
Dirk Fey, Markus Köster und Timo Nahler

Medienarbeit von unten

Ein Arbeitskampf der 1980er Jahre im Fokus
eines Videokollektivs aus dem Ruhrgebiet

1. Gegenperspektiven – Eine Einleitung

Dieser Aufsatz nähert sich aus medien- und landeszeithistorischer Perspektive zwei gesellschaftlichen Phänomenen der 1980er Jahre: den Arbeitskämpfen im Kontext des Strukturwandels im Ruhrgebiet und der Suche nach alternativen Formen medialer Kommunikation jenseits der „etablierten Massenmedien“. Ausgangspunkt der Untersuchung war die Sicherung und Erschließung der Videoüberlieferung des 1981 von Essener Studierenden gegründeten Medienzentrums Ruhr e.V. durch das LWL-Medienzentrum für Westfalen in den vergangenen Jahren.¹ Die Gründung dieses Vereins stand im Kontext der Videobewegung der 1970er und 1980er Jahre, deren Geschichte bislang aus historischer Perspektive noch kaum erforscht ist.² Vor allem an Hochschulstandorten entstanden seit den frühen Siebzigern zahlreiche Videogruppen, die die Vision hatten, mithilfe des damals noch recht jungen und preiswerten Filmformats Video eine Gegenperspektive zur etablierten medialen Berichterstattung zu schaffen. Das Themenspektrum dieser Gruppen war durchaus breit. Es umfasste die Friedensbewegung, den Umweltschutz, die Frauenemanzipation, internationale Solidarität und

- 1 Vgl. dazu schon Dirk Fey, Vom Videoband in die digitale Welt – Aufarbeitung der Videosammlung des Medienzentrums Ruhr, in: Im Fokus. Nachrichten aus dem LWL-Medienzentrum für Westfalen 2019, S. 24f., und Die Kamera im Arbeitskampf. Industrie- und Mediengeschichte im Ruhrgebiet der 1980er Jahre. DVD mit Begleit- heft, hg. vom LWL-Medienzentrum für Westfalen, Münster 2019.
- 2 Vgl. zeitgenössisch: Jochen Büttner, Alternative Medienarbeit mit VIDEO, in: Gerhard Lechenauer (Hg.), Alternative Medienarbeit mit Video und Film, Hamburg 1979, S. 121–141.

im Fall des Medienzentrums Ruhr e.V. auch und besonders den Strukturwandel und die Arbeitskämpfe der achtziger Jahre im Ruhrgebiet.

Der Beitrag möchte zunächst die technischen und gesellschaftsgeschichtlichen Entstehungs- und Entwicklungskontexte der Videogruppen im Allgemeinen und des Medienzentrums Ruhr e.V. im Besonderen beleuchten und dann eine Produktion analysieren, die 1984 den letztlich vergeblichen Kampf der Belegschaft der Flanschenfabrik Mönninghoff in Hattingen um den Erhalt ihrer Arbeitsplätze dokumentierte. Ziel ist es, anhand dieses Themenkreises die gesellschaftlichen und politischen Motive, die spezifischen Herangehensweisen und die Wirkung der Arbeit der Videogruppen zu untersuchen. Abschließend werden die spezifischen archivischen Herausforderungen im Umgang mit den Videobändern des Medienzentrums Ruhr e.V. und die Bemühungen um ihre Erschließung beschrieben.

2. Technische Voraussetzungen: Erfindung und Durchbruch des Videoformats

Die Entstehung der „Videobewegung“ in den 1970er und 1980er Jahren war wesentlich durch eine technische Entwicklung begünstigt, nämlich die Entstehung von Videoband-Formaten, sprich magnetischen Speichermedien als Alternative zum klassischen fotochemischen Filmstreifen. Um das zu verstehen, ist ein Blick auf die technologischen Grundlagen und die zeitgleich stattfindenden Entwicklungen im Bereich der Videotechnik nötig.

„Video“ ist nur eine Sammelbezeichnung für verschiedene Verfahren einer Bild- und Tonübertragung auf elektronischem Weg. Seit seiner Erfindung³ hat das Videosignal mehrere mediale Umbrüche für den Konsum von „Film“⁴ angestoßen, indem es erst die Etablierung des Mediums Fernsehen als Konkurrenz zum Kino ermöglichte, was ohne eine Ausstrahlung eines Videosignals nicht möglich gewesen wäre, später dann die Grundlage für die Entwicklung eines von Kino und Fernsehen unabhängigen Heimvideo-Marktes auf Videokassetten bildete – und heute die weltweite Verbreitung von selbst erstelltem audiovisuellem Material über das Internet sowie die Publikation auf einschlägigen Plattformen ermöglicht. Effektiv nutzbar außerhalb des Fernsehbetriebs wurde diese Technik aber

3 Eine kurze Einführung in die historische Entwicklung der Technik bietet Ulrich Schmidt, *Professionelle Videotechnik: Grundlagen, Filmtechnik, Fernsehtechnik, Geräte- und Studioteknik in SD, HD, DI, 3D*, Berlin u. a. ⁶2013, S. 9–14.

4 Zur Uneindeutigkeit des Begriffs „Film“, der eigentlich eine besondere Laufbildtechnik bezeichnet, vgl. Johannes Webers, *Handbuch der Film- & Videotechnik*, München ⁸2007, S. 17. Dennoch hat sich „Film“ als Bezeichnung für audiovisuelle Inhalte in der Allgemeinheit durchgesetzt.

erst durch die Erfindung eines passenden Speichermediums, des Magnetbandes, auf das dieses Signal geschrieben werden konnte.⁵ Als das Magnetband in den 1950er Jahren vom reinen Tonträger zum audiovisuellen Datenträger aufstieg, war noch nicht absehbar, dass die neue magnetische Bildaufzeichnung innerhalb relativ kurzer Zeit die altbewährte Filmtechnik nicht nur in der Rundfunktechnik, sondern vor allem auch im Amateurfilmbereich als Speichermedium fast vollständig ablösen würde.

Schließlich war das erste einsetzbare Videorekordersystem „Quadruplex“, das „VR 1000“, das die Firma Ampex im Jahr 1956 vorstellte, mit einem Gewicht von bis zu 1.200 Kilogramm und dem Raumbedarf einer ganzen Schrankwand ein Gerät mit großem Platz- und Personalbedarf, ganz zu schweigen von den Kosten von ca. 400.000 DM – dafür konnte man sich zu jener Zeit mehrere Wohnhäuser kaufen. Entsprechend konnten sich nur die großen Rundfunkanstalten diese teuren Systeme leisten.⁶ Sie boten den Sendern im Studiobereich die Möglichkeit, die schnelle Aufzeichnung von Sendungen mit eingespielten Beiträgen (z. B. Nachrichtensendungen) und vor allem die rasche Vervielfältigung der elektronisch aufgezeichneten Sendungen zu gewährleisten. Man konnte so auf die langwierige und aufwendige Filmabtastung und -entwicklung verzichten und teures Filmmaterial sparen. Die „MAZ“ (Magnetbandaufzeichnung) als Aufzeichnungs- und Sendezentrale war geboren – und heißt auch heute im Nach-Bandzeitalter noch so.

