

Tilman Baumgärtel: „Soziale Medien vor dem Internet / Social Media before the Internet“. In: Katalog der 63. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Oberhausen: Karl Maria Laufen, 2017, S. 209–228.

Thema *Theme*



Soziale Medien vor dem Internet
Social Media before the Internet

- 211 Soziale Medien vor dem Internet**
Social Media before the Internet
- 215 Dank** *Acknowledgements*
- 216 Programm** *Programme 1*
1968
- 219 Programm** *Programme 2*
Videoaktivismus
Video activism
- 222 Programm** *Programme 3*
Fernseh- und Satellitenprojekte
Television and satellite projects
- 224 Programm** *Programme 4*
Offene Kanäle und Piraten
Open-access channels and pirates
- 227 Programm** *Programme 5*
Mailboxen und Onlinevernetzung
Mailboxes and online networks
- 229 Extra**
Mitmachen macht's
Taking part is everything

Soziale Medien vor dem Internet

Social Media before the Internet

„Es ist sehr wichtig, selbst Medien zu machen.“
Nam June Paik

„Erst war ich ein bourgeois Filmemacher, dann ein progressiver Filmemacher und dann gar kein Filmemacher mehr, sondern ein Filmarbeiter.“
Jean-Luc Godard in einem Gespräch mit Kent E. Carroll

„Aufnahme von Fakten. Sortierung von Fakten. Verbreitung von Fakten. Agitation mit Fakten. Propaganda mit Fakten. Fäuste von Fakten. Blitze von Fakten. Berge von Fakten. Wirbelstürme von Fakten. Und einzelne kleine Fäktchen. Gegen die Filmzauberei. Gegen die Filmmystifikation. Und für die wahrhafte Kinofizierung der Arbeiter- und Bauern-UdSSR.“ So steht es in Dziga Vertovs Manifest „Die Fabrik der Fakten“ von 1926.

Die Agitprop-Züge, die nach der Oktoberrevolution die Botschaft des Sozialismus durch Filmvorführungen in entlegene Gegenden brachten und die solche „Berge von Fakten“ verbreiten sollten, gehören zu den Urszenen jener Art von Filmarbeit, die statt der Vorführung einer Fiktion oder Dokumentation die Einbeziehung ihres Publikums anvisiert. Der junge Dziga Vertov fuhr auf einem dieser Züge mit und beobachtete bei Filmvorführungen, dass das Publikum – meist Analphabeten – der Handlung von Spielfilmen nicht folgen konnte.

Deren Geschichten, die Milieus, in denen sie spielten, aber auch die Konventionen der Filmsprache waren für sie so unverständlich wie eine Fremdsprache. „Aber wenn auf der Leinwand echte Bauern erscheinen, dann werden sie lebendig und schauen gespannt auf die Leinwand ... Gespräche, Ausrufe, Fragen ... Auf der Leinwand bewegen sich ihre Leute, echte. Keine falsche Theaterbewegung entlarvt die Leinwand und entzieht ihr das Vertrauen der Bauern.“

Die „echten“ Leute in die Produktion von Medien einzubeziehen, ist das Anliegen aller Filme, die im Rahmen des Themenprogramms „Soziale Medien vor dem Internet“ gezeigt werden. Was zu Vertovs Zeiten noch an den technischen Umständen und den finanziellen Hürden scheiterte, ist von ihm wenigstens theoretisch bereits vorgedacht worden: die Beteiligung des Publikums an der Herstellung von Filmen. (Nicht umsonst gilt er auch

‘It is very important to make media yourself.’
Nam June Paik

‘I was a bourgeois film-maker and then a progressive film-maker and then no longer a film-maker, but a film worker.’
Jean-Luc Godard in an interview with Kent E. Carroll

‘Filming facts. Sorting facts. Spreading facts. Agitation with facts. Propaganda with facts. Fists made out of facts. Lightning bolts made out of facts. Mountains of facts. Whirlwinds of facts. And individual little facts. Against film magic-making. Against film mystification. And for the authentic cinematization of the workers’ and peasants’ U.S.S.R.’ This is written in Dziga Vertov’s manifesto ‘The Factory of Facts’ of 1926.

The agitprop trains that used film screenings to bring the message of socialism to remote areas after the October Revolution and were meant to disseminate such ‘mountains of facts’ are among the primal scenes of the sort of film work that aims at involving its audience rather than presenting fiction or documentation. The young Dziga Vertov travelled on one of these trains and noticed during film presentations that the audience – mostly illiterate – could not follow the plots of feature films.

The stories they told, the settings in which they took place and the conventions of film language were as incomprehensible to the people as a foreign tongue. ‘But when true peasants appear on the screen, they become animated and watch the screen intently ... Conversations, exclamations, questions ... It is their people who are moving on the screen, genuine ones. No false theatrical movement unmasks the screen and makes it lose the peasants’ trust.’

Involving ‘genuine’ people in the production of media is the aim of all the films that are shown as part of the film series ‘Social Media before the Internet’. Something which in Vertov’s era could not yet be realised owing to technical circumstances and financial obstacles was at least theoretically envisaged by him: the participation of the audience in the production of films. (It is no coincidence that he is considered to be the first film-maker to include – in ‘The Symphony of the Donbass’ of 1930 – an interview with direct sound in a film.)

als der erste Filmemacher, der – in „Die Donbaß-Sinfonie“ von 1930 – ein Interview mit Direktton in einen Film einbezogen hat.)

Heute haben Anbieter wie YouTube die Arbeit der Agit-Züge übernommen – die Filme zu ihrem Publikum zu bringen – und aus Computern und Telefonen sind Kameras und Schnittplätze geworden. Zwischen der Vergangenheit, in der Vertov die Medienproduktion von jedermann nur denken konnte, und der Gegenwart, in der jedermann ein Filmstudio samt Vertriebsapparat in der Hosentasche hat, steht eine Epoche, in der der Zugang zu den medialen Produktionsmitteln hart erkämpft werden musste. Um die filmischen Resultate dieser Zeit – vor allem der 1960er, -70er und -80er-Jahre – soll es in diesem Themenprogramm gehen.

Wenigstens in den 70er- und 80er-Jahren war Vertov mit seinem Versuch, das Kino aus seinen etablierten Vertriebs- und Vorführformen zu befreien und das Alltagsleben seines Publikums in die Produktion einzubeziehen, ein Vorbild für alle diejenigen, die den Film zur sozialen und politischen Transformation nutzen wollten. Ein anderer Stichwortgeber für die emanzipatorische Medienarbeit war ein Zeitgenosse des sowjetischen Regisseurs: Der deutsche Schriftsteller Bertolt Brecht prägte in einigen kurzen, um 1930 geschriebenen Aufsätzen über das Radio die Formel, dass man die Konsumenten des zu jener Zeit noch relativ neuen Mediums zu Produzenten machen müsse, wenn das Radio seine Möglichkeiten ganz ausnutzen solle.

In der Tat gab es innerhalb der Arbeiterbewegung der 20er-Jahre proletarische Film- und Radiogruppen, die auch an Eigenproduktionen arbeiteten. Doch die technischen Möglichkeiten, dem Publikum die medialen Produktionsmittel an die Hand zu geben, fehlten zu dieser Zeit noch; sowohl Film wie auch Radio waren technisch zu anspruchsvoll und zu teuer, um jedermann die Produktion eigener Inhalte zu erlauben. (Gerade beim Radio hatte der Staat auch keinerlei Interesse daran, die Kontrolle über das sich entwickelnde Massenmedium aus der Hand zu geben.)

