

**Politische Kultur und Fernsehen.
Community-Fernsehen in Venezuela am Beispiel des Senders
Catia TVe.**

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Magister Artium
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Hanno Willkomm
Hamburg

Hamburg 2007

INHALT

1. Community-Medien und die bolivarianische Revolution in Venezuela. Politische Kultur, Fernsehen, Individuum und Gemeinschaft.....	3
1.1. Erkenntnisinteresse	12
1.2. Vorgehen.....	13
2. Fernsehen als ideologischer Apparat im hegemonialen Feld der politischen Kultur.	14
2.1. Hegemonie.....	16
2.2. Ideologie.....	19
2.3. Politische Kultur.....	22
2.3.1. Politische Kulturforschung.....	26
2.4. Kritische Cultural Studies und Medienanalyse	29
2.5. Fernsehen und politische Kultur	33
2.6. Medienproduktion als emanzipative Praxis.....	35
3. Venezuela 2005.....	38
3.1. Geschichte Venezuelas 1958 bis 1989. Die klientelistische Verteilungskoalition.....	38
3.2. Der Caracazo als politischer Wendepunkt und die 1990er Jahre.	40
3.3. Venezuela seit dem Amtsantritt Chavez'	43
3.4. Die neue Verfassung - Partizipative Demokratie als Paradigma	47
3.5. Die politische Kultur Venezuelas im Wandel (1980-2006).....	49
3.6. Das Mediensystem Venezuelas. Fernsehen als Leitmedium?	52
3.7. Entwicklung des Fernsehsektors in Venezuela	52
3.8. Hegemonie in Venezuela 2005	54
3.9. Medienpolitische Besonderheiten der Verfassung von 1999	55
3.10. Mediengesetzgebung.....	56
3.10.1. Ley RESORTE.....	59
4. Der Community-Fernsehsender Catia TVe.	59
4.1. Geschichte von Catia TVe.....	60
4.2. Die Idee des Community-Fernsehens bei Catia TVe	61
4.3. Situation im Sommer 2005	65
4.4. Fernsehen als Text.....	65
4.5. Analyse der Angebotsfläche.	69
4.6. Das Programm des Senders Catia TVe	71
4.7. Genres des Community-Fernsehens	73

4.8.	Emanzipierte Subjekte und politische Kultur in Text und Zeichen ausgewählter Stücke des Senders Catia TVe	76
4.8.1.	Das Stück „Casalta III“	77
4.8.2.	Das Stück „Abuelito dime tu“	84
4.8.3.	Das Stück „Muebles de Bambu“	90
4.8.4.	Das Stück „Horizontes“	93
5.	Bewertung der Untersuchungsergebnisse, aktuelle Entwicklungen, und Ausblick.	98
6.	Anhang	104
6.1.	Glossar	104
6.2.	Interviewpartner	105
6.3.	Videoquellen.....	105
6.4.	Literaturverzeichnis.....	106

I. Community-Medien und die bolivarianische Revolution in Venezuela. Politische Kultur, Fernsehen, Individuum und Gemeinschaft.

„The Revolution will not be televised, ... the revolution will be live.“
(Gil-Scott Heron¹)

Venezuela befindet sich seit Ende der 1980er-Jahre in einem umfassenden gesellschaftlichen Wandlungsprozess. Das Land galt bis 1989 als demokratisches Musterland in Lateinamerika², zwischen 1958 und 1993 wurde die politische Landschaft von zwei Parteien dominiert, die abwechselnd die Präsidenten stellten.³ Insbesondere der Ölreichtum des Landes trug dazu bei, dass Venezuela in Zeiten, in denen Lateinamerika insgesamt starke politische und soziale Spannungen erlebte, relativ stabil blieb. Doch mit sinkenden Ölpreisen auf den internationalen Märkten geriet das politische System, das jahrelang aufgrund steigender Einnahmen aus dem Ölgeschäft funktioniert hatte und von Wolfgang Muno als „populistische Verteilungskoalition“⁴ charakterisiert wird, in eine Krise.⁵

Die wachsenden sozialen Spannungen entluden sich schließlich 1989 im sogenannten „Caracazo“⁶, einem Volksaufstand, der in den Armenvierteln von Caracas begann, große Teile des Landes erfasste und vom Militär niedergeschlagen wurde.⁷ Drei Jahre später, im Februar 1992, putschte das Militär unter Führung des jungen Offiziers Hugo Rafael Chávez Frias, scheiterte aber. Chávez übernahm die Verantwortung für den Putsch und das Scheitern desselben, ging ins Gefängnis, wurde bereits nach drei Jahren Haft begnadigt und gewann schließlich die Präsidentschaftswahlen von 1998.

Seitdem wird Venezuela von Hugo Chávez regiert, der selber behauptet, eine „bolivarianische Revolution“⁸ durchzuführen und den „Sozialismus des 21. Jahrhunderts“ entwickeln zu wollen. Vom „Sozialismus des 21. Jahrhunderts“

¹ Der Sänger Gil Scott-Heron veröffentlichte das Gedicht „The Revolution Will Not Be Televised“ auf seinem Debutalbum „Small Talk at 125th & Lennox“ 1970 auf dem RCA Victor Label.

² Vgl. AZZELLINI 2006: 16f., ELLNER 2003: 7f., MUNO 2005: 14f.

³ Vgl. MUNO 2005: 15.

⁴ A.a.O.: 15.

⁵ Vgl. ELLNER 2003: 18ff., MUNO 2005: 15ff.

⁶ Spanisch: Verstärkung des Wortes Caracas durch das Augmentativ-Suffix „-azo“.

⁷ Vgl. AZZELLINI 2006: 17ff.

⁸ Der spanische Begriff „Revolucion bolivariana“ wird teilweise mit „*bolivarische* Revolution“ und teilweise mit „*bolivarianische* Revolution“ übersetzt. Ich verwende in dieser Arbeit den Begriff bolivarianisch.

spricht Chávez allerdings das erste Mal auf dem Weltsozialforum im brasilianischen Porto Alegre im Januar 2005⁹, also nach bereits sechsjähriger Amtszeit.

Die Bezeichnung „bolivarianisch“ leitet sich vom lateinamerikanischen Befreiungskämpfer Simon Bolívar (1783-1830) ab, der im Unabhängigkeitskrieg gegen die Spanier 1812-23¹⁰ die venezolanischen Truppen angeführt hatte und der in Venezuela schon vor der Regierung Chávez ein Nationalheld gewesen ist. Der politische Erfolg von Chávez ist unter anderem darauf begründet, dass es ihm gelungen ist, ein positiv besetztes National-Symbol, das in Venezuela omnipräsent ist (fast jede Ortschaft in Venezuela hat eine „Plaza Bolívar“) derart umzudeuten, dass es den eigenen politischen Interessen förderlich ist, indem er noch zu Zeiten als „einfacher“ Armeeangehöriger damit begann, die Texte Bolívars zu studieren, sich in seinen Reden auf ihn zu beziehen und den Ideen eine neue Aktualität zu geben.¹¹

Im April 2002 wird ein Putschversuch der „alten Oligarchie“ u.a. durch eine große Massenmobilisierung aus den Armenvierteln niedergeschlagen. Der Dokumentar-Film „Venezuela – Staatsstreich von innen“¹² zeigt, wie der Putschversuch scheitert, der maßgeblich von den großen privaten Fernsehstationen unterstützt wurde. In Venezuela gibt es zu diesem Zeitpunkt vier große private Fernsehsender mit landesweiter Reichweite. Diese befinden sich im Besitz von Familienunternehmen. Das bekannteste und größte dieser Unternehmen ist das der Familie des Exil-Kubaners Cisneros. Es umfasst nicht nur den Besitz des Fernsehsenders Venevisión, sondern ein ganzes Imperium von mehr als 70 Firmen, darunter z.B. auch AOL-Lateinamerika.¹³

⁹ Vgl. TWICKEL 2006:294.

¹⁰ A.a.O.: 54.

¹¹ Vgl. A.a.O.: 56ff. Eine ähnliche Strategie der Umdeutung populärer Symbole verfolgen auch die Zapatisten in Chiapas/Mexico (Vgl. hierzu: KOLLEWE 2002: 134-150). Sie beziehen sich auf den mexikanischen Nationalheld Emiliano Zapata schon im Namen ihrer Bewegung (EZLN - Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Zapatistisches Heer der nationalen Befreiung). Dieser hatte in der mexikanischen Revolution 1910-29 ein Heer von Bauern angeführt, das für den Erhalt kollektiver Landrechte kämpfte und ist im heutigen Mexico einer der wichtigsten Volks- und Nationalhelden. „Durch die EZLN ist Zapata symbolisch wieder zum Leben erweckt worden...“ (KOLLEWE 2002: 141). Die Regierung Salinas de Gortari, die zu Beginn des zapatistischen Kampfes 1994 im Amt ist, beruft sich zunächst auch stark auf Zapata (das Flugzeug des Präsidenten heisst bspw. Emiliano Zapata), schwenkt aber um, als die EZLN Zapata in ihrem Sinne symbolisch auflädt und zeigt in der Folge als Hintergrundbild der offiziellen Fernsehansprachen des Präsidenten ein Bild des früheren Präsidenten Carranza, der den Mord an Zapata befahl (vgl. KOLLEWE 2002: 140f.).

¹² BARTLEY/O'BRIAN 2003.

¹³ Vgl. AZZELLINI 2006: 222.

Die Putschisten kommen aus den Reihen der „alten Olgarchie“, also den Kreisen, die bis zu Beginn der 1990er die gut funktionierende Verteilungskonkalition für den Ölreichtum organisiert hatten. Sie werden von den kommerziellen privaten Fernsehstationen unterstützt, indem zunächst versucht wird, eine Stimmung herbeizuführen, in der der Putsch „nachvollziehbar“ wird und schließlich der Putsch zum Erfolg erklärt wird. Eva Golinger spricht vom „first media coup d’etat ever.“¹⁴ Der Dokumentarfilm zeigt dann, wie der zweite Teil des Projektes misslingt und der Putsch scheitert, weil „die Massen“ sich nicht „täuschen“ lassen. Die Basisradios (selbstverwaltete Radiosender, die es in vielen der Armenviertel gibt), die zu dieser Zeit eine wichtige Informationsquelle für Gegner des Putsches sind, werden in der Folge von den Unterstützerinnen¹⁵ Chávez’ neben der Kommunikation über Handys und einer Gruppe von Motorradfahrern die durch die Armenviertel fuhren und Leute mobilisierten als diejenigen gefeiert, die gegen die mächtige Opposition unabhängige Berichterstattung gewährleisteten und eine Gegenmobilisierung erreichten.¹⁶

In den Ereignissen vom April 2002 zeigen sich zwei wichtige Ergebnisse der ersten Amtsjahre des Präsidenten Hugo Chávez: 1. Die Marginalisierten verstehen den stattfindenden Prozess zumindest insoweit als „ihren“, dass sie die Macht der Figur, die den Prozess verkörpert, verteidigen. 2. Die Definitionsmacht der traditionell starken kommerziellen Fernsehsender¹⁷ ist gebrochen oder zumindest geschwächt. Die Punkte 1 und 2 hängen insofern zusammen, als die Definitionsmacht der kommerziellen Fernsehstationen nicht nur auf die konkreten Ereignisse während des Putsches bezogen werden kann. Vielmehr werden auch grundlegende Vorstellungen von Politik, der Form der politischen Auseinandersetzung und der Reichweite politischer Entscheidungen durch Massenmedien geformt und hängen somit ebenso von der Definitionsmacht ab. In der deutschen Politikwissenschaft wird hierfür der Begriff der „politischen Kultur“ verwendet, der grundlegende Vorstellungen von den Regeln und Abläufen politischer Prozesse beschreibt. Die „politische Kultur“ steckt einen Rahmen von politischen Handlungsmöglichkeiten

¹⁴ GOLINGER: 2004.

¹⁵ Ich verwende in dieser Arbeit die maskuline und die feminine Form synonym. Wenn hier als von „Unterstützerinnen“ die Rede ist, so sind Unterstützerinnen und Unterstützer gemeint. Wann ich die maskuline und wann die feminine Form benutze, ist willkürlich.

¹⁶ Vgl. BONILLA-MOLINA/EL TROUDI 2004: 212.

¹⁷ Karsten Dullemond und Jürgen Willke stellen für Venezuela bereits 1996 eine „tatsächliche Sehbeteiligung insgesamt [von] ... 80 bis 90 Prozent“ (DULLEMOND/WILLKE 1996: 274) fest. Im Jahr 2002 dürfte diese noch etwas höher liegen. Zu dieser Zeit operiert neben den vier kommerziellen landesweiten Fernsehsendern nur ein staatlicher, dessen Sehbeteiligung auf etwa 3% geschätzt wird (Vgl. AZZELLINI 2006: 222).

ab, der in den Kultur-Institutionen, zu denen auch das Fernsehen gehört, reproduziert wird.¹⁸

Präsident Chávez scheint sich der wichtigen Rolle der Massenmedien sowohl für das Erreichen kurzfristiger Erfolge als auch für grundlegende Wertewandel bewusst zu sein. Bereits sein erstes Auftauchen auf den Fernsehschirmen wird als Meilenstein seiner politischen Karriere eingeordnet. Nach dem gescheiterten Putsch von 1992 tritt er als Anführer vor die Kameras und spricht live zu den Mitputschisten aber auch zu allen anderen und übernimmt die volle Verantwortung für den Putsch und das Scheitern desselben. Dabei betont er, dass er den Putsch als „vorübergehend“ gescheitert betrachte.¹⁹

Diese Form der öffentlichen Übernahme von Verantwortung, verbunden mit einer persönlichen Vision, trägt nach einhelliger Meinung der einschlägigen Literatur maßgeblich zur Popularität Chávez' in weiten Kreisen der Bevölkerung bei.²⁰ Christoph Twickel stellt fest: „Eine Fernsehminute sollte dem bis dato unbekanntem Fallschirmspringer genügen, um die gescheiterte militärische Erhebung in einen Mediensieg zu verwandeln.“²¹

Nach seinem Amtsantritt 1999 startet Chávez im Mai desselben Jahres mit der Radio-Show „Aló Presidente“ („Hallo Präsident“). Hier beantwortet er Fragen von Anruferinnen und Anrufern und erläutert seine aktuellen und langfristigen politischen Vorhaben. Die Show wird zu einem Publikumserfolg und wird schon

¹⁸ Vgl. DÖRNER 2000:146-152; ROHE 1996: 1-22.

¹⁹ Chávez wird als „besiegter Putschist“ vorgestellt und bekommt dann eine Minute Redezeit, um seine Gefolgsleute zum Aufgeben zu bewegen. Er sagt: „Als Erstes möchte ich dem gesamten Volk Venezuelas einen guten Tag wünschen. Diese bolivarianische Botschaft ist gerichtet an die tapferen Soldaten des Fallschirmspringer-Regiments von Aragua und der Panzerbrigade von Valencia. Compañeros, vorläufig sind die Ziele, die wir uns gestellt haben, in der Hauptstadt nicht erreicht worden. Das heißt, wir hier in Caracas haben es nicht geschafft, die Macht zu übernehmen. Ihr habt es dort sehr gut gemacht, aber nun ist es Zeit, weiteres Blutvergießen zu verhindern, es ist Zeit, die Sache zu überdenken. Es werden sich neue Gelegenheiten ergeben und das Land muss sich definitiv auf den Weg zu einem besseren Schicksal machen. Will heißen: Hört auf meine Worte, hört auf den comandante Chávez, der euch diese Botschaft sendet, damit ihr bitte darüber nachdenkt und die Waffen niederlegt. Denn es ist in der Tat so, dass die Ziele, die wir uns auf nationaler Ebene gesetzt haben, unmöglich zu erreichen sind. Compañeros: Hört auf diese solidarische Botschaft. Ich danke euch für eure Loyalität, ich danke euch für euren Mut, eure Großzügigkeit. Ich übernehme vor dem Land und vor euch die Verantwortung für diese militärisch-bolivarianische Bewegung. Vielen Dank.“ (TWICKEL 2006: 16f.)

²⁰ Vgl. TWICKEL 2006: 16ff., MUNO 2005: 25, AZZELLINI 2006: 21f., BONILLA-MOLINA/EL TROUDI 2004: 120f.

²¹ TWICKEL 2006: 17.

bald von über 60 Radiosendern übertragen. Schließlich wechselt Chávez vom Radio ins Fernsehen und sendet dort seither jeden Sonntag mehrere Stunden.²²

Daneben macht Chávez relativ häufig von der gesetzlichen Möglichkeit Gebrauch, eine „Cadena“ („Kette“) zu schalten - dann müssen alle Fernsehsender das Signal des staatlichen Senders übertragen. Diese Möglichkeit wurde allerdings nicht von Chávez als populistisches Instrument eingeführt, sondern sie bestand schon vor der Amtszeit von Chávez. Die oben erwähnte Ansprache nach dem gescheiterten Putsch von 1992 wurde bspw. auch per Cadena übertragen.

Um das Quasi-Monopol der Chávez-feindlichen kommerziellen Fernsehsender zu brechen, wird ein zweiter Staatlicher Fernsehsender (ViVe, Sendestart September 2004) sowie das „CNN Südamerikas“ Telesur (Sendestart Juli 2005), ein per Satellit in ganz Lateinamerika zu empfangender Nachrichtensender, gegründet.²³

Neben der Verbreitung staatsoffizieller Mitteilungen bzw. der Kommunikation der „Staatspolitik“ an „das Volk“ wird im Prozess der „bolivarianischen Revolution“ ein besonderes Augenmerk auf die Entwicklung alternativer Mediennutzung gelegt. So wird in der 1998 neu ausgearbeiteten und 1999 in Kraft getretenen Verfassung ein Recht auf „objektive, wahrheitsgemäße Information ohne Zensur“²⁴ festgeschrieben. In der Folge kommt es zu einer Vielzahl von Neugründungen von Community-Radios und Community-Fernsehsendern deren Selbstverständnis sich in der Aussage einer Mitarbeiterin von Catia TVE zusammenfassen lässt: „Wir berichten nicht über den Transformationsprozess in Venezuela, wir sind Teil davon.“²⁵ Für das Jahr 2005 zählt Dario Azzellini bereits fast 200 Radiostationen und ein Dutzend TV-Sender.²⁶

Zum revolutionären Charakter der Politik seit 1999 läßt sich festhalten, dass in der Tat sehr viele grundlegende Veränderungen stattgefunden haben. Es wurde eine neue Verfassung erarbeitet, und die Politik der Regierung Chávez unterscheidet sich auf fast allen Politikfeldern von der der vorangegangenen neoliberalen Regierungen (kostenlose Gesundheitsversorgung, subventionierte Lebensmittel, Förderung von Kooperativen, Alphabetisierungsprogramme und bolivarianische Universitäten²⁷, neue Mediengesetzgebung, neues Landgesetz, das auch

²² Vgl. A.a.O.: 144ff.

²³ Vgl. AZZELLINI 2006: 231; Seit Februar 2007 ist Telesur in einigen Städten Venezuelas (Barquisimeto, Caracas, Puerto la Cruz, Valencia) auch über Antenne zu empfangen (Vgl. TELESUR 2007).

