

Daniel Kulle

DIY-Cinema. Alternative Erfahrungsräume des Kinos 2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2655>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kulle, Daniel: DIY-Cinema. Alternative Erfahrungsräume des Kinos. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 56/57: Erfahrungsraum Kino (2013), S. 151–167. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2655>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DIY-Cinema

Alternative Erfahrungsräume des Kinos

Berlin Schöneberg, 15. September 1971: Eine Gruppe von politisch interessierten Schwulen trifft sich im Kino Arsenal, nicht nur, um über einen Film zu diskutieren, sondern diesen zum Anstoß zu nehmen, selbst politisch aktiv zu werden. Nur wenige Monate zuvor, am 3. Juli, hatte NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT¹ im Jungen Forum der Berlinale Premiere gehabt, ein agitatorischer Film über Konsumorientierung und Heteronormativität der Schwulenszene. Von Beginn an war er ein Stein des Anstoßes und Auslöser für heftige Diskussionen gewesen: Durfte man Schwule derart negativ darstellen? Wie konnte man eine politisch korrekte Repräsentation außerhalb heteronormativer Erwartungen gestalten? Welche Formen und Mechanismen von Sichtbarkeit wollte man erreichen?

Die Diskussionen waren durchaus beabsichtigt und auch gezielt inszeniert: Anstelle einer klassischen Filmauswertung (und vor seiner konfliktreichen Fernsehausstrahlung im Jahr darauf) tourten die beiden Filmemacher, der Regisseur Rosa von Praunheim und der Soziologe und Sexualwissenschaftler Martin Dannecker, mit ihrem Film durch westdeutsche Kinos und alternative Spielstätten und riefen zur Gründung politischer Aktionsgruppen auf. Mit Erfolg: Auf dem Treffen im Kino Arsenal wurde die Homosexuelle Aktionsgruppe Westberlin (HAW) gegründet; es folgten die Homosexuelle Aktionsgruppe Saarbrücken (HAS) und München (HAM), die gay liberation front in Köln oder die Rote Zelle Schwul (Rotzschwul) in Frankfurt/M. Bereits 1972 konnten über 30 verschiedene Gruppen in Westdeutschland verzeichnet werden.² Als Kinofilm ist NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS daher ungewöhnlich: Statt den Zuschauer im kinematografischen Apparat zu isolieren oder ihn in abstrakten Interpretationsgemeinschaften zu verorten, forciert er eine subkulturelle Kollektivität als Ausgangspunkt weiterer politischer Aktionen.

Doch nicht nur in seiner Distribution und Rezeption weicht NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS deutlich von der eines klassischen Hollywoodspielfilms ab. Auch die Ästhetik des Films selbst macht sein politisches Anliegen deutlich. Gedreht wurde auf 16 mm. Unterbelichtungen waren häufig, das Schauspiel hölzern, die Montage kaum Hollywood-konform. Der Dialog wurde nachträglich eingesprochen, wobei auf Synchronisation mit dem Bild keinen großen Wert gelegt

1 BRD 1970/71, Regie: Rosa von Praunheim.

2 Praunheim 2007, S. 81.



Abb. 1 NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT

wurde. In einer Sequenz des Films (29:54–36:57) fehlte die Tonspur samt der Atmo gar vollständig.

Die Machart des Films ganz in den Kategorien des Do-it-yourself eröffnet die Möglichkeit einer selbstreflexiven Ästhetik. Es ist eine Ästhetik des Fragmentarischen, des nicht Abgeschlossenen, nicht Fertigen. Es ist eine Ästhetik des Fehlerhaften, Dilettantischen, von Störungen durchzogenen. Und es ist eine Ästhetik des Authentischen. Über das Heimvideo schreibt Ramon Reichert, dass nicht mehr nur das zählt, was vor der Kamera zu sehen ist, sondern auch das, was hinter der Kamera nur indirekt zum Ausdruck kommt.³ Gleiches gilt für subkulturell verankerte Filme wie NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS. In einer medialen, selbstreflexiven DIY-Ästhetik wird ein Band zwischen Zuschauer und Filmemacher geknüpft, eine Art subkulturelle Kollektivität: Wir tauchen nicht nur in die Welt des Films ein, sondern in das subkulturelle Dispositiv, das für seine Entstehung verantwortlich war.

Ziel von NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS war es also ganz bewusst, eine Ästhetik des Billigen und Stümperhaften zu etablieren. In einer solchen DIY-Ästhetik behauptet der Film eine ökonomische und soziale Marginalität, die seine

3 Reichert 2011, S. 189.

politische Botschaft unterstützen soll.⁴ Im Gegensatz zu dem Autorenansatz des Trash-Films, bei dem der ästhetische Dilettantismus als stilistischer Ausdruck eines unfähigen Filmemachers verstanden wird,⁵ verweist die DIY-Ästhetik auf ein marginales Wir, mit dem sowohl die in der Subkultur verankerten Filmemacher als auch das Publikum gemeint sind.

NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS ist ein Vertreter eines politischen Do-it-Yourself-Kinos, das in ganz verschiedenen Subkulturen und Szenen beobachtet werden kann. Von den urbanen Avantgarde-Bewegungen bis hin zur Lesben- oder Schwulenszene – in ihnen allen spielt nicht nur der Film und das Filmeschauen eine ganz spezielle Rolle. Es ist vor allem auch eine bestimmte Ästhetik, die DIY-Ästhetik, welche die Erfahrung von Film, Kino und Subkultur aneinander koppelt, Erfahrungsräume und Handlungsräume generiert und so als Maschine zur Umwandlung von Marginalitätserfahrung in Alterität funktioniert.

Erfahrung, Kino und Subkultur

Um die Kopplung zwischen Film, Kino und Subkultur zu verstehen, ist es sinnvoll, auf den Begriff der Erfahrung zurückzugreifen, wie er in der Filmwissenschaft der vergangenen Jahre für das Kino fruchtbar gemacht wurde. Erfahrung als Kopplung von Wahrnehmung und Verstehen hat die enge Fokussierung von Filmverstehen als kognitive und/oder semiotische Leistung aufgeweicht. Der Film produziert ästhetische Formen, die prinzipiell inkommensurabel, reiner Überschuss sind, aber auch kommunikative Formen, die wiedererkannt, kognitiv verarbeitet oder gewusst werden können.⁶ Ihm fällt daher eine doppelte Rolle zu: filmische, ästhetische Erfahrung zu generieren, aber auch weltliche Erfahrung zu verarbeiten und zu erklären.