Solche einst utopischen Medienträume scheinen heute zur Wirklichkeit geworden zu sein. Der Gebrauch der Medien durch ihr Publikum, der jahrzehntelang gehegte Traum progressiver und linker Medientheoretiker sowie -aktivisten, ist alltäglich geworden, hat seine eigenen Stars – von Psy über LeFloid bis Ossi.Glossy – und eigene Genres – vom Dashcam-Video zu Let's Plays, von ASMR bis Lunas Wurstbrot –, ja, letztlich eine komplett neue Medienindustrie hervorgebracht. Als Folge der digitalen Revolution kann heute jeder Konsument auch ein Produzent werden, und dank YouTube's Monetarisierungsmodell kann eine kleine Minderheit dieser Produzenten davon sogar recht komfortabel leben. Der Rest produziert auch so weiter und füllt YouTube, Twitter, Facebook und Instagram mit Inhalt.

These days, providers such as YouTube have taken over the work of the agitprop trains – bringing films to their audience – and computers and telephones have become cameras and editing suites. Between the past, in which Vertov could only imagine media production by everyone, and the present, in which everyone has a film studio together with a distribution apparatus in his or her pocket, was an epoch in which access to the means of media production had to be fought for hard. And the cinematic results of this era – particularly from the 1960s, 70s and 80s – are to be the focus of this film series.

With his attempt to free cinema from its customary forms of distribution and presentation and to integrate the everyday life of his audience into the production, Vertov was, in the 1970s and 80s at least, a model for all those who wanted to use film to bring about social and political transformation. Another advocate of emancipatory media work was a contemporary of the Soviet director: in several short articles about radio written around 1930, the German writer Bertolt Brecht came up with the notion that the consumers of this then relatively new media should be made producers if radio were to exploit its potential to the full.

And, indeed, there were proletarian film and radio groups within the workers' movements of the 1920s who also worked on their own productions. But the technical possibilities for providing the general public with media production means were still lacking at this time; both film and radio were technically too demanding and expensive to allow everyone to produce his or her own content. (And particularly in the case of radio, the state had no interest in giving away control of this developing mass medium.)

Media dreams like these that back then seemed utopian appear today to have become reality. The use of the media by their audience, the dream cherished for decades by progressive and leftist media theoreticians and activists, has become an everyday phenomenon, has its own stars – from Psy and LeFloid to Ossi.Glossy – and its own genres – from dashcam video to Let's Plays, from ASMR to Lunas Wurstbrot – and, in fact, has produced a whole new media industry. As a consequence of the digital revolution, every consumer can today become a producer as well, and, thanks to YouTube's monetisation model, a small minority of them can even live rather comfortably by doing so. The rest keeps producing anyway, filling YouTube, Twitter, Facebook and Instagram with content.

But in the past few years, the dark sides of this media-conveyed communication by everyone with everyone have also become increasingly evident. Political rabble-rousing, insults, racism, conspiracy theories and an intransigent culture of discussion on social media in which people are not interested in the arguments of others put the utopian hopes of the past in a new light. In view of the guises often now taken by the online dialogue, the question arises of what kind of progress has been achieved here – and to

Doch in den letzten Jahren wurden zunehmend auch die Schattenseiten der medienvermittelten Kommunikation von allen mit allen deutlich. Politische Hetze, Beleidigungen, Rassismus, Verschwörungstheorien und eine unversöhnliche und an Argumenten anderer desinteressierte Diskussionskultur in den sozialen Medien lassen die utopischen Hoffnungen der Vergangenheit in einem neuen Licht erscheinen. Angesichts der Formen, die der Onlinedialog inzwischen oft annimmt, ist zu fragen, was für ein Fortschritt hier erreicht wurde – und inwiefern sich diese Entwicklung möglicherweise schon bei den frühen, hochgestimmten Medienexperimenten mit der Beteiligung von Amateuren andeutete.

Das Themenprogramm „Soziale Medien vor dem Internet“ soll daher nicht nur einen Überblick über die vielseitigen Formen alternativer Medienarbeit vor dem Internet geben, sondern auch die Gelegenheit bieten, die emanzipatorischen Hoffnungen, die sich immer wieder an die jeweils neuesten Medien geknüpft haben, einer kritischen Überprüfung zu unterziehen.

Fast scheint es, als sei seit Ende des 19. Jahrhunderts noch jedes neues Medium – vom Kino bis hin zu den heutigen Virtual-Reality-Brillen – in Verbindung mit progressiven und weltverbesserischen Hoffnungen in die Welt gekommen, die es letztlich nicht einlösen konnte. Das gilt verstärkt ab Ende der 60er-Jahre, als einerseits eine Reihe von technischen Entwicklungen (16 mm, Super 8, Video) den Zugang zur Medienproduktion erleichterte und andererseits die Studentenrevolte von 1968 und die sich in den 70er-Jahren entwickelnden Neuen Sozialen Bewegungen ein gesellschaftliches Umfeld schufen, das neue Formen der alternativen Medienproduktion (Piratensender, Videogruppen, Offene Kanäle/ Bürgerfernsehen) ermöglichte.

Besonders mit dem neuen Medium Video verbanden sich in den 70er- und 80er-Jahren große Hoffnungen auf eine Demokratisierung der Medien und die Erschaffung einer audiovisuellen Gegenöffentlichkeit. Videokollektive und -werkstätten entstanden in vielen westdeutschen Städten, ihre Produktionen wurden per Post an Initiativen und andere Mediengruppen versendet. So entstanden Tausende von Bändern, weshalb sich die Auswahl von Filmen aus dieser Szene nur auf Beispiele beschränken kann.

Im Kontext des Programms sollen die ausgewählten Filme zunächst im Hinblick auf ihre Eigenschaft angesehen werden, die Wirklichkeit auf eine Weise abzubilden, die den zu ihrer Zeit dominanten Medien im Zweifelsfall nicht möglich war: Die Videoaktivisten der 70er- und 80er-Jahre, die sich auch als mediale Stellvertreter der politischen Gruppen verstanden, über die sie ihre Filme machten, hatten einen ganz anderen, persönlicheren Zugang zu ihren Subjekten und haben daher faszinierende Berichte über das Innenleben dieser Gruppen produziert, was konventionellen Reportern oder Dokumentaristen wohl nicht so ohne Weiteres möglich gewesen wäre.

what extent this development was possibly adumbrated in the early, elated media experiments involving the participation of amateurs.

For this reason, the film series 'Social Media before the Internet' intends not only to provide an overview of the multifaceted forms of alternative media work before the Internet, but also to provide an opportunity to critically examine the emancipatory hopes that were always pinned on the respective latest media.

It seems almost as if every new medium since the end of the 19th century, from cinema to virtual-reality headsets, has come into the world accompanied by progressive and idealistic hopes that it has, ultimately, been unable to fulfil. This has increasingly been the case since the end of the 1960s, when, on the one hand, a series of technical developments (16mm, Super 8, video) made media production easier to access, and on the other, the student revolts of 1968 and the new social movements (NSMs) that developed in the 1970s led to a social environment that favoured the evolution of new forms of alternative media production (pirate broadcasters, video groups, open channels/citizens' TV).

The new medium of video in particular awakened great hopes in the 1970s and 80s for a democratisation of the media and the creation of a counter-public sphere. Video collectives and 'Videowerkstätten' (video workshops) sprang up in many West German cities; their productions were sent by mail to initiatives and other media groups. As a result, thousands of videotapes were produced, meaning that the selection of films from this scene must be limited here to just a few exemplary works.

In the context of this programme, the selected films should at first be watched with an awareness that they depict reality in a way that was perhaps not possible for the dominant media of the time: the video activists of the 1970s and 80s, who also saw themselves as the media representatives of the political groups about which they made their films, had a very different, more personal form of access to their subjects, and thus made fascinating reports about the interior workings of these groups that conventional reporters or documentary film-makers would probably have not been able to produce as easily. A programme like 'LÄSBISCH TV' made reports for a group of people who are not addressed by the mass media, but also developed a very individual style tailored to its target audience.