²⁴ Art. 58, Vgl. Kapitel 3.4.

²⁵ AZZELLINI 2006: 227.

²⁶ A.a.O.

²⁷ Die bolivarianische Universität Venezuelas (UBV) ist das Ende 2003 ins Leben gerufene neue Universitätssystem. An den bolivarianischen Universitäten werden keinerlei Studiengebühren erhoben, so soll es insbesondere den Armen ermöglicht werden, ein Studium aufzunehmen. (Vgl. AZZELLINI 2006:

Enteignungen ermöglicht). Allerdings wird die „Bolivarische Revolution“ im Land selber eher als „Prozess“ beschrieben. „Die Sprachregelung zügelt die Erwartungen und macht gleichzeitig Hoffnung. Es geht vorwärts, doch der Weg ist gesäumt mit Rückschlägen, Widerständen und Fehlschlägen – ein Prozess eben“²⁸.

Neben den „harten“ politischen Entscheidungen und den daraus resultierenden materiellen Verbesserungen für einen Großteil der Bevölkerung wird der Wandel der „politischen Kultur“ und das neue Selbstverständnis der Marginalisierten als wesentliche Neuerung der Politik der Regierung Chávez und als Erfolgsgeheimnis des „Prozesses“ angesehen.²⁹

Für die Durchsetzung von eigenen Deutungsangeboten als allgemein anerkannte Deutungen auf dem Feld der politischen Kultur ist es m. E. notwendig, stimmige Weltzugänge, also Vorstellungen von der Welt, in der die Individuen leben, zu entwickeln. Stimmig heißt hier, dass die Weltzugänge, die als Angebot kommuniziert werden, von den Rezipienten akzeptiert werden, weil sie eine gewisse Attraktivität und Plausibilität besitzen.

Die komplexen Zusammenhänge von Deutungshoheit gesellschaftlicher Eliten und Konsens der Beherrschten beschreibe ich mit dem von Antonio Gramsci entwickelten Konzept der Hegemonie. Gramsci versteht den hegemonialen Apparat als Basis des als Zwangsapparat verstandenen Staates.³⁰ Für Gramsci bildet die „öffentliche Meinung“ den Berührungspunkt zwischen der „Zivilgesellschaft“ und der „politischen Gesellschaft“.³¹ Die „öffentliche Meinung“ wird maßgeblich von den Intellektuellen geprägt, die damit die organisierende Funktion der Hegemonie wahrnehmen.³²

Ich sehe im Anschluss an Gramsci eine der wichtigsten Funktionen des Fernsehens³³ in modernen Mediengesellschaften in der Herstellung von Konsens. Dieser manifestiert sich in dem, was ich zuvor bereits als politische Kultur beschrieben habe. Für die Durchsetzung bestimmter Deutungsangebote ist es notwendig,

140ff.) Als Kritik wird an die UBV herangetragen, dass sie lediglich Funktionäre für die bolivarianische Regierung ausbilde und insgesamt ideologisch eingefärbt sei (Vgl. NAUNDORF 2007).

²⁸ TWICKEL 2006: 287.

²⁹ Vgl. AZZELLINI 2006, TWICKEL 2006, MUNO 2005.

³⁰ Vgl. Gramsci 2002: 815, Bd.4. Die Literaturangaben Gramsci 2002 beziehen sich auf die als Sammelband herausgegebenen „Gefängnishefte“. Die Seitennummerierung erfolgt in diesen durchgängig. Ich gebe hier Seitenzahl und Bandnummer an.

³¹ Vgl. A.a.O.: 916, Bd.4.

³² A.a.O.: 515, Bd. 3.

³³ Gramsci entwickelte seine Vorstellungen zwar in den 1920er und 1930er Jahren, also zu einer Zeit, in der das Fernsehen noch nicht verbreitet war und die maßgeblichen Medien der alltäglichen Massenkommunikation Radio und Zeitung waren, ich mache mir hier aber seine grundsätzlichen Überlegungen zum Feld der Massenkultur zu eigen (Vgl. Kapitel 2.1.)

Deutungsmacht zu besitzen. Diese liegt zum einen im Besitz der zur Herstellung von Deutungsangeboten notwendigen Produktionsmittel, zum anderen im kulturellen Umfeld, das „bereit“ sein muss, die Deutungsangebote anzunehmen. Es reicht nicht, die vermeintlich „richtigen“ Werte zu vermitteln, wenn diese nicht auf ein Umfeld treffen, das mit diesen Werten etwas anfangen kann. Das Verhältnis von Medien und Gesellschaft sehe ich dialektisch: Die Medien tragen zur Konsensbildung bei, sind zugleich aber vom gesellschaftlichen Konsens geprägt.

Wie trägt nun das Fernsehen zur Herstellung von Konsens bzw. zur Durchsetzung bestimmter Deutungsangebote bei? Der französische Kommunist Althusser schließt an Gramsci in der Gedankenfigur des Konsenses der Beherrschten an³⁴ und bringt den Begriff der Ideologie ins Spiel. Diese hat die hauptsächliche Wirkungsweise, Subjekte zu konstituieren, indem sie die Individuen als Subjekte anruft.³⁵ Welche Subjekte konstituiert werden, hängt mit der dominanten

Ideologie, die in den ideologischen Staatsapparaten kommuniziert wird, zusammen. Die ideologischen Staatsapparate sorgen im Normalfall dafür, dass Subjekte im Sinne der Herrschenden konstituiert werden³⁶, aber Ideologie ist bei Althusser ein umkämpftes Feld, auf dem um die Subjekte gekämpft wird, indem konkurrierende Weltentwürfe entwickelt werden.

Ich schließe mich dieser Vorstellung von Ideologie an und stelle die These auf, dass „Die Medien“ in den modernen Mediengesellschaften einer der stärksten ideologischen Apparate sind, sie tragen maßgeblich zur Konstituierung von Subjekten bei, die „in die Gesellschaft passen“. Das tun sie, indem sie Identifikationsangebote machen und Rollenmuster vorführen.

An diesem Punkt setzt diese Untersuchung an. Ausgehend von der Situation, in der Venezuela sich befindet - die politischen Machtverhältnisse haben sich zu Gunsten der Marginalisierten verschoben, die ökonomischen Verhältnisse sind aber noch relativ unangetastet - werde ich der Frage nachgehen, ob und wie es gelingt, bzw. gelingen könnte, neue politische und soziale Subjekte mit Hilfe von Community-Fernsehen zu konstituieren. Dabei werde ich mich auch mit der Frage befassen, inwiefern diese Subjekte zu einer herrschaftsfreien Welt führen könnten.

Ich folge dem Ansatz der kritischen Cultural Studies, die maßgeblich von Douglas Kellner entwickelt wurden und die „...auf eine Entwicklung von Cultural Studies ...[abzielen], die insofern kritisch sind, als dass sie Formen von Unterdrückung und Herrschaft untersuchen und normative Sichtweisen artikulieren, aus denen heraus

³⁴ Vgl. ALTHUSSER 1977: 120.

³⁵ A.a.O.: 140.

³⁶ A.a.O.: 108-126.

diese Formen kritisiert werden können.³⁷ Es geht mir also ausdrücklich auch um eine Bewertung der Ergebnisse von einem normativen Standpunkt aus.

Ich betrachte Fernsehtexte (und damit meine ich die Gesamtheit der Angebotsfläche des Fernsehens) als Subjekt-Konstituierungs-Angebote, die aber nur angenommen werden, wenn die angebotenen Subjektentwürfe eine bestimmte Attraktivität besitzen. Es ist also wichtig, dass das von mir untersuchte Community-Fernsehen nicht isoliert ist, sondern als Teil eines gesellschaftlichen Transformationsprojektes operiert. Hier liegt m. E. ein essenzieller Unterscheid bspw. zu den Video-Bewegungen in Deutschland in den 1970er und 1980er Jahren und auch den heutigen alternativen Video-Projekten hierzulande. Die heute operierenden Video-Aktivist:innen zielen mehr darauf ab, „Gegeninformation“ zu betreiben, als eigene Identitätsangebote zu machen, die Videobewegung der 1970er Jahre hatte zwar durchaus das Ziel, wirklich alternative Medienproduktion zu realisieren, Gerhard Lechenauer stellt aber bereits 1979 fest: „Solange fortschrittliche politische Gruppierungen mit entsprechender Verankerung in der Bevölkerung fehlen, sind die Medien-Macher auf sich alleine gestellt und damit in der Regel überfordert. Alternative politische Medienarbeit kann nur dann funktionieren, wenn sie in ihrer inhaltlichen und formalen Bestimmung, von der Konzeption über die Realisation bis zum Einsatz, eingebettet ist in die politische Arbeit von wie auch immer strukturierten fortschrittlichen Gruppierungen.“³⁸

Der von mir untersuchte Sender Catia TVE³⁹ operiert in der venezolanischen Hauptstadt Caracas. Ich arbeite mit dem englischen Begriff Community, da sich der Begriff „comunidad“ nur schwer ins Deutsche übersetzen lässt. Wörtlich übersetzt heisst comunidad „Gemeinschaft“ oder auch „Gemeinde“. Es drückt aber wesentlich mehr aus als das deutsche Wort „Gemeinschaft“. Der englische Begriff „Community“ transportiert den Sinn von comunidad m. E. besser.

Catia TVE entwickelte sich aus einer sozialen Bewegung im Barrio⁴⁰ Simón Rodríguez, die sich im Anschluss an den Caracazo formierte, und sendet seit dem Jahr 2000 mit Unterbrechung.⁴¹ Die Grundidee des Senders wird im Slogan „No

³⁷ KELLNER 2005: 13.

³⁸ LECHENAUER 1979: 10.

³⁹ Der Name ist ein Wortspiel, das sich aus dem Namen des Stadtteils „Catia“ und der Abkürzung „TV“, die mit dem angehängten „e“ die Aussage „te ve“-„sieh dich“ bildet, zusammensetzt. Der Sender heisst so, weil das Signal der ersten Sendeanlage bis Catia reichte.

⁴⁰ Spanisch für Stadtteil oder Viertel. In Venezuela Bezeichnung der Armenviertel.

⁴¹ Vgl.: CATIA TVE COLLECTIVE 2006; EEKHOUT 2004; LEARY 2004; Interview Wilfredo Vásquez (Das Interview führte ich am 15.9.2005 im Haus des Senders CatiaTVE mit dem Mitglied des CatiaTVE Kollektivs Wilfredo Vásquez. Dieser ist eines der Gründungsmitglieder und erzählte mir von der Geschichte des Senders und der Situation im Sommer 2005).

vea television – hagala!“ („Schauen Sie nicht fern – machen Sie es!“) ausgedrückt. Kernstück des Senders sind Stücke, die von Leuten aus Communities selbst produziert werden. Diesen werden in Kursen die technischen Fertigkeiten und die Grundideen der Produktion von Community-Fernsehtexten beigebracht.

Mittlerweile wird der Sender vom Staat unterstützt, indem Anschaffungen durch die Behörde CONATEL (Vgl. Kapitel 3.10.) finanziert werden und Werbung von Ministerien und dem staatlichen Ölkonzern PdVSA geschaltet wird. Trotzdem versteht das Catia TVE Kollektiv sich selbst durchaus als Kritiker bestimmter Aspekte der Regierungspolitik. Diese Kritik wird aber innerhalb des Prozesses geäußert, und die grundsätzliche Unterstützung der Regierung Chávez steht nicht in Frage: „When we are asked if Venezuela’s community television stations are in favor of the Bolivarian Government, our answer is that television is a space where all the exploited sectors in Venezuela can participate. And so long as the Venezuelan Government supports these struggles, these community media sectors identify with the Bolivarian Revolution ... we say that community television stations engage in the revolution inside the revolution.“⁴²

Im Hinblick auf die angesprochene Repräsentationsproblematik und die Herstellung stimmiger Weltzugänge kann festgehalten werden, dass diese Problematik vom Catia TVE-Kollektiv erkannt wird und es den expliziten Anspruch hat, für eine Ermächtigung der Subalternen zu wirken: „Technical improvements aside, Catia TVE’s current programming has not wavered much from these early videos’ basic intention – to consider the history, politics, and daily life ... from the perspective of its residents.“⁴³ Dass diese Perspektive nur von den Einwohnern selbst eingenommen werden kann und nicht durch die Aktivisten als Stellvertreterinnen, gehört zu den Grundideen des Senders, die sich in dem Konzept, dass 70% des Programms mit von Community-Teams produziertem Material gestaltet werden, niederschlägt.⁴⁴

Die meiner Untersuchung zugrunde liegende Fragestellung lautet: Welche Perspektiven bietet ein selbstverwaltetes, nicht-kommerzielles Fernsehen im Venezuela des Jahres 2005 im Hinblick auf das Aufbrechen dominanter Realitätskonstruktionen und führt es zu einer Repräsentation marginalisierter Gesellschaftsbereiche im Medium Fernsehen bzw. werden durch selbstproduzierte Weltzugänge emanzipierte Subjekte konstituierbar?

Ich befasse mich bei der Untersuchung der Fernsehtexte also mit *konstituierbaren* Subjekten bzw. Identitätsangeboten auf Seiten des Fernsehtextes. Ob diese

⁴² CATIA TVE COLLECTIVE 2006; Interview Vásquez.

⁴³ LEARY 2004.

⁴⁴ Vgl. CATIA TVE COLLECTIVE 2006.

Subjekte sich tatsächlich konstituieren, kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht geklärt werden, wäre aber eine interessante Forschungsperspektive.

Ich werde die Untersuchung der Angebotsfläche des Senders CatiaTVE an die gesellschaftlichen Entwicklungen in Venezuela rückkoppeln und damit deutlich machen, welchen Stellenwert die untersuchten Fernsehtexte im venezolanischen Transformationsprojekt haben.

Die Frage nach konstituierbaren Subjekten mag im ersten Augenblick weniger existenziell erscheinen als die nach dem Gelingen oder Mislingen eines Putsches, ich denke aber, dass für eine wirkliche gesellschaftliche Veränderung die politische Macht zwar eine notwendige Bedingung ist, aber eben noch keine hinreichende. Über den letztendlichen Erfolg oder Misserfolg eines Transformationsprojektes, wie es in Venezuela zur Zeit läuft, entscheidet m. E. die politische Kultur und die Frage, ob es gelingt, die grundlegenden Einstellungen der Leute zu verändern.

In Venezuela versucht Präsident Chávez einerseits eine eigene Vermittlung seiner Politik durch die „Cadenas“ und die Sendung „Aló Presidente“ sowie die Schaffung neuer staatlicher Fernsehsender zu erreichen, andererseits gibt es aber auch ein Bewusstsein dafür, dass über andere Formen der Massenkommunikation nachgedacht werden sollte. Daraus erklärt sich die starke Position der Basismedien im chavistischen Transformationsprojekt.

1.1. Erkenntnisinteresse

Ziel der Untersuchung ist es herauszuarbeiten, welche Weltzugänge im Community-Fernsehen Catia TVE produziert werden. Diese Weltzugänge sollen daraufhin bewertet werden, inwiefern von alternativen Weltzugängen gesprochen werden kann und ob die Möglichkeit neuer Subjektivitäten entsteht. Dazu werde ich den Community-Fernsehsender Catia TVE in seinem soziokulturellen Umfeld und den aktuellen politischen Kämpfen in Venezuela verorten. Im Sinne der kritischen Cultural Studies geht es mir dabei darum, das Projekt dahingehend zu beurteilen, inwiefern es für die Marginalisierten und Subalternen eine Verbesserung oder zumindest die Perspektive einer Verbesserung ihrer Lebensumstände bietet.

Ich sehe die Aufgabe von Medien im Spannungsfeld zwischen sozioökonomischer Realität (Existenzbedingungen der Individuen) und politischer Kultur. Zum einen muss es darum gehen, die tatsächlichen Existenzbedingungen der Menschen auf einer solidarischen Grundlage zu verändern, zum anderen geht das meiner Meinung nach nur, wenn das dafür notwendige „Selbstbewusstsein“ bzw. die entsprechenden Subjekte vorhanden sind. Der Ausspruch „Venezuela ahora es de tod@s!“ („Venezuela gehört jetzt allen!“; Leitspruch der venezolanischen Regierung) mag dem nach wie vor marginalisierten Barrio-Bewohner zynisch erscheinen. Eine wirkliche Veränderung der sozioökonomischen Existenzbedingungen kann m. E.

aber nur erfolgen, wenn die Marginalisierten das Selbstverständnis entwickeln, am gesellschaftlichen Reichtum beteiligt zu werden bzw. überhaupt Teil der Gesellschaft zu sein.

Ich denke, dass die traditionelle Form der Massenkommunikation im Fernsehen, wie sie auch im deutschen Fernsehen praktiziert wird, zu einem strukturellen Ausschluss von Menschen, die den kommunizierten Vorbildern nicht gerecht werden können, führt. Des Weiteren gehe ich davon aus, dass eine emanzipative Praxis, die diesen Ausschluss auf struktureller Ebene vermeiden oder beseitigen hilft, nur dann Aussicht auf Erfolg hat, wenn sie nicht auf *einen* Bereich der kulturellen Re-produktion (bspw. das Fernsehen) beschränkt bleibt, sondern in einen Prozess gesellschaftlicher Transformation eingebunden ist. Damit will ich nicht ausschliessen, dass emanzipative Medienpraxis einen solchen Prozess *anstoßen* könnte, für die Entwicklungen in Venezuela gilt aber, dass gesellschaftliche Veränderungen auf anderen Feldern vorangetrieben wurden, die sich nun auch in der Realität der Community-Medien niederschlagen.

In dieser Arbeit befasse ich mich mit der Frage, ob im Zuge des bolivarianischen Transformationsprojekts neue Modelle der Repräsentation im Medium Fernsehen entstehen und ob diese zur Konstituierung neuer Subjekte beitragen können.

1.2. Vorgehen

Im zweiten Kapitel werde ich zunächst die theoretischen Grundannahmen bezüglich des Verhältnisses von Fernsehen und Gesellschaft im Hinblick auf die Frage, wie Fernsehen Herrschaftsverhältnisse in modernen Medienkulturen reproduziert und unter welchen Umständen es wie zum Abbau von Herrschaftsverhältnissen beitragen könnte, ausführen.

Dann stelle ich in Kapitel 3 die politischen, kulturellen und ökonomischen Entwicklungen der jüngeren venezolanischen Geschichte dar. Das ist notwendig, da Fernsehen immer in einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld wirkt und es deshalb zur Beantwortung meiner Frage nach den emanzipativen Potenzialen unumgänglich ist, das Umfeld, in dem der Sender Catia TVE operiert, vorzustellen.

Das vierte Kapitel ist dem Sender Catia TVE, seiner Geschichte, dem Konzept seiner Arbeit und der gegenwärtigen Situation (zum Zeitpunkt der Untersuchung im Sommer 2005) gewidmet. Die Analyse der Angebotsfläche des Senders erfolgt ebenfalls in Kapitel 4. Ich stelle zunächst noch einmal dar, mit welchem Verständnis des Fernsehangebots als Text ich operiere, um dann anhand des von mir im Sommer 2005 gesammelten Materials eine exemplarische Analyse von vier ausgewählten Stücken vorzunehmen.

