akkurat, Akkurat Mono, Linotype Feltpen

FOTOGRAFIE: Robert Conrad, Jens Gerber, Thomas Janitzky, David Scheuch

DRUCK: Jütte-Messedruck, Leipzig

BINDUNG: Buchbinderei Johst, Wermsdorf

DVD produziert von Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung.

KONZEPT: Dieter Daniels

DVD AUTHORIZING und REDAKTION: Thomas Janitzky

DVD FINISHING: Nina Wenhart

© 2007 Hatje Cantz Verlag, Autorinnen und Autoren

© 2007 für die abgebildeten Werke von Else Gabriel, (e.) Twin Gabriel, Jörg Herold, Via Lewandowsky und Ulrich Polster bei VG Bild-Kunst, Bonn, sowie bei den Künstlerinnen und Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern
ISBN-13: 978-3-7757-1955-1

Erschienen im Hatje Cantz Verlag, Zeppelinstraße 32, 73760 Ostfildern
Tel. +49 711 4405-200, Fax +49 711 4405-220, www.hatjecantz.de

Printed in Germany

gefördert durch die

ein Projekt von



bundeskulturstiftung.de

Museum der bildenden
Künste Leipzig

mdbk.de



Ludwig Boltzmann Institut
Medien.Kunst.Forschung.

media.lbg.ac.at

Grauzone 8mm:

Materialien zum autonomen
Künstlerfilm in der DDR

›In der DDR gab es keine Videokunst.« Dieser meist unwidersprochene Satz bedarf trotzdem einer Erläuterung. Denn es fehlte nicht an Informationen über die Möglichkeiten der Medientechnik, auch Kenntnisse der Medienkunst westlicher Prägung blieben nicht unerreichbar.¹ In diesem Sinne war die DDR bestimmt kein Land der Ahnungslosen, keine Insel der unverfälschten Authentizität.² Warum fand dennoch keine relevante künstlerische Produktion mit elektronischen Medien statt? Die Gründe liegen auf unterschiedlichen Gebieten, die einen Querschnitt durch die Besonderheiten und Absonderlichkeiten des verschwundenen Staates aufzeigen. — Erstens: Probleme der Ökonomie – weil die DDR-Industrie nicht auf dem Stand war, eigene Videotechnik zu produzieren und der chronische Devisenmangel den Import signifikanter Stückzahlen verhinderte. Deshalb gab es bis kurz vor Ende der DDR keine Heimvideogeräte auf dem offiziellen Markt. Noch striktere Regelungen betrafen Videokameras, die nur an wenigen staatlichen Stellen offiziell verfügbar waren – vor allem im Sport- und Theaterbereich –, aber nicht für den autonom arbeitenden Künstler.³

— Zweitens: Politische Kontrolle – weil Video ein potenziell subversives Medium ist, mit dem sich Kritik am Staat eine ungeahnte Breitenwirkung verschaffen kann. Deshalb unterstanden auch Fotokopierer strenger Kontrolle, weil sie der Flugblattproduktion dienen konnten.

— Drittens: Staatliche Kulturpolitik – die offizielle DDR-Kunstdoktrin kannte bis Mitte der 1980er Jahre nur Malerei, Grafik und Skulptur. Die künstlerische Fotografie führte ein Randdasein, intermediale und performative Experimente waren höchstens geduldet, wenn nicht untersagt.

Wie drakonisch schon geringe Abweichungen von der offiziellen Linie geahndet wurden, belegen mehrere Fälle mit harten persönlichen Konsequenzen: Wegen der Organisation einer künstlerischen Pleinair-Veranstaltung, bei der eine aus der Bundesrepublik über die Ständige Vertretung der BRD eingeschmuggelte Videokamera für kurze Zeit zum Einsatz kam, verliert Klaus Werner 1981 seine Stelle beim Staatlichen Kunsthandel der DDR.⁴ Wegen der Publikation eines aus heutiger Sicht völlig harmlosen Textes über intermediale Kunst wird Christoph Tannert 1984 fristlos als Sekretär der ZAG Junge Künstler beim Zentralverband des VBK-DDR entlassen.⁵ Und dem Schriftsteller und Filmemacher Christian Heckel alias Radjo Monk wird wegen seiner ›feindlich-negativen Haltung‹ ein Studienplatz am Deutschen Literaturinstitut Leipzig wieder entzogen.⁶ Dass alle genannten im Visier der Staatsicherheit waren, versteht sich von selbst und ist auf Tausenden von Aktenseiten nachzulesen.