By taking into account very different epochs, media and practices related to empowering people to become involved in media work, a very heterogeneous programme has been created that combines products of these experiments with documentations about this kind of media work. At the same time, works that arose from political commitment are placed alongside attempts by artists to appropriate media for themselves. This combination is

Eine Sendung wie „LÄSBISCH-TV“ berichtete für eine Gruppe von Menschen, die von den Massenmedien nicht adressiert wurde, entwickelte aber auch einen ganz eigenen, ihrer Zielgruppe entsprechenden Stil.

Durch die Berücksichtigung von ganz verschiedenen Epochen, Medien und Praktiken der Ermächtigung zur Medienarbeit ist ein sehr heterogenes Programm entstanden, das Produkte dieser Versuche kombiniert mit Dokumentationen über diese Art der Medienarbeit. Gleichzeitig werden Werke, die aus politischem Engagement entstanden sind, zusammengebracht mit künstlerischen Bestrebungen, sich die Medien anzueignen. Diese Kombination soll auch dem Zweck dienen, die Vielfalt der Unternehmungen, Medien selbst zu machen, darzustellen. Dabei werden auch historische Arbeiten wieder zugänglich gemacht, die mit ihrem jeweiligen Medium zu verschwinden drohten.

Ich habe mich bei der Recherche weitgehend auf Deutschland und die USA beschränkt, die Länder, deren Medienlandschaft ich am besten kenne. Fündig wäre man sicher auch in den anderen Ländern Europas geworden, in Lateinamerika und in Kanada, wo mit „Challenge for Change“ vom National Film Board sogar ein staatliches Programm für partizipatorische Filmprojekte existierte, aus dem unter anderem die beeindruckende Filmserie „The Fogo Process“ (1967) von Colin Low hervorgegangen ist. Trotzdem hoffe ich, dass es mir im Rahmen der zur Verfügung stehenden fünf Programmblocke gelungen ist, einen Überblick über die Vielfalt der partizipatorischen Medienproduktion zu geben.

Tilman Baumgärtel

Professor für Medientheorie an der Hochschule Mainz. Er lehrte u. a. an der Universität Paderborn, der Universität der Philippinen in Manila und der Königlichen Universität von Phnom Penh. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Netzkunst und -kultur, Medienkunst, alternative Kinoformen und Computerspiele. Er lebt in Berlin. Publikationen (Auswahl): „Vom Guerilla-Kino zum Essayfilm: Harun Farocki. Monographie eines deutschen Autorenfilmers“, Berlin 1998; „net.art. Materialien zur Netzkunst“, Nürnberg 1999; „Pirate Essays. A Reader in International Media Piracy“, Amsterdam 2016.

partly intended make it possible to represent the diversity of attempts by people to make media themselves. In the process, however, historical works that were in danger of disappearing along with their respective media are also made accessible once more.

In my research, I have restricted myself mostly to Germany and the USA, the countries whose media landscapes I know best. There are certainly also discoveries to be made in the other European countries, in Latin America and in Canada, which even had a state-funded programme for participatory film projects run by the National Film Board, 'Challenge for Change', that, among other things, produced the impressive film series 'The Fogo Process' (1967) by Colin Low. I hope nonetheless that I have succeed in giving an overview of the variety of participatory media production within the framework of the five programme segments at my disposal.

Tilman Baumgärtel

Professor of media theory at the University of Applied Sciences in Mainz. He has taught at the University of Paderborn, the University of the Philippines in Manila and the Royal University of Phnom Penh, among others. His work focuses on areas including net art and culture, media art, alternative forms of cinema, and computer games. He lives in Berlin. Publications (selected): 'Vom Guerilla-Kino zum Essayfilm: Harun Farocki. Monographie eines deutschen Autorenfilmers', Berlin 1998; 'net.art. Materialien zur Netzkunst', Nuremberg 1999; 'Pirate Essays. A Reader in International Media Piracy', Amsterdam 2016.

Dank Acknowledgements

Wir möchten uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für ihr Engagement und ihre Hilfe bedanken. Ohne ihre Unterstützung hätte dieses Programm nicht realisiert werden können. *We would like to thank everyone involved for their commitment and help. This programme could not have been realised without it.*

Chris Hill, Valencia, USA

Fabian Tietke, Berlin

Gerd Roscher, Hamburg

Tim Lawrence, University of East London

David Armengou, Echo Bücher Berlin

Florian Cramer, Piet Zwart Institute, Rotterdam

Karl-Heinz Dellwo, Hamburg

Susanne Dzeik, Filmarche Berlin

Hans Bernhard, Übermorgen.com

Thomas Walter, Autofocus Videowerkstatt Berlin

Andrea Wieloch, Videoforum des Neuen Berliner Kunstvereins

Kay Hoffmann, Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart

Abina Manning, Video Data Bank, Chicago

Zachary Vanes, Video Data Bank, Chicago

Rebecca Cleman, Electronic Arts Intermix, New York

Wir danken allen Filmemachern und Verleihern für ihre freundliche Unterstützung. *We would like to thank all the distributors and film-makers for their kind support.*

1968

Die Geschichte des Mai 1968 ist auch ein Stück Filmgeschichte. In Paris gründeten die „Generalstände des Films“, eine revolutionäre Ad-hoc-Gewerkschaft französischer Filmschaffender, der Filmemacher wie Jean-Luc Godard, Roger Vadim oder Claude Chabrol beitraten und die die „Cinetracts“ produzierten – kurze Filmspots, die Forderungen und Slogans der 68er-Bewegung filmisch umsetzten.

In Berlin waren es die Studenten der 1966 neu gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie (DFFB), die schon bald nach Aufnahme ihres Studiums zunehmend politischer werdende „Lehrfilme“ und kurze Agitationsfilme produzierten, mit denen sie ihr Publikum dazu bringen wollten, Partei für die Studentenbewegung zu ergreifen. Zwar war hier noch nicht von einer (Mit-)Produktion des Publikums die Rede, aber die Filme weisen trotzdem schon in Richtung Demokratisierung des Mediums Film.

Im November 1968 wurden nach einer Besetzung der DFFB und permanenten Auseinandersetzung mit der Leitung der Filmschule 18 der renitentesten Studenten (unter ihnen Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Gerd Conradt, Holger Meins) relegiert. Mit der Abfindung, die sie erhielten, finanzierten einige der entlassenen Studenten die Produktion von ersten „Zielgruppenfilmen“, die in Zusammenarbeit mit Schülern, Kinderladenkindern und den Bewohnern der neu errichteten Trabantenstädte in Berlin entstanden. Zwar wurde die filmtechnische Arbeit immer noch weitgehend von den ausgebildeten Filmemachern übernommen, bei der Entwicklung des Drehbuchs und als Darsteller hatten die proletarischen Kollaborateure aber durchaus Einfluss auf die Gestaltung des Films.

The history of May 1968 is also a piece of film history. In May 1968, the 'Estates-General of the Cinema' were founded in Paris, a revolutionary ad hoc union of French film-makers that was joined by figures such as Jean-Luc Godard, Roger Vadim and Claude Chabrol and that produced the 'ciné-tracts' – short films that illustrated the demands and slogans of the '68 movement in cinematic form.

In Berlin, it was the students of the German Film and Television Academy (DFFB), founded in 1966, who, shortly after beginning their studies, produced increasingly political 'educational films' and short agitation films with which they wanted to convince their audience to take sides with the student movement. Although these films were not yet considered to be (co-)productions with the public, they still point the way towards the democratisation of the film medium.

In November 1968, after the DFFB was occupied and amid constant altercations with the directorship of the film school, 18 of the most recalcitrant students (including Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Gerd Conradt, Holger Meins) were expelled. Some of the students who had been dismissed used the compensation they received to finance the production of first 'target-group films', which were created in collaboration with pupils, children from independent kindergartens ('Kinderläden') and residents of the newly constructed satellite towns in Berlin. Although the technical work was mostly carried out by the trained film-makers, the proletarian collaborators had a major influence on the films, helping develop scripts and performing as actors.