Die Materialien für die Untersuchung der Angebotsfläche habe ich während eines Forschungsaufenthalts in Venezuela im Sommer 2005 gesammelt. Ich verbrachte die

Zeit vom 25.8.-15.9.2005 in Caracas und besuchte während dieser Zeit mehrmals den Sender Catia TVE, den Community-Radio-Sender Radio Perola im Barrio Caricuao sowie die „Coordinadora para la defensa y profundización de la revolución“ („Koordination für die Verteidigung und Vertiefung der Revolution“). Im Sender Catia TVE konnte ich einen Einblick in die Strukturen des Senders gewinnen und Sendematerial aufzeichnen, auf dem die Analyse der Angebotsfläche basiert. Die gewonnenen Erkenntnisse werden in Kapitel 5 zusammengefasst und bewertet.

2. Fernsehen als ideologischer Apparat im hegemonialen Feld der politischen Kultur.

Ich werde zunächst die theoretischen Grundannahmen darlegen, auf denen meine Arbeit aufbaut. Ich betrachte Fernsehen insofern als Leitmedium in Venezuela, als es als maßgebliches Medium für die gesellschaftliche Verständigung über gemeinsame Werte und die gesellschaftlich gültige Realität durch die Schaffung verbindlicher kollektiver Wahrnehmungs- und Erkenntnismuster⁴⁵, das alle Vorgängermedien integriert, beschrieben werden kann.⁴⁶ Fernsehen hat in Venezuela eine Reichweite von über 90% und kann als Leitmedium gelten (vgl. Einleitung und Kapitel 3.6.). Neben dem Fernsehen sind Radio und Zeitung besonders verbreitete Massenmedien, das Fernsehen ist aber das am weitesten verbreitete audiovisuelle Medium in Venezuela.⁴⁷

Als Leitmedium erfüllt Fernsehen sowohl gesellschaftliche als auch individuelle Funktionen. Die gesellschaftlichen Funktionen liegen in der bereits angesprochenen Verständigung über gesellschaftlich akzeptierte Deutungsmuster und der Vermittlung derselben. „Das Fernsehen ist zentraler Bestandteil im Rahmen der Herstellung eines breiten gesellschaftlichen kulturellen Konsens über die Struktur der Wirklichkeit.“⁴⁸ Es trägt in dieser Funktion dazu bei, einen Vorstellungsrahmen zu schaffen, innerhalb dessen überhaupt gedacht werden kann. Dieser Vorstellungsrahmen ist in der politischen Kultur verankert. Im Venezuela vor 1998 war es bspw. für einen Grossteil der Bevölkerung unvorstellbar, überhaupt an politischen Entscheidungen beteiligt zu werden. Heute streben Barrio-Bewohnerinnen Karrieren in Ministerien an.⁴⁹

⁴⁵ Vgl. BLEICHER 1999: 70.

⁴⁶ A.a.O.: 140.

⁴⁷ Vgl. DULLEMOND/WILLKE: 1996.

⁴⁸ BLEICHER 1999: 280.

⁴⁹ Vgl. hierzu den Artikel „Die Schüler der Revolution“ in der ZEIT-Campus 2/2007, S.76-80 von Karen Naundorf. Hier wird von einer Studentin an einer der neuen bolivarianischen Universitäten berichtet, die

Damit wird bereits die individuelle Funktion von Fernsehkommunikation angesprochen: In modernen Mediengesellschaften, in denen die Vermittlung kultureller Konventionen maßgeblich über das Fernsehen erfolgt, hängt die Konstituierung von Subjekten stark mit den Fernsehkommunikationen zusammen. Indem den Individuen die gesellschaftlich anerkannten Modelle vorgeführt werden, bekommen diese einen Überblick über mögliche Identitätsentwürfe. Douglas Kellner stellt fest: „Media culture ... induces individuals to conform to the established organization of society...“⁵⁰, um im nächsten Halbsatz anzumerken: „...but it also provides resources that can empower individuals against that society.“⁵¹ Hier also ein Verweis auf gegen-hegemoniale Potenziale. Fernsehen kann, wenn die sonstigen kulturellen Rahmenbedingungen gegeben sind, neue Gesellschaftsordnungen hervorbringen bzw. unterstützen.

Ich befaße mich in dieser Arbeit, wie bereits dargelegt, mit der Frage, wie das Fernsehen dazu beiträgt, Herrschaftsverhältnisse zu produzieren und zu reproduzieren, indem es Subjekte konstituiert. Untersuchungsgegenstand sind die Fernsichttexte des Community-Fernsehsenders Catia TVE. Zur Beschreibung und Einordnung der Arbeit des Senders verwende ich die Konzepte Hegemonie und Ideologie. Es geht darum herauszuarbeiten, wie das komplexe Feld der Medienkommunikation im gesellschaftlichen Umfeld des bolivarianischen Prozesses in Venezuela strukturiert ist und welche (politischen) Subjekte in diesem Gesamtkomplex durch die Texte von Catia TVE konstituierbar werden.

Den gesellschaftlichen Konsens über grundlegende Normen und Werte beschreibe ich mit dem Konzept der politischen Kultur. Meine Analyse baut methodisch auf dem Ansatz der kritischen Cultural Studies auf. Diese basiert auf einer Verbindung der britischen Cultural Studies mit der Frankfurter Schule, sowie postmodernen und poststrukturalistischen Theorien und versteht sich als transdisziplinäres Projekt.⁵²

Der Ansatz der kritischen Cultural Studies scheint mir deshalb zielführend, weil ich denke, dass die Funktionen der Fernsehkommunikation sowohl für die gesellschaftliche Konsensbildung als auch für die individuelle Subjekt-Konstituierung nur im Rahmen der gesellschaftlichen Umstände verstanden und beschrieben werden können. Genau in einem solchen umfassenden Blick liegt m. E. die Stärke der kritischen Cultural Studies, die sich zudem nicht auf bloße

später gerne im Außenministerium arbeiten würde. „Bevor Chávez Präsident wurde, hätte ich nicht mal von einer solchen Zukunft geträumt.“ (NAUNDORF 2007: 78)

⁵⁰ KELLNER 2000: 3.

⁵¹ A.a.O.

⁵² Vgl. A.a.O.: 27.

Beschreibung beschränkt, sondern darüber hinaus den Anspruch hat zu bewerten und ggF. auch zu intervenieren.⁵³ In diesem ersten Abschnitt der Arbeit werde ich zunächst die Konzepte Hegemonie, Ideologie und politische Kultur sowie den Ansatz der kritischen Cultural Studies vorstellen.

2.1. Hegemonie

Landläufig wird Hegemonie oft mit „Vorherrschaft“ übersetzt, ein weitergehendes Konzept von Hegemonie entwickelte der italienische Kommunist Antonio Gramsci. Ausgangspunkt Gramscis ist die Frage, wie Herrschaft in modernen Gesellschaften gesichert wird. Er behauptet im Anschluss an Marx, dass Gesellschaftsformationen letztendlich durch ihre ökonomischen Bedingungen determiniert sind, will aber mit Hilfe des Hegemonie-Begriffs untersuchen, wie in bestimmten historischen Momenten (unter bestimmten ökonomischen Rahmenbedingungen) spezifische politische Realitäten manifest werden.⁵⁴ Dabei sucht Gramsci auch nach Möglichkeiten emanzipativer Praktiken: „Gramsci’s concern was with how the potential energy of subordinated classes – an energy given by its objective exploitation – could realize itself as a historical force.“⁵⁵ Es geht also um die Frage, wie die theoretisch vorhandene Energie der subalternen Klassen sich realisieren könnte und darum, warum sie das bisher nicht getan hat. Die angesprochene potenzielle Energie der Subalternen wird in Gramscis Modell durch dominante Gruppen mit Hilfe von Hegemonie unterdrückt.⁵⁶ Dabei gilt, dass die Herrschaft auf einem Konsens der Beherrschten fußt. Herrschaft, die nur auf Gewalt fußt, kann nicht bestehen: „Die ‚normale‘ Ausübung der Hegemonie auf dem klassisch gewordenen Feld des parlamentarischen Regimes zeichnet sich durch eine Kombination von Zwang und Konsens aus, die sich die Waage halten, ohne dass der Zwang den Konsens zu sehr überwiegt, sondern im Gegenteil vom Konsens der Mehrheit ... getragen erscheint.“⁵⁷ Dieser Konsens entsteht innerhalb der Zivilgesellschaft, die die „öffentliche Meinung“ bildet. Zivilgesellschaft wird explizit als mit dem Staat verwoben konzipiert: „Die öffentliche Meinung ist aufs engste mit der politischen Hegemonie verknüpft, es ist nämlich der Berührungspunkt zwischen der ‚Zivilgesellschaft‘ und der ‚politischen Gesellschaft‘, zwischen dem Konsens und der Gewalt.“⁵⁸ Staat und Zivilgesellschaft bilden Netze von Machtbeziehungen, in denen der Konsens durch Hegemoniebeziehungen in

⁵³ Vgl. A.a.O.: 20f.

⁵⁴ Vgl. GRAMSCI 2002: 119ff, Bd.1.

⁵⁵ CREHAN 2002: 101.

⁵⁶ GRAMSCI 2002: 515, Bd. 3.

⁵⁷ A.a.O.: 120, Bd.1.

⁵⁸ A.a.O.: 916, Bd.4.

der öffentlichen Meinung re-produziert wird.⁵⁹ Die Akteure in diesem Ringen um den Konsens sind die Intellektuellen, die in Hegemonialapparaten wirken, um ihre Weltsicht zur gültigen zu machen.

Haug merkt an, dass „...auch wenn die Hegemonie-Verhältnisse eine Übermacht ausdrücken,... es stets Formen der Gegenmacht und Gegenöffentlichkeit, kurz: der >nichthegemonialen Hegemonie<“⁶⁰ gebe. Diese „nichthegemoniale Hegemonie“, die ich weitergehend so konzipiere, dass sie letztendlich sich selbst überflüssig macht, indem sie nämlich potenziell eine hegemoniefreie Gesellschaft ermöglicht, ist in Venezuela insofern anzutreffen, als die Marginalisierten im bolivarianischen Prozess explizit als Produzenten eigener Weltzugänge gedacht werden und sowohl ideologisch als auch materiell *ermächtigt* werden. Zum einen wird den Basismedien finanzielle Unterstützung gewährt, zum anderen werden die Marginalisierten überhaupt als prinzipiell gleichberechtigter Teil der venezolanischen Gesellschaft angesehen. Das äußert sich bspw. in der Abschaffung der Eintrittszahlungen für manche öffentliche Parks in Caracas, über dem Eingangstor hängt ein Spruchband mit dem Slogan „Venezuela – ahora es de todos!“ („Venezuela gehört jetzt allen.“) und die Kassenhäuschen stehen leer.⁶¹

Ich schließe in dieser Untersuchung an das Hegemonie-Konzept Gramscis an und werde mich mit der Frage befassen, ob und wie das Community-Fernsehen Catia Tve im Kontext des venezolanischen Transformationsprojekts dazu beitragen kann, die „potentielle Energie der Subalternen“ zu entfesseln und die Position der nichthegemonialen Hegemonie zu stärken. Wichtig für die Untersuchung wird sein zu analysieren, ob es den Subalternen gelingt, stimmige Zugänge zu der Welt, in der sie leben, zu produzieren. Stimmig meint hier, wie oben bereits dargestellt, dass die Weltzugänge attraktiv, plausibel und an eine erfahrbare Lebensumwelt anbindbar sind. In der Unfähigkeit, eigene stimmige konkurrenzfähige Weltzugänge zu produzieren, sieht Haug eine der Hauptdimensionen von Ungleichheit.⁶² Zugleich böte der Kampf um kulturelle Hegemonie eine Möglichkeit zur Befreiung: „Jede Aufrichtung aus Subalternität setzt aber den Bruch mit fremder Hegemonie voraus...“⁶³

⁵⁹ Vgl. CREHAN 2002: 99ff; GRAMSCI 2002: 729, Bd. 4

⁶⁰ HAUG 2004: 20.

⁶¹ Eigene Beobachtung im Sommer 2005. Auch einige Kulturveranstaltungen sind kostenlos zugänglich.

Ich besuchte bspw. eine Musikaufführung mit internationaler Beteiligung im Theater Teresa Careño im Stadtzentrum von Caracas. Der Eintritt war frei. Das Publikum bestand zwar hauptsächlich aus Mitgliedern der Mittelschicht, aber ich kam auch mit einigen Barrio-Bewohnern ins Gespräch, die von der Möglichkeit, das Theater gratis zu besuchen begeistert waren.

⁶² HAUG 2004: 20.

⁶³ A.a.O.

Ich sehe Gesellschaft als ein von Machtbeziehungen durchwobenes Geflecht, dessen politische Machthaber zur Sicherung ihrer Herrschaft auf kulturelle Hegemonie angewiesen sind. Mit dem Hegemonie-Begriff beschreibe ich hier des Weiteren den Kampf um gültige, also gesellschaftlich anerkannte, Weltbeschreibungen zwischen Gruppen, Blöcken und Klassen, die in bestimmten Machtbeziehungen stehen. Dieser Kampf findet auf dem Feld der öffentlichen Meinung statt und wird i.d.R. von Intellektuellen geführt. Grundlegende Werte und Normen der Gesellschaft werden so produziert und reproduziert.

In Venezuela hat mit dem Amtsantritt Chávez' und dem seither stetig fortschreitenden Transformationsprojekt eine Verschiebung der politischen Machtverhältnisse stattgefunden. Aufgrund der Tatsache, dass die venezolanische Wirtschaft hauptsächlich auf der Ölförderung basiert und diese nach einigen Kämpfen mittlerweile von regierungsnahen Kräften kontrolliert wird⁶⁴, hat diese Machtverschiebung eine gewisse ökonomische Absicherung. Allerdings entsprechen das Wirtschaftssystem und die Besitzverhältnisse der Produktionsmittel noch weitestgehend denen der Vor-Chávez-Ära. Unter diesen Umständen ist schwer festzustellen, welche die dominante Gruppe in der venezolanischen Gesellschaft ist. Im Bereich des Fernsehens stehen sich die allesamt oppositionellen kommerziellen Fernsehstationen und die Staats- und Community-Sender gegenüber.⁶⁵ Die kommerziellen Sender haben in diesem Kampf die größere Reichweite und Tradition auf ihrer Seite, die Community- und Staatssender dagegen die Unterstützung der politischen Machthaber. Vor diesem Hintergrund findet meine Untersuchung statt.

Ich denke, dass die große Identifikation der armen Bevölkerung Venezuelas mit Präsident Chávez sich nicht nur als Übereinstimmung mit den konkreten politischen Zielen oder auch aktuellen Entscheidungen verstehen lässt, sondern zu einem großen Teil darauf beruht, dass sie das Gefühl haben, ernst genommen und als Person angesprochen zu werden.

Hegemoniebeziehungen sind, wie ich dargelegt habe, für die Sicherung von Herrschaft und die Konsensbildung bezüglich grundlegender Normen und Werte einer Gesellschaft funktional. Sie funktionieren in diesem Sinn, indem sie die öffentliche Meinung prägen und den Mitgliedern der Gesellschaft Identifikationsangebote liefern. Die Identifikation der Individuen mit den kommunizierten Vorstellungen und die daraus resultierende Subjekt-Konstituierung beschreibe ich mit dem Begriff der Ideologie.

⁶⁴ Vgl. KAPITEL 3.3.

⁶⁵ Vgl. KAPITEL 3.7.

2.2. Ideologie

Ich schließe mich in meinem Verständnis von Ideologie dem französischen Marxisten Louis Althusser an, der im Anschluss an Marx und Gramsci seine Vorstellungen von Ideologie und ideologischen Staatsapparaten entwickelt.⁶⁶ Althusser befasst sich mit der Frage, wie die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse in ideologischen Staatsapparaten reproduziert werden und welche individuellen und gesellschaftlichen Funktionen Ideologie erfüllt. Im Bereich der gesellschaftlichen Funktionen schließt Althusser an das Hegemonie-Konzept Gramscis an: „Unseres Wissens kann keine herrschende Klasse dauerhaft die Staatsmacht innehaben, ohne gleichzeitig ihre Hegemonie über und in den Ideologischen Staatsapparaten auszuüben.“⁶⁷ Die Orte, an denen Hegemonie ausgeübt wird, werden als „Ideologische Staatsapparate“ beschrieben, wobei diese als „religiöser“, „schulischer“, „familiärer“ und sogar als „privater“ Ideologischer Staatsapparat gedacht werden.⁶⁸ Ideologische Staatsapparate bezeichnen also nicht „vom Staat kontrollierte“ Erkenntnissysteme, sondern im Endeffekt sämtliche Institutionalisierungen der öffentlichen Meinungsbildung. In den modernen bürgerlichen Gesellschaften existieren laut Althusser zwei Staatsapparate: Der repressive Staatsapparat sichert die Macht der Herrschenden auf repressive Weise, die Ideologischen Staatsapparate sichern die Macht der Herrschenden auf ideologische Weise.⁶⁹ Mit dieser Konzeption schliesst Althusser an Gramsci's Überlegungen an, dass in modernen Gesellschaft ein dialektisches Verhältnis von direkter Herrschaft und Hegemonie bestehe (s.o.). Die Ideologischen Staatsapparate sind Ort von Klassenkämpfen, dort kann „...der Widerstand der ausgebeuteten Klassen ... die Mittel und die Gelegenheit finden..., sich Gehör zu verschaffen, entweder indem sie die dort existierenden Widersprüche nutzen oder indem sie sich Kampfpositionen erobern.“⁷⁰ Hier also ein Hinweis auf mögliche emanzipative Praktiken: Die Subalternen können sich innerhalb der ideologischen Staatsapparate Gehör verschaffen. Dabei geht es laut Althusser nicht darum, eine bestehende Ideologie zu verändern, sondern darum, zunächst eine andere Ideologie zum Inhalt der sozialen Praktiken zu machen.

Für Venezuela kann, wie oben bereits dargelegt, behauptet werden, dass Kampfpositionen von Marginalisierten erobert wurden. Umso spannender wird die Frage danach, was sie dort nun veranstalten.

⁶⁶ Vgl. ALTHUSSER 1977: 120.

⁶⁷ A.a.O.: 122.

⁶⁸ Vgl. a.a.O.: 119f.

⁶⁹ Vgl. ALTHUSSER 1977: 122f.

⁷⁰ A.a.O.: 122.

Die in den diversen Ideologischen Staatsapparaten re-produzierten Vorstellungen über die politische Welt beschreibe ich mit dem Begriff der politischen Kultur.