In den 1960er Jahren entwickelten verschiedene Firmen weltweit aus den großen, zwei Zoll dicken Magnetbandspulen des Quadruplex-Systems dünnere, nur einen halben Zoll dicke Spulengeräte vor allem für den semiprofessionellen und Privatgebrauch, alle mit proprietären Formaten und untereinander nicht austauschbar. Zugleich sorgte ein rasanter Fortschritt in der Entwicklung der Halbleitertechnik dafür, dass sich die Baugröße und der Fertigungspreis von Videogeräten drastisch verringerten.⁷ Damit war die Grundlage für die Entwicklung von tragbaren Videorekordern gelegt, mit denen man auch außerhalb des Studios Bewegtbilder aufnehmen konnte.

Dennoch war diese erste Generation von Videorekordern aufgrund der in relativ kleinen Serien in Handarbeit montierten Geräte immer noch zu teuer für die meisten Interessenten; der Käuferkreis beschränkte sich auf größere Unter-

5 Zur magnetischen Bildaufzeichnung vgl. grundlegend ebd., S. 423–442.

6 Zur Bedeutung des Rundfunks für die Entwicklung von Video vgl. Schmidt, Videotechnik (wie Anm. 3), S. 14.

7 Einen Überblick über die Entwicklung der Videotechnik in den 1960er Jahren bietet Friedrich Sambs, Die Open Reel Story, in: Magnetbandmuseum – Technik, Wissen, Historie. Grundlagen der Tonband-, Videoband- und Databand-Technik; online unter <<http://www.magnetbandmuseum.info/die-open-reel-story-1.html>> (18.7.2020).

nehmen, das Militär und öffentliche Einrichtungen, z. B. Universitäten. Bei diesen kamen die Rekorder im Bereich der Mitarbeiterschulung, für die Produktion von Lehr- und Werbefilmen (z. B. auf Messen) oder für die Aufzeichnung von Überwachungsaufnahmen (z. B. im Bankenbereich) zum Einsatz. Weil die Handhabung des in offenen Spulen geführten Videobandes für ungeübte Laien recht schwierig und das Material sehr anfällig für Schädigungen war, brachten dann alle Hersteller nach und nach Videokassetten heraus, die das Handling und den Schutz des Bandes verbesserten. Im Laufe der 1970er Jahre entwickelten sich so verschiedenste Videobandformate der unterschiedlichsten Hersteller, was zu einer kaum überschaubaren Typenvielfalt auf dem Markt führte.⁸

1972 stellte Sony in Europa den ersten Videokassettenrekorder des Formats U-Matic vor. Aufgrund seiner hohen Bildqualität etablierte es sich eine Zeitlang als Standard im professionellen und semiprofessionellen Bereich. Ab 1976 rollte JVC den Consumer-Markt mit dem VHS-Format (für „Video Home System“) auf, das sich in den folgenden Jahren gegen alle Konkurrenten durchsetzen konnte und spätestens Mitte der 1980 Jahre den Markt beherrschte. Wie die meisten anderen Videogruppen übernahm auch das Medienzentrum Ruhr e. V. diese beiden Videosysteme für verschiedene Aufgaben: Der Dreh erfolgte mit dem qualitativ hochwertigen U-Matic-System, die Distribution dagegen über das weiter verbreitete VHS-System.⁹ Auch wenn die Aufnahmequalität der Videotechnik noch lange nicht das Niveau der bereits jahrzehntealten Filmtechnik auf Fotomaterial erreichen konnte, entwickelte sie sich für bestimmte Zwecke zu einer echten Alternative. Das lag nicht etwa daran, dass Videokameras und -rekorder leichter oder preislich sehr viel günstiger gewesen wären als klassische Filmkameras. Auch die neuen Videosysteme waren teuer, sperrig sowie mit störanfälligen Kabelverbindungen und schweren Rekordern ausgestattet, die zusätzlich zum Dreh mitgenommen werden mussten.¹⁰

8 Gerhard Lechenauer listet für das Jahr 1978 nicht weniger als 131 verschiedene lieferbare Modelle von Videorekordern für 14 verschiedene Videobandformate, sowohl Spulen- als auch Kassettengeräte, von 16 unterschiedlichen Herstellern auf. Vgl. Gerhard Lechenauer, Videomachen. Technische Grundlagen, Geräte, Arbeitspraxis, Erfahrungsberichte, Hamburg 1979, S. 96–102. Zu den verschiedenen Videobandformaten und ihren technischen Eigenschaften siehe ebd., S. 86–95; vgl. auch Webers, Handbuch (wie Anm. 4), S. 449–499.

9 Deshalb erwies sich bei der Digitalisierung des Videobestandes des Medienzentrums Ruhr e. V. die Entscheidung, nur die hochwertigen U-Matic-Kassetten zu digitalisieren, als Fehler, da der Schnitt oftmals an einer VHS-Schnittstation erfolgt war und es darum nur ein VHS-Master gab, für etliche Projekte also nur das Rohmaterial digitalisiert wurde.

10 Vgl. zu den Nachteilen Lechenauer, Videomachen (wie Anm. 8), S. 13, zu den Kosten einer Videoausrüstung um 1980 die Auflistung ebd., S. 18, 22–23.

Den Ausschlag für die Videotechnik dürften vielmehr die geringeren Material- und Bearbeitungskosten gegeben haben. Fotochemisches Filmmaterial war kostspielig und konnte nur einmal belichtet werden, zudem war eine Kontrolle erst nach der Entwicklung möglich. Neben Drehfehlern (Belichtung, Schärfe) kamen noch die möglichen Fehlerquellen beim Abspulen in der Kamera sowie bei der Lagerung und Bearbeitung des Filmmaterials hinzu. Film auf Nitrocellulose- oder Acetatbasis ist vor seiner Entwicklung ein empfindliches Material: Fussel, Schrammen, Lichteinfall, statische Entladungen in der Kamera, eine falsche und/oder zu lange Lagerung in der Zeit zwischen Belichtung und Entwicklung, Pannen bei der Bearbeitung im Kopierwerk und Beschädigungen im Schnitt, all das waren Risikofaktoren, die dem Filmmaterial nach dem Dreh drohten.¹¹ Videomaterial dagegen war sofort nach der Aufzeichnung für die Kontrolle und Nachbearbeitung oder eine Aufführung verfügbar, zudem ließen sich auch Kopien einfach, schnell und preiswert erstellen.

Es gab aber noch ein weiteres Argument für die Nutzung der Videotechnik. Der „Videoformatkrieg“ seit Ende der 1970er Jahre, in dem hauptsächlich die Videoformate VHS (JVC), Betamax (Sony), SVR (Grundig), VCR und Video2000 (beide Grundig und Philips) um die Marktbeherrschung kämpften, ließ die Preise für Videorekorder sinken, sodass sich größere Bevölkerungskreise diese Geräte leisten konnten. Mit zunehmender Verbreitung von Videogeräten in der Bevölkerung wuchs auch der Kreis der möglichen Rezipienten. Spätestens um 1980 war der Videorekorder flächendeckend in deutschen Haushalten verbreitet.¹² Zudem entzog sich das selbst produzierte, dezentral konsumierte Medium Video einer öffentlichen Kontrolle, wie sie für Kino und Fernsehen bestand.