Die Worte des Vorsitzenden *The Words of the Chairman*

Deutschland Germany 1967
1'40", 16 mm, s/w b/w, Deutsch German
Regie Director Harun Farocki

„Die Worte des Vorsitzenden“ entstand während Harun Farockis zweitem Studienjahr an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Auf metaphorische Weise setzt er sich hier mit politischer Gewalt auseinander. Worte (aus der Mao-Bibel) sollten zu Waffen werden, die sich in dem Film gegen den Schah von Persien und seine Frau richteten, deren Berlinbesuch eine wichtige Etappe bei der Politisierung der Studentenbewegung war. Der Film soll bei den Teach-ins im Audimax der Freien Universität Berlin teils mit donnerndem Applaus, teils mit ohrenbetäubenden Pfeifkonzerten quittiert worden sein, berichtete Klaus Kreimeier später. Der Flirt mit der Gewalt wurde in den nachfolgenden Filmen von DFFB-Studenten weiter vorangetrieben. *‘The Words of the Chairman’* was made during Harun Farocki's second year of study at the German Film and Television Academy in Berlin (DFFB). In this film, he engages with political violence in a symbolic manner. Sayings (from Mao's Little Red Book) were to become weapons that in the film were directed at the Shah of Persia and his wife, whose visit to Berlin was an important stage in the politicisation of the student movement. Klaus Kreimeier reported later that the film was received at the teach-ins in the main auditorium of the Freie Universität Berlin partly with thunderous applause, partly with deafening choruses of whistles. This flirtation with violence was taken further in subsequent films by DFFB students.



Die Worte des Vorsitzenden

Ihre Zeitungen *Their Newspapers*

Deutschland Germany 1968
16'48", 16 mm, s/w b/w, Deutsch German
Regie Director Harun Farocki

Zielscheibe nicht mehr so metaphorischer, politischer Gewalt ist hier der Springer Verlag, dessen Zeitungen für die Studentenbewegung der Inbegriff von publizistischer Bevölkerungsmanipulation war. Die mit diesem Kampf befasste Gruppe (zu der auch Helke Sander und Christian Semler gehörten) gemahnt in diesem Film bereits an die Stadtguerillas der 70er-Jahre. Die Medienkritik, die der Film formuliert, beinhaltet aber auch schon die Idee von alternativen Medien, wie sie sich in den folgenden Jahren – z. B. in Form der Videogruppen – entwickelten. *In this film, the Springer publishing house, whose newspapers were, for the students, the epitome of journalistic manipulation of the population, becomes the target of violence that is no longer so symbolic and political. The group involved in this fight (which includes Helke Sander and Christian Semler) in the film already reminds one of the urban guerillas of the 1970s. But the critique of*



Ihre Zeitungen

media that the film expresses also already contains the idea of alternative media of the kind that developed over the next few years – for example, with the video groups.

Mietersolidarität *Tenant Solidarity*

Deutschland Germany 1970
13', 16 mm, s/w b/w, Deutsch German
Regie Director Max Willutzki

Max Willutzki gehörte zu den DFFB-Studenten, die 1968 wegen ihrer politischen Aktivitäten vom Studium ausgeschlossen wurden. Zusammen mit seinem Kommilitonen Christian Ziewer begann er, im Berliner Neubauviertel Märkisches Viertel – für die Mitglieder der Studentenbewegung ein besonders eklatantes Beispiel für die Unzulänglichkeiten des kapitalistischen Wohnungsbaus – kurze Agitprop-Filme zu drehen. Diese „Kinogramme“ sollten die Probleme in der in kurzer Zeit aus dem Boden gestampften Nachbarschaft für deren Bewohner prägnant darstellen. Statt abstrakter politischer Agitation, wie in vielen DFFB-Studentenfilmen aus der APO-Zeit, steht hier also schon das Publikum mit seinen konkreten Problemen im Mittelpunkt der Filmarbeit. „Kinogramm II“ mit dem Titel „Mietersolidarität“ zeigt, wie die Räumung der kinderreichen Arbeiterfamilie Puhle verhindert werden kann. Willutzki zog sogar selbst ins Märkische Viertel, wo er 1973 den Spielfilm „Der lange Jammer“ drehte. *Max Willutzki was among the DFFB students to be excluded from studying in 1968 for their political activities. Together with his fellow student Christian Ziewer, he began making short agitprop films in the newly established Berlin district Märkisches Viertel – which the members of the student movement saw as a particularly egregious example of the shortcomings of capitalist housing construction. These 'Kinogrammes' were meant to vividly portray the problems faced by residents of this neighbourhood, which practically shot up overnight. Instead of the abstract political agitation that featured in many DFFB student films from the APO era, the focus here is on the general public with its concrete problems. 'Kinogramme II' with the title 'Tenant Solidarity', shows how the eviction of the large working-class Puhle family can be prevented. Willutzki even moved to the Märkisches Viertel himself, making the feature film 'Der lange Jammer' there in 1973.*

Für Frauen – 1. Kapitel *For Women – Chapter 1*

Deutschland Germany 1971
27'11", 16 mm, Farbe colour, Deutsch German
Regie Director Cristina Perincioli

An einigen der „Kinogramme“ hatte die damalige DFFB-Studentin Cristina Perincioli mitgearbeitet. Ihren Abschlussfilm „Für Frauen – 1. Kapitel“ entwickelte sie als „Zielgruppenfilm“ zusammen mit einer Gruppe von Hausfrauen und Verkäuferinnen, die auch Rollen in dem

Film übernahmen. Der Film über einen Streik von Verkäuferinnen in einem Supermarkt gilt als einer der ersten „Frauenfilme“. Die alternative Medienarbeit sollte in den folgenden Jahren neben der Frauenbewegung auch mit anderen der Neuen Sozialen Bewegungen der 70er- und 80er-Jahren paktieren, etwa der Umweltschutz- und Anti-Atomkraft-Bewegung oder den Hausbesetzern. *While a DFFB student, Cristina Perincioli collaborated on some of the 'Kinogrammes'. She made her graduation film, 'For Women – Chapter 1', as a 'target-group film' together with a group of housewives and female shop assistants who also took on roles in the film. This film about a strike by shop assistants in a supermarket is considered one of the first 'women's films'. In the following years, the alternative media movement was to form alliances with not only the women's movements, but with others of the new social movements (NSMs) of the 1970s and 80s, including the environmental and anti-nuclear movement and squatters.*

Der goldene Schuß – Aus der Serie „Hauptsache W. Parkinson“ *The Golden Shot – from the series 'Focus on W. Parkinson'*

Deutschland Germany 1969
8', 16 mm, s/w b/w, Deutsch German
Regie Director Winfried Parkinson

Der Hamburger Filmemacher und Werber Winfried Parkinson macht Reklame für sich selbst und nimmt damit eine Zukunft vorweg, in der jeder YouTuber auch sein eigener Vermarkter ist. *The Hamburg film-maker and advertiser Winfried Parkinson sells himself, anticipating a future in which every YouTuber is also his or her own marketing agent.*



Für Frauen – 1. Kapitel

Videoaktivismus

Video activism

Trotz gut gemeinter Versuche wie die der „Zielgruppenfilme“, das Publikum in die Filmproduktion mit einzubeziehen, war die Filmproduktion mit 16-Millimeter-Material schlicht zu teuer und technisch zu anspruchsvoll, um Amateuren im großen Stil die Medienproduktion zu erlauben. Als Ende der 60er-Jahre das neue Medium Video auf den Konsumentenmarkt kam, glaubten viele derjenigen, die die Grenzen zwischen Medienkonsumenten und -produzenten hinfällig machen wollten, nun das geeignete Instrument für dieses Projekt gefunden zu haben. Zwar waren die benötigten Geräte zunächst noch sehr teuer und in den ersten Jahren auch stark störanfällig. Aber Videoband war wesentlich billiger als Film und durch automatische Belichtung und die Möglichkeit, sich aufgenommenes Material sofort anzusehen, erlaubte Video ein spontaneres Arbeiten ohne Montage und ohne langwieriges Erlernen des Umgangs mit der Technologie.