Als grundlegende Funktion von Ideologie beschreibt Althusser die Konstituierung von Subjekten.⁷¹ Dabei gibt es eine Wechselwirkung zwischen Subjekten und Ideologie: Subjekte werden durch Ideologie konstituiert und konstituieren in ihren Praktiken zugleich die Ideologie. Es ergibt sich daraus ein relativ stabiles System der Konstituierung von Subjekten im Sinne der dominanten Ideologie, die dadurch wiederum reproduziert wird.⁷²

Die Subjektkonstituierung funktioniert laut Althusser durch Anrufung von Individuen, die zu Subjekten der Gesellschaft werden, indem sie *als Subjekte* „angerufen“ werden. Das heißt, es werden bestimmte Identifikationsangebote gemacht, bei denen den Individuen klar ist, dass sie gemeint sind (oder eben nicht). Wenn bspw. Angela Merkel in ihrer Weihnachtsansprache „Die Deutschen“ anspricht, ist relativ klar, wer gemeint ist, nämlich alle hier lebenden außer den Zugewanderten, diese werden als z. B. „Türkische Mitbürger“ angerufen. Diese Aussage würde Angela Merkel vermutlich als Unterstellung zurückweisen, aber das Besondere an der Subjekt-Konstituierung ist eben, dass diejenigen sich angesprochen fühlen, die tatsächlich „gemeint“ sind. Solche Vorstellungen sind allerdings historisch wandelbar, so setzt sich in Deutschland nach und nach immer mehr die Erkenntnis durch, dass es u.U. sogar „schwarze Deutsche“ geben könnte und Deutsch-Sein sich nicht als Blut- oder Rassekategorie definieren läßt.⁷³

Da die Subjekt-Konstituierung zunächst ungefragt durch die Geburt *in* ein Kollektiv erfolgt, gibt es kein Individuum, das außerhalb jeder Ideologie stünde. Es gibt aber auch nicht „die Ideologie“, sondern immer nur bestimmte Ideologien. Auf der individuellen Ebene ergibt sich die Frage, warum die Subjekte „ganz von alleine“ im Sinne der Ideologie funktionieren. Althusser führt das u.a. darauf zurück, dass die Individuen schon vor ihrer Geburt in ein ritualisiertes System eintreten (die Gesellschaft, in der die Mutter lebt) und damit zu Subjekten werden, bevor sie überhaupt geboren sind.⁷⁴ Hinzu kommt ein „...System der Anrufung als Subjekte,... der allgemeinen Wiedererkennung und der absoluten Garantie...“⁷⁵ in dem die Subjekte gefangen sind, diese „...erkennen’ das *Bestehende* ,an’, sie erkennen an, dass

⁷¹ Vgl. a.a.O.: 139ff.

⁷² Vgl. a.a.O.: 143.

⁷³ Dass es tatsächlich schon lange „Schwarze Deutsche“ gibt, wenn Deutsch-Sein als Sache der Staatsangehörigkeit gesehen wird, ist weniger bekannt oder akzeptiert. Der Film „Black Deutschland“ von Oliver Hardt (Dt. 2005, 55min.) befasst sich mit dieser Thematik.

⁷⁴ Vgl. ALTHUSSER 1977: 143.

⁷⁵ A.a.O.: 148.

es ‚in der Tat so ist und nicht anders‘, dass man Gott, seinem Gewissen, dem Pfarrer, de Gaulle, dem Unternehmer und dem Ingenieur gehorchen muß“⁷⁶.

Die von Geburt an sich vollziehende Eingebundenheit in Riten und soziale Praktiken „erzieht“ dazu, der dominanten Ideologie zu folgen. Es gibt deshalb auch keine objektive Position, von der aus die Analyse ideologischer Effekte erfolgen könnte. Wir alle sind ideologisch geprägt, und eine dominante Ideologie wirkt auf den Analytiker ebenso wie auf alle anderen.⁷⁷

Meine Untersuchung erfolgt im Hinblick auf die Frage, welche Identitätsangebote das Community-Fernsehen Catia TVE macht und was für Subjekte dadurch *konstituierbar* werden. Durch die Einordnung des Senders in den venezolanischen Transformationsprozess werde ich darüber hinaus darlegen, ob diese Subjektentwürfe stimmig im oben vorgestellten Sinn sind.

Aus den vorangegangenen Ausführungen ergibt sich folgendes Bild: Wenn eine bestimmte Ideologie bestimmte soziale Praktiken nach sich zieht, lässt die Analyse dieser Praktiken Rückschlüsse auf die zugrunde liegende Ideologie zu. Dabei gilt, dass es nicht eine allumfassende Ideologie gibt, sondern immer viele Ideologien nebeneinander stehen. Die bestimmten Ideologien sind innerhalb der Gesellschaft unterschiedlich stark vertreten⁷⁸ und ihre Wirkmacht hängt mit Hegemonie-Beziehungen zusammen. Die gesellschaftlich dominante Gruppe übt Hegemonie aus und verbreitet *ihre* Ideologie. Die Subjekte werden im Sinne der herrschenden Ideologie konstituiert. Die Analyse von Hegemonie-Beziehungen muss sich mit den konkreten Verhältnissen beschäftigen: „What in any given context constitutes hegemony can only be discovered through careful empirical analysis.“⁷⁹

In der aktuellen Situation in Venezuela ist schwer festzustellen, wer die dominante Gruppe ist und es ergibt sich eine besondere Situation, die günstig für die Entwicklung eigener, stimmiger Weltzugänge durch die Marginalisierten ist.

Ich untersuche in meiner Analyse, ausgehend von einer Einordnung des Projektes Catia TVE in den venezolanischen Transformationsprojekt, welche Vorstellungen und Bilder dort re-produziert werden und was für Subjekte damit konstituierbar wären. Um ein Instrumentarium zu entwickeln, mit dem ich die Untersuchung der

⁷⁶ A.a.O. Kursiv im Original.

⁷⁷ Vgl. A.a.O.: 140f.

⁷⁸ Althusser führt das Beispiel der juristischen Ideologie an: In den bürgerlichen Gesellschaften sei die juristische Ideologie an die Stelle der religiösen Ideologie als ‚führende‘ Ideologie getreten. Diese besage, jedes Individuum habe die Freiheit, sich in der Politik sowohl seine Ideen als auch sein Lager zu wählen. Diese Ideologie behaupte, Gesellschaften bestünden aus Individuen, deren individuelle Freiheit zu schützen oberstes Gebot sei. Dem gegenüber behaupte die marxistische Ideologie, die Gesellschaft bestehe aus Klassen. (ALTHUSSER 1977: 137f.)

⁷⁹ CREHAN 2002: 104.

Fernsehtexte des Community-Fernsehens Catia TVE durchführen kann, werde ich im Folgenden das Konzept der politischen Kultur und den Ansatz der kritischen Cultural Studies vorstellen.

2.3. Politische Kultur

In der politischen Wissenschaft gibt es verschiedene Ansätze zur Analyse des Verhältnisses von Massenmedien und Politik. Strohmeier erarbeitet eine Systematisierung der Funktionen von Massenmedien.⁸⁰ Er unterscheidet Primär-, Sekundär- und Tertiärfunktionen von Medien für die Demokratie. Primärfunktion ist demnach das Herstellen von Öffentlichkeit. Sekundärfunktionen sind die Vermittlung von Informationen und die Ausübung von Kontrolle.⁸¹ Tertiärfunktionen sind politische Sozialisation und Integration, politische Bildung und Erziehung und politische Meinungs- und Willensbildung. „Die Sozialisations- und Integrationsfunktion von Massenmedien steht dafür, dass Massenmedien eine Gesellschaft integrieren, indem sie grundlegende Werte und Regeln des Zusammenlebens vermitteln und dadurch einen Minimalkonsens schaffen.“⁸² In dieser Tertiärfunktion berühren Massenmedien den Bereich der politischen Kultur. Politische Kultur wird vom Politikwissenschaftler Karl Rohe als die für eine soziale Gruppe maßgeblichen Grundannahmen über die politische Welt konzeptualisiert. „Politische Kultur manifestiert sich ... einerseits als ‚Weltbild‘, das das politische Denken, andererseits als ‚ungeschriebene Verfassung‘, die das öffentliche Reden und Handeln der Gruppenmitglieder konditioniert.“⁸³

Die politische Kultur ist also so etwas wie die Gesamtheit der „vorgesehenen“ bzw. „vorstellbaren“ politischen Praktiken. Die politischen Subjekte konstituieren sich im Rahmen der von der politischen Kultur vorgesehenen Identitäten die damit als Ideologien funktionieren.

Wichtig ist, dass politische Kultur grundlegende Einstellungen gegenüber der politischen Welt, nicht gegenüber bestimmten Politikern oder Politiken beschreibt. Diese grundlegenden Einstellungen gegenüber der politischen Welt sind verbunden mit bestimmten operativen Ideen darüber, wie politisches Handeln aussehen kann und wie an bestimmte Probleme herangegangen wird.⁸⁴ Dementsprechend werde ich mich in dieser Untersuchung weniger auf die Frage konzentrieren, ob die Texte des Community-Fernsehens Catia TVE sich positiv

⁸⁰ STROHMEIER 2004.

⁸¹ In der Ausübung der Kontrollfunktion politischer Entscheidungsträger werden Massenmedien als „Vierte Gewalt“ nach Legislative, Judikative und Exekutive bezeichnet.

⁸² STROHMEIER 2004: 73.

⁸³ ROHE 1996: 1.

⁸⁴ Vgl. A.a.O.: 1f.

oder negativ zur Person Hugo Chávez verhalten, sondern untersuchen, welche politischen und sozialen Rollenmuster re-produziert werden.

Da soziale Gruppen aus Individuen bestehen, stellt sich die Frage, welcher Zusammenhang zwischen politischer Kultur und Individuum besteht und welche Rolle Massenmedien bei der Vermittlung kultureller Werte bzw. beim Kampf um die Deutungsmacht spielen.

Andreas Dörner beschäftigt sich in seiner Habilitationsschrift mit den Beziehungen von politischer Kultur, Individuen und Medienunterhaltung. Die Prinzipien und Regeln der politischen Kultur werden demnach über Massenmedien kommuniziert und von den Mitgliedern der sozialen Gruppe verinnerlicht. Dem Individuum werden Normalitätserwartungen vermittelt und politische Identitätsangebote gemacht, wobei die Normalitätserwartungen ontologische Sicherheit und Weltvertrauen bieten. Daher werden sie i.d.R. gerne und freiwillig übernommen. Politische Identitäten beschreibt Dörner als „Rollenmodelle“, die Orientierung in der politischen Welt bieten. Wenn die Individuen sich nicht entsprechend den kulturell etablierten Rollenmodellen verhalten, wird das von der sozialen Gemeinschaft sanktioniert⁸⁵: „Politische Kulturen leisten vor diesem Hintergrund für die Menschen vor allem eine Perspektivierung von Realität. Sie setzen Relevanzen, mit denen wir die Wirklichkeit wahrnehmen, und sie stiften Sinn.“⁸⁶ D. h. im Feld der politischen Kultur wird den Individuen vorgeführt, wie politische Praxis aussehen kann bzw. darf.

Ich sehe die Rolle der politischen Kultur als Herstellerin konformer Subjekte. Die politische Kultur funktioniert als Ideologischer Staatsapparat im Sinne Althusser. Für meine Untersuchung wird es wichtig sein zu schauen, welche politischen Praktiken in den Fernsichttexten von Catia TVE vorgeführt werden und welche „Normalitätserwartungen“ und „Rollenmuster“ formuliert werden.

Politische Kultur fasse ich als Set von Prinzipien und Regeln, die das politische Denken und Handeln von Individuen regulieren und programmieren, auf. Diese Programmierung erfolgt nicht unbedingt intentional von einer dominanten Instanz aus, sondern sie kann zumindest teilweise als Selbstprogrammierung beschrieben werden. Allerdings ist es für diese Selbstprogrammierung notwendig, überhaupt eine Vorstellung möglicher Handlungen oder Einstellungen zu haben: Die Regeln und Prinzipien bedürfen nicht nur ihrer Verinnerlichung, sondern auch ihrer Veräußerlichung. Sie müssen immer wieder durch Wort, Schrift, Bild und Tat in

⁸⁵ Vgl. DÖRNER 2000: 147ff.

⁸⁶ A.a.O.: 148.

Erinnerung gerufen werden. Dabei geht es „...niemals nur um Inhalte, sondern stets auch um die Form, die wiederum Einfluss auf den Gehalt hat.“⁸⁷

Es geht also nicht nur darum, *was* kommuniziert wird, sondern ebenso darum, *wie* kommuniziert wird und *in welchem gesellschaftlichen Kontext* die Kommunikation stattfindet. Sinnstiftung und Veräußerlichung erfolgt dabei laut Dörner im Bereich der „Zivilreligion“. Merkmal der Zivilreligion ist, dass die Vermittlung von Werten nicht argumentativ erfolgt, sondern erzählend; nicht diskursiv begründet, sondern veranschaulicht; nicht im Abstrakten verbleibend, sondern im Ritual sinnlich erfahrbar.⁸⁸ Hier wird zum Ausdruck gebracht, dass die verbale Aufforderung „Geh wählen!“ nicht unbedingt „effektiver“, im Sinne von mehr Eindruck bei der Rezipientin hinterlassend, sein muss als bspw. eine Reportage über den Wahltag einer beliebigen Alltagsperson.

Joan K. Bleicher hat herausgearbeitet, wie das Fernsehen als Leitmedium sinnstiftende Funktionen für Individuum und Gesellschaft übernimmt und somit als Agentin der Zivilreligion funktioniert.⁸⁹ Demnach übernimmt Fernsehen in modernen Mediengesellschaften mythische Funktionen bei der Integration der Gesellschaftsmitglieder in das bestehende Wertesystem: „Das Fernsehprogramm fungiert als kulturelles Forum, das in seinen Narrationen kollektive Vorstellungen und Wertestrukturen vermittelt und damit eine stabilisierende Funktion für das Kollektiv Gesellschaft wahrnimmt. Es vermittelt einen kulturellen Konsens über die Struktur der Gesellschaft.“⁹⁰

Die Re-Produktion der politischen Kultur im Fernsehen erfolgt laut Dörner im Bereich der (fiktionalen) Unterhaltung *und* im nicht-fiktionalen Bereich. Ich möchte hier darauf hinweisen, dass ich die Trennung von Unterhaltung und nicht-Unterhaltung (oft mit fiktional/nicht-fiktional gleichgesetzt) für die Funktion des Fernsehens als Agentin der Zivilreligion, die maßgeblich die politische Kultur beeinflusst, also der *Wertevermittlung* im Fernsehen, für problematisch halte. Alles, was gesendet wird, hat m. E. den Anspruch, die Zuschauerinnen zu unterhalten. Generell sind alle Fernsehinhalte inszeniert und bieten niemals ein vollständiges Abbild einer wie auch immer gearteten „Realität“.⁹¹

Wenn ich im Folgenden von Fernsehunterhaltung spreche, meine ich damit die gesamte Angebotsfläche des Fernsehens, das in seiner Gesamtheit als Agentin der

⁸⁷ ROHE 1996: 7.

⁸⁸ Vgl. DÖRNER 2000: 149.

⁸⁹ Vgl. BLEICHER 1999.

⁹⁰ A.a.O.: 140.

⁹¹ Sarah Berry stellt zur US-amerikanischen Fernsehlandschaft fest: „...the rise in the US of numerous television-based, hybrid formats has blurred the hypothetical line between documentary and fictional representation...“ (BERRY 1999: 40).

Zivilreligion bezeichnet werden kann, da sämtliche Inhalte die oben angesprochenen Kriterien erfüllen - auch Nachrichtensendungen haben einen erzählenden Charakter, sie veranschaulichen und sind sinnlich erfahrbar.

Das Feld der politischen Kultur wird von Rohe unterschieden in Deutungskultur und Sozialkultur. Sozialkultur bezeichnet demnach den Bereich unhinterfragter Selbstverständlichkeiten in der politischen Alltagswelt. Deutungskultur bezeichnet den Bereich bewusster Gestaltung von Einstellungen und Grundannahmen. Gesellschaftliche Deutungseliten entwickeln Sinn- und Identitätsangebote, die langfristig aus dem Bereich der Deutungskultur in das soziokulturelle Inventar übernommen werden können.⁹²

Das politische System Venezuelas befindet sich, wie oben dargestellt, seit Ende der 1980er in einem krisenhaften Zustand, und das Feld der Sozialkultur ist relativ klein bzw. die soziokulturell verankerten Werte sind relativ instabil. D. h. es gibt, wenn überhaupt, nur einen Minimalkonsens darüber, wie politischer Streit ausgetragen wird bzw. welche politischen Praktiken „normal“ sind. Entsprechend wichtig ist der Kampf um Benennungsmacht im deutungskulturellen Feld. Dieser Kampf wird zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen ausgetragen, wobei keine davon momentan eindeutig als dominante Gruppe identifizierbar ist.

Ich werde in der Analyse der Fernsehtexte von Catia TVE ein besonderes Augenmerk darauf legen, inwiefern die Gesellschaftsteile, die traditionell wenig Deutungsmacht besitzen, da sie keiner kulturellen Elite angehören, durch den Ansatz des Community-Fernsehens deutungskulturelle Macht gewinnen. Es geht also weniger darum, den Kampf um Deutungsmacht zwischen staatlichem Fernsehen und privatem Fernsehen zu beleuchten, sondern mehr darum, wie in dieser „Pattsituation der Deutungsmacht“ ein dritter Weg der Produktion von Weltzugängen geöffnet wird. In Venezuela waren die Armen traditionell von der Produktion von Deutungsangeboten ausgeschlossen, durch den bolivarianischen Transformationsprozess ist mittlerweile eine Situation entstanden, in der die Armen zum einen materiell ermächtigt werden, indem ihnen Produktionsmittel zur Verfügung gestellt werden, und zum anderen das kulturelle Umfeld geschaffen wird, in dem die neuen Weltzugänge Attraktivität und Plausibilität gewinnen. Der Community-Sender Catia TVE ist maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt, hier werden die Armen mit Produktionsmitteln versorgt und tragen durch die von ihnen produzierten Weltzugänge zu dem neuen Selbstverständnis der Marginalisierten bei.

⁹² Vgl. DÖRNER 2000: 149ff.