1
Vgl. Britt Schlehahn, *Die Videotechnik, die wissenschaftlich-technische Revolution und die Kunst der DDR*, S. 51ff.

2
›Tal der Ahnungslosen‹ lautete in der DDR die satirische Bezeichnung für die Region um Dresden, in der kein Empfang von Westfernsehen möglich war. Wie deutlich dies sich auf die ästhetische Medienwahrnehmung auswirkte, zeigt beispielsweise, dass der in Dresden aufgewachsene Künstler Via Lewandowsky seinen Film *Report – Kommentar über einen Ausländereinsatz mit dem in Berlin erstmals erlebten Westfernsehen* bezeichnete. (Gespräch mit dem Künstler, Berlin 21.12.2005)

3
Erstmals wurden VHS Heimrecorder (ohne Kamera) in der DDR im Sommer 1989 für die im Vergleich mit Westeuropa immense Summe von 7500 DDR-Mark offiziell angeboten, vgl. Zeittafel S. 110. Dennoch gelang es u.a. Christoph Tannert und ebenso Gerd Harry Lybke Ende der 1980er jeweils einen Video-Camcorder über halb-legale Kanäle zu erhalten, die sie aber fast ausschließlich für dokumentarische Zwecke, nicht für experimentelle, künstlerische Produktionen einsetzten, (vgl. Anm. 25)

4
Vgl. Klaus Werner, *M. überschreitet den See bei Gallenthin. Zwei Versuche, einen Untergang zu verhindern*, S. 61ff.

5
Vgl. Christoph Tannert, *Intermedia. Versuche kollektiver Kunstproduktion*, S. 66ff.

6
Vgl. Radjo Monk, *Legal/Illegal – staatliche Kontrolle der freien Szene in der DDR*, S. 23ff.

Trotzdem gab es in der DDR ein Parallelphänomen zur westlichen Videokunst, das im Zentrum dieser Publikation steht: die experimentelle, autonome, künstlerische Arbeit mit (Schmal-)Film, ohne jegliche Produktionsförderung, am Rande der Legalität und unter Ausschluss der breiten Öffentlichkeit. Gewiss, dies klingt verführerisch nach verfeimter Avantgarde und Mythenbildung. Doch bisher hat trotz der umfangreichen Aufarbeitung der inoffiziellen DDR-Kunst dieses Kapitel nur wenig Beachtung erfahren – obwohl die drei aufgelisteten Gründe doch zeigen, wie signifikant und heikel die Frage der Möglichkeit oder Unmöglichkeit autonomer künstlerischer Medienarbeit für die Kulturpolitik der DDR war.⁷

Außerdem bietet gerade dieses Thema interessante Vergleichsmöglichkeiten mit der Entwicklung in Westdeutschland. Denn Künstler lassen sich weder in Ost noch in West von technischen, gesellschaftlichen oder finanziellen Restriktionen abhalten, mit Medien zu experimentieren. Beispielsweise arbeiten Nam June Paik und Wolf Vostell schon 1963 mit der Manipulation von Fernsehbildern, das heißt, die »Videokunst« beginnt auch im Westen vor der Verfügbarkeit von Videotechnik.⁸ In einigen wenigen Ausnahmefällen gelang es auch in der DDR Künstlern, Arbeiten mit Video zu produzieren – doch dies führte nur zu wenigen heute noch relevanten Resultaten und bedarf einer gesonderten Untersuchung.⁹