Bald bildeten sich Kollektive – zuerst in den USA Ende der 60er-Jahre, in Europa in den 70er Jahre –, die Video zur emanzipatorischen Medienarbeit nutzen wollten, viele von ihnen ohne jede formale technische oder filmische Vorbildung. In Deutschland gehörte die Darmstädter Videogruppe telewissen zu den Pionieren dieser Bewegung. Im Laufe der 70er-Jahre formierten sich Medienzentren und Videogruppen unter anderem in Freiburg, Hamburg, Berlin, Zürich, Wien, Stuttgart, Nürnberg und Hannover. Sie produzierten Videos, oft im Zusammenhang von politischen Bewegungen und Bürgerinitiativen, aus deren „Betroffenen-Perspektive“ sie berichteten – als Teil einer Gegenöffentlichkeit, zu der auch Stadtmagazine und überregionale Medien wie der Extra-Dienst oder ab 1978 die tageszeitung gehörten. Herbert Schuhmacher von der Darmstädter Videogruppe telewissen formuliert: „Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an.“

Despite well-meaning attempts, such as the ‘target-group films’, to include the public in the production of films, making films with 16mm material was simply too expensive and technically demanding to allow amateurs to undertake media production on any large scale. When the new medium of video came onto the market at the end of the 1960s, many of those who wanted to undermine the borders between media consumers and producers thought they had now found the right instrument for this project. Although the necessary apparatuses were initially still very expensive and extremely prone to dysfunction, videotape was much cheaper than film. And video also used automatic exposure, as well as providing the chance to immediately see what had been filmed, thus making it possible to work more spontaneously without editing and without having to spend a long time learning to use the technology.

Collectives formed – initially in the USA at the end of the 1960s, then in Europe in the 1970s – that wanted to use video for emancipatory media work, many of them without any formal technical or cinematic training. In Germany, the Darmstadt video group telewissen was among the pioneers of this movement. In the course of the 1970s, media centres and video groups were established in Freiburg, Hamburg, Berlin, Zurich, Vienna, Stuttgart, Nuremberg and Hanover, among other places. They often produced videos in connection with political movements and citizens’ initiatives, reporting from their ‘engaged’ point of view – as part of a counter-public of which urban magazines and national media such as Extra-Dienst and, beginning in 1978, die tageszeitung also formed a part. Herbert Schuhmacher from telewissen put it this way: ‘Video starts where television stops.’

Reverse Big Brother

USA 1990

1', Farbe colour, Englisch English
Regie Director Paul Garrin

Ein filmisches Manifest für die politische Macht der Videokamera als Instrument der Gegenöffentlichkeit. *A cinematic manifesto about the political power of the video camera as an instrument of the counter-public sphere.*

documenta der Leute: Bibel-Gespräch *The People's documenta: Bible Discussion*

Deutschland Germany 1972

12'15", s/w b/w, Deutsch German
Regie Director telewissen

Zu den frühesten Versuchen, Video für die politische Meinungsbildung einzusetzen, gehört die Arbeit der Darmstädter Gruppe telewissen. Bei der documenta 1972 und anderen Anlässen nahmen sie Gespräche im öffentlichen Raum auf und spielten diese auch gleich wieder für ihr Publikum ab. „Wir verwenden Video als Erkenntnis- und Kommunikationsmittel und möchten daran mitarbeiten, neue Aspekte der Wirklichkeit zu entdecken“, schrieb Herbert Schuhmacher, der Gründer der Gruppe, und dass man „Gespräche über Gott und die Welt“ auslösen und dokumentieren wolle. Im vorliegenden Ausschnitt geht es tatsächlich um Religion und die Bibel. *The work of the Darmstadt group telewissen was among the earliest attempts to use video to influence public opinion. At documenta 1972 and other events, the group filmed conversations in the public space and played them back again straight away for their audience. 'We use video as a means of perception and communication and would like to help work on discovering new aspects of reality,' wrote Herbert Schuhmacher, the founder of the group, adding that it wanted to provoke and document 'conversations about everything under the sun'. In this excerpt, the main topics are religion and the Bible.*

Lanesville TV News Buggy

USA 1972

16'23", s/w b/w, Englisch English
Regie Director Videofreex

Bei einer der ersten unzensurierten Fernsehstationen der USA war nicht nur das Programm eine DIY-Angelegenheit, sondern auch der Ü-Wagen – gebaut aus einem Kinderwagen, dem wir hier bei der Suche nach Berichtenswertem aus der Nachbarschaft folgen. Reporter Bart Friedman findet folgende Stories: Einer der Nachbarn hat sich einen elektrischen Golfwagen angeschafft, ein

Kind wurde geboren, und am See wird gefischt. Der Abschiedsgruß des Videoreporters an seine Gesprächspartner lautet: „See you on TV!“ *At one of the first unlicensed TV stations in the USA, not only was the schedule a DIY affair, but also the broadcasting van – made from a pram, which we follow here as it looks for things worth reporting on from the neighbourhood. Reporter Bart Friedman finds the following stories: one of the neighbours has bought himself an electric golf cart; a child has been born; and there's fishing going on at the lake. The video reporter bids farewell to his interview partners by saying: 'See you on TV!'*

Ein neuer Oberbürgermeister für Freiburg *A New Mayor for Freiburg*

Deutschland Germany 1982

17'44", Farbe colour, Deutsch German
Produktion Production Medienwerkstatt Freiburg

Video als Kollaborateur und Katalysator von politischem Spektakel: Eine Vorstellungsrunde der Kandidaten für das Amt des Bürgermeisters von Freiburg entgleitet, weil gleich zwei alternative Kandidaten mit Aufziehmäusen, Pappnasen und Forderungen wie „Sport, Spiel, Spannung“ die Veranstaltungsroutine durchbrechen und durch Mitglieder der alternativen Szene im Publikum lautstark unterstützt werden. Gemeint sicher als Protest gegen politische Rituale in der städtischen Demokratie, erscheint die Aktion aus heutiger Sicht auch als frühes Beispiel für das gezielte, provokatorische „Trollen“ einer kollektiven Kommunikationssituation. *Video as a collaborator in and catalyst of political spectacle: an introduction session of candidates for the post of mayor of Freiburg gets out of control, because two alternative candidates with wind-up mice, false noses and demands such as 'Sports, games, excitement' disrupt the routine, loudly supported by members of the alternative scene in the audience. What was certainly meant as a protest against political rituals in municipal democracy today also seems like an early example of deliberate, provocative 'trolling' of a situation of collective communication.*

Fernsehgrüße von West nach Ost *Television Greetings from West to East*

Deutschland Germany 1986

21', DVD, Farbe colour, Deutsch German
Regie Director Michaela Buescher, Gerd Conradt

Ehemalige DDR-Bürger – Unbekannte, aber auch Prominente wie Nina Hagen und Cornelia Schleime – wenden sich nach ihrer Flucht per „Videopostkarte“ an ihre Angehörigen, mit denen sie zum Teil keine andere Möglichkeit der Kommunikation mehr haben. Wie die YouTuber unserer Tage nutzen sie das Medium zur individuellen Selbstdarstellung und um eine persönliche

13.5. 14:30 Uhr 2:30 pm Gloria

Botschaft abzusetzen. Im Zeitalter der Massenfluchten auch eine Erinnerung an eine Zeit, in der Deutsche als Flüchtlinge ihre Heimat verließen ... *After fleeing East Germany, former GDR citizens – unknown people, but also prominent figures such as Nina Hagen and Cornelia Schleime – use 'video postcards' to contact their families, as they sometimes have no other possibility of communicating with them. Like the YouTubers of our time, they use the medium to cultivate their images and to deliver a personal message. Also a reminder, in this era of mass migration, of a time when Germans were leaving their homes as refugees...*