2.3.1. Politische Kulturforschung

Nachdem ich dargelegt habe, was politische Kultur bezeichnet und wie sie mit Individuum und Massenmedien sowie den Konzepten der Hegemonie und der Ideologie zusammenhängt, wende ich mich nun dem Bereich der Erforschung politischer Kultur zu. Im Bereich der deutschen Politikwissenschaften hat Karl Rohe maßgeblich am Konzept der politischen Kulturforschung gearbeitet. Rohe fordert für die politische Kulturforschung, dass sie „...nicht nach Einstellungen gegenüber konkreten politischen Regimen zu fragen hat, sondern nach den Wahrnehmungsmustern und Beurteilungsmaßstäben, die solchen Einstellungen zugrundeliegen.“⁹³ Die politischen und gesellschaftlichen Ordnungsentwürfe, die sich in der politischen Kultur manifestieren, können laut Rohe studiert werden wie Texte politischer Ideengeschichte oder geschriebene Verfassungen.⁹⁴ Allerdings liegen sie meist nicht in voll artikulierter Form vor, sondern sie müssen über Beobachtung von politischem Verhalten, über die Analyse von politischer Sprache und politischen Symbolen und über Auswertung von Umfragedaten indirekt rekonstruiert werden.⁹⁵

Andreas Dörner stellt eine medienwissenschaftliche Perspektive auf politische Kultur zur Verfügung. Er betrachtet politische Kultur als semiotische Institution: Das „...semiotische Konzept von politischer Kultur fasst diese auf als eine Zeichenwelt, in der sich bestimmte Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster als ‚Normallagen‘ des Politischen institutionalisiert haben... Film und Fernsehen bieten uns im Modus der Unterhaltung fiktionale politische Mikrokosmen, in denen uns Werte, Identitäten, Sinnentwürfe und Ontologien der politischen Welt angeboten werden.“⁹⁶

Wie oben dargelegt, betrachte ich Fernsehen insgesamt als Unterhaltungsmedium. Ich werde also die Trennung des Modus der Unterhaltung von anderen Modi nicht nachvollziehen und alle Fernsehtexte als grundsätzlich gleichwertig für die Konstituierung (politischer) Subjekte betrachten. Im visuellen Zeitalter⁹⁷ ist m. E. zudem die Visibilität der politisch-kulturellen Sinnstrukturen von besonderer Bedeutung. Das Fernsehen als Bildmedium trägt entscheidend zur Re-Produktion politischer Kultur bei. Wie kann nun eine Forschungsperspektive aussehen, die die Re-Produktion politischer Kultur im Fernsehen untersucht?

⁹³ ROHE 1996: 1.

⁹⁴ A.a.O.: 2.

⁹⁵ Vgl. A.a.O.: 2f.

⁹⁶ DÖRNER 2000: 151f.

⁹⁷ Nicholas Mirzoeff konzipiert moderne Gesellschaften als „visual Cultures“: „...seeing is much more than believing. It is not just a part of everyday life, it is everyday life“ (MIRZOEFF: 1).

Aus der Betrachtung politischer Kultur als semiotische Institution ergeben sich für Dörner zwei Implikationen:

1. Die politische Kultur tritt dem Einzelnen als etwas Gegebenes gegenüber, und
2. die Bestandteile der politischen Kultur stehen dem strategischen Agieren der Einzelnen als Instrument zur Verfügung.⁹⁸

D. h. die Einzelne kann sich der politischen Kultur nicht entziehen, wenn sie in der sozialen Gruppe agieren will. Sie kann sich aber der vorhandenen kulturellen Konventionen bedienen, um ein strategisches Ziel zu erreichen, das dann wiederum die politische Kultur verändern kann.

Hugo Chávez hat sich bspw. die in Venezuela kulturell und politisch verankerte Popularität Simón Bolívars zunutze gemacht, indem er dessen Schriften in seinem Sinn rezipiert hat und mit den gefundenen Passagen dann für sein Projekt der bolivarianischen Republik Venezuela geworben hat. Es war für die Herrschenden, die von Chávez attackiert wurden, sehr schwierig, Chávez als Staatsfeind darzustellen, da es zur Staatsräson gehörte, Simón Bolívar zu ehren. Chávez hat somit die Popularität und kulturelle Verankerung Bolívars als Instrument für sein strategisches Agieren genutzt.⁹⁹ Dass auch die Chávez-Gegner die Wichtigkeit politischer Symbole erkannt haben, lässt sich aus der Tatsache schließen, dass sie nach der Machtübernahme während des Putsches im Jahr 2002 umgehend das Bild Bolívars im Präsidentenpalast abhängten und den Zusatz „bolivarianisch“ aus dem Namen der Republik Venezuela entfernten.¹⁰⁰

Schwierig wird es, wenn die Einzelne die Codes der politischen Kultur verändern will und nicht nur strategisch mit diesen agieren. Was vom Bereich der Deutungskultur in den Bereich des soziokulturellen Inventars übergeht, wird in einem komplexen Prozess entschieden und hängt von verschiedenen Faktoren ab. Die Möglichkeit, neue Deutungsangebote zu formulieren, die auch gehört und akzeptiert werden, beschreibe ich mit dem Begriff der Deutungsmacht, die in der Regel auf Seiten der dominanten Gruppe liegt, die damit Hegemonie ausübt. Der Kampf um die Deutungsmacht ist sehr wichtig, wenn die politische Kultur und damit die grundlegenden Werte und Vorstellungen politischer Praxis verändert werden sollen. Er findet in modernen Medienkulturen zu einem großen Teil durch die Medien bzw. in den Medien statt. Wer die Macht über die gesellschaftlichen Leitmedien hat, hat auch eine große Deutungsmacht.

In Venezuela besteht die spannende Situation, dass es zwar dominante Gruppen (private kommerzielle Medien und Staatsmedien) gibt, diese aber ungefähr gleich

⁹⁸ Vgl. DÖRNER 2000: 149.

⁹⁹ Vgl. TWICKEL 2006: 56ff. Siehe auch Kapitel 1.

¹⁰⁰ Vgl. TWICKEL 2006: 180., AZZELLINI 2002: 5.

stark sind und zusätzlich noch eine dritte Gruppe existiert: Die Community-Medien, die zwar in der konkreten Auseinandersetzung mit der Opposition auf Seiten der Chávez-Regierung stehen, aber auch die Regierungspolitik kritisieren. Sie haben eine grundsätzlich andere Vorstellung von politischer Praxis als die Chávez-Regierung und die Opposition, die sich auch in der Medienpraxis niederschlägt. Im Sinne Rohes geht es in meiner Untersuchung eher um dieses Grundverständnis denn um die Einstellung gegenüber bestimmten Politiken oder Politikern der Chávez-Regierung.

Die politische Kulturforschung beruht auf dem Ansatz, Medientexte zu befragen, um etwas über bestehende grundlegende Normen und Werte in einer bestimmten Gesellschaft zu erfahren¹⁰¹. Eine Analyse von Mainstream-Medien liefert dabei Erkenntnisse über die herrschende politische Kultur. Meine Untersuchung befasst sich mit Alternativentwürfen, die im, im Vergleich zu den Mainstreammedien, marginalisierten Stadtteilfernsehen Verbreitung finden. Ob diese Entwürfe tatsächlich in das soziokulturelle Inventar der venezolanischen Gesellschaft Eingang finden, kann gegenwärtig noch nicht beurteilt werden. Hier scheint mir eine längerfristige Forschung sinnvoll.

In Venezuela findet spätestens seit dem Wahlsieg Chávez' im Jahr 1998 ein grundlegender Wandel politischer Grundeinstellungen statt: Das bis 1993 über mehrere Jahrzehnte herrschende Zweiparteiensystem ist komplett zusammengebrochen und die 1999 in Kraft getretene neue Verfassung betont den Übergang von einer repräsentativen zu einer partizipativen Demokratie, die sozialen Bewegungen haben als politische Akteure massiv an Bedeutung gewonnen und viele vormals Marginalisierte sind zu sozialen und politischen Subjekten geworden. Diesen Wandel werde ich in Kapitel 3 näher darstellen und darauf aufbauend die Fernsehtexte von Catia TVE darauf untersuchen, inwiefern der Partizipationsgedanke als neues politisches Paradigma transportiert wird und welche Angebote zur Konstituierung emanzipierter Subjekte gemacht werden.

Ich werde (insbesondere in Anbetracht der sehr instabilen Verhältnisse in Venezuela) nach Möglichkeiten der Intervention in das Feld der politischen Kultur durch emanzipativen Mediengebrauch fragen. Ich betrachte Fernsehen dabei mit Dörner als semiotische Institution und somit als Zeichensystem, das in ein gesellschaftliches und kulturelles Umfeld eingebunden ist. Zur Analyse solcher kulturell geformter Fernsehtexte werde ich mich auf Ansätze der kritischen Cultural Studies stützen, die ich im folgenden Abschnitt erläutern werde.

¹⁰¹ Vgl. DÖRNER 2000: 149fff.

2.4. Kritische Cultural Studies und Medienanalyse

Mein Verständnis von Fernsehkommunikation basiert auf dem der kritischen Cultural Studies, das sich grundsätzlich von dem der britischen Cultural Studies ableitet. Als deren Gründungsdokument gilt Stuart Halls Aufsatz „Encoding/Decoding“¹⁰². Darin greift Hall die Konzeption von Kommunikation als Kreislauf an und verweist auf die komplexe Struktur von Medienkommunikation, die durch verschiedene miteinander verwobene Momente erhalten werde. Wichtig für die Kommunikation sei nicht ein etwaiger „tatsächlicher Inhalt“ einer Nachricht, sondern die Momente des Kodierens und des Dekodierens, die wiederum jeweils in einem kulturellen Kontext erfolgten.¹⁰³

Zum grundsätzlichen Selbstverständnis der Medienanalyse im Rahmen der Cultural Studies stellt Ang fest: „Das besondere an... [den Cultural Studies]... ist nämlich nicht, dass sie einfach ein Wissen über Medienkultur anhäufen, sondern dass sie auf der Basis einer grundlegenden Prozess- und Konfliktorientierung die Stellung von Medien in gegenwärtigen soziokulturellen Auseinandersetzungen zu beleuchten suchen. Und hierin ist auch die Spezifik einer Medienanalyse im Rahmen der Cultural Studies zu sehen.“¹⁰⁴ Es geht also darum, die Erkenntnisse über einzelne Medientexte oder Medieninstitutionen in gesellschaftliche Zusammenhänge einzuordnen. Indem ich die Arbeit des Community-Fernsehsenders Catia TVE in die aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen in Venezuela einordne, mache ich mir diesen Ansatz zu eigen.

Der Untersuchungsgegenstand der Cultural Studies im Allgemeinen ist die Kultur.¹⁰⁵ Kultur wird in den Cultural Studies als Gesamtheit einer Lebensweise oder übergeordnetes Prinzip einer Gemeinschaft beschrieben, die Cultural Studies haben also einen erweiterten Kulturbegriff, die Trennung von „Hochkultur“ und „Populärkultur“ wird aufgehoben.¹⁰⁶ Kultur ist des Weiteren mit sämtlichen gesellschaftlichen Praktiken verknüpft, prägt diese und wird zugleich von diesen geprägt, sie kann nicht als isolierter Bereich *neben* anderen gesellschaftlichen Bereichen gesehen werden, sondern ist mit diesen verwoben. Ausdruck findet Kultur nicht nur in Kunst und Erziehung, sondern auch in Institutionen und im ganz gewöhnlichen Verhalten:¹⁰⁷ „In der Kultur realisieren sich die

¹⁰² HALL 2004.

¹⁰³ Vgl. A.a.O.: 128ff.

¹⁰⁴ ANG 1999: 21.

¹⁰⁵ Vgl. A.a.O.: 14.

¹⁰⁶ A.a.O.

¹⁰⁷ Vgl. HEPP: 38ff.

gesellschaftlichen Werte und Überzeugungen.“¹⁰⁸ Die einzelnen Teile einer Kultur bzw. die kulturell produzierten Texte, können zwar als einzelne beschrieben werden, stehen aber zueinander in Beziehung und eine Bewertung der Texte wird erst möglich, wenn diese im gesellschaftlichen Kontext gesehen werden.

Ich betrachte den Community-Fernsehsender Catia TVE als Teil der venezolanischen Kultur, die Fernseh-Texte werden sowohl im kulturellen Umfeld produziert als auch rezipiert. Für die Stimmigkeit der Texte ist es m.E. notwendig, dass sie sich innerhalb eines kulturellen Konsenses bewegen und sich somit an andere Bereiche der Kultur anschliessen, erst dadurch werden sie als Identitätsangebote attraktiv.

In dieser Untersuchung werde ich die Fernsehtexte in ihren gesellschaftlichen Kontext einordnen, und mich dabei auf Ansätze der kritischen Cultural Studies, die maßgeblich von Douglas Kellner entwickelt wurden, stützen. Er versucht, Kritische Theorie¹⁰⁹ und Cultural Studies zu verbinden und erarbeitet ein Konzept kritischer Cultural Studies. Diese beschreibt er als „...diagnostische Kritik, bei der kulturelle Texte ‚befragt‘ werden, um zu erkennen, was sie über die gegenwärtige Zeit aussagen.“¹¹⁰ Neben der kritischen Theorie verbindet Kellner die Cultural Studies auch mit anderen kritischen Perspektiven wie Feminismus, Poststrukturalismus und psychoanalytischen Ansätzen ausserhalb der kritischen Theorie. „Jede kritische Methode konzentriert sich auf spezifische Aspekte eines Objektes aus einer bestimmten Perspektive heraus...“¹¹¹ Eine klare Festschreibung von Forschungsgegenstand und Forschungsmethode wird dabei abgelehnt, die kritischen Cultural Studies verstehen sich als transdisziplinäres Projekt und die konkreten Methoden der Untersuchung sind kontextabhängig. Vertreterinnen der kritischen Cultural Studies sind sich zudem ihrer Rolle als Forscherinnen bewusst

¹⁰⁸ BLEICHER 1999: 273.

¹⁰⁹ Als Kritische Theorie werden die wissenschaftstheoretischen Positionen und Analysen der so genannten Frankfurter Schule bezeichnet. Die Frankfurter Schule entwickelte sich am Institut für Sozialforschung der Universität Frankfurt in den 1930er Jahren. Die Anhänger der Frankfurter Schule emigrierten während der Zeit des Nationalsozialismus größtenteils und setzten ihre Arbeit in New York und später (nach 1945) wieder in Frankfurt fort. Als Gründungsväter gelten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno. Die Kritische Theorie verstand sich selbst als „Projekt einer Erneuerung und Entwicklung einer kritischen Gesellschaftstheorie“ (WASCHKUHNS 2000: 1). Die Kritik der Gesellschaft wurde „...von Horkheimer als undogmatische historisch-materialistische und dem Emanzipationsgedanken verpflichtete Theorie begriffen“ (SCHMIDT 1995: 533). In dem Aufsatz „Traditionelle und kritische Theorie“ erläutert Horkheimer das neue Verständnis von Theorie. Er legt dar, dass eine Theorie, die zur Emanzipation der Gesellschaft beitragen soll, immer wertend sein muss und nicht auf der Suche nach einer vermeintlich objektiven Wahrheit. (Vgl. HORKHEIMER 1937)

¹¹⁰ KELLNER 2005: 9.

¹¹¹ A.a.O.: 21.

und sie reflektieren diese. Ihr Ziel ist es nicht, lediglich eine objektive Beschreibung bestimmter Zusammenhänge von außen zu erreichen, sondern die Forschung hat als erklärtes Ziel auch eine Intervention in Folge gewonnener Erkenntnisse.¹¹²

Mein Interesse in der Analyse des Community-Senders Catia TVE liegt weniger in einer möglichen Intervention meinerseits in die venezolanische Gesellschaft, als vielmehr in einer Annäherung an die grundsätzliche Frage, wie emanzipative Medienpraxis aussehen kann. Meine Intervention wird also vorraussichtlich eher in der hiesigen Gesellschaft stattfinden.

Den Bereich der Kultur sieht Kellner, im expliziten Anschluss an Gramsci, als umkämpftes Gebiet zwischen verschiedenen Gruppen und Klassen-Blöcken.¹¹³ Kulturelle Kritik soll spezifizieren, welche Kämpfe zwischen welchen Gruppen stattfinden. Dabei „...bieten die Texte der Medienkultur wichtige Einblicke in das psychologische, soziopolitische und ideologische Funktionieren einer spezifischen Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt.“¹¹⁴ Kellner bezieht sich sowohl auf Gramscis Hegemonie-, als auch auf Althusser's Ideologie-Konzept und hat dabei auch die besonderen ideologischen Funktionen von Bildern im Blick: „Die Medienkultur stellt machtvolle Bilder und Szenen zur Identifikation bereit, die möglicherweise direkt unser Verhalten beeinflussen, indem sie Modelle für Handlungen, Mode und Aussehen verbreiten.“¹¹⁵

An diesem Punkt setzt auch meine Untersuchung an. Ich sehe die Texte des Community-Fernsehsenders Catia TVE als Ausdruck der aktuellen gesellschaftlichen Paradigmen in Venezuela und die Rezeption und Produktion derselben zugleich als die kulturellen Praktiken verändernd. Dabei ist natürlich zu beachten, dass das Community-Fernsehen nur eine begrenzte Reichweite hat und nicht unbedingt als hegemoniales Medium beschrieben werden kann. Warum es im aktuellen venezolanischen Prozess trotzdem eine wichtige Funktion erfüllt, lege ich später dar, dazu wird es notwendig, den Fernsehsender in seine gesellschaftlichen Zusammenhänge einzuordnen.

Als Medienkulturen bezeichne ich mit Kellner moderne Gesellschaften nach dem zweiten Weltkrieg¹¹⁶ und nehme damit die ständig wachsende Verbreitung audiovisueller Medien und den damit verbundenen Bedeutungszuwachs von Massenmedien für die Kultur in den Blick. Im Zuge der Entstehung der

¹¹² Vgl. A.a.O.: 13.

¹¹³ A.a.O.: 25.

¹¹⁴ A.a.O.: 50.

¹¹⁵ A.a.O.: 36.

¹¹⁶ Vgl. KELLNER 2000.

Medienkulturen wurde die Hochkultur aus dem Zentrum der kulturellen Aufmerksamkeit verdrängt und die Massenkunst gewann an Bedeutung für die Reproduktion von Kultur, während „hohe Kunst“ an Bedeutung verlor.¹¹⁷

Andreas Hepp spricht nicht von Massenkultur, sondern von Populärkultur: „Was ‚massenhaft‘ ist, ist nicht das Publikum, sondern die Art der Übertragung und Reproduktion von Kulturprodukten.“¹¹⁸ Als Produkte der Populärkultur gelten bei Hepp kommerziell erfolgreiche Medienprodukte, da bei diesen davon ausgegangen wird, dass sie ein breites Publikum ansprechen und somit populär sind. Die Untersuchung populärer Medientexte lässt dann Rückschlüsse auf den Mainstream und damit auf die vorherrschende politische Kultur zu: „Der Mainstream des Kinos verweist auf den Mainstream der politischen Kultur.“¹¹⁹

Douglas Kellner als Vertreter der kritischen Cultural Studies lehnt den Begriff der Populärkultur, wie er von Hepp gebraucht wird, ab. Den Begriff der Populärkultur würde er, wenn überhaupt, für emanzipativen Mediengebrauch verwenden; nicht für kommerzielle massenmediale Produkte: „...I believe that instead of using ideological labels like ‚mass‘ and ‚popular‘, one could simply talk of culture and communication and develop a ‚cultural studies‘ cutting accros the full range of media and culture.“¹²⁰ Es geht im Ansatz der kritischen Cultural Studies somit um die ganze Bandbreite medialer Produktion und deren Wechselwirkungen mit der Kultur, in der die Produktion und Rezeption stattfindet.