3. Zur Entwicklung der Videobewegung in West-Deutschland

Vor diesem Hintergrund traf die neue Technik in den 1970er Jahren in Deutschland und anderen Ländern auf gesellschaftliche Gruppen, die in ihr die Möglichkeit sahen, innovative und kreative Medien-Prozesse zu entwickeln. „Die Kamera als Erkenntnismittel, als Bildsauger, Rekorder und Monitor als Maschinen, auf denen Wirklichkeit im Ausschnitt wiederholt und reflektiert werden kann“,

11 Ebd., S. 15–16.

12 Zur Entwicklung der Verkaufszahlen von Videorekordern bis Mitte der 1980er Jahre vgl. Jürgen Kniep, „Keine Jugendfreigabe!“ Filmzensur in Westdeutschland von 1949–1990, Göttingen 2010, S. 228.

schrieb Herbert Schuhmacher 1976 in einem Buch mit dem programmatischen Titel „Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an.“¹³

Ein wichtiger theoretischer Impuls war die im Kontext der Studentenbewegung und der Vietnamkriegs-Proteste entstandene und vor allem von der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule weiterentwickelte Kritik an den Massenmedien als „Instrument der Manipulation in den Händen der Herrschenden“. Sie bezog sich sowohl auf die auf privatwirtschaftlicher Basis arbeitende Presse, allen voran das „Springer-Imperium“, als auch auf die öffentlich-rechtlich organisierten Rundfunkanstalten. Hans Magnus Enzensberger stellte schon 1970 in seinem „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ dem „repressiven Mediengebrauch“ zentral gesteuerter Senderprogramme und einer passiven unpolitischen Konsumentenhaltung die mobilisierende Kraft der elektronischen Medien gegenüber, die durch dezentralisierte Programme sowie Interaktion zwischen Sendern und Empfängern einen „emanzipatorischen Mediengebrauch“ ermöglichten.¹⁴ Oskar Negt und Alexander Kluge prägten dafür den Begriff der „Gegenöffentlichkeit“, die für sie eine Vorform „proletarischer Öffentlichkeit“ bedeutete.¹⁵

Mit diesem gedanklichen Rüstzeug entstand vor allem an Universitäten und Kunsthochschulen unter Studierenden und sich als fortschrittlich verstehenden Dozenten eine Videobewegung, die sich zum Teil mit geradezu euphorischen Hoffnungen verband. Eckhard Lottmann, damals Mitbegründer einer Berliner Videogruppe, urteilte rückblickend:

„Mit Video schien nun alles möglich: Die Selbsterfahrung im gefilmten Rollenspiel, die Artikulation von Interessen in Randgruppen [...], die Verbreitung von Informationen im lokalen Raum [...], die Mobilisierung zur Aktion beispielsweise im Kampf gegen Atomkraftwerke.“¹⁶

Video, das schien gewissermaßen die zeitgemäße audiovisuelle Ergänzung zum Flugblatt, zum Plakat und zum selbst verlegten Buch zu sein. In Anlehnung an Enzensberger, aber auch Brecht und andere wollten die Gruppen – so Carsten

13 Herbert Schuhmacher, *Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an*, Darmstadt 1976, S. 51.

14 Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: *Kursbuch 5* (1970), H. 20, S. 159–186.

15 Oskar Negt/Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M. 1972.

16 Eckart Lottmann, *Alternative Medienarbeit. Medienarbeit im Spannungsfeld zwischen Politik und Pädagogik*, in: Andreas Broeckmann/Rudolf Frieling (Hg.), *Bandbreite – Medien zwischen Kunst und Politik*, Berlin 2004, online unter <<http://www.elottmann.agdok.de/>> (29.3.2020).

Does, ebenfalls ein Videoaktivist der ersten Stunde – „nicht nur das klassische Ein-Sender/Viele-Empfänger-Verhältnis der hegemonialen Massenmedien mit ihrer repressiven, kapitalistischen Struktur unterhöhlen, sondern auch neue Formen einer dezentralen politischen Organisation ermöglichen.“¹⁷ Die Gruppen sahen sich dabei in der Tradition der „Volksfilm“-Initiativen und „Arbeiter-Radio-Klubs“¹⁸ der Weimarer Republik, die sich wiederum an Konzepten der jungen Sowjetunion orientiert hatten.¹⁹ Neben der politischen Medienarbeit der 1920er und 1930er Jahre bildete auch der im Frankreich der ausgehenden 1960er Jahre entwickelte Ansatz der „vidéo militante“ einen wichtigen Bezugspunkt. Die französischen Videoaktivisten hatten sich eine strikte Unabhängigkeit vom Staat auf die Fahne geschrieben, zugleich wollten sie mit ihrer Arbeit „bewusst parteiisch eingreifen und gesellschaftliche Konflikte zuspitzen.“²⁰

In Anlehnung an diese Vorbilder entstanden in Deutschland zunächst in Hamburg und Berlin, bald auch in kleineren Städten Initiativen und Vereine, die sich als „Medienkollektive“ und zumeist als politische Projekte sahen.²¹ Anfang 1979 gab es deutschlandweit über 60 Gruppen, in Nordrhein-Westfalen existierten Initiativen in Aachen, Bielefeld, Bochum, Dortmund, Düsseldorf, Köln, Münster, Solingen und Wuppertal.²² Sie trugen Namen wie „Medienoperative“, „Video-Werkstatt“, „Alternativ-Television“, „Bildwechsel“, „Telepublik“, „Massenmedien-Alternativ“ oder „Videoladen“ und schrieben sich zumeist ein doppeltes Ziel auf die Fahnen: Zum einen wollten sie Bildungsangebote für Jugendliche und Erwachsene machen, um ihnen so Funktionsweisen und Möglichkeiten audiovisueller Medien nahezubringen, aber auch um über das Manipulationspotenzial der Medien aufzuklären. Zum anderen ging es ihnen um alternative Medienarbeit und „investigativen Journalismus in eigener Sache“.²³ Sie wollten das bis dahin vor allem zur privaten Unterhaltung eingesetzte Medium Video dazu nutzen, den Betroffenen sozialer Konfliktlagen eine Stimme zu verleihen, und ihnen

17 Carsten Does, fünfundvierzig minuten straßenschlacht, ungeschnitten. Stichworte zur geschichte einer linken videoarbeit in der brd; online unter <www.hybridvideotracks.org/2001/archiv/minuten.pdf> (29.3.2020), zuerst veröffentlicht in: Joachim Becker (Hg.), *bignes? Size does matter. Image/Politik. Städtisches Handeln. Kritik der unternehmerischen Stadt*, Berlin 2001, S. 1.

18 Vgl. das 1978 geführte Interview mit einem ehemaligen Mitglied eines solchen Klubs, in: Büttner, *Medienarbeit* (wie Anm. 2), S. 126–129.