Auf Sendung *On the Air*

DDR GDR 1990
3'57", DVD, Farbe und s/w colour and b/w, Deutsch German
Produktion Production Kanal X

Beiträge *Reports*

DDR GDR 1990
7'47", DVD, Farbe und s/w colour and b/w, Deutsch German
Produktion Production Kanal X

In den Wirren der Nachwendezeit ging in Leipzig der Piratensender Kanal X auf Sendung, der von den Künstlern Norbert Meissner und Joerg Seyde aufgebaut wurde. Mit einer Antenne, die der westdeutsche Medienkünstler Ingo Günther in die Stadt gebracht hatte, wurden zwischen März 1990 und Februar 1991 insgesamt sechs Sendungen aus dem Haus der Demokratie ausgestrahlt, die als mediale Plattform für Bürgerinitiativen und Oppositionsgruppen dienten. *During the turmoil after the Berlin Wall came down, the pirate broadcaster Kanal X, set up by the artists Norbert Meissner and Joerg Seyde, went on the air in Leipzig. Using an antenna that the West German media artist Ingo Günther had brought to the city, a total of six programmes were broadcast between March 1990 and February 1991 from the House of Democracy, which served as a media platform for citizens' initiatives and opposition groups.*



documenta der Leute



Ein neuer Oberbürgermeister für Freiburg



Auf Sendung

Fernseh- und Satellitenprojekte

Television and satellite projects

Es waren nicht nur politische Aktivisten, die versuchten, sich die audiovisuellen Medien ihrer Zeit anzueignen. Auch Künstler versuchten ab den 70er-Jahren, sich des Fernsehens zumindest zeitweise zu bemächtigen und es für Produzenten jenseits der professionellen Macher zu öffnen. Viele der Künstler, die in den 60er- und 70er-Jahren als Videokünstler bekannt wurden, wären wohl lieber „Fernsehkünstler“ gewesen – doch mit wenigen Ausnahmen hat sich weder das kommerzielle Privatfernsehen in den USA noch das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen für Künstler geöffnet.

„Ich bin ein Kommunikationskünstler, und darum muss ich mit meinem Publikum kommunizieren.“ Dieses Statement von Nam June Paik hätte wohl auch eine Reihe von anderen Künstlern unterschrieben, die versuchten, Fernsehen oder Kommunikationssatelliten für ihre Zwecke zu nutzen. Paik, der in den 70er-Jahren in einem Bericht für die Rockefeller Foundation erstmals den Begriff *Information Superhighway* für die elektronischen Kommunikationsnetzwerke der Zukunft verwendete, lud bei seiner vierstündigen Fernsehperformance „Video Commune“ von 1970 Passanten von der Straße zum Mitmachen ins Studio ein. Douglas Davis veranstaltete im folgenden Jahr für den Washingtoner Sender WTOP-TV eine Call-in-Sendung mit dem Titel „Electronic Hokkadim“. 1980 ließ das Künstlerduo Mobile Image (Kit Galloway und Sherrie Rabinowitz) bei seiner Arbeit „Hole in Space: A Public Communication Sculpture“ Menschen in New York und Los Angeles über eine Satellitenschaltung live miteinander kommunizieren – damals eine für ein Kunstprojekt außerordentlich teure Angelegenheit, heute mithilfe von Apps wie Periscope oder Meerkat eine leicht zu realisierende Idee, bei der allerdings zu erproben wäre, ob sie immer noch dieselbe partizipatorische und kommunikative Dynamik auslöst würde.

It was not just political activists who tried to appropriate the audiovisual media of their time. Starting in the 1970s, artists also tried to take possession of television, at least occasionally, and to make it available to producers other than professional ones. Many of the artists that became known as video artists in the 1960s and 1970s would probably rather have been 'TV artists' – but, with a few exceptions, neither commercial television in the USA nor German public-service television were made accessible to artists.

'I am a communication artist, so I have to communicate with my audience.' This statement by Nam June Paik would probably have been subscribed to by a number of other artists who were trying to use television or communications satellites for their purposes. Paik, who, in a report for the Rockefeller Foundation in the 1970s, was the first to use the term information superhighway for electronic communications networks of the future, invited passers-by from the street into the studio to take part in his four-hour-long TV performance 'Video Commune' of 1970. In the following year, Douglas Davis put on a call-in programme with the title 'Electronic Hokkadim' for the Washington broadcaster WTOP-TV. In 1980, the artist duo Mobile Image (Kit Galloway & Sherrie Rabinowitz) had people in New York and Los Angeles communicate with one another live via satellite link in their work 'Hole in Space: A Public Communication Sculpture' – an extraordinarily expensive affair for an art project at the time, but now easy to realise using apps such as Periscope or Meerkat, although it would have to be tested whether this would still trigger the same participatory and communicative dynamics.

A Conversation

USA 1974

34', s/w b/w, Englisch English

Regie Director Joseph Beuys, Douglas Davis, Nam June Paik

Die drei Künstler reden 1974 in der Galerie Ronald Feldman Fine Arts in New York über Fernsehen, Video und Kommunikationssatelliten und erfinden nebenbei das Internet. *The three artists talk in the Ronald Feldman Fine Arts gallery in New York in 1974 about television, video and communications satellites in the process inventing the Internet.*

The Last Nine Minutes

Deutschland, USA Germany, USA 1977

9', Farbe colour, Englisch English

Regie Director Douglas Davis

Drei Jahre nach dem im Video „A Conversation“ dokumentierten Gespräch eröffnete die documenta mit einer europaweit ausgestrahlten Fernsehperformance von Davis, Paik und Beuys, vor dem bis dahin wohl größten Publikum, das jemals ein Kunstereignis verfolgt hatte. Davis machte die dritte und letzte Performance, für die ihm neun Minuten zur Verfügung standen. Am Tag nach der Sendung, erinnerte sich Davis später, „kam in einem Supermarkt in Kassel eine Frau zu mir und sagte: ‚Ich habe Sie letzte Nacht im Fernsehen gesehen. Jetzt müssen Sie zu mir kommen und meinen kaputten Bildschirm reparieren.‘ Sie hatte die ganze Sache verstanden.“ *Three years after the discussion documented in the video ‘A Conversation’, the documenta exhibition opened with TV performances by Davis, Paik and Beuys, broadcast across Europe to what was probably the biggest audience ever to follow an art event. Davis did the third and last performance, for which he was given nine minutes. Davis later remembered how, the day after the performance, ‘a woman came to me in a supermarket in Kassel and said: ‘I saw you last night on television. Now you have to come to my place and repair my broken screen.’ She had understood what it was all about.’*

Good Morning Mr. Orwell

USA 1984

38', Farbe colour, Englisch, Französisch English, French

Regie Director Nam June Paik

In den 80er-Jahren gelang es Nam June Paik dreimal, seine Vision von einem grenzüberschreitenden, partizipatorischen Fernsehen per Satellit zu realisieren, zum ersten Mal am Neujahrstag des Orwell-Jahres 1984 durch eine Konferenzschaltung zwischen New York und Paris, die live im Fernsehen übertragen wurde. In einem Interview sagte Paik später: „Ich finde, es sollte jedes Jahr am