Das Konzept der Filmerfahrung bietet daher die Möglichkeit, Filmrezeption über das kognitive Verstehen hinaus zu begreifen und Phänomene wie Affekt, Körper oder andere zu integrieren. Es ermöglicht allerdings auch, über den einzelnen, als absolut (und meist männlich) gedachten Zuschauer hinauszudenken, jede Zuschauerin als mit eigenen Erfahrungen ausgestattete zu begreifen, und gleichzeitig die Zuschauerschaft als grundsätzlich kollektiven Prozess und den Film als gemeinschaftsstiftenden zu erkennen.

In diesem Zusammenhang verwundert es daher nicht, dass mit dem Erfahrungsbegriff auch die aktuelle Rezeptionssituation und damit das Kino als Ort des Films in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt sind. In einem Zeitalter der Entortung des Films wird die spezifische Rolle des Kinos für die Medialität des

4 Dass der Film selbst mit einem Budget von ca. 250.000 DM vom WDR produziert wurde, der Film also zumindest seine ökonomische Marginalität nur simulierte, ist dabei irrelevant (vgl. Praunheim 2007, S. 9).

5 Dies findet man beispielsweise beim Trashfilm, so etwa bei ED WOOD (vgl. Kulle 2012).

6 Casetti 2010, S. 17, Morsch 2010, S. 66.

Films umso deutlicher.⁷ Dabei sollte allerdings betont werden, dass es *das* Kinomodell genauso wenig gibt wie *den* Film.⁸ Bereits das in Hollywood konzipierte Modell des isolierten, dem Film ausgelieferten Zuschauer wurde schon in den 1960er Jahren durch kollektivere Formen abstrakter Verstehensgemeinschaften abgelöst.⁹ Und zwischen Grindhouse und Arthouse, Studiokino und Multiplex, Open Air und Autokino war die Variationsbreite selbst herkömmlicher filmischer Abspielstätten immer schon zu groß, um ein paradigmatisches Modell des Kinos widerspruchsfrei argumentieren zu können.

Auch die Subkulturen, in denen die DIY-Filme verankert sind, schaffen Erfahrungsräume. Gegenüber den traditionellen Formen wie Verein, Verband, kirchliche oder politische Organisation haben die posttraditionellen Vergemeinschaftungsformen, wie sie sich im urbanen Setting des 20. Jahrhunderts entwickelt hatten, eine andere Struktur. Gerade für die Jugendkulturen hat sich hier der Begriff der Szene etabliert: Die «Szenen» haben sowohl eine globale, wie eine lokale Verankerung, sind thematisch fokussiert und durch eine geringere Verbindlichkeit ausgezeichnet. Sie sind (grundsätzlich partielle) habituelle, intellektuelle, affektuelle und vor allem ästhetische Gesinnungsgenossenschaften.¹⁰ Doch auch im Erwachsenenalter können solche posttraditionellen Formen der Vergemeinschaftung nachgewiesen werden, sei es in der queeren Kultur der Lesben und Schwulen oder in anderen Formen «alternativer Szenen», die im Kontext der Neuen Sozialen Bewegungen oder popkulturellen Avantgarden entstanden sind.¹¹

Szenen sind gelebte Subkultur, die alltäglich neue Erfahrungen produzieren und an spezielle Lokalitäten und Temporalitäten geknüpft sind. Sie manifestieren sich in Bars und Kneipen, Kultur- und autonomen Zentren, Kunst- und Theaterprojekten, aber eben auch in Kinos. Szenen generieren eigene Zeichensysteme und kreieren so neue Erfahrungsräume, die sie von ihrer Umgebung unterscheiden. Nur selten sind sie dabei allerdings deutlich abgeschlossen; wesentlich häufiger überlappen sich verschiedene Formationen. Die Szene der Drag Kings und Transgender der 2000er etwa agiert zwischen der linksautonomen, der lesbisch-schwulen und der freien Theater- und Kunstszene¹²; die Super-8-Szene der frühen 1980er zwischen Hausbesetzern, Kunst und Performance, Postpunk und Filmwelt.¹³

Neben der alltäglichen Produktion von Wahrnehmungserfahrungen etablieren die Szenen jedoch auch partielle Öffentlichkeiten, die sich neben oder gegen die bürgerliche Öffentlichkeit stellen.¹⁴ Produziert wird im Rahmen subkulturel-

7 Vgl. Hagener 2008.

8 Schneider 2008.

9 Casetti 2010, S. 23.

10 Hitzler und Niederbacher 2010, S. 14.

11 Vgl. etwa Halberstam 2003, S. 328, Valentine und Skelton 2003, S. 853.

12 Schuster 2010, S. 141.

13 Kulle 2013.

14 Vgl. hierzu Fraser 1996.

ler Erfahrung folglich nicht nur ästhetischer Überschuss, sondern auch erklärender Weltzusammenhang. Im Fokus solcher Gegenöffentlichkeiten stehen dabei meist Fragen der Sichtbarkeit und nicht-normativer, nicht-hegemonialer Bedeutungskonstruktion («Repräsentation»). Dabei ist Sichtbarkeit aber nie einfach nur Selbstzweck, besteht doch die Gefahr, sich mit der erhöhten Sichtbarkeit auch eine «höhere Einbindung in normative Identitätsvorgaben und höhere Ausgesetztheit an Parameter der Kontrolle und Disziplinierung»¹⁵ einzuhandeln. Bei der Forderung nach Präsenz und Repräsentation handelt es sich also «nicht nur um Integrationsphantasien und einen Einschluss in den Normbereich, sondern auch um eine Kritik an herrschenden Bedingungen und Modi des Sichtbarwerdens»¹⁶. Es geht nicht allein um eine Frage des subkulturellen Wissens, die parallel zur alltagsweltlichen Wahrnehmung von Subkultur verläuft, sondern um eine explizite Verknüpfung von Wissen und Wahrnehmung in einem gemeinsamen, nicht-hegemonialen Erfahrungsraum.¹⁷

Do it yourself!