19 Vgl. ebd., S. 130 und Does, *fünfundvierzig* (wie Anm. 17), S. 1.

20 Does, *fünfundvierzig* (wie Anm. 17), S. 2.

21 Vgl. Büttner, *Medienarbeit* (wie Anm. 2), S. 131–133.

22 Vgl. die Auflistung von „Video-Mediengruppen“ in Lechenauer, *Medienarbeit* (wie Anm. 2), S. 207–210.

23 Lottmann, *Medienarbeit* (wie Anm. 16).

die Möglichkeit geben, ihre Erfahrungen selbst zur Diskussion zu stellen; und zwar vor allem solche

„Erfahrungen, die in hegemonialer Öffentlichkeit als private ausgegrenzt bleiben, also die Sphäre der Ökonomie, der Arbeitswelt, der Familie, des Geschlechterverhältnisses usw. berühren. Anders als die zusammenhangslose Aneinanderreihung beliebiger Begebenheiten in den Massenmedien sollten diese veröffentlichten Erfahrungen in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt und im Sinne einer möglichen kollektiven Emanzipation interpretiert werden.“²⁴

Dabei verstanden die Gruppen sich wie ihre französischen Vorbilder nicht als journalistisch neutrale Berichterstatter, sondern als Teil der sozialen Bewegungen, die sie filmten. Sie wollten also mit ihrer Medienarbeit „von unten“ Missstände nicht einfach dokumentieren. Vielmehr galt es im Sinne der „vidéo militante“, Konflikte bewusst zuzuspitzen und Handlungsperspektiven aufzuzeigen. Ein Prinzip war, mit den eigenen Video-Aktionen unmittelbar, sprich ohne Eingriff in das Material, Öffentlichkeit herzustellen.²⁵ Es gab aber auch „Video-Analysen“, also längerfristige, sorgfältig recherchierte Produktionen.

Die produzierten Videos wurden z. B. in Kneipen, bei Veranstaltungen oder als Vorfilme in Szene-Kinos gezeigt. Die „Kölner Wochenschau“-Gruppe präsentierte ihr Material mithilfe eines Fernsehers auch einfach mitten in der Fußgängerzone und berichtete anschließend über ihre Erfahrungen: „Und wenn du dann so einen Fernseher aufbaust, da bleiben die Leute stehen. Anders als bei Flugblattverteilern, denken sie: ah, das sind ordentliche Leute, die können sich ja schon einen Fernseher leisten.“²⁶ Über ein bundesweites Netzwerk, das die verschiedenen Gruppen untereinander bildeten, wurden die produzierten Videos ausgetauscht und so überregional verbreitet.²⁷ Der ehemalige Essener Videoaktivist Tom Briele bringt die Grundmotive der Videobewegung rückblickend prägnant so auf den Punkt:

„Jugend- und Erwachsenenbildung praktiziert, Roberto Faenza, Hans Magnus Enzensberger. Alexander Kluge, die Arbeiterradiobewegung und anarchosyn-

24 Does, fünfundvierzig (wie Anm. 17), S. 4.

25 Ebd., S. 2.

26 Zitiert nach ebd., S. 4. Vgl. auch den Erfahrungsbericht aus Nürnberg: Stephan Grosse-Grollmann, Kneipen-Kino, in: Lechenauer, Medienarbeit (wie Anm. 2), S. 195–200.

27 Vgl. Does, fünfundvierzig (wie Anm. 17), S. 4.

dikalistische Wünsche im Kopf. Nicht nur EMPFANGEN sondern auch SENDEN – aber gegen den medialen Nebel um die Eliten gedacht!“²⁸

4. Entstehung und Motivation des Vereins Medienzentrum Ruhr e.V.

Tom Briele, 1956 in Essen geboren, studierte Ende der 1970er Jahre an der Gesamthochschule Essen Kunst, Pädagogik und Biologie auf Lehramt. 1979 gehörte er zu den Mitbegründern der „Videogruppe Fachbereich Kunstpädagogik“, produzierte im gleichen Jahr mit dieser Gruppe auf Spulen-Videorekordern der Hochschule die „Video-Streiknachrichten“ eines studentischen Streiks und gründete 1981 mit Jörg Keweloh, Axel Reisch und einer Handvoll weiterer Studierender in Essen das Medienzentrum Ruhr e.V.²⁹ Analog zu den etwas älteren Medienkollektiven der Bundesrepublik folgte auch die Arbeit der Essener Gruppe der Vision, durch „eingreifende Medienarbeit“ eine Alternative zur „herrschenden Öffentlichkeit“ zu schaffen, konkret „in politische Konflikte und alltagspraktische Situationen einzugreifen“ und „mit Medien zur Organisation von Erfahrung und Gegenöffentlichkeit, zur kulturellen und politischen Selbsttätigkeit beizutragen.“³⁰

Ein zentraler Schwerpunkt der Arbeit war in den ersten Jahren die Dokumentation der Friedensbewegung und des Kampfes gegen die atomare Aufrüstung. Doch daneben spielten auch schon Umweltschutz, Antifaschismus, Neue Technologien, Frauenemanzipation, Jugendarbeit und internationale Solidarität eine Rolle.³¹ Als sozusagen standortbezogenes Spezifikum kamen die Lebens- und Arbeitswelt, der Strukturwandel und die Arbeitskämpfe der 1980er Jahre im Ruhrgebiet hinzu. Im Verleihkatalog des Zentrums von 1984/85 hieß es dazu:

„Das Medienzentrum Ruhr hat [...] nicht durch Zufall in seinem Namen einen Bezug zu der Region, in der wir leben. Wir sehen es als eine unserer Aufgaben an, mitzuhelfen bei einer kontinuierlichen Geschichtsschreibung des

28 So Briele auf seiner Website: <www.briele.de/heimat-struktur-wandel/medienzentrum_ruhr/> (24.7.2020).

29 Vgl. dazu die Informationen ebd. und Timo Nahler, Der Konsul ist schon lange tot: Die Kamera im Arbeitskampf. Vom dokumentarischen Feldversuch zum politischen Filmprojekt, in: Die Kamera im Arbeitskampf (wie Anm. 1), S. 23–30.

30 Medienzentrum Ruhr e.V., Video-Verleihkatalog 84/85, Essen 1985, S. 16f. Der Katalog enthielt als programmatischen Vorspann einen 15-seitigen Beitrag mit dem Titel „Video anders – Alternative Medienarbeit“ (ebd., S. 4–19).

31 Vgl. ebd.

politischen und kulturellen Lebens im Ruhrgebiet aus der parteilichen Sicht der Bevölkerung.“³²

So dokumentierte das junge Filmkollektiv unter anderem den Abriss von Zechen und Hochöfen, den Lebensalltag von „Gastarbeitern“, die Besetzung von abrissbedrohten Häusern, Aktionen gegen Müllverbrennungsanlagen und immer wieder Demonstrationen und Streikaktionen. Insgesamt entstanden auf diese Weise im Medienzentrum Ruhr e.V. zwischen 1981 und 2012 über 4.500 Videobänder, die manchmal zu Filmwerken zusammengeschnitten wurden, oftmals aber auch reines Dokumentationsmaterial blieben.