Auch ich werde den Begriff der Populärkultur nicht verwenden, sondern mit einem allgemeinen Kulturbegriff operieren. Kultur beschreibe ich im oben dargestellten Sinn als Zusammenhang, in dem sich Überzeugungen und Werte einer Gemeinschaft realisieren. Die Grundeinstellungen, Normen und Werte bezüglich der Formen politischer Auseinandersetzung beschreibe ich als politische Kultur. Spezifische kulturelle Vorstellungen sehe ich dabei als historisch wandelbar an. Ich untersuche in meiner Analyse nicht Produkte der Populärkultur, um Rückschlüsse auf die gesellschaftlich dominante Fiktion zu erzielen, wie dieses in einigen Arbeiten der Cultural Studies getan wird. Stattdessen werde ich untersuchen, welches Potential zur Konstituierung emanzipierter Subjekte die Identifikationsangebote, die in den Fernsichttexten von Catia Tve gemacht werden, haben. Ein populärwissenschaftlicher Ansatz würde in Venezuela schon deshalb Probleme bekommen, weil nicht wie in Deutschland Einschaltquoten gemessen werden und die Betreiber von (kommerziellen) Fernsehsendern oftmals eher

¹¹⁷ A.a.O.: 16.

¹¹⁸ HEPP: 44.

¹¹⁹ DÖRNER 2000: 165.

¹²⁰ KELLNER 2000: 34.

politische als (direkt-) kommerzielle Interessen verfolgen. Als Beispiel sei hier auf die Rolle der Medien im Putsch von 2002 verwiesen, die ich in der Einleitung dargestellt habe.

Insgesamt ist die Situation in Venezuela derartig polarisiert zwischen Chávez-Unterstützern (Chávistas) und Chávez-Gegnern, dass die Betreiber der kommerziellen Fernsehsender als Chávez-Gegner zwar durchaus langfristige ökonomische Interessen verfolgen, indem sie versuchen, zum Sturz des Präsidenten Chávez beizutragen (denn der Erfolg des Transformationsprozesses bedroht in der Tat die Existenz der kommerziellen Medien), aber der Wechselkreislauf von Publikumsinteressen und Fernsehangebot, wie er bspw. von Andreas Dörner für marktförmig organisierte Gesellschaften angenommen wird (s.o.), ist so nicht mehr existent.

2.5. Fernsehen und politische Kultur

Ausgehend von der dargelegten Konzeption von Ideologie als Subjekt-konstituierend behaupte ich, dass die konkreten Ideologien wesentlich zur sozialen und politischen Verfassung von Gesellschaftsformationen beitragen, indem sie konkrete Subjekte „in ihrem Sinn“ konstituieren. Die kulturelle Ordnung ist stark von der herrschenden oder dominanten Ideologie geprägt und trägt zugleich zur Reproduktion derselben bei. Wenn wir nun sagen, dass wir es bei der betrachteten Gesellschaftsformation mit einer Medienkultur zu tun haben, also einer Gesellschaft, die sich (ideologisch) hauptsächlich in den Massenmedien reproduziert, ergibt sich folgende Frage: Welche Rituale wirken in den Medienkulturen als Reproduzenten der dominanten Ideologie, die sich in der politischen Kultur manifestiert und wie können diese untersucht werden?

Zunächst betrachte ich Fernsehen als Leitmedium, das somit als maßgeblich an der ideologischen Reproduktion beteiligt angesehen werden kann: Im Fernsehen wird den Rezipienten vorgelebt/gezeigt, was gut und was schlecht ist, wie frau sich in bestimmten Situationen zu verhalten hat etc. Es liefert also Welterklärungen, an denen die Einzelnen sich orientieren können. Joan K. Bleicher stellt fest, dass „Fernsehkonsum ... als soziales Ritual der Anbindung des Ichs an das gesellschaftliche Kollektiv“¹²¹ fungiere. Diese Anbindung erfolgt hauptsächlich durch Modellbildung. Im Zeitalter einer sich ausdifferenzierenden Fernsehlandschaft sieht Bleicher die „...organisierende Kraft für die ganze Gesellschaft verloren.“⁴¹

Ich denke, dass diejenigen Grundwerte, die die herrschenden Verhältnisse reproduzieren, auch in einer diversifizierten Medienlandschaft als Metaerzählung

¹²¹ BLEICHER 1999: 281.

transportiert werden. Es gibt bestimmte Grundwerte wie z.B. das Ideal der bürgerlichen Freiheit, die auch in einer ausdifferenzierten Fernsehlandschaft reproduziert werden, indem sie in den meisten Erzählungen als Meta-Erzählung mitschwingen. Auch wenn das Fernsehen nicht mehr ganz so viele Bereiche der Gesellschaft organisiert, wie es das schon einmal getan hat, bleibt es doch von großer Funktionalität für die Re-Produktion von kulturellen Normen und Werten. Es liefert Vor-Bilder für gesellschaftlich akzeptiertes Verhalten im doppelten Wortsinn, nämlich tatsächlich als visuelles Bild, das als Vorbild für die Subjektkonstituierung funktioniert und als Text, der akzeptiertes Verhalten erzählt.

Fernsehen funktioniert als ideologischer Apparat, indem es Subjekte durch Anrufung, die nicht allein auf der Ebene der Handlung, sondern auch auf der Ebene der visuellen Repräsentation erfolgt, konstituiert. D.h. es kann in der Analyse nicht nur darum gehen, welche „Geschichte“ erzählt wird, sondern auch die einzelnen Bilder und Bildsequenzen haben ideologische Funktionen.

Die Funktionen von Bildern für die Subjekt-Konstituierung untersucht Kaja Silverman in ihrem Buch „The Treshold of The Visible World“¹²². Aus einer feministischen Perspektive untersucht sie, wie patriarchale Gesellschaftsstrukturen in Fernseh- und Film-Bildern reproduziert werden. Dabei stützt Silverman sich auf Ansätze des Psychoanalytikers Jacques Lacan, der sich wiederum auf Althusser bezieht.

Lacan befasst sich mit den Zusammenhängen von Sehen, Angesehen werden und Subjekt-Konstituierung. Laut Lacan bilden sich Subjekte durch das Ansehen von Vorbildern und das gleichzeitige Bewusstsein des Ständig-angeblickt-werdens: „Was einzukreisen wäre ... ist die Präexistenz eines Blicks – ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.“¹²³ Das Individuum weiß darum, das es permanent angeblickt wird und versucht nicht aufzufallen, indem es sich an die Konventionen der Gesellschaft hält. Die von Althusser beschriebene „Anrufung“ als Subjekt-konstituierendes Element wird hier gewissermaßen als „Anblickung“ konzipiert.

Lacans Ansatz wird in den traditionellen Cultural Studies als ahistorisch, starr und nicht-wandelbar kritisiert.¹²⁴ Kaja Silverman erweitert den Ansatz von Lacan, indem sie sich auf die Suche nach sozialen Determinanten des Blickens begibt. „...certain representational coordinates propose themselves as more appropriate frames

¹²² SILVERMAN 1996.

¹²³ LACAN 1987: 78.

¹²⁴ Vgl. HALL 2004: 158f.

through which to apprehend the world than others, simply because they are subject within our society to a more frequent and emphatic articulation.“¹²⁵

Damit spricht Silverman den „Vorbildcharakter“ der visuellen Fernsicht an. Indem das Fernsehen Bilder zeigt, gibt es den Individuen Identifikationsangebote, die zur Subjekt-Konstituierung beitragen - und zwar im Sinne der dominanten Ideologie.

Mit diesem Vorbildcharakter werde ich mich in der Analyse der visuellen Ebene der Fernsicht von Catia TVE befassen. Silverman führt die Begriffe „cultural screen“ (kultureller Schirm) und „dominant fiction“ (dominante Erzählung) ein. Die dominante Erzählung bezeichnet bei Silverman die gesellschaftlich konstruierte Realität. Sie wird als durch gesellschaftliche Zusammenhänge determiniert beschrieben. Notwendig für das Fortbestehen als dominante Erzählung ist, dass eine Mehrheit der Gesellschaftsmitglieder die Erzählung akzeptiert und sie durch regelkonformes Verhalten reproduziert.¹²⁶ Der kulturelle Schirm stellt die visuelle Komponente der dominanten Erzählung dar. Auf ihm werden die gesellschaftlich anerkannten Bilder gezeigt.

Die verschiedenen Elemente der dominanten Erzählung sind dabei verschieden stark in der Gesellschaft verankert. Manche Elemente, wie z.B. das heteronormative Paradigma, sind sehr starr, andere eher wandelbar. So wird im deutschen Fernsehen bspw. das heteronormative Paradigma reproduziert, indem die zweigeschlechtliche Ordnung niemals in Frage gestellt wird. Es gibt keine dominanten Bilder von Menschen, die sich selbst weder als Frau noch als Mann verstehen.

Ich schließe mich Silverman an und benutze die von ihr entwickelten Begriffe als „dominante Erzählung“ und „kultureller Schirm“. Damit wird es möglich, die verschiedenen Ebenen des Fernsichtes in ihren ideologischen Funktionen zu beschreiben.

2.6. Medienproduktion als emanzipative Praxis

Ich betrachte Fernsehen als im vorgestellten Sinn ideologischen Apparat. Es bleibt die Frage, ob Fernsehen nur die „herrschende“ oder „dominante“ Ideologie verbreiten kann, oder ob es im Fernsehen Möglichkeiten gibt, widerständige Positionen einzunehmen und alternative Identifikationsangebote zu machen. Ein besonderes Augenmerk der britischen Cultural Studies liegt auf der

¹²⁵ SILVERMAN 1996: 221.

¹²⁶ A.a.O.: 178.

Rezipientenposition. Die Dekodierende hat bei Stuart Hall die Wahl zwischen drei hypothetischen Positionen:¹²⁷

1. „dominant-hegemonic position“: Die Zuschauerin benutzt den gleichen Code wie die Produzentin.
2. „negotiated position“: Grundsätzlich wird der dominante Code akzeptiert, in der konkreten Situation werden aber eigene Maßstäbe angelegt.
3. „oppositional position“: Es wird komplett anders dekodiert, als von der Kodierenden intendiert war.

Die Rezipientenposition kann demnach der Ort einer widerständigen Praxis des Subjekts sein. Auch ein Fernsehtext, der im Sinne der dominanten Fiktion entstanden ist, kann dann vom Rezipienten anders interpretiert werden und theoretisch zur Konstituierung widerständiger Subjekte führen.

Ich würde dieser Vorstellung nicht widersprechen, schließe mich aber der Kritik Douglas Kellners an der starken Rezipienten-Fixierung der neueren britischen Cultural Studies an. Kellner kritisiert den „Fetishism of audience pleasure“¹²⁸. Es gerate durch die Fokussierung auf die Rezeption der Kontext der Text-Produktion aus dem Blick.¹²⁹

Ich werde mich in der Analyse des Senders Catia TVE mit der Kodierungsseite der Fernsehtexte beschäftigen und untersuchen, welche Weltzugänge dort unter welchen Rahmenbedingungen entstehen. Die Untersuchung beschäftigt sich insofern auch mit den Rezipienten, als ein solches Projekt m. E. nur so lange und so gut funktionieren kann wie es das bereits tut, wenn das Umfeld es für schützens- und förderungswürdig hält. Ich gehe deshalb davon aus, dass die produzierten Weltzugänge eine gewisse Stimmigkeit besitzen.

Ich will für die Frage nach emanzipativen Potenzialen auf der Produktionsseite auf die Tatsache zurückkommen, dass die Orte der gesellschaftlichen Re-produktion der dominanten Ideologie umkämpfte Orte sind¹³⁰. Es existiert die theoretische Möglichkeit, Positionen zu besetzen und alternative Weltzugänge zu kreieren. Ich gehe davon aus, dass es nicht Aufgabe der Intellektuellen sein kann, authentische Weltzugänge *für* die Marginalisierten bereitzustellen, sondern diese selber in die Lage versetzt werden müssen, eigene stimmige Weltzugänge zu entwickeln, wenn langfristig das Ziel einer emanzipierten Gesellschaft erreicht werden soll. Um diese Strategie zu einem Erfolg zu machen, bedarf es m. E. einer bestimmten

¹²⁷ Vgl. HALL 2004: 136f.

¹²⁸ KELLNER 2000:39.

¹²⁹ Vgl. a.a.O.: 36.

¹³⁰ Vgl. ALTHUSSER 1977: 122.

Medienpraxis in einem gesellschaftlichen Umfeld, das *bereit* ist für diese Praxis. Das Umfeld wird dabei zugleich durch die Fernsehkommunikation beeinflusst.

Ich sehe Fernsehen als Leitmedium in der modernen Medienkultur Venezuelas eingebunden in Machtbeziehungen, in denen Herrschaft gesichert und ausgebaut wird, die sich aber in der aktuellen Entwicklung verschieben. Es lässt sich in der gegenwärtigen Situation nur schwer feststellen, welche Gruppe hegemonial wirkt und ihre Erzählung zur Dominanten machen und somit Subjekte gemäß ihrer Ideologie konstituieren kann. Die Kämpfe um Deutungsmacht finden zu großen Teilen über das Medium Fernsehen, aber auch in Auseinandersetzungen um den Zugang zum Fernsehen statt.

Aus den vorangegangenen Darlegungen ergibt sich folgendes allgemeines Bild einer modernen Medienkultur: Herrschaft wird durch Repression (Gewalt) und Ideologie (Konsens) gesichert. Der Konsens der Beherrschten ist notwendig für das Fortbestehen des Herrschaftsverhältnisses. Eine Herrschaft, die nur auf Gewalt fußt, kann nicht bestehen. Die herrschende Ideologie wird durch kulturelle Hegemonie zum Konsens *gemacht*. Hegemonie wird durch eine dominante Gruppe ausgeübt, die die Deutungsmacht besitzt. Es besteht allerdings immer die theoretische Möglichkeit, eine „hegemoniefreie-Hegemonie“ zu etablieren. Durch die Anrufung durch Ideologie werden die gesellschaftlichen Individuen (unbefragt) zu Subjekten, die dann wiederum im Sinne der herrschenden Ideologie funktionieren. Transportiert wird die herrschende Ideologie in der dominanten Erzählung, deren visuelle Komponente der kulturelle Schirm darstellt und deren Verbreitung über das Leitmedium Fernsehen stattfindet. Fernsehtexte funktionieren in diesem Sinn als Rituale und binden damit die Subjekte an die Kollektive. Seine rituelle Funktion erfüllt das Fernsehen auf allen Ebenen des Fernsehtextes (Bild, Ton, Schrift, Handlung), gespeichert wird die dominante Ideologie in der politischen Kultur.

Für die von mir untersuchte Medienkultur Venezuela kann festgehalten werden, dass es sich um eine Medienkultur handelt, deren Leitmedium das Fernsehen ist. Wer allerdings in der aktuellen Situation die Deutungsmacht besitzt und in der Lage ist, die in der politischen Kultur gespeicherten Normen und Werte zu verändern oder zu verteidigen, ist schwer festzustellen, da sich zwei dominante Gruppen gegenüberstehen. Dieser Umstand folgt aus den politischen, sozialen und ökonomischen Umständen in Venezuela, die in den vergangenen 17 Jahren einen starken Wandel erfahren haben. In Kapitel 3 werde ich diese Entwicklungen nachzeichnen, um dann das Projektes Catia TVE im kulturellen Umfeld verorten und hinsichtlich seiner Wirkungsmacht beurteilen zu können.

3. Venezuela 2005

Als Wendepunkt der jüngeren venezolanischen Geschichte kann der sogenannte „Caracazo“ bezeichnet werden.¹³¹ Ein Volksaufstand im Jahr 1989, der durch Erhöhung der Spritpreise ausgelöst und mit Hilfe des Militärs blutig niedergeschlagen wurde. In der Folge ist u.a. ein Erstarren sozialer Bewegungen zu verzeichnen und die politische Kultur verändert sich insgesamt stark.¹³²

Als zweiter Wendepunkt ist der Gewinn der Präsidentschaftswahlen von 1998 durch Hugo Chávez sowie dessen seitdem bestehende Regierung zu sehen. Bereits 1999 wurde eine neue Verfassung erarbeitet und per Volksabstimmung verabschiedet, die einen Wandel von der repräsentativen zur partizipativen Demokratie propagiert (vgl. 3.5.).

Um die politische Kultur Venezuelas im Jahr 2005 zu verstehen, ist es aber auch notwendig, die Entwicklung des politischen Systems seit Beginn der Demokratie in Venezuela zu begreifen. Ich behandle die politische, kulturelle, ökonomische und soziale Entwicklung nicht getrennt, da ich denke, dass alle drei Ebenen eng miteinander verbunden sind und sich gegenseitig bedingen. Im Folgenden werde ich die Entwicklung Venezuelas seit 1958 kurz nachzeichnen, dann auf die Entwicklungen seit 1989 näher eingehen und schließlich den Wandel der politischen Kultur erläutern, um abschließend die Veränderungen innerhalb des Fernsehsektors zu betrachten.

3.1. Geschichte Venezuelas 1958 bis 1989. Die klientelistische Verteilungskoalition.

Mit dem „Pacto de Punto Fijo“ (Punto Fijo ist ein Küstenort in Venezuela) wird am 31.10.1958 der sogenannte „Puntofijismo“ begründet. In diesem Pakt bekennen die Parteien AD, COPEI und URD¹³³ sich (unter explizitem Ausschluss der Kommunisten) grundsätzlich zur Demokratie und vereinbaren, sich an das Wahlergebnis der ebenfalls beschlossenen Wahlen zu halten. In der Folge werden weitere Abkommen mit Gewerkschaften und Unternehmerverbänden zu den Themen politische Spielregeln, binnenmarktorientiertes Entwicklungsmodell und zum Verteilungsmodus der Erdölrente geschlossen. Dem Pakt von Punto Fijo war eine zehnjährige Diktatur mit Marcos Pérez Jiménez an der Spitze vorausgegangen.

¹³¹ Vgl. AZZELLINI 2006: 17.

¹³² Vgl. a.a.O.

¹³³ Die Acción Democrática (AD) entstand bereits in den 1940er Jahren. Das christdemokratische Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI) wurde 1946 von Rafael Caldera gegründet. Die Unión Republicana Democrática (URD) verlor in der Folge schnell an Einfluss und löste sich auf. (Vgl. HELLINGER 2003: 28f.)

Vor dieser lag eine Phase politischer Instabilität seit dem Ende der Diktatur von José Vicente Gómez (1908-1935).¹³⁴

Aus den in Punto Fijo beschlossenen Wahlen geht der Kandidat der AD Rómulo Betancourt als Sieger hervor. 1961 wird eine neue Verfassung auf Grundlage der Abkommen von Punto Fijo ausgearbeitet und tritt in Kraft, in der Folge teilen AD und COPEI sich die politische Macht - alle Präsidenten bis 1993 werden von einer der beiden großen Parteien gestellt.¹³⁵

Wirtschaftlich profitiert Venezuela in den 1960ern und 1970ern von den hohen Weltmarktpreisen für Rohöl, mit der Erdölpreisexplosion nach 1973 verdreifachen sich die Staatseinnahmen. Die politische Stabilität dieser Zeit wird mit den hohen Staatseinnahmen aus dem Erdölgeschäft und der damit verbundenen Möglichkeit den Klassenfrieden zu erkaufen erklärt: „Venezuelan democracy as founded by the Pact of Punto Fijo (1958) and consolidated in the constitution of 1961 rested upon a material basis: the distribution of international oil rents through a system of clientelism.“¹³⁶ Der Ölreichtum wird über eine „populistische Verteilungskoalition“¹³⁷ verteilt, Kenneth Roberts spricht vom „Öl-finanzierten Klassenkompromiß“¹³⁸.