Wenn bisher der Fokus darauf gelegt wurde, dass Szenen sich und ihren Teilnehmern neue Erfahrungsräume schaffen, so darf nicht vergessen werden, dass es zumindest den emanzipatorisch ausgerichteten Varianten auch um das Schaffen von Handlungsräumen geht.¹⁸ Handlungsraum und Erfahrungsraum werden in ihnen in Beziehung und an die ästhetische Schnittstelle der beiden das Do-it-yourself gesetzt. Do-it-yourself wird dadurch zum emanzipatorischen Konzept einer alternativen ökonomischen Praxis, gleichzeitig aber auch zu einer ästhetischen Verkörperung dieser neuen Handlungsmacht.

DIY, oder Do-it-yourself, ist zunächst einmal jede Aktivität, die man selbst macht, statt sie als Dienstleistung oder als Produkt woanders einzukaufen.¹⁹ Die Wohnung renovieren, die eigene Kleidung nähen, sich Möbel tischlern, all das ist DIY. So meinte es jedenfalls das amerikanische Magazin *Suburban Life*, das den Begriff 1912 zum ersten Mal erwähnte und dabei seinen Lesern empfahl, ihre Wände selbst zu streichen statt dafür teure Handwerker kommen zu lassen.

Doch DIY ist mehr als nur eine von Baumärkten und Suburbanisierung geprägte Tätigkeit. Die Idee des Selbermachens und der Etablierung alternativer Ökonomien hat gerade in den europäischen Arbeiterbewegungen («Dritte Säule») eine lange Tradition. Und besonders in den Neuen Sozialen Bewegungen post 1968 wurden diese Konzepte wieder aufgegriffen und zu einer alternativen Medien- und Protestkultur weiterentwickelt.

15 Schaffer 2004, S. 210.

16 Loist und Ommert 2008, S. 127.

17 Warner 2005.

18 Vgl. etwa Ommert 2011.

19 Vgl. hierzu etwa Hornung et al. 2011.

Neben seiner ökonomischen hat Do-it-Yourself auch eine dezidiert subjektgenerierende Komponente. DIY versteht sich als Emanzipation von Laien, die Handlungsmacht generiert. Auch wenn es dabei natürlich eine normative, die Handlungsmacht wieder einschränkende Komponente gibt: Do-it-Yourself stellt mit dieser Emanzipation ein Konzept von Professionalität (mit seiner Dogmatik und seinen Gatekeepern) in Frage. Do-it-Yourself konstruiert statt des Profis einen handlungsmächtigen Laien, ja häufig sogar einen positiv gewendeten Dilettanten, als eine Art romantischen Held des Fragmentarischen, einen enthusiastischen Sisyphus. Der Dilettant des DIY ist jemand, der nicht einfach nur scheitert, sondern dieses Scheitern als produktives, kreatives Moment des Authentischen positiv umdeutet.

Für die Neuen Sozialen Bewegungen und postindustriellen urbanen Szenen hat Do-it-Yourself daher in vielen Fällen eine wichtige Rolle gespielt: Als alternative Ökonomie erlaubt es Medien- und Zeichenproduktion auch außerhalb etablierter Kanäle. Als anti-professionelle Praxis, die auf Gatekeeper lieber verzichtet, kommt sie den Forderungen der Bewegungen nach einer basisdemokratischen Agency nach. Und als selbstreflexive Form ermöglicht DIY, eine politisch subversive Ästhetik zu entwickeln, die Erfahrungsräume und Handlungsräume aufeinander bezieht. DIY wird hier zur ästhetischen Verkörperung einer emanzipatorischen Gegenökonomie, aber auch als Quelle neuer, avantgardistischer Formen des künstlerischen Ausdrucks: Von Spaß- und Kommunikationsguerilla über die Bricolage des Punks bis hin zu Yarn Bombing, Guerilla Gardening oder Street Art wurde und wird das Konzept, Dinge selbst zu machen, genutzt, um neue Erfahrungs- und Handlungsräume zu generieren und aufeinander zu beziehen.²⁰

DIY in Film und Kino

In einer der vielen möglichen subkulturellen Artikulationen von Erfahrungs- und Handlungsraum werden Film, Kino und Szene miteinander unter dem Signum des Do-it-yourself gekoppelt. Sowohl Film als auch Kino verwenden in diesem Idealfall einer vollständigen Kopplung eine DIY-Ästhetik, verweisen so wechselseitig auf sich und die Subkultur und schließen so den Zirkel Subkultur → Film → Kino → Subkultur.

Immer wieder haben im Laufe der Filmgeschichte einzelne Bewegungen ihre begrenzten ökonomischen Mittel nicht versteckt, sondern in Form einer marginalen Produktionsästhetik sichtbar zur Schau getragen. Anschlussfehler, Unter- oder Überbelichtung, fehlende oder asynchrone Tonspur, all den technischen «Fehlern», die das Arbeiten mit geringen Produktionsmitteln mit sich brachte, dem Durchscheitern des Produktionsdispositiv, wurde ein ästhetisches, subversives Potential zugestanden. Die Classical Exploitation der amerikanischen 1930er und 1940er scheute sich nicht, auf billigste Weise gedrehte Filme neu zusammenschneiden, mit Archivmaterial anzureichern und unter anderem Titel auf ihren Roadshow-

Vertriebswegen zu vertreiben.²¹ *À BOUT DE SOUFFLE*²² erhielt seine innovativen Jump Cuts erst, als der Film auf 90 Minuten getrimmt werden musste. Der materialistische Experimentalfilm deutete die Sichtbarkeit des Produktionsdispositivs als Nachdenken über die Materialität seines Mediums. Und die diversen Realismen, vom Neorealismus über Dogma 95 bis hin zum heutigen Mumblecore, versuchten, mit ihren minimalistischen Mitteln Authentizität zu generieren.