5. Vom dokumentarischen Feldversuch zum politischen Filmprojekt

„Kirchheim Teck dichtgemacht, Bochum dichtgemacht, Hattingen dichtgemacht, sowas gibt's doch nicht! [...] Wirtschaftsverbrecher sind das doch normalerweise!“ Mit diesen Worten machten Arbeiter der insolventen Firma Mönninghoff im Frühjahr 1984 ihrem Zorn vor laufender Kamera Luft. Ihrem Werk in der beschaulichen Ruhrstadt Hattingen stand die Schließung bevor, ihnen selbst drohte die Arbeitslosigkeit. Das 1899 gegründete Hattinger Flanschenwerk gehörte zu den Traditionsunternehmen der Stadt und galt bis in die 1970er Jahre als Unternehmen mit einem sehr familiären Betriebsklima.³³ Dieses Image verband sich mit dem Namen des langjährigen Eigentümers Leo Gottwald, der das Werk 1938 den jüdischen Besitzern abgekauft hatte³⁴ und bis zu seinem Tode 1974 im Stile eines wohlwollenden Patriarchen führte. Gottwald war Generalkonsul und wurde deshalb im Betrieb allgemein „Der Konsul“ genannt. Sechs Jahre nach seinem Tod verkaufte sein Sohn das Werk an die zur Bochumer Mineralölgesellschaft gehörende Mönninghoff GmbH. Bald darauf geriet das Unternehmen in wirtschaftliche Schieflage, dem Flanschenwerk drohte der Konkurs und den etwa 1.000 Beschäftigten die Arbeitslosigkeit. Für die Belegschaft waren die Schuldigen der Misere klar: In ihren Augen hatten Konzern- und Geschäftsführung das

32 Ebd., S. 17.

33 Vgl. Benedikt Weiß/Thomas Weiß, Das Werk lebt nicht vom Flansch allein. Die wechselvolle Geschichte der „Vereinigte Flanschenfabriken und Stanzwerke AG“/„Leo Gottwald KG“/„Mönninghoff GmbH“ in Hattingen, in: Die Kamera im Arbeitskampf (wie Anm. 1), Begleitheft S. 6–16.

34 Zu den Umständen des Verkaufs durch die Eigentümerfamilie Stern vgl. ebd., S. 12.

ehemalige Traditionsunternehmen verantwortungslos und verschwenderisch heruntergewirtschaftet.

Doch die „Mönninghoffer“ waren nicht bereit, so einfach aufzugeben. Am 31. Januar 1984 reagierten sie mit der Besetzung des Werks und begannen den Betrieb in Eigenregie weiterzuführen.³⁵ Gemeinsam mit externen Unternehmensberatern und der örtlichen IG Metall entstand der Plan, das Werk langfristig in Belegschaftshand zu überführen. Das sogenannte „Hattinger Modell“ setzte allerdings die aktive finanzielle Beteiligung der Stadt Hattingen und des Landes NRW sowie einen Verzicht der Banken auf ihre Forderungen voraus. Mit aufwendigen wie originellen Aktionen und Veranstaltungen trugen die Mönninghoffer und ihre Familien ihren Arbeitskampf in die Öffentlichkeit. Denn ihnen war völlig klar, dass ihr „Modell“ nur dann eine Chance haben würde, wenn es mithilfe öffentlichen Drucks gelänge, die Vertreter der Banken sowie die Repräsentanten von Stadt und Land an den Verhandlungstisch zu zwingen. Um sich nicht allein auf örtliche Zeitungen und den Lokalrundfunk verlassen zu müssen, begaben sich Betriebsrat und Aktionskomitee unmittelbar nach Bekanntwerden der Pleite auf die Suche nach weiteren Kanälen, über die sie ihre Sache publik machen konnten. Mitte Februar wandte sich Hans Möller, Betriebsratsmitglied und Angehöriger der DKP in Hattingen, an das Essener Medienzentrum Ruhr e. V.

6. Mit der Kamera nah dran – Der Videokurs der Filmwerkstatt Borbeck

Für den aktiven, aber kleinen Videoverein kam der Zeitpunkt des Anrufs aus Hattingen vermeintlich zu einem ungünstigen Zeitpunkt, denn zwei der Hauptprotagonisten, Tom Briele und Axel Reisch, befanden sich in Süddeutschland, um die Blockade eines Sondermunitionslagers der Bundeswehr durch Friedensaktivist*innen zu dokumentieren. Zu Beginn der 1980er Jahre war die Friedensbewegung noch das Leitthema des MZR.

Als bei Mönninghoff die Werkstore dichtgemacht wurden, weilte von den gestaltenden Mitgliedern des Vereins lediglich Jörg Keweloh in Essen. Im Rahmen eines Volkshochschulkurses in der Filmwerkstatt Borbeck gab er einer Gruppe junger Erwachsener, mehrheitlich Studierende aus der linksalternativen Szene,

35 Vgl. Otto König, Dieser Betrieb ist besetzt. Der Kampf um die Mönninghoff GmbH in Hattingen 1983/84, in: Die Kamera im Arbeitskampf (wie Anm. 1), Begleitheft S. 17–23; zeitgenössisch auch schon ders./Adi Ostertag/Hartmut Schulz (Hg.), „Unser Beispiel könnte ja Schule machen!“ Das Hattinger Modell – Existenzkampf an der Ruhr, Köln 1985.

eine Einführung in die Videotechnik. Die dramatische Entwicklung in Hattingen verlangte in Kewelohs Augen eine schnelle Reaktion. Auf die Rückkehr Brieles und Reischs zu warten, würde verschenkte Zeit bedeuten, zumal die Betriebsbesetzung den Medienaktivisten die Chance auf ein seit Langem ersehntes ruhrgebietstypisches Wunschprojekt zu verheißen schien – nah dran am „revolutionären Subjekt“ Arbeiterschaft. Gemeinsam mit seinen acht Kursteilnehmern beschloss Keweloh nach Hattingen zu fahren, um sich die Situation vor Ort anzusehen und gegebenenfalls dort zu drehen. Ein wirkliches Konzept gab es dabei nicht. Was die jungen Aktivisten jedoch mit auf das Mönninghoff-Gelände brachten, war ihre Neugierde und ihre Bereitschaft, sich einzubringen: „Besetzung“, das klang schließlich nach Aktion und Revolution. Zusätzlich lockte die Möglichkeit, erstmals hinter die Mauern eines Industriebetriebs zu blicken. Viele der Teilnehmer kannten die Produktionsstätten der Schwerindustrie, in deren Nachbarschaft sie zum Teil aufgewachsen waren, bislang nur als abgeschottete Areale. Sabine Weißmüller, eine Teilnehmerin des Kurses, erläuterte das in einem Interview so:

„In den 80er Jahren wurde ja noch überall produziert. Und alle Produktionsorte, die Kokereien, die Stahlwerke, die waren alle umgrenzt von Mauern. Diese endlos langen Mauern rechts und links von den Straßen [...] das sind ja alles Riesenorte gewesen so mitten in unserem Lebensraum, wo man aber nie reinkam.“³⁶

Und natürlich wollten sich die filmischen Neuanfänger an der Technik ausprobieren, die sie soeben im Videokurs kennengelernt hatten. Binnen kürzester Zeit sprang offenbar der Funke über. Begeistert von der Entschlossenheit und Tatkraft der Mönninghoffer und fasziniert von deren Arbeitswelt, fuhren Keweloh und seine Mitstreiter*innen in den folgenden Wochen immer wieder nach Hattingen. Sie wollten „dranbleiben“, die Entwicklungen, deren Zeugen sie waren, in ihrer Vielschichtigkeit verstehen und dokumentieren. Mit der Kamera begleiteten sie die von der Belegschaft organisierten Veranstaltungen und Aktionen, hielten Betriebsversammlungen sowie Besprechungen von Aktionskomitee und Fraueninitiative fest, führten Interviews mit Belegschaft und Gewerkschaftsfunktionären.

36 Interviewzitat Weißmüller im Film *Die Kamera im Arbeitskampf. Industrie- und Mediengeschichte im Ruhrgebiet der 1980er Jahre*, Die Kamera im Arbeitskampf (wie Anm. 1), DVD, hier Min. 9.58ff.