Neujahrstag ein globales Musikfestival über Satellit geben. Das könnte ein UNO-Projekt für die ganze Welt sein. Die kleineren Länder würden sich bestimmt gerne daran beteiligen. Wir können afrikanische Länder wie Ruanda oder den Kongo einbeziehen. Oder Grönland ... Vielleicht sollten wir eines Tages ein Musikfestival zwischen Grönland und Madagaskar via Satellit organisieren. Das sind die größten Inseln im Norden und im Süden. Die hätten sich bestimmt etwas zu sagen.“ *In the 1980s, Nam June Paik succeeded three times in realising his vision of transnational, participatory television via satellite. The first time was on New Year's Day of the Orwell year 1984, with a conference circuit between New York and Paris that was broadcast live on television. In a later interview, Paik said: ‘Actually, I think we should do a global music festival via satellite every year on New Year's Day. That could be a United Nations project for the whole world. The smaller countries will be happy to participate. We can involve African countries like Rwanda and Congo. Or Greenland. Greenland has a long cultural history that is not very well known. Maybe we should do a music festival between Greenland and Madagascar via satellite someday. These are the largest islands in the North and the South. They should have something to talk about.’*



A Conversation

Offene Kanäle und Piraten

Open-access channels and pirates

Die Betreiber von Kabelkanälen mussten in vielen Ländern Offene Kanäle oder „Open Access“-Angebote in ihr Programm aufnehmen, zum Teil auch die Kosten dafür übernehmen, um eine rein kapitalorientierte Auswertung dieser neuen Ressource zu verhindern. In den USA führte das ab Mitte der 70er-Jahre zu einem Boom von selbst-produzierten Sendungen verschiedenster Anbieter, von Einzelpersonen über Vereine bis zu politischen Initiativen. Die Komödie „Wayne’s World“ (1992) von Penelope Spheeris hat diesem turbulenten Kapitel der amerikanischen Fernsehgeschichte ein Denkmal gesetzt.

Auch in Deutschland hat es seit den ersten Kabelversuchen in Ludwigshafen in den 80er-Jahren solche Offenen Kanäle gegeben. Manche von ihnen existieren bis heute (etwa in Mainz, Kassel, Fulda oder Offenbach/Frankfurt), andere wurden später durch Internetangebote ersetzt (etwa in Berlin). Während es in verschiedenen europäischen Ländern trotz polizeilicher Verfolgung zum Teil sehr langlebige Radiopiratsender gab, von denen einige nach einer gewissen Laufzeit auch legalisiert wurden, war Piratenfernsehen aus technischen und logistischen Gründen wesentlich schwieriger zu realisieren und existierte nur sehr temporär – etwa in West-Berlin in den 80er Jahren oder im Leipzig der Wendezeit.

In many countries, the operators of cable channels had to include open-access channels in their offerings, and sometimes also bear their costs to prevent this new resource from being exploited solely on the lines of capital. In the USA, this led, beginning the mid-70s, to a boom in self-produced programmes made by a wide array of sources, from individual people and associations to political initiatives. The comedy ‘Wayne’s World’ (1992) by Penelope Spheeris has raised a monument to this turbulent chapter of American television history.

In Germany, too, such public-access channels have been around since the first cable experiments in Ludwigshafen in the 1980s. Many of them still exist today (for example, in Mainz, Kassel, Fulda and Offenbach/Frankfurt), while others were later replaced by Internet services (as in Berlin). While there were sometimes very long-lived pirate radio stations in various European countries despite police monitoring, with some of them even becoming legalised after a certain time, pirate television was much harder to realise for technical and logistical reasons, and only ever existed – as in the West Berlin of the 1980s or in Leipzig around the time of German reunification – on a very temporary basis.

Max Headroom Broadcast Signal Intrusion

USA 1987

1'30", Farbe colour, Englisch English

Regie Director Anonym

Am 22. November 1987 unterbrachen bis heute unbekannte Fernsehpiraten das Programm des Senders PBS in Chicago und sendeten dieses Band eines Sprechers, der eine Maske von Max Headroom trug. Bis heute furchterregendes Fernsehen, Ausbruch eines audiovisuellen Es und ein früher Vorgeschmack auf die Aktionen von Anonymous mit den Guy-Fawkes-Masken. Wären die Piraten gefasst worden, hätte ihnen eine Geldstrafe von 10.000 US-Dollar oder sogar ein Jahr Gefängnis gedroht. *On 22 November 1987, television pirates whose identity is unknown to this day interrupted the schedule of the broadcaster PBS in Chicago and broadcast this tape of a speaker with a Max Headroom mask – television that is still terrifying today, an eruption of an audiovisual id and an early foretaste of the actions by Anonymous with the Guy Fawkes masks. If the pirates had been caught, they would have faced a fine of 10,000 dollars or even a year's imprisonment.*



Max Headroom Broadcast Signal Intrusion

Mayday Realtime

USA USA 1971

10'27" (Ausschnitt excerpt), s/w b/w, Englisch English

Regie Director Mary Curtis Ratcliff, David Cort

Das im Laufe eines Tages gedrehte Filmmaterial dokumentiert die Ereignisse und Proteste am Maifeiertag 1971 in Washington, D.C. An diesem Tag fanden dort die größten Protestaktionen der Vietnamkriegsära statt, als Tausende Antikriegsaktivisten versuchten, die Bundesregierung lahmzulegen. Demonstranten, Einwohner, die Polizei sowie spannende und bewegende Aufnahmen von den Aktionen und Verhaftungen an jenem Tag wurden auf Band festgehalten. *Shot over one day, this programme records the events and protests in Washington, D.C. on May Day, 1971. This was the day when one of the most disruptive actions of the Vietnam War era occurred in Washington, D.C., when thousands of anti-war activists tried to shut down the Federal government in protest of the war. Protestors, city residents, and police are captured on tape, along with exciting and moving shots of the day's actions and arrests*



Mayday Realtime

First Transmission of ACTV

USA 1972

8' (Ausschnitt excerpt), s/w b/w, Englisch English

Regie Director George Stoney

Die Premiere von Austin Community Television (ACTV), einem der ersten Bürgerkanäle der USA. Die Anbieter von TV-Kabelnetzwerken mussten in vielen Städten der USA solche Offenen Kanäle als Teil ihrer Lizenzbedingungen



First Transmission of ACTV

anbieten. Das Open-Access-Angebot in Austin gehört nicht nur zu den ältesten, sondern auch zu den erfolgreichsten und sendet bis heute auf drei Kanälen. In seiner Frühzeit musste das Programm direkt bei der Kabelstation auf einem Berggipfel außerhalb der Stadt ins Kabelnetz eingespeist werden. Die Studenten der University of Texas und der Dokumentarfilmer und Open-Access-Pionier George Stoney sitzen deshalb im Freien vor dem Studio, wo sie sich über das demokratisierende Potenzial von Bürgerfernsehen unterhalten. *The premiere of Austin Community Television (ACTV), one of the first citizens' channels in the USA. In many US cities, the operators of TV cable networks had to provide such open-access channels as part of their licensing conditions. The 'public access' service in Austin is not only one of the oldest, but also one of the most successful, and broadcasts to this day on three channels. In its early days, the programmes had to be fed into the cable network directly at the cable station on a mountain summit outside the city. That is why the students of the University of Texas and the documentary film-maker and open-access pioneer George Stoney are sitting outside the studio, where they talk about the democratising potential of citizens' television.*

Radio Freies Dreyeckland

Deutschland Germany 1984
8'23", Farbe colour, Deutsch German
Produktion Production Medienwerkstatt Freiburg

Seit 1978 sendet das ehemalige Radio Freies Dreyeckland in Freiburg, zunächst als Piratensender, heute als Radio Dreyeckland mit einer eigenen, legalen Frequenz. Um 1980 galt er als Stimme der alternativen Bewegung, und in dieser Dokumentation seiner Arbeit werden auch die Konflikte zwischen den selbstorganisierten Machern und ihren Zuhörern deutlich, die sich heute in „Likes“ und „Thumbs Up“ oder „Thumbs Down“ artikulieren würden. *The former Radio Freies Dreyeckland in Freiburg has been broadcasting since 1978, initially as a pirate broadcaster and now as Radio Dreyeckland with its own legal frequency. Around 1980, it was considered as the voice of the alternative movement, and this documentation of its work also makes apparent the conflicts between the self-organised makers and their audience, which today would be expressed in 'Likes' and 'Thumbs Up' or 'Thumbs Down'.*

