

Frage, wie Kollektivität und ungebrochene Subjektivität miteinander vereinbar sind.

2. Gegenwart als Chance

Je teurer die Herstellung eines bestimmten Produkts ist, desto stärker ist es eingebunden in ökonomische Zwänge. Diese ökonomischen Zwänge finden ihre Gestalt in genau einzuhaltenden Ritualen der Produktion und in genau definierten Arbeitsbereichen und Berufsfeldern.

Der Bereich des Films wurde mit der Camcorder-Revolution, den non-linearen Schnittprogrammen und den Möglichkeiten des Internets von den buchstäblichen Zwängen des Films befreit, und doch entwickeln sich die neuen Formen der Produktion und Postproduktion nicht auf einem befreiten Feld, sondern die Strukturen, die durch das Medium Film entstanden sind, haben sich als ein Netzwerk von Institutionen und Konventionen festgeschrieben, die weiterhin jene Zwänge reproduzieren, die ursprünglich von der Physikalität des Films, seiner mit ihr zusammenhängenden Produktion (Studiosystem) und Distribution (Verleih und Kino) diktiert wurde.

Die Konventionen reichen von der Entwicklung von Stoffen, über Drehbuch, Produktion und Postproduktion bis hin zu den Formen der Distribution. Erhalten werden diese Konventionen insbesondere in Europa durch die tradierte Filmförderung, die genau eingehaltene Produktionsschritte erzwingt, durch das System der Distribution, durch die auf Festivals festgelegten Kategorien und Standardisierungen, die sich auf die tradierten Distributionsformen beziehen und nicht zuletzt durch die Bestrebungen vieler, selbst einen konventionellen Platz als Rädchen im Getriebe des Betriebs, als „Drehbuchautor“, „Schauspieler“, „Regisseur“ oder „Produzent“ zu erringen.

Der Markt ist hier also gerade nicht jener Ort der Verflüssigung und ständigen Adaption, sondern die ökonomischen Implikationen diktiert durch die Verfestigung von Institutionen, die vor allem an ihrem Selbsterhalt arbeiten, Konventionen der Produktion und Formate der Distribution, die dem Stand des technischen Mediums kaum mehr gerecht werden.

Theorie und Experiment könnten Mittel sein, die konventionellen Verhärtungen aufzuweichen. Aufgabe der Theorie wäre es, jene Orte auszumachen, wo Konventionen und tradierte Formate uns daran hindern, die Chancen der Gegenwart zu ergreifen. Aufgabe einer experimentellen Praxis könnte es sein, den Möglichkeitsraum, der in der Differenz zwischen dem Potential des physischen Mediums einerseits und seinem Gebrauch andererseits liegt, praktisch zu erkunden.

Eines der Ziele des Aufbaus eines derartigen experimentellen Zusammenhangs müsste sein, mit Hilfe von überzeugenden Resultaten ökonomische Strukturen und Distributionsmöglichkeiten zu schaffen, die den neuen Produktionsformen entsprechen und mit ihnen wachsen können. Um ein derartiges Produktionsgefüge zu entwickeln, erscheint zunächst eine institutionelle Initialförderung oder ein

Kollektive Subjektivität – Auf dem Weg zu neuen Arbeitsweisen und Distributionsformaten in den audiovisuellen Medien

von Janus von Abaton / Till Nikolaus von Heiseler / Sophia Nabokov / Andres Fuentes Cannobbio / Schlomo Uhlenpiegel

1. Über diesen Text

Mit der Camcorder-Revolution und mit den digitalen Möglichkeiten der Postproduktion und Distribution ist ein immenser technischer Möglichkeitsraum für audiovisuelle Medien entstanden. Die tatsächlichen Realisierungsmöglichkeiten werden dagegen durch das Netzwerk normierter Produktion und Distribution, durch traditionelle Methoden, die noch aus der Zeit des klassischen Films stammen, und unsere Vorstellungen, die durch Kino und TV geformt werden, begrenzt.