Das politische System dieser Zeit kann als klientelistisches Zweiparteiensystem beschrieben werden und für die politische Kultur ergibt sich folgendes Bild: Wahlen werden zwar durchgeführt, es ist aber klar, dass eine der beiden großen Parteien gewinnen wird und die Durchsetzung bestimmter Interessen erfolgt eher auf anderen Ebenen (persönliche Beziehungen, Korruption), als auf der politischen. Die armen Bevölkerungsteile sehen Möglichkeiten sozialen Aufstiegs und das System hat dadurch eine relative Stabilität.

Mit dem Rückgang der Erdölpreise Anfang der 1980er gerät Venezuela in eine wirtschaftliche Krise. Am 18.2.1983, dem „Schwarzen Freitag“, wird der Bolívar (die Venezolanische Währung) um 300% abgewertet. In den folgenden Jahren wird keine adäquate Antwort auf die Krise gefunden und der Wohlstand sinkt kontinuierlich: 1988 liegt das Pro-Kopf-Einkommen real um fast 10% unter dem von 1970.¹³⁹

¹³⁴ Vgl. MUNO 2005: 12ff.

¹³⁵ Vgl. A.a.O.: 15.

¹³⁶ HELLINGER 2003: 27.

¹³⁷ MUNO 2005: 15.

¹³⁸ ROBERTS 2003: 58.

¹³⁹ Vgl. MUNO 2005: 15ff.

3.2. Der Caracazo als politischer Wendepunkt und die 1990er Jahre.

Am 16. Februar 1989 kündigt Präsident Carlos Andrés Pérez ein strenges neoliberales Reformprogramm nach Vorgaben des Internationalen Währungsfonds (IWF) an. In Folge drastischer Preiserhöhungen im Personenverkehr kommt es ab dem 27.2.1989 zu Aufständen in Caracas. Tausende Bewohner der Armenviertel (Barrios) ziehen in die Innenstadt und es kommt zu Plünderungen. Am nächsten Tag weiten die Ausschreitungen sich auf alle großen und mittleren Städte des Landes aus, der Notstand wird ausgerufen und der Aufstand von Armee und Nationalgarde niedergeschlagen. Der Aufstand und dessen Niederschlagung fordern zwischen 1000 und 3000 Toten, es gibt allerdings bis heute keine offiziellen Zahlen.¹⁴⁰

Der Caracazo markiert einen Wendepunkt in der Geschichte Venezuelas. Dario Azzellini stellt fest: „In großer Übereinstimmung nimmt die Bevölkerung Venezuelas ... das Jahr 1989 als einen Wendepunkt, eine Bruchstelle, in der Geschichte Venezuelas [wahr]...“¹⁴¹ Er sieht den Caracazo „...als konstituierend für die transformatorischen Bewegungen (...), die letztlich im Bolivarianischen Prozeß münden“¹⁴². In den Aufständen vom Februar 1989 wird den Armen und Marginalisierten bewusst, dass sie mit der herrschenden politischen Klasse nicht zu rechnen haben und viele erkennen die Notwendigkeit sich zu organisieren, um eigene politische Ziele durchzusetzen.

Die sozialen Bewegungen bekommen in der Folge des Caracazo starken Zulauf. Zwar gab es bereits in den 1960er Jahren eine linke Widerstandsbewegung, die auch als Guerilla operierte, diese war aber keine Massenbewegung. In der Folge versuchten viele ehemalige Guerilla-Kämpfer Basisarbeit in den Barrios zu leisten. Diese Arbeit zahlt sich in den 1990er Jahren aus, als die durch den Caracazo politisierten Barrio-Bewohner nach politischer Organisation verlangen, die sozialen Kämpfe werden breiter und vielfältiger. Aus der Revolte gegen die „...vom Neoliberalismus forcierten Lebensbedingungen“¹⁴³ wird eine soziale Bewegung.

Auch kulturell hat der Caracazo eine große Bedeutung: „Den systemimmanenten Kräften gelang es nicht, den Caracazo öffentlich negativ umzudeuten, der Aufstand blieb in den Augen der meisten, vor allem armen VenezolanerInnen, gerechtfertigt“¹⁴⁴, obwohl die damals marktbeherrschenden kommerziellen Medien sich auf Seiten der Regierung positionierten und das Massaker geradezu bejubelten.

¹⁴⁰ Vgl. AZZELLINI 2006: 17; TWICKEL 2006: 70-74.

¹⁴¹ AZZELLINI 2006: 17; vgl. auch Ellner 2003: 7f.

¹⁴² AZZELLINI 2006: 19.

¹⁴³ A.a.O.

¹⁴⁴ A.a.O.: 20.

„The media played an interesting role. On the one hand, the people’s voice, the voices of the barrios, found no outlet in the ... media. Instead the media were literally applauding and celebrating the massacre on television. The current president of RCTV was taped saying that ‚we‘ had ‚won a victory‘ after the massacre had occurred“¹⁴⁵, erklärt Blanca Eekhout, eine der Gründerinnen von Catia TVE, im Interview mit Justin Podur. Es entsteht ein Repräsentationsproblem in den kommerziellen Medien, weil diese die neu aufkommenden Probleme nicht abbilden können oder wollen. Sie positionieren sich sogar eindeutig gegen die Marginalisierten, die sich im Caracazo erstmals ihrer gemeinsamen Interessen bewusst werden.

Im Jahr 1992 kommt es zu zwei Putschversuchen linker, junger Militärs¹⁴⁶. Im Februar des Jahres scheitert zunächst ein Putschversuch unter der Leitung von Hugo Chávez, dieser bekommt aber die Möglichkeit, seine AnhängerInnen in einer Fernsehansprache zum Aufgeben aufzufordern. In dieser Ansprache übernimmt er die Verantwortung für den Putsch und dessen Scheitern, betont aber auch, dass der Putsch nur vorläufig gescheitert sei. Chávez kommt in Haft, aber der Putsch und die Ansprache finden unter der armen Bevölkerung großen Zuspruch. Insbesondere die Tatsache, dass Chávez Verantwortung übernimmt, wird mit Bewunderung registriert.¹⁴⁷ Sogar der Abgeordnete und spätere Präsident Rafael Caldera äußert in einer Ansprache vor dem Parlament Verständnis für die Motive der Putschisten, verurteilt aber die Methoden.¹⁴⁸ Im November 1992 gibt es einen weiteren Putschversuch, der wiederum scheitert.¹⁴⁹

¹⁴⁵ PODUR 2004.

¹⁴⁶ Den Umstand, dass es in Venezuela eine starke linke Bewegung innerhalb des Militärs gibt und gab, führt Azzellini auf den Umstand zurück, dass die Militärakademie Anfang der 1970er Universitätsstatus erlangte. Viele Personen aus den ärmsten Schichten gingen zum Militär, um studieren zu können. An den Militäruniversitäten wurden u.a. auch Sozialwissenschaften gelehrt und die Studierenden besuchten teilweise Seminare an öffentlichen Universitäten. So kam es zu einer relativ engen Bindung zwischen zivilen und militärischen fortschrittlichen Kräften. Um 1982 wurde die Gruppe MBR-200 (Movimiento Bolivariano Revolucionario 200) von einigen jungen Offizieren gegründet. Auch Hugo Chávez gehörte zu den Gründungsmitgliedern. Die Mitglieder der Gruppe wollten für eine gesellschaftliche Veränderung aus einer linken Perspektive heraus arbeiten. Sie diskutierten untereinander und trafen sich auch mit anderen linken Gruppen, Parteien und Organisationen. Aus dem MBR-200 entwickelte sich eine zivil-militärische Organisation, die maßgeblich an den Putschversuchen beteiligt war und sich erst im Vorfeld der 1998er Wahlen in MVR (Movimiento Quinta Republica – Bewegung für die fünfte Republik) umbenannte. (vgl. Azzellini 2006: 18f.; Hellinger 2003: 40f.)

¹⁴⁷ Vgl. AZZELLINI 2006: 20f.; HELLINGER 2003: 31f.; MUNO 2005: 24ff.; TWICKEL 2006: 15ff.

¹⁴⁸ Vgl. MUNO 2003: 26.

¹⁴⁹ Vgl. A.a.O.

Parallel zu den Putschversuchen verstärkt die Zivilbevölkerung ihren Protest gegen die Regierungspolitik, es finden viele Großdemonstrationen statt und die Menschen beginnen, sich in Nachbarschaftskomitees zu organisieren.¹⁵⁰

Die Wahlen von 1994 gewinnt zum ersten Mal seit Inkrafttreten des „Pacto de Puntofijo“ ein unabhängiger Kandidat: Der vorherige Abgeordnete von COPEI Rafael Caldera, der nun als parteiloser Kandidat antritt.

Dieser entlässt die am Putsch von 1992 beteiligten aus der Haft und die Freigelassenen konzentrieren sich in der Folge darauf, ihre Bewegung auszuweiten. Hugo Chávez gewinnt dabei zunehmend an Einfluss und Popularität. Zunächst boykottiert die neue Bewegung alle Wahlen, doch 1998 entscheiden Chávez, der mittlerweile zur Führungsfigur der Bewegung geworden ist, und seine Leute sich doch für eine Teilnahme an den Präsidentschaftswahlen.¹⁵¹

In der „Übergangsphase“ vom Puntofijismo zum Chavismo, die ich auf den Zeitraum 1985-2004 (Beginn der Ölkrise bis zur relativen Stabilisierung der politischen Macht von Chávez) festlege, verändert sich die politische Landschaft Venezuelas stark. Auf institutioneller Ebene kommen neue Parteien hinzu und verlieren wieder an Bedeutung: Die aus einer alternativen Gewerkschaftsbewegung kommende Partei Causa R hat ihren Höhepunkt zu Beginn der 1990er Jahre, ihr Kandidat Velásquez gewinnt die Gouverneurswahlen im Staat Bolívar 1989. Sie setzt sich für eine neue verfassungsgebende Versammlung ein, verliert aber ab 1993 an Bedeutung und spaltet sich schließlich 1997 auf.¹⁵²

Präsident Caldera versucht, das System des Puntofijismo durch Reformen zu retten. So führt er bspw. die Direktwahl auf kommunaler und regionaler Ebene ein, seine Antwort auf die soziale Krise bleibt aber eine neoliberale und letztendlich erweisen sich die Strukturen, die die Demokratie seit 1958 so stabil machten, als zu unflexibel, um neue Akteure in das politische System zu integrieren.¹⁵³ Die sich durch das wachsende Selbstbewusstsein der Marginalisierten wandelnde politische Kultur findet im politischen System des „Puntofijismo“ keine Entsprechung mehr: Die Bewegung für eine neue verfassungsgebende Versammlung findet breite Zustimmung und die von der Verteilungskonkurrenz des Ölreichtums Ausgeschlossenen gewinnen an Selbstbewusstsein und verlangen nach politischer Mitsprache. Darin kann einer der Gründe für den Wahlerfolg von Hugo Chávez 1998 und den Erfolg des seither stattfindenden bolivarianischen Transformationsprozess gesehen werden.

¹⁵⁰ A.a.O.: 27.

¹⁵¹ Vgl. AZZELLINI: 23. TWICKEL: 113-125.

¹⁵² Vgl. HELLINGER 2003: 36f.

¹⁵³ Vgl. ELLNER 2003: 15.

3.3. Venezuela seit dem Amtsantritt Chavez'

Hugo Chávez gewinnt die Präsidentschaftswahlen am 6.12.1998 mit 56,2% der Stimmen und tritt das Präsidentenamt im Februar 1999 an. Die seitdem andauernde Amtszeit kann in drei Abschnitte eingeteilt werden:

1. Im Zeitraum 1999-2000 wird die neue Verfassung ausgearbeitet und verabschiedet. Auf der Grundlage dieser Verfassung wird Chávez in erneuten Wahlen im Jahr 2000 wiedergewählt.
2. In der Folgezeit hat die Regierung Chávez mit massivem Widerstand seitens der Opposition zu kämpfen. 2002 kommt es zu einem Putschversuch und einem Generalstreik, 2004 wird ein Abwahlreferendum durchgeführt. Alle diese Versuche, die Regierung Chávez zu stürzen, scheitern jedoch.
3. Nach dem Scheitern des Referendums befindet die Opposition sich bis zum heutigen Zeitpunkt klar in der Defensive.

Nach den Wahlen zum Präsidenten setzt Chávez unverzüglich eine verfassunggebende Versammlung ein, die eine neue Verfassung erarbeitet, die 1999 per Referendum verabschiedet wird. Auf die Inhalte der neuen Verfassung gehe ich im Abschnitt 3.4. näher ein.

Der Putschversuch von 2002 wird am 13. April 2002 maßgeblich von der armen venezolanischen Bevölkerung niedergeschlagen, indem diese sich in großer Zahl im ganzen Land versammelt und deutlich macht, dass sie die Rückkehr Chávez' wünscht.

Initiiert und durchgeführt wird der Putsch von Teilen der alten Oligarchie, als neuer Präsident wird am 12. April 2002 der Chef des Unternehmerverbandes FEDECAMARAS, Pedro Carmanga Estanga, vereidigt. Der Vereidigung von Carmanga liegt die Behauptung zugrunde, Chávez sei aufgrund der unkontrollierbaren Lage zurückgetreten und damit ein Machtvakuum entstanden. Tatsächlich war Chávez zu keinem Zeitpunkt zurückgetreten, sondern von Militärs gefangen genommen und in eine Militärbasis auf einem karibischen Atoll verbracht worden. Als sich im Laufe des 13. April die Nachricht, dass Chávez eben nicht zurückgetreten war, sondern gewaltsam gestürzt wurde, auch innerhalb der Militärs herumspricht und zudem Hunderttausende im ganzen Land die Straßen blockieren, demonstrieren und die Rückkehr „ihres“ Präsidenten fordern, entscheidet die Präsidentengarde, zu Chávez zu halten, erobert den Präsidentensitz Miraflores zurück und schlägt mit Hilfe weiterer Cháveztreuer Militärs den Putsch nieder.¹⁵⁴

Eine besondere Rolle spielen in der Vorbereitung und während des Putschversuchs von 2002 die Medien. Eva Gollinger erklärt: „The private media not only played an

¹⁵⁴ Vgl. TWICKEL 2006: 181-218, AZZELLINI 2002, BARTLEY/O'BRIAN 2003, BONILLA-MOLINA/EL TROUDI: 204-220.

active role in promoting, justifying and executing the coup, but also intentionally kept breaking news and critical information concealed from the Venezuelan viewing public.¹⁵⁵ Die großen fünf kommerziellen Fernsehsender Venezuelas, die zusammen ca. 90% des Fernsehmarktes kontrollieren, und 9 der 10 großen Tageszeitungen hatten bereits seit 1999 die Rolle der Oppositionsparteien übernommen: „The investigations, interviews, reports and commentaries of these mass media have all pursued the same objective...: to undermine the legitimacy of the government and to severely damage the president`s popular support.“¹⁵⁶

In Vorbereitung des Putsches heizten diese Medien die Stimmung an und behaupteten permanent „das Volk“ stehe gegen die chavistische Administration und habe genug von deren Regierungsstil. Zwei Tage vor dem Putsch sendet Venevisión die Erklärung eines Generals, der behauptet, die Situation sei nicht mehr unter Kontrolle des Präsidenten und dieser müsse zurücktreten, andernfalls könne er die Neutralität des Militärs nicht garantieren. Wie später berichtet wird, war das Statement des Generals Teil der Putsch-Choreographie, für die es notwendig war, dass Chávez im Land blieb und nicht zu einem Treffen der Organisation der amerikanischen Staaten in Costa Rica fuhr. „The private media effectuated this part of the plan by broadcasting the General’s statements over and over again.“¹⁵⁷

Die privaten Medien versuchten im Vorfeld des Putsches also zum einen, das grundsätzliche Meinungsklima zu ungunsten des Präsidenten zu beeinflussen und zum anderen griffen sie durch das Senden der Erklärung direkt in die Handlungsabläufe ein. „Der Plan war, dass die Unterstützung [für den Putsch] durch die demokratische Öffentlichkeit an ihrem Höhepunkt zur Übernahme durch die Streitkräfte führt“¹⁵⁸, erklärt einer der Putschisten nach dem Putsch.

Am Tag vor der Machtübernahme spitzt die Lage sich zu, als eine oppositionelle Demonstration zum Präsidentenpalast umgeleitet wird, vor dem sich Unterstützer der chavistischen Administration versammelt haben. Es kommt zu bewaffneten Auseinandersetzungen und einigen Toten durch Scharfschützen. Im privaten Fernsehsender Venevisión wird ein Video gesendet, auf dem Chávez-Anhänger zu sehen sind, die von der Brücke Puente Llaguno, die über eine Strasse führt, nach unten schießen. Im Gegenschnitt wird die oppositionelle Demonstration unter Beschuss gezeigt. Diese Montage erweckt den Eindruck, die Chávez-Anhänger hätten auf die Demonstration geschossen, eigentlich fand aber ein Schusswechsel

¹⁵⁵ GOLINGER 2004.

¹⁵⁶ A.a.O.

¹⁵⁷ A.a.O.

¹⁵⁸ Admiral Molina Tamayo in BARTLEY/O'BRIAN 2003.

zwischen Chávez-Anhängern und Polizei statt und auf die oppositionelle Demonstration wurde von Scharfschützen geschossen, deren Herkunft bis heute nicht geklärt ist.¹⁵⁹ „The opposition march had never taken the route that would have led them to Puente Llaguno. The Video was a montage.“¹⁶⁰

Aus den blutigen Ereignissen des 11. April 2002 leiten die Putschisten ihre Legitimation zur Machtübernahme ab und versuchen Präsident Chávez zum Rücktritt zu zwingen. Obwohl dieser zu keinem Zeitpunkt seinen Rücktritt erklärt, verbreiten die kommerziellen Medien die Nachricht, er sei zurückgetreten, da die Putschisten nur so eine Möglichkeit sehen, die Machtübernahme in einen verfassungsmäßigen Rahmen zu stellen. Am 13. April senden die privaten Fernsehstationen hauptsächlich alte Filme und Cartoons, während die Chávez-Anhänger sich auf den Strassen sammeln und die Wiedereinsetzung des gewählten Präsidenten fordern.¹⁶¹ Damit die Informationen über die Umstände der Machtübernahme und die wachsenden Proteste nicht auf anderem Wege verbreitet werden, schließen die Putschisten den staatlichen Sender VTV und zahlreiche Basismedien.