Im heutigen globalisierten Kunstkontext ergibt es keinen Sinn, künstlerische Arbeit nach technischen Kategorien einzuteilen. Die Begriffe »Videokunst« oder »Experimental film«, die von den 1960er bis in die 1980er Jahre in der westlichen Kunstwelt noch strikt getrennte Bereiche markierten, sind heute überholt. Technisch gesehen haben sich die Grenzen in einem digitalen Medienverbund aufgelöst. Doch auch der seit den 1990ern etablierte Begriff »Medienkunst« hat sich schon wieder verschlissen, denn die audiovisuelle, zeitbasierte künstlerische Arbeit und das bewegte Bild sind zu einem integrativen Bestandteil der Gegenwartskunst geworden. Deshalb formuliert das Verbundprojekt *40jahrevideokunst.de – Teil 1* (vielleicht ohne es zu wollen) den Nachruf auf diese Geschichte technischer Gattungsgrenzen. Aus dem gleichen Grund beschränkte sich die Leipziger Ausstellung bewusst nicht auf die DDR-Zeit als »abgeschlossenes Sammelgebiet« (wie es bei Philatelisten heißt). Sondern Jeannette Stoschek und ich wollten mit dem Ausstellungstitel *revison.ddr* dem Prozess gerecht werden, in welchem die Künstler ihr Werk unter den neuen gesellschaftlichen und technischen Bedingungen weiter entwickeln und dabei auch Themen und Erfahrungen aus DDR-Zeiten weiter verarbeiten oder völlig verwandeln. Für die Ausstellung gab es somit ein klares Kriterium, welches die Willkür der Kuratoren auf ein Minimum reduzierte: Gezeigt wurden sechs Künstlerinnen und Künstler, die vor der Wende

⁷ Die einzige Standardpublikation zum Thema: Karin Fritzsche/Claus Loser (Hg.), *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*, Berlin 1996. Unter den zahlreichen Ausstellungen zur Kunst in der DDR seit 1990 thematisierte nur *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land* 1996 im Martin-Gropius-Bau Berlin die deutsch-deutsche Differenz mit einem Film- und Videoprogramm.

⁸ Vgl. Dieter Daniels, »Fernsehen Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren«, in: Rudolf Frießing/Dieter Daniels (Hg.), *Medien Kunst Netz 1: Medienkunst im Überblick/ Media Art Net 1: Survey of Media Art*, Wien/New York 2004, S. 38ff.

⁹ Vgl. Jeannette Stoschek, *Lust auf Bilder*, S. 35ff., Klaus Werner, *M. überschreitet den Weg bei Gallentinn*, S. 61ff. Erhard Monden und Michael Morgner können zwar als die ersten DDR-Künstler gelten, die Video verwendeten, ihr Ziel ist jedoch nicht »Videokunst«, sondern die Weiterarbeit mit Standfotos aus den Videos für Grafik- und Fotoserien.

mit Film und seitdem weiter im Bereich der Gegenwartskunst mit Medien arbeiten. Damit war eine strikte Auswahl aus der vielgestaltigen inoffiziellen Szene der DDR gegeben, bei der zum Beispiel alle diejenigen keine Beachtung fanden, die sich vor allem als Filmemacher, weniger als »Medienkünstler« verstanden, und ebenso wenig diejenigen, die sich nach der Wende oder dem Verlassen der DDR wieder der Malerei zuwandten.¹⁰

Unser hochgestecktes Ziel war, in der Ausstellung eine Kontinuität der Weiterentwicklung künstlerischer Ideen und zugleich den radikalen Wechsel der politischen und medialen Systeme zu zeigen. Oder um es emphatisch so formulieren: der heute so selbstverständlichen Kontextualisierung von Kunst ihre heute so umstrittene Überzeitlichkeit gegenüber zu stellen und erfahrbar zu machen. Deshalb der Dialog von Arbeiten, die vor und nach der Wende entstanden: filmische Experimente mit erkennbar selbst gebastelten Tricks im Gegensatz zu digitalen Videobildern mit beliebiger technischer Manipulierbarkeit, Underground-Ästhetik aus den legalen Grauzonen der DDR gegenüber offiziell geförderten oder auf dem Kunstmarkt erfolgreich platzierten Videoproduktionen. Und dennoch zeigte sich in den Werken oft eine erstaunliche Wiederaufnahme und Verwandlung der individuellen Ideen, Ziele, Wünsche, Fragen.¹¹