Dieser Text macht Videokünstlern, Filmern, Cutterm und Schauspielern das Angebot, ihre Arbeitsweise zu reflektieren und eine Methode zu erarbeiten, non-lineare und mehrstimmige Erzählweisen für den Bereich der Audiovision und anderer mit ihnen verbundenen Medien und Formate zu entwickeln. Ausgangspunkt bildet das Nachdenken über Hyperstrukturen, Interaktivität, Transmedialität und vor allem die

Ausbildungszusammenhang geeignet, da sich hier größere Freiräume und Reflexionsmöglichkeiten ergeben. Einzelne Institutionen scheinen hierfür weniger geeignet, weil sie sich durch die Logik ihrer Profilierung festschreiben müssen und Entwicklungen für sie damit immer gefährlich werden können. Wenn wir die audiovisuellen Medien nicht allein als Industrie sondern auch als Kultur verstehen, müssen wir die Entwicklung der Technik immer auch als eine Entwicklung von Formaten denken.

Begonnen werden müsste zunächst mit Methoden, die radikal mit der bisherigen Produktionsweise brechen, mit einer Art Grundlagenforschung, in der Praxis und Reflexion ineinander greifen. Nach dieser Phase der Dekonstruktion und des radikalen Experiments könnten bestimmte Methoden der Produktion und, mit ihnen verbunden, Formate entwickelt werden, die sich an unterschiedliche Zielgruppen wenden und schließlich auch ein größeres Publikum erreichen.

3. Kontrolle und Phantasie

Die Aufgabe eines radikalen Experiments ist es nicht nur, sich von den äußeren Produktionskonventionen frei zu machen und phantasievoll neue Wege zu gehen, sondern auch Methoden zu entwickeln, die verhindern, dass unsere unbewussten konventionellen Prägungen sich ins Werk einschreiben. Hierbei müssen wir davon ausgehen, dass unsere Wünsche, unsere Phantasie und unsere Visionen den Konventionen nicht entgegenstehen, sondern von ihnen geprägt sind.

Beim traditionellen Film stehen in der Regel die Idee eines Produkts und das Ziel der damit verbundenen finanziellen oder künstlerischen Anerkennung als Motiv am Anfang. Die Vision eines Werkes oder die Vorstellung der erfolgreichen Erfüllung eines erfolgreichen Formats (beispielsweise einer Reportage, eines Kunstvideos oder eines Spielfilms) führt zu einer bestimmten, mehr oder minder konventionellen Strategie des Konzipierens und Drehens.

Das Drehen selbst ist in diesem Fall eher den interpretierenden als den originär-kreativen Künsten verwandt: Er wird etwas umgesetzt, was vorher entworfen wurde.

Das Bedürfnis nach Anerkennung und das mit ihm verbundene Streben nach Profit und Karriere führen zu bestimmten Strategien. Mit ihrer Hilfe sollen imaginierte Erfolge verwirklicht werden, die sich immer auf bereits erzielte Erfolge anderer (oder auch eigener) beziehen.

Dieser Bezug besteht grundsätzlich in der funktionalen Einheit von Kopie und Abgrenzung und gewinnt seine Logik durch den Kontext, in dem der eigene Erfolg imaginiert wird (1).

Durch das Imaginieren des Erfolgs überträgt sich die Konvention ins Werk. Die ökonomisch geprägten Konventionen und Produktionsweisen schließen sich mit den Phantasien und Vorstellungen kurz und es entstehen Kontrollinstanzen, die nicht auf äußeren Zwängen, sondern auf den eigenen Wünschen basieren. Diese Instanzen der Kontrolle sind für den einzelnen Filmmacher nicht erlebbar und werden u.U. überlagert von den Konflikten, die zwischen ihm auf der einen Seite und Produzenten,

Redakteuren und Geldgebern auf der anderen entstehen. In diesen Konflikten erlebt er seine Vision als das Ungewöhnliche und übersieht dabei, dass auch sie nur Rekombination von Bestehendem ist.