Für eine DIY-Ästhetik sind jedoch noch weitere Kriterien notwendig als nur die Sichtbarkeit des Produktionsdispositivs: Es muss eine ostentativ billige Produktionsweise sein, die mit einfachsten Mitteln auskommen und daher oft fantasievolle Wege einschlagen muss, um ihr Ziel zu erreichen. Und die Produktion muss in einer Subkultur oder Szene verankert sein, deren Marginalität als Ursache für den begrenzten ökonomischen Spielraum herhalten muss und die dann auch (direkt oder indirekt) im Film zum Ausdruck kommt. Ganz im Gegensatz zu einem Auteur-zentrierten Ansatz, bei dem das Produktionsdispositiv von einer vermeintlichen auktorialen Agency ausgehend interpretiert wird und eine deutliche Trennung zwischen Produktion und Publikum vollzogen wird, geht es hier um eine subkulturelle Gemeinschaft von Produktion und Rezeption. In dieser Hinsicht sind also *À BOUT DE SOUFFLE* oder *FESTEN*²³ sicherlich keine Filme mit DIY-Ästhetik, das Cinema of Transgression oder das Camp-Kino des New Yorker Underground dagegen schon.

Die DIY-Ästhetik beschränkt sich jedoch nicht nur auf einzelne Filme, die so mit ihrer Subkultur rückgekoppelt werden. Auch der Ort des Films, das Kino oder dessen Verwandte, haben ihren Anteil an der Kreation der Filmerfahrung. Je nach Zeitlichkeit und Räumlichkeit können dabei vier verschiedene Typen von DIY-Kinoorten unterschieden werden: das Underground-Kino, das ambulante Kino, die Roadshow und das Festival. Hinzu kommt im digitalen Zeitalter die Online-Plattform, die alternative Möglichkeiten zur Gruppenbildung anbietet.

Das Underground-Kino ist in seiner Ähnlichkeit zum klassischen Studiokino dem Generaltypus des Kinos am ähnlichsten. Seit spätestens den 1920ern gab es Filmtheater, die sich nicht darauf beschränkten, einem anonymen Publikum ihr Programm zu zeigen. Vielmehr forcierten sie eine am Kinoort aufgehängte Vergesellschaftung, als Club, Verein oder Szene. Umgekehrt suchten sich Szenen und Bewegungen auch immer geeignete Kinoorte, an denen sie ihre bevorzugten Filme schauen und sich selbst als Gruppe etablieren konnten. Auf diese Weise entstanden etwa die französischen Ciné-clubs der 1920er, die amerikanischen Little Cinemas oder die europäischen Off-off-Kinos.

Gerade die Off-off-Kinos scheinen dabei dem DIY-Gedanken am nächsten zu kommen.²⁴ Diese Kinos, wie etwa das Cinema Nova in Brüssel, die Slagtheal 3 in

21 Schaefer 1999, S. 5.

22 *AUSSER ATEM*, Frankreich 1960, Regie: Jean-Luc Godard.

23 *DAS FEST*, Dänemark 1998, Regie: Thomas Vinterberg.

24 Stevenson 2003, S. 95.



Abb. 2 Cinema Nova, Brüssel

Århus oder das Star and Shadow in Newcastle, entstanden v.a. seit den 1990er Jahren im Umfeld der Hausbesetzer-Szenen Europas. Sie arbeiten ohne oder mit nur geringer Unterstützung öffentlicher Mittel und greifen auf ehrenamtliche Arbeit ihrer Mitglieder zurück. Ihr DIY-Charakter kommt nicht nur in der Produktionsweise zu tragen, sondern auch in der Ästhetik der meist selbst renovierten und eingerichteten Räumlichkeiten. Häufig ist bei dieser Form von Kinos eine enge Vernetzung mit anderen Szenen, wie etwa der Kunstszene. Nicht selten werden die Kinoräumlichkeiten

doppelt genutzt, etwa als Galerie, Bühne oder Party-Location.

Auffallend ist bei den Off-off-Kinos nicht nur die enge soziale Verknüpfung zwischen Publikum und Kinomachern, bis hin zur völligen Identität zwischen beiden Gruppen. Auch, dass der Ort des Kinos nicht allein als Ort des Films gedacht ist, sondern immer auch als Ort des Redens über den Film, als Ort der filmgeleiteten Vergemeinschaftung, unterscheidet diese Kinos auffällig von anderen Typen des Kinos.

Doch nicht immer finden sich Mittel und Räume für ein Underground-Kino. In Ermangelung einer festen Spielstätte finden Szenen andere Möglichkeiten, ihre Filme zu schauen und sich über sie auszutauschen. Im Typus des ambulanten Kinos werden jeweils wechselnde Lokalitäten als Spielstätte umfunktioniert, seien dies Bars, alte Fabrikhallen, Galerien oder Hinterhöfe. Auffällig ist bei dieser Form das stets präsente Detournement, die Kollision zwischen ursprünglicher Funktion des Raums und der Umfunktionierung als Kinoraum. So lässt sich nicht jede Bar und jeder Museumssaal nahtlos in einen Kinoraum umwandeln. Vielmehr behalten die Räumlichkeiten Eigenschaften ihrer alten Funktion als idiosynkratisches, bisweilen störendes Detail bei.

Deutlich ist beim ambulanten Kino auch sein ephemerer Charakter. Der ambulante Kinoort ist häufig nur für einen Abend existent und wird danach seiner herkömmlichen Funktion wieder zugeführt. Kino wird so weniger zum Ritual als zum Event, zum speziellen Termin, auf den man sich vorbereiten muss, und den man verpassen kann. Das ambulante Kino ist dementsprechend auch immer in seiner

Existenz gefährdet, da jeglicher Trägheitseffekt, anders als bei stationären Kinos, sofort zu seinen Ungunsten verläuft.

Das ambulante Kino führt schließlich auch zu einer partiellen Delokalisierung der zugrundeliegenden Szene. Die Szene weitet ihren territorialen Radius auf einen Stadtteil oder eine Stadt aus. Sie nähert sich dadurch an das Modell des Expanded Cinema an, wie es von der amerikanischen Avantgarde entwickelt wurde.²⁵ Was den Utopisten des Expanded Cinema vorschwebte, war eine Liberalisierung des Erfahrungsraums Film durch seine Loslösung vom Kinosetting, eine Emanzipation des Zuschauers und eine tendenzielle Auflösung der Gegensätze von Produktion und Rezeption.²⁶ Wenngleich diese Medienutopie allein durch ein ambulantes Kino nur wenig eingelöst werden kann, wird hier doch klar, dass ambulantes Kino nicht immer nur aus der Not heraus geboren ist, sondern auch konstruktiv genutzt wird. Bei «A Wall is a Screen» etwa werden verödete Innenstädte durch eine ambulante Filmprojektion neu erobert.²⁷ Und Flexibles Flimmern ist ein Hamburger Kino ohne Ort, das sich für jede Vorführung passende Locations sucht.²⁸ Das ambulante Kino kann daher seine ökonomische Beschränkung, ganz der DIY-Ästhetik entsprechend, zu einem ästhetischen wie politischen Potential umdeuten, um so an der Diskussion um eine Neuordnung des urbanen Raumes teilzunehmen.