Doch der Revisionsprozess zeigt sich nicht nur im Dialog zwischen historischen und aktuellen Arbeiten. Für die Präsentation der DDR-Filme in einer Ausstellung sind ganz pragmatische Revisionen unumgänglich. Die situative, performative Filmaufführung mit ratternden Projektoren und improvisierter Live-Vertonung lässt sich per se nicht ausstellen, sondern nur eine für diesen Zweck neu konzipierte Videoverision, die bei einigen Werken auch zur Rauminstallation weiter wuchs. So verändert der Revisionsprozess auch die Werke selbst, wenn beispielsweise Yana Milev das Filmmaterial der Parallelprojektion *irreversible* mit sieben Projektoren von 1989 durch digitale Remontage und Neuvertonung 1996 zu einem Ein-Kanal-Video gleichen Titels verdichtete. Eine noch weitergehende Revision seines eigenen Werks entwickelte Lutz Dammeck für diese Ausstellung mit einer neuen Stufe seines *Work-in-Progress Herakles-Konzept_Materiallager* (1982–2006), einer vielschichtigen Rauminstallation, die den gedanklichen Raum seiner Live-Aufführungen der 1980er dokumentiert und ebenso paraphrasiert. Eine solche unmittelbare ästhetische Erfahrung von Wandel und Kontinuität, wie sie der Besuch der Ausstellung ermöglichte, lässt sich nur schwer in die Seiten eines Buchs übertragen. Deshalb widmet sich das Buch stärker als die Ausstellung einem Rückblick auf die DDR-Geschichte, während die künstlerische Revision im Sinne der Werverarbeitung dieser Geschichte auf der beiliegenden DVD mit den in der Ausstellung gezeigten Arbeiten dokumentiert wird.

10

Beispielsweise Christine Schlegel und Cornelia Schlime ebenso wie A. R. Penck und Jürgen Böttcher.

11

Vgl. die Werkanalysen von Jeannette Stoschek (wie Anm. 9), S. 18ff.

Die extrem restriktiven Bedingungen, unter denen die inoffizielle ›Medienkunst‹ der DDR entstand, fordert jedoch auch einen Vergleich mit den sozialistischen ›Bruderländern‹ heraus. Insbesondere in Polen und Ungarn wurde eine experimentelle Praxis mit Film und auch Video staatlich toleriert und sogar gefördert.¹² Hier sei nur auf einige Klassiker verwiesen: Józef Robakowski, der zu den international anerkannten Videokünstlern seiner Generation gehört, Zbigniew Rybczyński, der 1982 für den Film *Tango* einen Oscar erhielt, und Gábor Bódy, dessen Werk trotz seines frühen Todes eine bleibende Bedeutung für den Avantgardefilm hat.¹³ Gab es in der DDR auch nur ansatzweise vergleichbare künstlerische Positionen aus dieser Generation? Die drei Namen, die hier zu nennen wären, sind: Jürgen Böttcher (Strawalde), Lutz Dambeck und A. R. Penck. Bei allen zeigt sich jedoch, wie stark das DDR-System ihre künstlerische Entfaltung verhindert hat, und keiner von ihnen hat zu DDR-Zeiten eine internationale Wirkung mit seinen experimentellen Filmarbeiten erreicht. Der einzige Experimentalfilm, der jemals offiziell in den DEFA-Studios entstand, ist die Trilogie von Jürgen Böttcher (Strawalde) *Potters Stier/Venus nach Giorgione/Frau am Klavichord* von 1981, die jedoch stärker seinem offiziell abgelehnten malerischen Werk verbunden ist als seiner sonstigen Arbeit als Filmemacher. Lutz Dambeck gelingt es zwar, in einer Toleranzzone der DEFA einige Animationsfilme zu realisieren, doch sein *Herakles-Konzept* wird als Filmstoff abgelehnt und deshalb in der heute bekannten Form einer Live-Aufführung als Mediencollage realisiert. Die Schmalfilme von A. R. Penck (teils zusammen mit Wolfgang Opitz) entstehen bis zu seiner Übersiedelung in die BRD 1980 mit primitivsten Mitteln in Eigenregie und werden in der DDR nie öffentlich gezeigt. Der Vollständigkeit halber sei noch die Videowerkstatt des Verbands Bildender Künstler erwähnt, die einigen Szenografen und Künstlern für wenige Tage die DDR-Fernsehstudios öffnete, doch deren Resultate mit gewissem Recht heute vergessen sind.¹⁴ Zusammenfassend lässt sich sagen: Die DDR hatte unter den mitteleuropäischen sozialistischen Ländern die restriktivste Kulturpolitik, und die bildende Kunst wurde systematisch an einer Entwicklung zur Intermedialität gehindert, soweit dies staatlich möglich war.

Unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Vorkenntnissen beginnt also die jüngere Generation ab Mitte der 1980er Jahre mit autonomen Medienexperimenten? Innerhalb der DDR gab es wenig direkte Vorbilder. Immerhin öffnen Böttchers ›Malerfilme‹, Dammecks politische Montagen und Pencks anarchischer Dilettantismus ein stilistisches Spektrum, das auch für diese Generation fruchtbar bleibt. Für ihre autonomen, radikal selbstbestimmten Produktionsbedingungen sind die Filme A. R. Pencks das einzige (allerdings nie

12
Dazu gehörten Produktionsstätten wie das Béla Balázs Studio in Budapest und der Experimentalfilm-Workshop in Łódź. Vgl. *The Workshop of the Film Form, 1970-1977*. Kuratoren: Galen Joseph-Hunter, Lukasz Rodunda, EAI, New York 2004, Buch/DVD.

13
Zur Bedeutung von Gábor Bódy für die DDR-Szene vgl. Christoph Tannert, Jón Vortzon und Erfinderlein, Die Filme der Bildermacher, in: Fritzsche/Löser (wie Anm. 7), S. 25-59, S. 32) und Claus Löser, ›Das Phänomen des Schmalfilmbooms ab Mitte der 80er Jahre‹, in: Fritzsche/Löser (wie Anm. 7), S. 81-99, S. 81.

14
Vgl. Thomas Beutelschmidt, *Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR*, Potsdam 1995. Ders., ›Kunst und elektronische Medien in der DDR. Alternative Versuche mit Video und Computergrafik am Rande des Kulturbetriebes‹, in: *Ästhetik & Kommunikation* 98/1997, S. 113-121.

gezeigte) Vorbild.¹⁵ Außerdem können die akustischen Werke von Carlfriedrich Claus, die durch Tonbandmanipulationen gesprochener Texte entstehen, als ein solitäres Beispiel einer tiefergehenden Medienreflexion gelten. Laut eigenen Aussagen der Künstler waren die wenigen Gelegenheiten, bei denen Experimentalfilme aus Polen und Ungarn zu sehen waren, von großer Bedeutung.¹⁶ Ein wichtiger, in der Kunstgeschichtsschreibung der DDR bisher wenig untersuchter Faktor, ist schließlich das Westfernsehen, durch welches stückweise Kenntnisse über Beuys, Fluxus, Performance und Videokunst in die DDR gelangten – allerdings mangels Heimvideorecorder nur live – während der Sendung, ohne eine Möglichkeit des späteren Rückgriffs auf diese Information.¹⁷ Die wenigen auf Umwegen aus dem Westen importierten Bücher über Experimentalfilm und intermediale Kunst wurden in der Szene ausgieblich oder sogar aufwendig fotografisch dupliziert (mangels Fotokopierer) und oftmals intensiver rezipiert als im vergleichbaren Informationsüberfluss der westlichen Kultur.