Die massenhafte Einpassung von Produkten in Erfolgsschemata führt zur Selbstermöglichtung des Erfolgs des medial Präsenten. Diese Ermöglichtung des Erfolgs durch den Erfolg hat zwei Aspekte: Einerseits wird alles Abgebildete in Richtung auf Erfolgsformen (Clichés) gestaltet und andererseits wird das, was für das Cliché nicht taugt, übersehen.

Unsere These ist, dass durch die heutige technische Entwicklung es auch unter rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten sinnvoll wäre, eine Art Basisforschung im Bereich neuer Formen der Audiovisualität zu betreiben, eine Forschung als radikales Experiment, die dadurch wirtschaftlich fruchtbar wird, dass sie unmittelbare Verwertbarkeit gerade für einen Augenblick ausblendet.

Ein radikales Experiment könnte darin bestehen, die Kamera nicht als technisches Instrument für das Erlangen einer vorher vorgestellten Aufnahme zu benutzen, die innerhalb eines Kontextes eine bestimmte Funktion hat, sondern sie als methodisches Werkzeug einzusetzen, das uns unterschiedliche Perspektiven auf Realprozesse ermöglicht, die durchaus inszeniert sein können. Bei dieser Methode wird die Handhabung der Kamera nicht von der Vorstellung der Erzeugung eines bestimmten Materials, das sich in einer bestimmten Weise in ein erfolgreiches Produkt einfügt, geführt, sondern es besteht ein Interesse an realen situativen oder kommunikativen Prozessen. In diesem Sinne ist diese Methode auch eine Forschungsmethode, die künstlerische Mittel benutzt, um das Unsichtbare und im Leben Übersehene sichtbar zu machen.

In diesen Realprozessen spielen sowohl die Kommunikation zwischen den realen Personen, als auch die Imagination der anonymen Augen der anderen, die die Kamera verkörpert, eine zentrale Rolle. Durch die Inszenierung beider Ebenen entstehen eine Live-Dramaturgie und die Unmittelbarkeit eines Ereignisses. Dadurch, dass durch diese Methode das Drehen zum originär-kreativen Prozess wird, emanzipieren wir uns von der Unterordnung unter die Logik der Selbstermöglichtung des Erfolgs. Ausgangspunkt einer Arbeit kann ein Motiv, eine Frage, ein Thema oder auch eine Geschichte sein. Auch die Entwicklungen von Konzeption und Stoff kann mit Hilfe der Kamera geschehen.

4. Zur Unterscheidung zwischen konventioneller Filmarbeit und unserer Methode

Dadurch dass das Material nicht von der Vorstellung seines Eingepasst-werden-Sollens in ein Produkt geformt, sondern in einem lebendigen Prozess des radikalen Experimentes gewonnen wird, stellt es AN UND FÜR SICH etwas dar. Es besitzt deshalb eine innere Stabilität und kann auf sehr unterschiedliche Weise bearbeitet und in sehr unterschiedliche Kontexte gesetzt werden, ohne dass die kreative Leistung der Produktion zerstört wird.

Gewöhnliche Produktion



Während der konventionelle Film bestimmte Elemente des Theaters, des Romans und der Malerei enthält und Film- und Videotechnik nur zur Erfüllung vorstellbarer Ergebnisse verwendet wird, macht die hier vorgeschlagene Methode das Videofilmen zu einer prozesshaften Kulturtechnik. So wie derjenige, der schreibt, im Überarbeitungsprozess in ein Gespräch mit seinem Text eintreten kann, tritt der „Neue Methodiker“ in einen Dialog mit dem von ihm gedrehten Material.

Die Video-Technik wird hier also nicht für die Verbesserung oder Verbilligung einer bestimmten Realisationsmöglichkeit, die auch ohne die Video-Technik möglich wäre, verwendet, sondern mit ihrer Hilfe wird etwas realisiert, das ohne sie undenkbar wäre. Sie kann für Unterschiedliches verwendet werden, insbesondere auch für Vorgänge, die früher in die Vorbereitungsphase einer Produktion fielen.