Abb. 1: Das Filmteam des Medienzentrums Ruhr e.V. im Gespräch mit Mönninghoff-Arbeitern. Standbild aus dem Film *Der Konsul ist schon lange tot*³⁷

Zwischen den Drehs recherchierten sie Hintergrundinformationen und begannen, ihr Material zu schneiden und in einzelne thematische Kapitel zu gliedern. Gearbeitet wurde im Kollektiv, eine klare Rollenverteilung gab es nicht: Kamera, Mikrophon, Schnitt – jeder machte alles. Kursleiter Keweloh hielt die Fäden zusammen und leitete in technischen Fragen an. Zugleich setzte er inhaltliche und gestalterische Impulse und führte einen Großteil der Interviews. Trotz zum Teil kontroverser und langwieriger Diskussionen entwickelte sich ein intensiver Arbeitszusammenhalt. Temporär wurde für einen harten Kern die „Produktions-combo schneller suum“, wie sich die Gruppe bald selbst nannte, zum Lebensmittelpunkt. Studium oder Beruf mussten pausieren. Die Filmwerkstatt im Schloss Borbeck diente in dieser Zeit als Basis und Wohnung zugleich. Briele und Reisch unterstützten das Projekt mit ihrem Know-how, unter anderem erwirkten sie eine Förderung durch das Filmbüro NRW.

37 LWL-Medienzentrum für Westfalen, Münster.

Je länger der Arbeitskampf andauerte und je mehr sich die Pläne zur Realisierung der Utopie „Belegschaftsbetrieb“ konkretisierten, desto stärker wuchsen auf Seiten der Amateurfilmer die Identifikation mit den Mönninghoffern und der Wille, ihnen mit ihrer Medienarbeit zu helfen. Gleichzeitig legten viele der Arbeiter ihre anfängliche Zurückhaltung ab und gewöhnten sich an die jungen Leute aus Essen. Man begegnete sich mit gegenseitiger Sympathie, sprach buchstäblich dieselbe (Ruhrgebiets-)Sprache. Kamera und Mikrofon boten den Arbeitern eine Möglichkeit, sich Wut, Frust und Zukunftsängste von der Seele zu reden. Aber die Videogruppe eckte auch an, weil sie nachbohrte, polemische Fragen stellte und dafür durch den Betriebsrat sogar für kurze Zeit des Werksgeländes verwiesen wurde.³⁸

7. Das Ende des „Hattinger Modells“

Während die Videogruppe die Entwicklungen intensiv mit der Kamera dokumentierte, kam für das „Hattinger Modell“ im Mai 1984 abrupt das Ende. Obwohl sich der „Betrieb in Arbeiterhand“ unerwartet gut auf dem Markt behaupten konnte, scheiterte der Plan am 8. Mai nach fast viermonatigem Arbeitskampf am Nein der Dresdner Bank, weil diese sich von einer Versteigerung des Betriebes einen größeren Gewinn versprach. Das bedeutete das Aus für die Pläne der Arbeiter. In einer dramatischen Belegschaftsversammlung, die die Filmern detailliert festhielten, verkündete der Betriebsratsvorsitzende die Schließung von Mönninghoff, während der externe Betriebsberater schwere Vorwürfe gegen die Banken erhob: „Ich kann’s auf den Punkt bringen. Eine Bank hat gepokert [...] Für maximal eine Millionen Mark, die sie durch den Poker mehr rausholt, hat sie euch im Grunde genommen hier rausgekippt.“³⁹ Und der IG-Metall-Funktionär Hartmut Schulz kommentierte erbittert: „Das grüne Band der Sympathie erdrosselt die Mönninghoff-Belegschaft.“⁴⁰ Am 29. Juni 1984 endete mit der letzten Schicht die 85-jährige Geschichte des Hattinger Flanschenwerks.

Das Zerschlagen der Vision vom „Hattinger Modell“ war nicht nur für die Mönninghoffer, sondern auch für die Essener Videogruppe eine tiefe Enttäu-

38 Interview mit Weismüller und Briele durch Timo Nahler am 11.06.2018, Interviewprotokoll im Filmarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen.

39 Interviewzitat Betriebsberater Helmut Diez im Film *Die Kamera im Arbeitskampf*; Die Kamera im Arbeitskampf (wie Anm. 1), Min. 30.20ff.

40 Zit. nach König, Betrieb (wie Anm. 35), S. 22. Der Ausdruck „grünes Band“ ist eine Anspielung auf das Firmenlogo der Dresdner Bank.

schung. Auch für sie ging ein dramatischer, kräftezehrender, aber immer wieder auch inspirierender und hoffnungsvoller Prozess zu Ende. Das Loslassen fiel den Videoamateuren schwer, zumal nicht klar war, was mit dem vielen Material geschehen sollte, das seit Februar aufgenommen worden war. Ohne ein der Bewusstseinsbildung von Belegschaft und Gewerkschaftsbewegung dienendes Endprodukt schienen die Bemühungen der vergangenen Wochen und Monate umsonst gewesen zu sein. Die „Produktionscombo“ konkretisierte also ihre Fragestellungen und lotete gemeinsam mit ihren Mentoren vom Medienzentrum Ruhr e.V. mögliche Ansatzpunkte und Perspektiven aus. Erste thematische Kapitel wurden im Aktionshaus der Mönninghoffer gezeigt und anschließend mit Teilen der Belegschaft und Gewerkschaftern diskutiert. Mit dieser fragmentarischen Spiegelung von Einzelaspekten mochten sich Keweloh und seine Kursteilnehmer*innen aber nicht zufriedengeben. Sie wollten die Sache der Mönninghoffer in die Öffentlichkeit tragen und den Kampf, den sie beinahe von Anfang bis Ende begleitet hatten, möglichst in seiner Gesamtheit abbilden. Sie entschieden deshalb, einen kompletten Dokumentarfilm zu produzieren.

8. „Der Konsul ist schon lange tot“

In dieser Entscheidung, dem Arbeitskampf bei Mönninghoff einen vollständigen Film zu widmen, wurden die Laienfilmer spätestens im November 1984 bestätigt. Bei der Duisburger Filmwoche, einem der wichtigsten deutschen Dokumentarfilm-Festivals, durfte die „Produktionscombo schneller suum“ einen Rohschnitt zeigen. Die Resonanz des Publikums war ermutigend. Nicht nur der Film, sondern auch die Herausforderungen kollektiven filmischen Arbeitens wurden intensiv diskutiert. Einige Monate später, im Frühjahr 1985, war der komplette Film fertig: *Der Konsul ist schon lange tot – Der Kampf bei Mönninghoff Gottwald*, so der sperrig wirkende Titel. Das Videoband wurde über den Verleih des Medienzentrums Ruhr e.V. angeboten und zudem an den DKP-nahen Dortmunder Filmverleih UNIDOC verkauft.