Für den Zeitgeist der autonomen Schmalfilmszene ab Mitte der 1980er waren jedoch letztlich kunsthistorische Vorkenntnisse nicht so relevant wie die gleichzeitige Entwicklung ihrer Generation im Westen. In der Tat erlebt mit Punk und den *genialen Dilletanten* (sic) insbesondere in West-Berlin um 1980 das Medium unter dem Motto ›Alle Macht der Super 8‹ eine Wiederentdeckung, hier als bewusst gewählte ›neoprimitive‹ Medienalternative zu den immer perfekteren industriellen Videostandards.¹⁸ Zwischen diesen in Berlin durch die Mauer getrennten Parallelwelten des Underground-Films bestand aber offensichtlich kaum eine Verbindung. Hingegen wurden Musik, Mode und grafische Aufmachung der Punk-Bewegung in der DDR sehr umfangreich rezipiert.¹⁹ Gegenüber einem Staat, in dem ›Zukunft hierarchisch verwaltet wurde‹,²⁰ der mit drakonischen Mitteln den Glauben an ein immer weiter weg rückendes sozialistisches Glück aufrecht zu erhalten versucht, musste der ›No Future‹-Slogan auf fruchtbaren Boden fallen.

Doch die Generation, die Mitte der 1980er Jahre mit filmischen Experimenten beginnt, bezieht keine direkt politische Haltung mehr. Der DDR-Apparat wurde nicht mehr herausgefordert oder für veränderbar gehalten, sondern nur noch wo immer möglich umgangen, oder sogar versuchsweise für die eigenen Zwecke instrumentalisiert, ohne sich dabei politisch zu positionieren.²¹ Gerade hierin liegt die spezifische künstlerische Eigenständigkeit, die wesentlich zur heutigen Aktualität der wenigen herausragenden Werke aus dieser Szene beiträgt: Sie definieren sich nicht über eine Anti-Haltung, die mit dem Wegfall des Gegners ihre gesellschaftliche und zugleich ästhetische Brisanz verliert. Damit sind sie ein Beispiel dafür, wie deutlich die Auflösungstendenzen an den Rändern der

15 Christoph Tannert verweist auf die Unterschiede: ›Dammbeck und Böttcher waren Teil des normalen, öffentlichen, staatlich sanktionierten, professionellen Filmschaffens der DDR – schon ihr künstlerisches Selbstverständnis und ihre Legitimationsstrategien trennten sie von den jungen Bastlern mit dem Trash-Ethos.‹ (wie Anm. 13), S. 49.

16 Vgl. Ulrich Polster, in: Radio Monk (wie Anm. 6), S. 28.

17 Vgl. Hans-Jörg Stiehlert/ Michael Meyen, ›ich glotz TV. Die audiovisuellen Medien der Bundesrepublik als kulturelle Informationsquelle für die DDR, in: Bernd Lindner/Rainer Eckert (Hg.), *Kloppzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland*, Ausst.-Kat. Leipzig, Leipzig 2003, S. 135–144.

18 Vgl. *Alle Macht der Super 8*, Schmidt productions GmbH, Berlin 2005 (DVD) und *Berlin Super 80, Music & Film Underground Berlin (West) 1978–1984* (DVD/CD/Buch) monitor-pop Edition, Berlin.

19 Vgl. Ronald Galenza/Heinz Havemester (Hg.), ›Wir wollen immer artig sein...‹ *Punk, New Wave, Hip-hop und Independent-Szene in der DDR von 1980 bis 1990*, 3. Aufl., Berlin 2005; Michael Boehlke/Henryk Gericke (Hg.), *Ostpunk! – too much future. Punk in der DDR 1979–1989* Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien 2005; Alexander Pehlemann/Ronald Galenza (Hg.), *Spannung, Leistung, Widerstand. Magnetbanduntergrund DDR 1979–1990*, Berlin 2006.

20 Vgl. Radio Monk (wie Anm. 6), S. 29.

21 Vgl. Else Gabriel, *Briefwechsel*, S. 69ff.

offiziellen Kulturlandschaft der DDR schon werden, bevor der Fall der Mauer diesen Prozess besiegelt. Tatsächlich hat die kurze Episode des DDR-Underground-Schmalfilms schon vor 1989 ihre Aufbruchstimmung verloren, und es mehren sich die kritischen Stimmen. Vermittler wie Christoph Tannert sprechen von Stagnation, Selbstgefälligkeit und hilflosem Suchen, Künstler wie Jörg Herold vermuten, dass man sich im Frust wohlfühlte.²² Deshalb führte die Wende auch nicht zu einer Befreiung der Bewegung von staatlicher Kontrolle, sondern zu deren Verstummen, wie es Claus Löser untersucht.²³ Neben der inneren Stagnation bildete die Austrocknung der Szene durch Abwanderung nach Westen schon vor der Wende einen entscheidenden Faktor. Gerade, dass Entstehung und Zerfall dieser Subkultur sich eng ineinander verschränkten, macht sie zu einem getreuen Zerrspiegel des Landes, von dem sie sich abwandte.