Dies ist auch als eine Emanzipationsbewegung des neuen Mediums zu verstehen, das sich aus seinem historischen Gewachsensein befreit und seine eigenen Möglichkeiten erkundet. Video wäre dann nicht mehr nur eine preisgünstige Möglichkeit, Filme zu drehen, sondern würde zu einem eigenständigen Medium mit eigenen methodischen und ästhetischen Gesetzen heranwachsen (2).

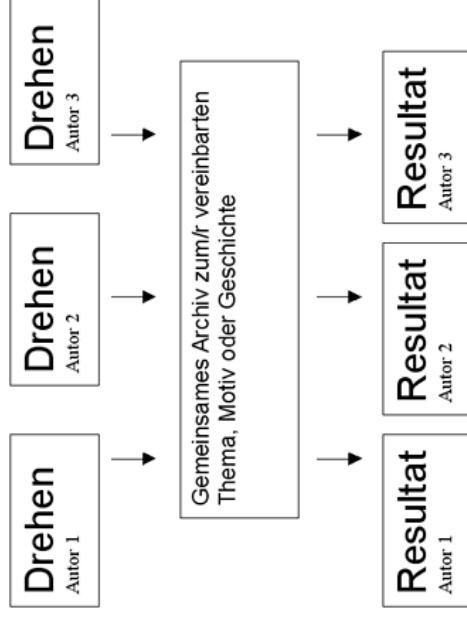
5. Von der Individualtechnik zur Kollektivität

Grundlage der Mehrstimmigkeit ist eine Produktionsweise, in der radikale Subjektivität und Kollektivität keinen Gegensatz bilden, sondern sich gegenseitig bereichern. Diese Produktionsweise basiert auf Produktionsarchiven. Das Produktionsarchiv entsteht aus der geregelten Kollektivierung der Individualarchive. Experimente unterschiedlicher Art haben ergeben, dass die Arbeit mit Produktionsarchiven vor allem dann produktiv ist, wenn diese nicht öffentlich zugänglich sind und die Beteiligten sich gut kennen oder sich regelmäßig treffen. Wenn es darum geht, Unfertiges in das Archiv zu stellen, spielt die Vertrautheit der Gruppenmitglieder eine wichtige Rolle. Je kleiner und vertrauter die Gruppe ist, desto eher wird Unfertiges zur Verfügung gestellt werden.

Um die nötige Vertrautheit zu gewährleisten, müssen die Beteiligten sich entweder regelmäßig treffen oder aber sehr gut kennen, so unsere Erfahrung. Eine ausschließliche Zusammenarbeit über das Internet kann durchaus interessant und fruchtbar sein, funktioniert aber nach einer vollkommen anderen Ökonomie.

Ein Beispiel:

Drei Videofilmer einigen sich auf ein Thema, eine Frage, ein Motiv oder eine Geschichte. Sie drehen - u.U. mit gegenseitiger Unterstützung - Material, und lagern es in das gemeinsame Archiv ein. In einem zweiten Schritt schneiden sie ihren eigenen persönlichen Film, für den sie sowohl ihr eigenes als auch das Material der beiden anderen Autoren benutzen können.



Wenn sich die drei Videofilmer kennen, wäre es auch möglich, dass sie sich regelmäßig ihre Zwischenergebnisse zeigen und vereinbaren, dass jeder nicht nur die Materialien, sondern auch die Schnitte des anderen benutzen kann (3).

Die Resultate können sehr unterschiedlich ausfallen und unterschiedliche mediale Formen annehmen: Fotobuch, Video, Material für Narratives Vj-ing, Reportage, Spielfilm, Dokumentarfilm, Ausstellung, Zeitungsartikel, Material für Installation etc. Unter Umständen können die Produkte aufeinander verweisen und auf einer Internetseite vernetzt werden. Der Vorteil dieser Technik ist, dass trotz Kollektivität der individuellen Vision Gerechtigkeit widerfährt.