Abb. 2: Titelblatt des Video-Verleihkatalogs 84/85 des Medienzentrums Ruhr e.V.⁴¹

Gezeigt wurde der Film bei Filmabenden in Kneipen, Szenetreffs, Kultur- und Bürgerzentren. Dass das Gros des Films in Schwarz-weiß erscheint, hatte pragmatische Ursachen. Schwierige Lichtverhältnisse in den Mönninghoff-Werkhallen sowie ein Blaustich des Ausgangsmaterials hatten den Video-Laien während der Aufnahmen erhebliche Probleme bereitet. Große Teile der Aufnahmen waren infolgedessen unterbelichtet und wiesen Farbverschiebungen auf. Aber der rund 100-minütige Film lebt bis heute weniger durch Ästhetik oder Dramaturgie als vielmehr durch seine Nähe zum Geschehen. Lange Einstellungen und weitgehend ungeschnittene O-Töne vermitteln den Eindruck dokumentarischer Realität. Dabei scheint der Zuschauer den Arbeitskämpfern gleichsam auf Augenhöhe zu begegnen, erlebt die Situation durch den Blickwinkel der Kamera quasi als Teil der Bewegung. Viel Zeit verwendet der Film darauf, die Produktionsstätten und die Menschen bei ihrer Arbeit an den Maschinen zu zeigen. Davon ausgehend wird der Arbeitskampf als ein Prozess der Emanzipation nachvollzogen: Die Mönninghoffer nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand und werden dabei ihrer bislang verborgenen Potenziale und Fähigkeiten gewahr – so die eingängige Botschaft. Der Verleihkatalog des Medienzentrums Ruhr e.V. charakterisierte die Produktion so:

41 Medienzentrum Ruhr e.V., Video-Verleihkatalog (wie Anm. 30).

„Aber nicht die Entscheidung [sic] von Banken und Politikern stehen im Mittelpunkt dieses Films. Die kämpfenden Menschen reden über sich und ihre Erfahrungen. Es zeigt sich, welche Sprengkraft ein solcher Arbeitskampf entwickelt. Aneignung des Betriebes, Selbstbestimmung und der Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit werden zu konkreten Erfahrungen. Das Beispiel Mönninghoff (und der Film) zeigt neue Möglichkeiten des betrieblichen Kampfes, ihre Chancen, die weit über die Grenzen des Betriebes von Bedeutung sind, und diskutiert die Rolle der Gewerkschaft am Ende der Sozialpartnerschaft.“⁴²

Hintergründe und Zusammenhänge versucht der Film durch Texttafeln, handgezeichnete Schaubilder und Off-Texte zu erklären – zwar durchaus sachlich, nicht aber aus neutraler Distanz. Der Tenor ist links und systemkritisch. Banker und Politiker werden als Antagonisten der Belegschaft und als Sinnbilder einer menschenverachtenden kapitalistischen Wirtschaftsordnung an den Pranger gestellt. Ihre Statements werden durch „Einfrieren“ des Bildes und spöttische Blechblasmusik als arrogant und unredlich „entlarvt“. Gleichzeitig scheute sich die Videogruppe aber auch nicht, bewegungsinterne Probleme und Schwächen zu thematisieren. So wird die im Verlauf des Kampfes unter den Mönninghoff-Kolleg*innen auftretende Missgunst und Konkurrenz ebenso kritisch kommentiert wie eine in der Belegschaft vorgeblich virulente Romantisierung der „guten alten Gottwald-Zeiten“.

Die Fertigstellung des Films bedeutete für die Angehörigen der „Produktionscombo“ eine Zäsur. Mit dem Projekt, das Monate zuvor als Volkshochschulkurs begonnen hatte, endete für ihre Mitglieder ein strapaziöser, vor allem aber sinnstiftender experimenteller Ausbruch aus dem geregelten Alltag. Die Gruppe löste sich auf, die Kursteilnehmer*innen kehrten in ihr vorheriges Leben zurück – jeder für sich geprägt durch die Erfahrung, Teil des Kampfes bei Mönninghoff gewesen zu sein.

9. Nachgeschichte: Überlieferung, Sicherung und Erschließung des Videobestandes

Trotz seiner relativ großen Resonanz blieb *Der Konsul ist schon lange tot* für das praktische Schaffen des Medienzentrums Ruhr e.V. letztlich ein Ausnahmefall. Die in den 1980er Jahren folgenden Projekte des Vereins behandelten vorrangig

42 Medienzentrum Ruhr e.V., Video-Verleihkatalog 84/85 (wie Anm. 30), S. 45.

andere Themen. Nachdem sich 1989 bis auf Jörg Keweloh alle Gründungsmitglieder aus der aktiven Medienarbeit des Vereins zurückgezogen hatten, richtete sich der Fokus in den 1990er und frühen 2000er Jahren auf den Strukturwandel im Ruhrgebiet sowie die Themen Integration, Alter und Soziales oder auch Kunst, Kultur und Geschichte. Die Dokumentation über den Arbeitskampf des Jahres 1984 geriet indessen, ähnlich wie das „Hattinger Modell“ selbst, in Vergessenheit. Von der Gründungsgeneration des Medienzentrums Ruhr e.V. blieb nur Jörg Keweloh bis zu seinem Tod ein maßgeblich gestaltender Akteur des Vereins. Als er 2012 nach langer Krankheit starb, hinterließ er auf dem Dachboden des Vereinsgebäudes in Essen-Stadtwald ein umfangreiches Videoarchiv. Verpackt in Umzugskartons lagerten dort unter denkbar schlechten klimatischen Bedingungen mehr als 4.500 Einheiten, überwiegend U-Matic- und Beta-SP-Kassetten. Bei Aufräumarbeiten wurde das Konvolut 2014 „wiederentdeckt“.

Grundsätzlich haben Magnetbänder, anders als Zelluloid- oder Acetatfilm, nur eine sehr begrenzte Haltbarkeit von einigen Jahrzehnten, die sich durch schlechte Lagerung stark verkürzen kann. Nur durch Digitalisierung ist eine Erhaltung möglich. Die Bänder in Essen waren zu diesem Zeitpunkt bereits stark durch Feuchtigkeit und Temperatureinwirkungen angegriffen. Ein wertvoller Filmfundus zur jüngeren Sozial- und Gesellschaftsgeschichte des Ruhrgebiets drohte zu zerfallen. Um dies zu verhindern, konstituierte sich ein Aktionsbündnis zur Rettung des Videovermögens des Medienzentrums Ruhr e.V. Unterstützt durch das LWL-Industriemuseum erwarb das LWL-Medienzentrum für Westfalen in Münster den Videobestand und ließ die Videos digitalisieren. Das erwies sich, weil viele der Kassetten in sehr angegriffenem Zustand waren und teilweise unter Erhitzen wieder gängig gemacht werden mussten, als sehr aufwendig. Anschließend wurden die erzeugten Filmdateien dann – soweit dies mangels erhaltener Kontextinformationen möglich war – inhaltlich erschlossen und in der Online-datenbank des LWL-Filmarchivs dokumentiert.

Bei diesen Arbeiten, die sich bis ins Frühjahr 2019 hinzogen, stach das Mönninghoff-Material des Jahres 1984 deutlich hervor. Digitalisate von mehr als 150 Kassetten allein dieses Projekts liefen zur Auswertung in Münster auf. Darunter befanden sich verschiedene Schnittversionen und Unmengen an Rohmaterial, beides jedoch in großteils miserablen technischen Zustand. Dennoch fassten die Beteiligten gemeinsam den Entschluss, den Film wieder für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. So entstand mit Unterstützung der Kölner „Irene und Sigurd Greven Stiftung“ in den Jahren 2017 bis 2019 eine DVD-Edition, in der der Film sowohl als zeithistorisches Dokument als auch in seiner Dimension als mediengeschichtliche Quelle aufgearbeitet wurde. Dazu wurde der Film einer aufwendigen digitalen Überarbeitung unterzogen. Anders als in den 1980er Jah-

ren konnten Farbverschiebungen und Belichtungsfehler dabei mittels moderner Computertechnik weitgehend korrigiert werden. Auch die Tonmischung wurde optimiert. Allerdings beschränkten sich die Eingriffe allein auf die technischen und materiellen Mängel des Ausgangsmaterials. Inhaltliche, dramaturgische oder gestalterische Veränderungen wurden hingegen vermieden, um Authentizität und Charakter des ursprünglichen Werkes bestmöglich zu bewahren.