Der Typus der Roadshow schließlich ist zunächst einmal eine Form der Distribution, nicht eine des Kinos. Vielmehr nutzt er andere Formen kinematografischer Abspielstätten, Studio-, Arthouse und Underground-Kinos, aber auch Vereinsäle oder Schulen, um einen Film auf Reisen zu schicken. Nachweisbar ist die Roadshow-Distribution, bei der einzelne Filmunternehmer mit ihren eingekauften Filmen auf Reisen gingen, bereits in der frühen Kinematografie, in der es in nicht-urbanen Settings oft die einzige Möglichkeit war, Filme zu schauen. Im Classical Exploitation der 1930er und 1940er war sie eine geeignete Strategie, Filme am Production Code und am Kartell der Studios vorbei ans Publikum zu tragen.²⁹ Und üblich war und ist sie bis heute auch im politischen Bereich, angefangen von den Agit-Zügen der jungen Sowjetunion bis hin zu den Infoabenden im Kontext Neuer Sozialer Bewegungen.

Was die Roadshow zu einem eigenen DIY-geprägten Kino-Ort macht, ist ihre Art und Weise, ähnlich dem ambulanten Kino, vorhandene Räume umzufunktionieren. Nicht selten sind die genutzten Räume, auch wenn es originäre Kinoräume sind, eigens umgestaltet. Häufig werden die Vorführungen auch paratextuell eingebettet, durch ein zusätzliches Referat oder ein Interview mit den Filmemachern. Zusätzlich zur Umnutzung verändert die Roadshow einen vorhandenen Raum außerdem dahingehend, dass es durch seine Reiseroute ein überregionales Netzwerk an Orten schafft, die es durch das Kinoprogramm verbindet.

25 Youngblood 1970.

26 Pantenburg 2010, S. 43.

27 www.awallisascreeen.com.

28 www.flexiblesflimmern.de.

29 Schaefer 1999.

Einen vierten Typus der DIY-Kinoorte bildet das Festival, zumindest in seiner identitäts- und community-orientierten Graswurzelvariante.³⁰ Mehr noch als das ambulante Kino ist die Temporalität der Festivals deutlich auf einen begrenzten Event hin ausgelegt. Und deutlicher als alle anderen Kintypen geht es den Festivals auch um die ganz explizite Inszenierung einer Gegenöffentlichkeit, mit Diskussionsrunden, Workshops und Parties.³¹ Bei den Festivals wird der grundsätzlich globale Charakter dieser Vergemeinschaftungsform offensichtlich, verbinden sie doch eine lokale Szene mit einer globalen Community. Gleichzeitig ist bei Festivals allerdings der DIY-Charakter oft am instabilsten. Da auch von unten organisierte Festivals als Schnittstelle zwischen Filmwirtschaft, Publikum und Geldgebern funktionieren müssen und sie sich nicht zuletzt der Konkurrenz ›professioneller‹ Publikumsfestivals ausgesetzt sehen, versuchen sie nicht selten, ihre auf DIY basierenden Produktionsstrategien zu verbergen statt sie ostentativ als politische Ästhetik zu nutzen.

Der kinematografische Untergrund

Ein paradigmatisches Beispiel für die Verzahnung von Film, Kino und Szene durch eine gemeinsame DIY-Ästhetik ist der New Yorker Underground. Als filmische Avantgarde-Bewegung ist er Teil der amerikanischen 1960er und seiner Gemengelage von Beat Culture, Rockmusik und dem Aufstieg der Neuen Amerikanischen Linken. Dabei steht er jedoch auch medial nicht allein. Ähnliche und verwandte Avantgarden sind in benachbarten Kunstformen wie Happenings, Assemblage Art, Pop Art, Off-off-Broadway-Theater, New Dance und anderen zu beobachten.³²

Die Szene des New Yorker Undergrounds war nur wenig durch Manifeste oder kohärente Gruppen gekennzeichnet. «Instead, it constituted an anarchic, motley growth composed of many sensibilities, styles, and modes of production.»³³ Im Zentrum standen Filmemacher wie Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Marie Menken, Carmen D'Avino, Stan VanDerBeek, Jack Smith, Andy Warhol, Mike & George Kuchar, Paul Morrissey oder Ken Jacobs und natürlich Jonas Mekas. Stadtteilzeitungen wie die *Village Voice* oder auf Experimentalfilm fokussierte Szeneblätter wie die *Film Culture* boten eine Plattform zur Diskussion. Institutionen und Kooperationen schufen eine organisatorische Kohärenz und Stabilität: so etwa die Filmmakers Inc. (1958), die New American Cinema Group (1960), die Film-Makers' Cooperative (1962) oder der Millenium Film Workshop (1966).

Bereits in vorangegangenen Experimentalfilmbewegungen hatten sich spezialisierte Kinos herausgebildet, die den jeweiligen Szenen eine lokale Verankerung bo-

30 Vgl. Loist 2011.

31 Loist und Zielinski 2012, S. 50.

32 Reekie 2007, S. 135–137.

33 Suárez 1996, S. 55.



Abb. 3 THE FLOWER THIEF

ten, die Ciné-clubs in Frankreich etwa oder die Little Cinemas in den USA.³⁴ Mit der Programmpolitik des Cinema 16, das Amos und Marsha Vogel 1946 in New York gegründet hatten, waren die Vertreter des New Yorker Undergrounds jedoch unzufrieden. Erst mit dem Charles Theater fanden sie 1961 eine Abspielstätte, der bald darauf weitere folgten.³⁵ Doch die Situation blieb prekär. Nicht selten wurden die Screenings auf Grund vermeintlicher Obszönität auf der Leinwand von der Polizei unterbrochen.³⁶ Kinos waren oft heruntergekommene Arthouse oder Zweitauswertungskinos, welche die letzte ökonomische Kinokrise nur knapp überstanden hatten und nun nach einer neuen Nische suchten.³⁷ Ab 1964 stellte Jonas Mekas schließlich auch ein Programm zusammen, die Film-Makers' Cinémathèque, das er verschiedenen Kinos und Museen im wöchentlichen oder zweiwöchentlichen Rhythmus zur Verfügung stellte und das, als es dann Ende der 1960er Jahre im Millennium Film Workshop aufging, den ersten Grundstock für die Anthology Film Archives bildete.