Einzelne Projekte entstehen durch die gemeinsame Entscheidung für ein Thema, eine Frage, ein Motiv oder eine Geschichte und das Zusammenfinden eines Kollektivs, dessen Mitglieder die Regeln der Zusammenarbeit miteinander aushandeln. Auf diese Weise können unterschiedliche Produktionsteams entstehen, die jeweils ein Projekt zu einem Thema oder einer Narration durchführen. Die einzelnen Projekte könnten über das (Mit)Teilen der Erfahrung bezüglich der Methoden, Formate und Organisationsformen miteinander verbunden sein.

Die Techniken des Drehens, der Postproduktion und der Präsentation werden dadurch kollektiviert, dass unterschiedliche Kollektive in einem Netzwerk dazu motiviert werden, das Vorgehen des jeweiligen Teams zu beschreiben und die Regeln, denen es folgt, zu explizieren. Jedes Team könnte dann auf einen Kanon von erprobten Spielregeln und Formaten zurückgreifen oder diese weiterentwickeln. Hierbei ist der Zusammenhang zwischen sozialem Regelkanon und Produktionsformaten einerseits und den Resultaten (die ebenfalls einsehbar sein sollen) andererseits besonders aufschlussreich.

Ab einem gewissen Punkt kann auf diese Weise eine Eigenkomplexität entstehen, die nicht mehr von der Starrheit des Dispositivs des Marktes bedingt ist, nicht durch den Versuch, einen Produkterfolg am Markt zu wiederholen, sondern vom Interesse an Realprozessen, sozialem Anliegen und ästhetischem Experimentieren geprägt ist. Das ästhetische Experimentieren ist immer auch der Versuch, das Übersehene sichtbar werden zu lassen (4).

Gerade das Ausblenden der Wirtschaftlichkeit, könnte zu Methoden und Formaten führen, die in einer späteren Entwicklungsphase auch von unmittelbar wirtschaftlichem Interesse sein könnten.

Neben der Festlegung des Themas, des Motivs oder der Geschichte muss entschieden werden, wem das Archiv als Produktionsarchiv offen steht und wie die Lese- und Schreibrechte im Einzelnen verteilt sind.

Die einzelnen Gruppen, deren Mitglieder eng miteinander zusammenarbeiten, können mit anderen Gruppen, wiederum über Materialpools oder methodischen Diskurs, verbunden sein. Auf diese Weise würde ein Netzwerk entstehen, das auch für das Ausprobieren der Distribution eine Funktion haben kann. Darüber hinaus steht jedem frei, eigene Materialien anderweitig verwertbar zu machen und unter entsprechende Lizenzen zu stellen.

Auf diese Weise könnte eine produktive Struktur mit sehr unterschiedlichen Distributionsformen und Ergebnissen entstehen: Ausstellungen, Radioarbeiten, Kino oder TV-Film, Dokumentarfilm, Installation etc. etc. Eine besondere Herausforderung aber würde in non-linearen audiovisuellen Hyperstrukturen im Internet und als Liveakt (in Form von Narrativem VJ-ing) bestehen.

(1) Die Dynamik dieser Strategie unterscheidet sich je nachdem, welcher Zusammenhang berührt werden soll. Geht es um Kunst, um den diskursiv-offentlichen Bereich oder um die Massenmedien.

(2) Voraussetzung ist, dass im Video reale Kommunikationsprozesse aufgezeichnet werden und die zentrale Aufgabe nicht in der Herstellung einer bestimmten Aufnahme, sondern in der Inszenierung von Realprozessen besteht.

(3) Das von uns präferierte Vorgehensweise: alle Materialien, werden FÜR JEDEN AUTOR auf eine portable Festplatte mit den entsprechenden Batchlisten kopiert. Die Dateien der Schnittfenster beziehen sich auf das Material und können per E-Mail verschickt werden.

(4) Das Ideal der vollkommenen Offenheit, wie es unter anderem in medienaktivistischen Kreisen propagiert wird, ist in diesem Zusammenhang eher hinderlich, da berücksichtigt werden muss, dass Personen einem Archiv in dem Maße Materialien zur Verfügung stellen, wie für sie die Benutzung des Archivs kontrolliert bzw. eingeschränkt werden kann.