QUBE Project

USA USA 1980
10'32", Farbe colour, Englisch English
Regie Director Jaime Davidovich

In den späten 1970er-Jahren führte Warner-Amex in Columbus, Ohio, mit QUBE das erste interaktive TV-System ein. Das Band von 1980 mit einer Livesendung

aus den QUBE-Studios in Columbus dokumentiert Davidovichs Versuch, QUBE als künstlerisches Medium zu nutzen. Er und seine Komoderatorin Carol Stevenson laden anrufende Zuschauer dazu ein, die „Regie“ der Sendung zu übernehmen, indem sie die Studiomitarbeiter anweisen, wie sie sich zu bewegen, zu zoomen und zwischen den verschiedenen Kameras zu wechseln haben. Währenddessen dürfen die Zuschauer zu Hause mit der Fernbedienung über das Bildschirmgeschehen „abstimmen“. *In the late 1970s, Warner-AMEX launched the first interactive television system, QUBE, in Columbus, Ohio. This tape of a live broadcast from the QUBE studios in Columbus in 1980 documents Davidovich's effort to exploit QUBE as an artistic medium. He and co-host Carol Stevenson invite call-in audiences to 'direct' the show by instructing the studio operators on how to move, focus and switch between feeds in the multiple-camera setup. Meanwhile, viewers from home 'vote' via polling remote to control the same onscreen manipulations.*

Sendung Nr. 9 Programme No. 9

Deutschland Germany 1991
33' (Ausschnitt excerpt), Farbe colour, Deutsch German
Produktion Production LÄSBISCH-TV

„LÄSBISCH-TV“, das von April 1991 bis zum Mai 1993 beim Berliner Sender FAB lief, war „das erste lesbische Fernsehmagazin auf diesem Planeten“. Die Sendung, die im Wechsel mit der Schwulensendung „Andersrum“ gezeigt wurde, richtete sich damit an eine Zielgruppe, der zuvor die Massenmedien keine Programmangebote gemacht hatten. Ob die Sendung heute in sozialen Medien wie YouTube unzensuriert gezeigt werden würde, darf zumindest bezweifelt werden. Die ausgewählten Ausschnitte des Magazins enthalten nach einer Handpuppenmoderation von Produzentin Mahide Lein unter anderem einen Comicfilm von Heidi Kull, die Videokunst-arbeit „Was ich schon immer meiner Mutter sagen wollte“ von Susu Grunenberg und mit „Gavotte“ von Natalie Percellier und Kerstin Schleppegrell sogar den heute so beliebten „cat content“. *'LÄSBISCH-TV', which ran from April 1991 to May 1993 on the Berlin broadcaster FAB, was 'the first lesbian TV magazine show on the planet.' The programme – which was shown alternately with the gay show 'Andersrum' – was thus directed at a target group that had previously not been catered for by programmes of the mass media. It is a moot point whether the programme would be shown uncensored today on social media such as YouTube. The selected excerpts from this magazine show include, after a hand-puppet moderation by the producer Mahide Lein, a comic film by Heidi Kull, the video-art work 'What I Always Wanted to Say to My Mother' by Susu Grunenberg, and even the 'cat content' that is so popular today, in the guise of 'Gavotte' by Natalie Percellier and Kerstin Schleppegrell.*

Mailboxen und Onlinevernetzung

Mailboxes and online networks

In den 80er-Jahren eröffneten Mailboxen als erstes Onlinemedium, das auch für nichtprofessionelle Nutzer zugänglich war, neue Hoffnungen auf selbstbestimmte Medienkommunikation jenseits der Massenmedien. Neben Mailboxen, die sich in erster Linie an Computerinteressierte wandten, entdeckten auch politische Gruppen schnell das neue Medium. So entstand eine heute weitgehend vergessene digitale Subkultur, die allerdings viele Erscheinungsformen der gegenwärtigen Netzkultur – von Fake News über Trolling bis hin zu Shitstorms – vorwegnahm, bevor sie durch das Aufkommen des Internets weggefeegt wurden.

In the 1980s, mailboxes, as the first online medium that was accessible to non-professional users as well, brought new hopes for self-determined media communication outside of the mass media. Alongside mailboxes, which were primarily aimed at computer fans, the new medium was also quickly discovered by political groups. In this way, a digital subculture arose, today largely forgotten, that foreshadowed many phenomena of present-day net culture – from fake news and trolling to storms of indignation – before the rise of the Internet swept them away.

BBS: The Documentary. Episode 6 ‘HPAC (Hacking Phreaking Anarchy Cracking)’

USA 2005

38'28", Farbe colour, Englisch English

Regie Director Jason Scott

Jason Scott hat mit seiner über fünfstündigen Dokumentarserie der Szene der BBS (Bulletin Board Systems, wie Mailboxen in den USA hießen) ein Denkmal gesetzt. Er lässt Betreiber und Nutzer über das ausgestorbene Medium erzählen. Deutlich wird hierbei nicht nur die ausgeprägte sozio-emotionale Bindung, die die Nutzer teilweise für das digitale Medium entwickelten. Die Episode „HPAC (Hacking Phreaking Anarchy Cracking)“ über Underground-Mailboxen zeigt, dass sie auch die Petrischale waren, in der sich die extremsten Ausformungen der Netzkultur entwickeln konnten, welche heute zum Beispiel von Anonymous, 4Chan, Reddit oder Wikileaks praktiziert werden. *With his more than five-hour-long documentary series, Jason Scott has enshrined the memory of the BBS scene (Bulletin Board Systems, as mailboxes were called in the USA). He has operators and users talk about the extinct medium. It is not only the strong socio-emotional bond that some users developed for the digital medium that becomes apparent. The episode ‘HPAC (Hacking Phreaking Anarchy Cracking)’ about*

underground mailboxes, shows that they were also the Petri dish in which the most extreme forms of net culture could develop, ones practised today by Anonymous, 4Chan, Reddit and Wikileaks, for example.

Piazza virtuale: ‘The Documentation’

Deutschland Germany 1993

33', Farbe colour, Englisch, Deutsch English, German

Regie Director Uta C. Hoffmann

„Piazza virtuale“ war ein groß angelegtes Medienprojekt während der documenta 1992. Jede Nacht übertrug 3sat mehrere Stunden der Sendung, bei der sich das Publikum per Anruf, Fax oder Chat am Programm beteiligen konnte. „Piazzetta“ genannte Ministudios in ganz Europa lieferten Programm zu. Für die Macher von Ponton, einem Kollektiv aus Künstlern und Hackern, sollte so eine Plattform für kollektive Kommunikation entstehen, die bereits viele Eigenschaften des Internets vorwegnahm, wie diese Dokumentation des Projekts zeigt. *‘Piazza virtuale’ was a large-scale media project during documenta 1992. Every night, the broadcaster 3sat showed several hours of the programme, in which the audience could take part by means of phone calls, fax or chat. Mini-studios throughout Europe called ‘Piazzetta’ provided content.*

For the makers of Ponton, a collective comprised of artists and hackers, this was a way to create a platform for collective communication that already anticipated many facets of the Internet, as this documentation of the project shows.

TV Hack

Schweiz Switzerland 1996
47", **Farbe** colour, **Deutsch** German
Regie Director etoy

Ein „Agent“ der Netzkunstgruppe etoy nutzt bei einem Besuch des Schweizer Fernsehens die Gunst der Stunde ... *An 'agent' of the net-art group etoy makes full use of a visit by Swiss television...*



BBS: The Documentary. Episode 6



Piazza virtuale: 'The Documentation'



TV Hack