Der DIY-Charakter war jedoch nicht nur auf der Kino-Ebene präsent. Auch die Filme selbst spielten offen mit einer DIY-Ästhetik. Filme wie *PULL MY DAISY*³⁸, *THE*

34 Ebd., S. 62f.

35 Ebd., S. 65.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 66.

38 USA 1959, Regie: Robert Frank und Albert Leslie.

CONNECTION³⁹, THE FLOWER THIEF⁴⁰ oder FLAMING CREATURES⁴¹ waren spontaner Ausdruck einer Beat-Generation, die der Filmkritiker Andrew Sarris nur als «cynical exploitation of the ineptness»⁴² abwerten konnte. Doch war diese ostentative «Unfähigkeit» gerade das Ziel dieser als DIY-Ästhetik zu begreifenden Strategie, a «stylistic tactics directed against bourgeois culture but also assertive rhetorical strategies for creating these subcultural community connections.»⁴³ Der New Yorker Underground bildete seine eigenen Erfahrungsräume aus, seine, wie Susan Sontag es bezeichnete, «new sensibility».⁴⁴ Dabei ging es um eine neue Form der ästhetischen Erfahrung, die ihre kontemplative Distanz zur Welt überwinden sollte und in der konventionelle Unterschiede zwischen High und Low Art keine Rolle mehr spielen sollten, eine Ästhetik zwischen Pop Art und Camp. Dabei ging es aber auch um neue Formen der Identität, gerade auch der sexuellen Identität, war der New Yorker Underground doch eng verknüpft mit der aufstrebenden Befreiungsbewegung der Schwulen und Lesben in Amerika.⁴⁵

Ganz ähnlich dem New Yorker Underground funktionierte die Westberliner Super-8-Bewegung der frühen 1980er Jahre.⁴⁶ Als Teil einer weltweiten Experimental-filmbewegung, die sich dem Medium Super-8 widmete, vor allem aber auch als Teil eines spezifischen Westberliner Biotops aus Postpunk, Kunststudenten und Hausbesetzern bildete sich hier eine Szene heraus, die sich grundständig multimedial gab. Musik- und Performancegruppen wie Die Einstürzenden Neubauten, Malaria, Die Tödliche Doris oder Notorsche Reflexe nutzten den Film als Möglichkeit, ihr Ausdrucksrepertoire zu erweitern, während originäre Filmemacher ihren Kontakt zur Musik und Kunst nutzten, um Themen für ihre Filme zu finden oder einfach nur die Musikbegleitung für den meist stumm gedrehten Super-8-Film.

Auch hier fanden sich stationäre Off-off-Kinos wie das D.P.A. Kino im Kuckuck, das Kino Eiszeit oder das kurzlebige Super-8-Kino Gib-8, die der Szene eine Heimat boten. Szeneknotenpunkte wie das SO36 oder die Galerie av-Geschoß bildeten weitere Anknüpfungspunkte. Mehr noch als im New Yorker Underground spielten in der Berliner Szene jedoch ambulante Abspielpraktiken eine Rolle, bei denen die mobilen Super-8-Projektoren in Bars, Galerien oder Hinterhöfen aufgestellt wurden. Mit der von padeluum organisierten Filmreihe «Alle Macht der Super 8» tourte die Filmbewegung schließlich durch ganz Deutschland und fand – mit Hilfe des Goethe-Institutes – auch internationale Verbreitung.⁴⁷ Und mit dem 1. Internati-

39 USA 1961, Regie: Shirley Clarke.

40 USA 1960, Regie: Ron Rice.

41 USA 1961, Regie: Jack Smith.

42 Zit. n. Staiger 1999, S. 51.

43 Staiger 1999, S. 40.

44 Sontag 2009.

45 Staiger 1999, S. 40.

46 Kulle 2013.

47 Baumgärtel 1997.

onalen 8mm Film Festival im September 1982 erweiterte die Bewegung ihr DIY-Repertoire auch auf den vierten Kintotypus, das Festival.

Im Unterschied zur Identitätspolitik und der «new sensibility» des New Yorker Undergrounds ging es hier um eine andere Form von «sensibility». Musik und Raum spielten eine wesentlich größere Rolle und verbanden sich, um einem spezifischen subkulturellen Erfahrungsraum des Postpunks Ausdruck zu geben. Mit ihrer Zurück-zum-Beton-Ästhetik des Urbanen, ihrer Schnelligkeit, ihrer Ironie und Absurdität konzipierten die Filme der Bewegung, wie etwa *BERLIN – ALAMO*⁴⁸, *3302*⁴⁹ oder *POMMES FRITES STATT KÖRNER*⁵⁰, eine politische wie musikalische Raumästhetik, die sich direkt in den zeitgenössischen Raumdiskurs um die Nutzung und Planung von Stadt und die Hausbesetzerzene einordnete.

In beiden Fällen, dem New Yorker Underground und der Berliner Super-8-Szene konnte man eine



Abb. 4 *BERLIN – ALAMO*

sehr enge Kopplung zwischen DIY-Ästhetik des Films, DIY-Ästhetik der Kinos und der zugrundeliegenden Subkultur beobachten. Filme wie Kinos verwiesen durch ihre produktionsästhetische Marginalität auf die der Subkultur. Und in dem sie eigene Erfahrungsräume schufen, wandelten sie Marginalitätserfahrung in Alterität.