Es bleibt die hypothetische Frage, was aus einer weiter bestehenden DDR im digitalen Medienzeitalter geworden wäre? Hätten die ebenso primitiven wie effektiven Kontrollmechanismen der Stasi die E-Mail und das Mobiltelefon in den Griff bekommen? Wie hätte die Internetpräsenz unter der Domain ›.ddr‹ ausgesehen, die es nie gegeben hat, weil der Staat verschwand, bevor diese Webadresse vergeben wurde? Wie wäre das Volk der gar nicht so Ahnungslosen mit der Flut von über das World Wide Web verfügbaren Informationen umgegangen? Hätte es schließlich doch eine Entwicklung elektronischer Medienkunst in der DDR gegeben?²⁴

Die Ausstellung *40jahrevideokunst.de:revision.ddr* war deshalb die Aufforderung an jeden von uns, sein eigenes Bild der DDR zu revidieren. Der Blick auf die Entwicklung von sechs Künstlern und Künstlerinnen seit den 1980ern bis heute eröffnet vielleicht die Möglichkeit, eine alternative Geschichte zu denken: Wie hätte eine Kunstlandschaft in der DDR ausgesehen, wenn diesen Künstlern oder beispielsweise Vermittlern wie Klaus Werner, Christoph Tannert oder Gerd Harry Lybke²⁵ mehr offizieller Spielraum eingeräumt worden wäre?

Da vier der sechs Künstler aus dieser Ausstellung ihre Wurzeln in Leipzig haben (Dammbeck, Herold, Milev, Polster), die beiden anderen in Dresden (Gabriel, Lewandowsky), und darf man deshalb vielleicht auch von einer Tradition oder sogar einer *Leipziger Schule* der Medienkunst sprechen – allerdings eine die es noch zu entdecken gilt und die immer noch von der offiziellen DDR-Kultur überdeckt wird und deshalb erst durch eine erneute Revision in ihren bis heute reichenden Perspektiven sichtbar wird?

22

Christoph Tannert, ›Leben ist außer den staatlichen Sprachen, Produzenten- und Selbsthilfegalerien, in: Eckhart Gillen/Rainer Haarmann (Hg.), ›Kunst in der DDR, Künstler/Galerien/Museen, Kulturpolitik und Adressen, Kulturpolitik und Adressen, Köln 1990, S. 97–104, hier S. 103. Vgl. Jürg Herold, Selbstüberprüfung – nicht Selbstüberschätzung, S. 87ff.

23

Vgl. Claus Löser, *Medien im Interim – Metamorphosen unabhängiger filmischer Artikulation im Osten Deutschlands unmittelbar vor und nach dem Paradigmenwechsel von 1989*, S. 41ff.

24

Als ein Indiz mag die große Bedeutung der Netzkunst in Osteuropa ab Mitte der 1990er Jahre gelten, die vielen Künstlern den Anschluss an den internationalen Diskurs eröffnete.

25

Vgl. den Plan von Gerd Harry Lybke für ein Archiv und eine Distribution der Schmalfilme auf Video (Lybke, S. 99f.). Bis zur Wende war Lybkes Galerie EIGEN + ART ein Umschlagnetz für Videokopien von DDR-Underground-Filmen. Über ihn fanden die Filme auch 1988 den Weg in eine Sendung auf Kanal 4, einem Fensterprogramm auf RTL und Sat. 1, zu dessen Ausstrahlung und Finanzierung die privaten Sender durch das Landesrundfunkgesetz von Nordrhein-Westfalen verpflichtet wurden. Umgekehrt erhielt die EIGEN + ART dafür von den Fernsehproduzenten, dem Kölner KAOS Film- und Videoteam, einen Videocamcorder neuester Bauart und die nötigen Videokassetten.