Parallel dazu entstand unter der Regie des Filmemachers Daniel Huhn ein Begleitfilm. Eingebettet in Ausschnitte aus *Der Konsul ist schon lange tot* sowie unterstützt durch weiteres filmisches und fotografisches Archivmaterial, illustriert Huhns Film mit dem Titel *Die Kamera im Arbeitskampf. Industrie- und Medien-geschichte im Ruhrgebiet der 1980er Jahre* die Geschichte der Filmentstehung im Kontext der Auseinandersetzungen bei Mönninghoff. Ehemalige Angehörige der „Produktionscombo schneller suum“ und des Medienzentrums Ruhr e.V., ehemalige Mönninghoffer und Gewerkschafter kommen zu Wort. Mit einem Abstand von mittlerweile 35 Jahren erzählen sie von den Hintergründen und ihren individuellen Erfahrungen als Teil einer Bewegung, berichten von persönlichen und strukturellen Grenzen, von Enttäuschung und Frustration, aber auch von Aufbruch und Hoffnung, Selbstbewusstsein und Solidarität.

10. Zerplatzte Träume? Ein Resümee

In dem beschriebenen Videoprojekt des Medienzentrums Ruhr e.V. zum Arbeitskampf in Hattingen trafen sich zwei gesellschaftliche Phänomene der 1980er Jahre: die Auseinandersetzung mit den Folgen des Strukturwandels sowie der Wirtschaftskrise und die Suche nach neuen „herrschaftsfreien“ Formen der Kommunikation und Dokumentation sozialer Konfliktlagen. Das Essener Videokollektiv war dabei Teil einer größeren alternativen Medienbewegung, die sich wiederum als Kommunikator verschiedener neuer sozialer Bewegungen der 1970er Jahre verstand.⁴³

Dass die Essener Studierenden sich ausgerechnet dem Arbeitskampf der Mönninghoffer so engagiert widmeten, war alles andere als ein standortbedingter Zufall, schien das Bündnis mit den Betriebsbesetzern doch die Erfüllung einer alten Utopie der Studentenbewegung zu verheißen: mitzuwirken an der Formung des „revolutionären Subjekts der Arbeiterklasse“. Aber bei aller Sympathie, die

43 Vgl. dazu allg. Dieter Rucht, Neue soziale Bewegungen, in: Uwe Andersen/Wichard Woyke (Hg.), Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland, Wiesbaden 2013, S. 479–482.

im Frühjahr 1984 zwischen Studierenden und Arbeitern entstand, gesteht Sabine Weißmüller, Mitglied der „Produktionscombo“, rückblickend selbstkritisch ein: „Ich denke, wir waren auch ziemlich weit weg und ziemlich fremd für die Mönninghoffer [...] Das waren schon ganz [...] fremde Welten.“⁴⁴ So trennten sich nach dem Aus des „Hattinger Modells“ und dem Abschluss des Filmprojekts die Wege schnell wieder und das Medienzentrum Ruhr e.V. wandte sich neuen Themen zu. Trotzdem hinterließen die Erfahrungen des Frühjahrs 1984 bei einigen Videomachern bleibende Wirkung. Für Hans-Werner Fittkau, damals Student der Erziehungswissenschaften in Essen und Mitglied der „Produktionscombo“, heute Redakteur beim Nachrichtensender Phoenix, formten sie sein Berufsethos:

„Die Leute zu hören, denen zuzuhören, zu sagen, was willst du, was betrifft dich, was hast du zu sagen, auch [...] als medientheoretisches Credo und Dogma [...] diese Haltung habe ich gelernt bei Mönninghoff, die prägt mich eigentlich in gewisser Hinsicht bis heute.“⁴⁵

Als allzu optimistisch erwies sich die Vorstellung der alternativen Medienbewegung, mithilfe der neuen Videotechnik eine breite Gegenöffentlichkeit schaffen zu können. Schon 1979 hatte Gerhard Lechenauer geklagt:

„Es reicht eben nicht aus, ‚nur‘ die Medien-Produktionsmittel in der Hand zu haben. [...] Alternative Medienarbeit hat bei uns so gut wie keine Öffentlichkeit. Berichte darüber sind meist nur in auflagenschwachen Insider-Fachzeitschriften zu lesen, Vorführungen finden in kleinem Rahmen statt, der über die unmittelbar Beteiligten kaum hinausgeht.“⁴⁶

Lechenauer beschrieb damit eine Tendenz, die uns heute im Social-Media-Zeitalter als „Filterblase“ und „Echokammer-Effekt“ in anderer Form wieder begegnet. Sechs Jahre nach Lechenauers Beitrag kam auch das Medienzentrum Ruhr e.V. zu einer desillusionierten Einschätzung:

„Heute gestalten Millionen von Bundesbürgern ihr eigenes Programm mit Produkten aus den Videoboutiquen. Einige hunderttausend haben mittler-

44 Interviewzitat Weißmüller, im Film *Die Kamera im Arbeitskampf*; *Die Kamera im Arbeitskampf* (wie Anm. 1), Min. 13.35ff.

45 Interviewzitat Fittkau, ebd., Min. 34.00ff.

46 Gerhard Lechenauer, Vorwort des Herausgebers, in: ders., *Medienarbeit* (wie Anm. 2), S. 9–10.

weile auch eine Kamera und können selbst ‚videografieren‘. Doch was bei alledem herauskommt, hat nichts mehr mit den Träumen zu tun, die sich mit dem neuen Medium vor fünfzehn Jahren verbanden: nicht eigene Ausdrucksformen werden gefunden, noch wird der eigene Alltag ‚mit anderen Augen gesehen‘ und neu entdeckt, sondern es wird eine an Fernsehklischees orientierte Abbildung des Privatlebens in Form von Familien- und Ferienfilmen produziert; nicht die Aufhebung der Trennung von Sender und Empfänger, von Sprechendem und Sprachlosen, sondern die noch weitergehende Isolierung des Einzelnen vor seinem Bildschirm werden bewirkt“.⁴⁷

Das erinnert frappierend an die ernüchterten aktuellen Resümees hinsichtlich Anspruch und Realität der demokratischen Potenziale des World Wide Web im 21. Jahrhundert. Doch wäre eine einseitige Negativbilanz der Videobewegung unangebracht. Schließlich zeigt die Überlieferung und Wiederzugänglichmachung des umfangreichen Bestands des Medienzentrums Ruhr e.V., dass nicht nur „Familien- und Ferienfilme“ das Videozeitalter der 1980er und 1990er Jahre überdauert haben und dass heute auch herausfordernde Dokumentationen wie *Der Konsul ist schon lange tot* wieder ein interessiertes Publikum finden.

47 Medienzentrum Ruhr e.V., Video-Verleihkatalog 1984/85 (wie Anm. 30), S. 4.