Dass dabei nicht immer die notwendige kritische Masse erreicht wird, zeigt das dritte Beispiel⁵¹: Im Wintersemester 1988/89 fand sich an der Universität Hamburg eine Gruppe von Studierenden zu einem autonomen Seminar «Homosexualität im Film» zusammen und untersuchte die Repräsentation von Lesben und Schwulen in Mainstream-Spielfilmen. Als Gegenentwurf und Antwort auf die unzureichende Repräsentation von Homosexualität in der heteronormativen Kulturindustrie produzierten die Studentinnen zwei Filme: den dokumentarischen Episodenfilm *KEINE CHANCE FÜR DIE LIEBE*⁵² auf Video und den Super-8-Film *ANALSTAHL*⁵³. Die Premiere des Videofilms im Hamburger Metropolis am 21.1.1990 war so erfolgreich, dass man sich gleich daran machte, ein schwul-lesbisches Festival zu kre-

48 BRD 1979, Regie: Knut Hoffmeister.

49 BRD 1979, Regie: Christoph Doering.

50 BRD 1981, Regie: Yana Yo.

51 Jehna 2009.

52 BRD 1990, Regie: Autonomes Seminar Homosexualität im Film, Universität Hamburg.

53 Ebd.

ieren, das solchen und ähnlichen Filmen eine Plattform bot. Enge persönliche Beziehungen waren über das Metropolis bereits zu Manfred Salzgeber und damit zum Umfeld der Panorama-Sektion der Berlinale, zum Teddy Award und zum Verleih edition manfred salzgeber vorhanden.⁵⁴ In Zusammenarbeit mit dem Kino Metropolis und dem schwulesbischen Café Tuc Tuc wurde schon im selben Jahr im Vorlauf des Christopher Street Days ein sechstägiges Festival durchgeführt, das bis heute zu einem der wichtigsten des Queer Festival Circuit gehört.

Im Gegensatz zu den beiden Underground-Bewegungen war hier die kritische Masse sowohl der lokalen Szene wie auch der lokalen Filmproduktion zu gering. Besonders zu Beginn der Filmtage war die Verflechtung allein zwischen Kinoszene, Schwulenszene und Lesbenszene so gering, dass es schwierig war, gemeinsame Aktionen zu planen, geschweige denn, einen gemeinsamen Erfahrungsraum zu etablieren.⁵⁵ Die Rückkopplungen zu einer Szene vor Ort bleiben daher punktuell; vielmehr etabliert ein solches Festival von vornherein eine global gedachte queere Community. Entsprechend ging es den Filmen, die auf diesen Festivals zum Teil eines globalen Queer Cinema werden, auch um die Kreation einer globalen «LGBT sensibility», eines gemeinsamen Erfahrungsraumes. Die für DIY typische Rückkopplung mit einer lokalen Szene, die grundsätzlich globale Ausrichtung, trat hier in den Hintergrund.

Im Zeitalter des Digitalen hat sich die Frage nach dem DIY ohnehin geändert. Deutlich verringerte Kosten im Bereich der digitalen Billig-Produktion wie auch der Distribution und deutlich verbesserte Qualität auch im preiswerten Technikbereich haben die Grenze zwischen professioneller und nicht-professioneller Medienproduktion verwischt. Die DIY-Ästhetik löst sich damit tendenziell von den eigentlichen Produktionsbedingungen, ist es doch inzwischen recht einfach, auch mit nur einfachen technischen Mitteln professionell wirkende Filme zu produzieren.

Als Gegenbewegung zu dieser Hochglanz-Ästhetik der Prosumer-Culture, die DIY-Materialität nur noch als ihre Simulation im Fotofilter kennt, hat sich in Amerika mit dem Mumblecore ein neuer Naturalismus des Independentfilms entwickelt, der klassische Ansätze der DIY-Ästhetik mit der Direktheit und dem Exhibitionismus des Social Webs verknüpft.⁵⁶ Und mit den Filmen von Travis Mathews, der Webserie *IN THEIR ROOM*⁵⁷ etwa oder dem Spielfilm *I WANT YOUR LOVE*⁵⁸ findet man auch die für eine DIY-Ästhetik notwendige Rückkopplung mit einer lokalen Szene, hier der Schwulenszene in San Francisco, die in der Alltagsbeschreibung dieser Filme ihren Wiederhall findet.⁵⁹ In Deutschland hat sich mit *DICKE MÄDCHEN*⁶⁰

54 Loist 2009.

55 Ebd.

56 Lim 2007.

57 USA 2009ff, Regie: Travis Mathews.

58 USA 2012, Regie: Travis Mathews.

59 Christian 2010.

60 Deutschland 2012, Regie: Axel Ranisch.



Abb. 5 IN THEIR ROOM

und dem dazu passenden, auf den Kurzfilmtagen Oberhausen vorgestellten «Sehr guten Manifest»⁶¹ eine ähnliche Bewegung entwickelt.

Doch bleibt diese Bewegung innerhalb einer filmischen Ästhetik. Eine engere Kopplung zwischen Film, Kino und Subkultur, die sich um eine gemeinsame DIY-Ästhetik gruppieren, findet nicht statt. Auch alternative Formen der Distribution ändern hieran nichts: Die dokumentarische Webserie IN THEIR ROOM beispielsweise, die in Interview und in Aktion schwule Sexualität und Intimität im Alltag thematisiert, wurde zunächst für das Butt Magazin produziert und dann auf der Videoplattform vimeo, eine der wenigen nicht explizit pornografischen Plattformen, die Nacktheit erlaubt, publiziert. Zwar folgte auf die für amerikanische Verhältnisse recht freizügige Darstellung von Sexualität eine Reaktion in Blogs und Filmkritik. Doch die eigentliche Auswertung des Films erfolgte über klassische Kanäle: über Filmfestivals wie dem Good Vibrations Indie Erotic Film Festival in San Francisco und anderen Festivals des Queer Cinema Circuits,⁶² sowie über die von Salzgeber herausgegebene DVD.

Es scheint also, als sei die Online-Distribution aufgrund ihrer unverbindlichen Kopplung der User zu einer «Community» zunächst ungeeignet, die hier für DIY beschriebene notwendige Resonanz mit einer zugrundeliegenden nicht-digitalen Subkultur zu erreichen. Inwieweit sich in Zukunft andere Verknüpfungen zwischen Online-Kommunikation und Subkultur ergeben, die sich (wieder) eine DIY-Ästhetik auf allen Ebenen zu Nutze machen, bleibt daher offen.

61 Ranisch et al. 2012.

62 www.intheirroom.com/screenings/.

Literatur

- Baumgärtel, Tilman: Die Künstler als Katalysatoren. Ein Gespräch mit Rena Tangens und padelun über die Mailbox BIONIC und ihr Verhältnis zur Kunst. In: *Telepolis* 1997. Online verfügbar unter <http://www.heise.de/tp/artikel/6/6156/1.html> (01.08.2013)
- Casetti, Francesco: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *montage AV* 19 (1) 2010, S. 11–36
- Christian, Aymar Jean: Travis Mathew's Films Probe Intimacy and Play With Genre. In: *Telesvisual* 2010. Online verfügbar unter <http://blog.ajchristian.org/2010/04/30/travis-mathews-filmsweb-series-probe-intimacy-while-playing-with-genre/> (01.08.2013)
- Fraser, Nancy: Öffentlichkeit neu denken. Ein Beitrag zur Kritik real existierender Demokratie. In: Elvira Scheich (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg 1996, S. 151–182
- Hagener, Malte: Where is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. In: *Cinema & Cie* 11, 2008, S. 15–22
- Halberstam, Judith: What's that Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives. In: *International Journal of Cultural Studies* 6 (3), 2003, S. 313–333
- Hitzler, Ronald/Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. Aufl. Wiesbaden 2010
- Hornung, Annabelle/Kuni, Verena/Nowak, Tine: Do It Yourself: Die Mitmach-Revolution. Eine Einführung in die Ausstellung. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 8–21
- Jehna, Sylke: «Die homosexuelle Filmkultur liegt im argen». 20 Jahre Lesbisch Schwule Filmtage Hamburg – und wie alles begann. In: Dorothee von Diepenbroick (Hg.): *Bild-schön. 20 Jahre Lesbisch-Schwule Filmtage Hamburg*. Hamburg 2009, S. 44–51
- Kulle, Daniel: Ed Wood. Trash & Ironie. Berlin 2012
- Alle Macht der Super-8. Die West-Berliner Super-8-Film-Bewegung und das Erbe des Punks. In: Philipp Meinert und Martin Seeliger (Hg.): *Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2013
- Lim, Dennis: A Generation Finds Its Mumble. In: *The New York Times*, 19.8.2007. Online verfügbar unter <http://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html> (01.08.2013)
- Loist, Skadi: Der Beginn der LSF in der Zusammenarbeit mit dem Kommunalen Kino Metropolis. Heiner & Marion Roß im Gespräch mit Skadi Loist. In: Dorothee von Diepenbroick (Hg.): *Bild-schön. 20 Jahre Lesbisch-Schwule Filmtage Hamburg*. Hamburg 2009, S. 52–58
- Precarious Cultural Work. About the Organization of (Queer) Film Festivals. In: *Screen* 52 (2) 2011, S. 268–273
- /Ommert, Alek: featuring interventions. Zu queer-feministischer Repräsentationspraxis und Öffentlichkeiten. In: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll und Isabelle Stauffer (Hg.): *Im Zeichen des Geschlechts: Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*. Königstein 2008, S. 124–140
- /Zielinski, Ger (2012): On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism. In: Diana Jordanova und Leshu Torchin (Hg.): *Film Festivals and Activism*. St. Andrews 2012, S. 49–62
- Morsch, Thomas: Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: *montage AV* 19 (1) 2010, S. 55–78
- Ommert, Alek: Ladyfest. DIY als queer-feministisches Tool Kit. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 92–97
- Pantenburg, Volker: Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum. In: *montage AV* 19 (1) 2010, S. 37–53
- Praunheim, Rosa von: *Nicht der homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*. 2. Aufl. Berlin 2007
- Ranisch, Axel/Pinkowski, Heiko/Dennis Pauls/Baeker, Anne: Sehr gutes Manifest. In: *Schnitt* (65) 2012. Online unter <http://www.schnitt.de/211.0065.03.html> (01.08.2013)

- Reekie, Duncan: *Subversion. The Definitive History of Underground Cinema*. London, New York 2007
- Reichert, Ramón: Amateurvideos. Eine Mediengeschichte zwischen VHS und YouTube in 5 Thesen. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 188–191
- Ruhl, Alexander: Die hohe Kunst der Street Art. Inszenierung des Urbanen im virtuellen Raum. In: Birgit Richard und Alexander Ruhl (Hg.): *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Frankfurt/M. 2008, S. 207–224
- Schaefer, Eric: *Bold! Daring! Shocking! True! A history of exploitation films, 1919–1959*. Durham 1999
- Schaffer, Johanna: Sichtbarkeit = politische Macht? Über die visuelle Verknappung von Handlungsfähigkeit. In: Urte Helduser (Hg.): *Under Construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*. Frankfurt/M. 2004, S. 208–222
- Schneider, Alexandra: The Cinema is the Theater, the School and the Newspaper of Tomorrow. Writing the History of Cinema's Mobility. In: *Cinema & Cie* (11) 2008, S. 57–64
- Schuster, Nina: *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld 2010
- Sontag, Susan: *Against interpretation and other essays*. London 2009
- Staiger, Janet: Finding Community in the Early 1960s. Underground Cinema and Sexual Politics. In: Hilary Radner und Moya Luckett (Hg.): *Swinging single. Representing sexuality in the 1960s*. Minneapolis 1999, S. 39–74
- Stevenson, Jack: *Land of a Thousand Balconies. Discoveries and Confessions of a B-Movie Archaeologist*. Manchester 2003
- Suárez, Juan Antonio: *Bike Boys, Drag Queens & Superstars. Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington 1996
- Valentine, Gill/Skelton, Tracey: Finding Oneself, Losing Oneself. The Lesbian and Gay «Scene» as a Paradoxical Space. In: *International Journal of Urban and Regional Research* 27 (4) 2003, S. 849–866
- Warner, Michael: *Publics And Counterpublics*. Cambridge 2005
- Weinig, Alexandra: Urban Needlework: Guerrilla Knitting. Mit Nadel und Faden durch die Stadt. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 98–105
- Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York 1970