Die Mobilisierung der Gegenproteste erfolgt über die noch verbleibenden Community-Medien (darunter auch der zunächst noch operierende Fernsehsender Catia Tve, der zu diesem Zeitpunkt die Sendungen in einer Privatwohnung produziert und vom Dach eines Krankenhauses aus sendet¹⁶²), über das Internet, per Mund-zu-Mund Propaganda und SMS sowie durch ein Team von Motorradfahrerinnen und Motorradfahrern, die durch die Barrios von Caracas fahren und über die Situation informieren.¹⁶³

Auf den Strassen Caracas' und im ganzen Land versammeln sich Chávez-Anhänger und verlangen die Wiedereinsetzung des gewählten Präsidenten. Als sich auch innerhalb des Militärs herumspricht, dass Chávez eben nicht zurückgetreten ist, wendet sich das Blatt und der Putsch wird niedergeschlagen, indem die Präsidentengarde den Amtssitz Miraflores einnimmt.¹⁶⁴

Die kommerziellen Medien berichten noch nach der faktischen Niederschlagung des Putsches, dass der neue Präsident Carmona im Amt sei und die Lage relativ ruhig.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Vgl. BARTLEY/O'BRIAN 2003; GOLLINGER 2004; TWICKEL 2006: 191.

¹⁶⁰ GOLINGER 2004.

¹⁶¹ Vgl. GOLINGER 2004, WILLER 2002: 8.

¹⁶² Interview Wilfredo Vásquez.

¹⁶³ Vgl. TWICKEL: 209ff.

¹⁶⁴ A.a.O.

¹⁶⁵ Vgl. GOLINGER 2004.

Der gescheiterte Putschversuch wird als Wendepunkt im Verhältnis soziale Bewegungen – chavistische Regierung beschrieben.¹⁶⁶ Der armen und marginalisierten Bevölkerung wird klar, dass sie, auch wenn sie noch immer arm ist, nur *mit* Chávez eine Chance zur Verbesserung ihrer Lage hat. Der Regierung Chávez wird klar, dass sie ihre Machtbasis nicht alleine in den progressiven Teilen des Militärs suchen kann. In der Folge intensiviert sich die Zusammenarbeit von Basisorganisationen und chavistischer Administration¹⁶⁷.

Zugleich geht auch der Kampf der politischen Opposition gegen die Regierung Chávez weiter. Im Winter des Jahres 2002 (1.12.2002-3.2.2003) kommt es zu einem Generalstreik, der vom Unternehmerverband FEDECAMARAS ausgeht. Der staatliche Ölkonzern PdVSA steht im Mittelpunkt des Streiks und es gelingt den Streikenden, die Förderung und Raffinierung des Öls nahezu stillzulegen. Doch auch diese Auseinandersetzung endet letztendlich mit einem Sieg der chavistischen Regierung. Regierungstreue Arbeiter nehmen die Förderung und Raffinierung wieder auf und die Chávez-Regierung entlässt in der Folge des Putsches 18.000 Mitarbeiter des Erdölkonzerns wegen des illegalen Streiks.¹⁶⁸

Aber auch diese Niederlage führt (noch) nicht zur Aufgabe des anti-Chavistischen Lagers. Im Sommer 2003 wird ein Referendum über die Abwahl des Präsidenten Chávez durchgeführt - die Möglichkeit der Abwahl eines Amtsträgers wurde mit der neuen Verfassung von 1999 eingeführt. Das Abwahlreferendum bleibt jedoch erfolglos, 59,1% der abgegebenen Stimmen sprechen sich gegen die Abwahl aus. Die geschlagene Opposition spricht zwar von Wahlbetrug, angesichts des klaren Ergebnisses, das auch von internationalen Beobachtern wie dem ehem. US-Amerikanischen Präsidenten Jimmy Carter, bestätigt wird, finden sich aber kaum mehr Anhänger für weitergehende Proteste gegen die Chávez-Regierung.¹⁶⁹

In der Folge zerfällt das oppositionelle Bündnis und die Chávez-Regierung regiert seither relativ ungefährdet. Im Sommer 2005 tritt die Opposition gar nicht zu den Wahlen zur Nationalversammlung an, und auch die Präsidentschaftswahlen im Dezember 2006 gewinnt Chávez deutlich.

Mit den langen und heftigen Auseinandersetzungen um die Absetzung bzw. Erhaltung der Chávez-Regierung ging eine starke Polarisierung der venezolanischen Gesellschaft einher.

Heute stehen auf der einen Seite die Chávez-Anhänger, auf der anderen Seite die Chávez-Gegner. Eine dritte Position gibt es nicht. Christoph Twickel beschreibt

¹⁶⁶ Vgl. HELLINGER 2003: 47ff.

¹⁶⁷ A.a.O.

¹⁶⁸ Vgl. TWICKEL 2006: 243-251; AZZELLINI 2006: 52-56.

¹⁶⁹ Vgl. TWICKEL 2006: 278f.

die Situation als „surreal“, da „...die Unversöhnlichkeit, mit der beide Seiten einander gegenüberstehen, nicht recht zu den politischen Realitäten...“¹⁷⁰ passe. Die relativ hohe Akzeptanz der Regierungspolitik in der Finanzwelt stehe in „greller Asymmetrie“ zur Konfrontationslinie der „sogenannten Zivilgesellschaft“.¹⁷¹ Ich denke, dass die Polarisierung besser verständlich wird, wenn neben den politischen Entscheidungen, die sich nach wie vor im Rahmen der Marktwirtschaft bewegen, die kulturellen Veränderungen in den Blick genommen werden. Das Problem sehen die Chávez-Gegner m. E. eher darin, *wer* die politischen Entscheidungen trifft als in den Entscheidungen selbst. Daraus erklärt sich auch die reflexartige Abwehr *jeder* Entscheidung der chávistischen Administration durch die Chávez-Gegner.

3.4. Die neue Verfassung - Partizipative Demokratie als Paradigma

Bereits im ersten Amtsjahr setzt Präsident Chávez eine verfassunggebende Versammlung ein. Diese wird per Referendum eingesetzt, da die notwendige Zweidrittelmehrheit im Parlament nicht erreicht wird. Bei den Wahlen im Direktwahlsystem erhalten die Kandidaten der Regierungskoalition (etliche davon aus sozialen Bewegungen) 125 Sitze gegenüber 6 Sitzen für oppositionelle Parteien. Die Verfassung wird im Dezember 1999 in einem erneuten Referendum mit 71,78% angenommen. An der Ausarbeitung der neuen Verfassung sind soziale Bewegungen teilweise durch eigene Kandidaten, teilweise über runde Tische, die Vorschläge einreichen können, beteiligt. Die runden Tische sind sehr heterogen zusammengesetzt aus Menschenrechts-, Frauen-, Umwelt-, Indigena-, Basis- und Stadtteilorganisationen. Insgesamt reichen die runden Tische 624 Vorschläge ein, von denen ca. die Hälfte in die neue Verfassung aufgenommen werden.¹⁷² Insbesondere die Frauenbewegung ist sehr erfolgreich, fast alle Vorschläge aus dem Umfeld der Frauenbewegung werden in die Verfassung übernommen und die Emanzipation der Frauen wird im bolivarianischen Prozess stark betont.¹⁷³

Die neue Verfassung folgt einem neuen Paradigma: Erklärtes Ziel ist der Wandel von einer repräsentativen zu einer partizipativen Demokratie. „Die Verfassung legt soziale Bürgerrechte...und die soziale Gleichheit als Ziele der Gesellschaftsordnung fest und definiert den Staat als Garant dieser Rechte... Der Staat wird als partizipativer Raum verstanden, in dem die Bevölkerung mittels diverser Instrumente das öffentliche Leben mitgestaltet und seine Institutionen

¹⁷⁰ A.a.O.: 229.

¹⁷¹ A.a.O.: 230.

¹⁷² Vgl. HELLINGER 2003: 43ff.; AZZELLINI 2006: 26ff.

¹⁷³ Vgl. AZZELLINI 2006: 250-259.

kontrolliert¹⁷⁴. Die Volkssouveränität wird gestärkt und das Volk übt seine Souveränität permanent durch gesetzgebende Initiativen oder z.B. die Abwahl der Volksvertreter¹⁷⁵ aus. „Die staatlichen Organe gehen aus der Volkssouveränität hervor und sind dieser unterworfen.“¹⁷⁶ Zudem werden die drei Gewalten (Legislative, Judikative, Exekutive) um zwei weitere erweitert: Die „Bürgergewalt“ (Poder Ciudadano), ausgeübt vom „Republikanischen Moralrat“ (Consejo Moral Republicano), und die autonome „Wählergewalt“, verkörpert durch den „Nationalen Wahlrat“ (Consejo Nacional Electoral, CNE). Alle Amtsträger können per Referendum nach der Hälfte ihrer Amtszeit abgewählt werden. In den Gemeinden entscheidet die Bevölkerung mit über die Aufstellung des Haushalts. Zu diesem Zweck werden lokale Planungsräte einberufen.¹⁷⁷

In Artikel 70 werden alle Partizipationsmöglichkeiten der Bürgerinnen und Bürger aufgezählt: „Mittel für die Beteiligung und für eine aktive Rolle des Volkes in der Ausübung seiner Souveränität sind auf politischem Gebiet u.a.: Wahlen für öffentliche Ämter, Volksabstimmung, Volksbefragung, Widerruf von Mandaten, gesetzgebende verfassungsändernde und verfassungsgebende Initiativen, öffentliche Gemeinderatssitzungen und die Versammlung der Bürger und Bürgerinnen, die verbindliche Entscheidungen treffen. Auf gesellschaftlichem und wirtschaftlichem Gebiet: Einrichtungen der Bürgerberatung, Selbstverwaltung, Mitbestimmung, Genossenschaften in all ihren Formen (einschließlich derer im Finanzwesen), Sparkassen, Gemeinschaftsunternehmen und andere Formen gemeinsamer Organisation, die sich von den Werten der Zusammenarbeit und der Solidarität leiten lassen. Das Gesetz trifft nähere Bestimmungen, um die in diesem Artikel vorgesehenen Mittel für die Beteiligung effektiv wirksam werden zu lassen.“ (Artikel 70) Die neue Verfassung stärkt also theoretisch die Position der Bürgerinnen und Bürger im Prozess der politischen Entscheidung. Aber auch der Prozess der Willensbildung wird berücksichtigt und es gibt einige Artikel, die sich auf das Mediensystem auswirken. Diese werde ich bei der Darstellung des Mediensystems noch vorstellen.

Im folgenden Abschnitt werde ich zunächst den Wandel der politischen Kultur im Zeitraum 1980-2006 darlegen. Diesen Zeitraum wähle ich, weil mit der Ölkrise zu Beginn der 1980er der Niedergang der oben beschriebenen „klientelistischen

¹⁷⁴ A.a.O.: 28f.

¹⁷⁵ Artikel 6.

¹⁷⁶ Artikel fünf der Verfassung der bolivarianischen Republik Venezuela von 1999. Ich arbeite in dieser Arbeit mit einer spanischen Ausgabe. Die zitierten Artikel sind von mir übersetzt.

¹⁷⁷ Vgl. AZZELLINI 2006: 27ff.

Verteilungskoalition“ begann und die Veränderungen im Bereich der politischen Kultur m. E. auch heute noch nicht als abgeschlossen bezeichnet werden können.

3.5. Die politische Kultur Venezuelas im Wandel (1980-2006)

Die Person Hugo Chávez verkörpert einen radikalen Wandel in der politischen Kultur Venezuelas. Politik wird im venezolanischen Prozess von den Marginalisierten heute wieder als der Ort angesehen, an dem Entscheidungen getroffen werden, die die gesamte Gesellschaft betreffen und das Zusammenleben organisieren. Die vorherige „klientelistische Verteilungskoalition“ hatte sich darauf beschränkt, den Klassenfrieden mit den Erlösen aus dem Erdölgeschäft zu erkaufen.

Das neue politische Paradigma wurde bereits in der berühmten Fernsehansprache Chávez' von 1992 begründet, als der Zusammenhang von Entscheidung und Entscheidungsträger reformuliert wurde, indem Chávez die Verantwortung für den gescheiterten Putsch übernahm.

Die politische Kultur Venezuelas hat sich im Verlauf der 1980er und 1990er Jahre insgesamt stark gewandelt. Von einem relativ stabilen, klientelistischen Zweiparteiensystem hin zu einer Situation, in der die soziale Polarisierung sich auf politische Kämpfe auswirkt: „The process of institutional decay and populist mobilization redrew the lines of social and political cleavage in Venezuela, repoliticizing social inequalities for the first time in a generation and thoroughly transforming traditional patterns of political competition and representation.“¹⁷⁸

Die großen politischen Umwälzungen im Zeitraum 1988 bis 2005 lassen sich dabei nicht als Folge von Entscheidungen innerhalb eines konstanten demokratischen Regelsystems begreifen. Vielmehr hat eine Umwälzung des Politikverständnisses in Folge der Erkenntnis, dass es unterschiedliche/widersprüchliche Interessen unterschiedlicher Gruppen innerhalb einer Gesellschaft gibt, stattgefunden. Steven Ellner stellt zur Situation um 1989 fest: „For the first time since 1958, politics was perceived as a zero-sum game in which the poor and the privileged had conflicting interests.“¹⁷⁹

Die politische Identifikation über die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse bricht sowohl mit venezolanischer Tradition als auch mit dem lateinamerikanischen Trend.¹⁸⁰ Noch heute wird in Venezuela von Putzfrauen berichtet, die sich zu den goldenen Zeiten des Öl-Booms in den 1970er Jahren Reisen nach Miami leisten

¹⁷⁸ ROBERTS 2003: 62.

¹⁷⁹ ELLNER 2003: 20.

¹⁸⁰ Vgl. ROBERTS 2003: 55.

konnten, dort shoppen gingen und als „damedos“ (gib mir zwei) bekannt waren.¹⁸¹ Der „Öl-finanzierte Klassenfrieden“ (s.o.) funktionierte also insofern, als zumindest das Gefühl vorhanden war, innerhalb der Gesellschaft aufsteigen zu können. Dieser Klassenfrieden bricht zusammen, als in den 1980er Jahren die Ölpreise sinken. Die Mittelschicht bröckelt in der Folge ab, die Gesellschaft polarisiert sich und die Figur der „Damedos-Putzfrau“ in Miami wird zunehmend zu einer nostalgischen Erzählung.

Durch die sinkende Glaubwürdigkeit der Aufstiegserzählung entsteht ein Repräsentationsproblem in den kommerziellen Medien. Diese hängen dem alten Ideal an, während die Lebensrealitäten der armen Bevölkerung sich immer weiter von diesem entfernen. Das kommerzielle Fernsehen repräsentiert somit nur noch die Oberschicht, der es nach wie vor nicht schlecht geht.

Besonders stark wird innerhalb des Ölsektors auf die Erhaltung der alten Strukturen gepocht, die eine eigen soziale Klasse hervorgebracht haben - die selbsternannte „Öl-Meritokratie“: „Wer Mitglied der Meritokratie ist, verdient nicht nur Gehälter wie in den Industrieländern, er fühlt sich auch als Bürger der Ersten Welt. Der Kampf der Meritokraten gegen das Chávez-Regime ist der Kampf einer technisch-ingenieurwissenschaftlichen Elite, die sich selbst für unersetzlich hält.“¹⁸² Diese Meritokratie kämpft primär für den Erhalt ihrer Privilegien und stellt sich damit zwangsläufig gegen das Transformationsprojekt der Chávez-Regierung.

Auf der anderen Seite stehen die Marginalisierten, die sich von der Hoffnung, nach Miami zum Shoppen zu fahren, verabschiedet haben und in Chávez eine neue Perspektive sehen. In der bisherigen Amtszeit des Präsidenten Chávez haben tatsächlich zum Teil immense Verbesserungen der konkreten Lebensbedingungen vieler Menschen stattgefunden. Parallel dazu haben sich auch die politische Kultur, also die Einstellung gegenüber dem politischen System, und das politische System selbst radikal verändert. Der Grundgedanke der partizipativen Demokratie und die politische Praxis führen zu einem fundamental neuen Selbstverständnis der Marginalisierten:

„Während der ersten zwei Jahre der Chávez-Regierung gab es für die Armen materiell nicht viele Gründe, weiterhin für Chávez zu sein. Doch eine entscheidende Rolle für die große Unterstützung des Bolivarianische [sic!] Prozesses spielt das Gefühl der Armen und Marginalisierten, als Personen anerkannt zu werden, das verinnerlichte neue Gefühl, in den Institutionen mit Respekt behandelt zu werden, und die Möglichkeit, an kollektiven Kämpfen

¹⁸¹ Vgl. ELLNER 2003: 30f. und eigene Gespräche in Caracas.

¹⁸² TWICKEL 2006: 244.

teilnehmen zu können, ohne Angst vor Repression haben zu müssen... Die Armen und Marginalisierten, häufig nicht einmal Rechtssubjekte, werden zum sozialen und politischen Subjekt.“¹⁸³

Meines Erachtens sind solche kulturellen Veränderungen eine sehr wichtige Basis für eine wirkliche Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Das neue Selbstverständnis äußert sich auch in der von Dario Azzellini festgehaltenen Äußerung eines Aktivisten eines Basis-Radios: „Was ihr dort seht, ist das Ergebnis einiger Monate Streitereien mit der Bürokratie. Alles nur, um ein paar Tropfen des Erdöls abzubekommen, das uns ohnehin gehört.“¹⁸⁴

Die Marginalisierten entwickeln also ein neues Selbstverständnis, indem sie sich selbst als politische Subjekte mit bestimmten berechtigten Ansprüchen auf Teilhabe am gesellschaftlichen Reichtum begreifen. Christoph Twickel stellt in seiner Chávez-Biographie fest: „Die Popularität des *comandante* verdankt sich keineswegs nur seiner Rhetorik und seinem Charisma. Das Geheimnis ist in dem zu suchen, was in Lateinamerika *dignificación* heißt: eine Sozialpolitik, die nicht nur Wohltaten verteilt, sondern ihre Klientel in Würde setzt und zu politischen Subjekten macht.“¹⁸⁵

Hier wird der Kern meiner Untersuchungsfrage berührt, nämlich inwiefern das Projekt des Community-Fernsehens im Rahmen des venezolanischen Transformationsprojekts zur Konstituierung neuer politischer Subjekte beitragen kann. Generell gilt für die Entwicklung in Venezuela, dass die Frage, wer die dominante Gruppe ist, die die Deutungshoheit im Bereich der politischen Kultur hat, nur sehr schwer zu beantworten ist. Auf der Seite der Chávez-Gegner stehen sämtliche kommerzielle Fernsehsender sowie ein Grossteil der Zeitungen und Zeitschriften. Die Chávez-Regierung selber begegnet diesem Umstand auf unterschiedlichen Ebenen. Zum einen wurde ein zweiter staatlicher Fernsehsender (ViVe) sowie das „Lateinamerikanische CNN“ Telesur gegründet, zum anderen werden Basismedien gefördert.

Ich werde zunächst die Entwicklung des venezolanischen Fernsehsektors nachzeichnen und dann die Veränderungen im Bereich der Mediengesetzgebung darstellen, da diese streckenweise das Selbstverständnis der Community-Medien wiedergeben und in jedem Fall ein wichtiger Teil der Rahmenbedingungen sind, unter denen Catia TVe operiert.

¹⁸³ AZZELLINI 2006: 26f.

¹⁸⁴ A.a.O.: 230.

¹⁸⁵ TWICKEL 2006: 280. „Dignificación“ bedeutet soviel wie „in Würde setzen“ und kommt von Dignidad-Würde.

3.6. Das Mediensystem Venezuelas. Fernsehen als Leitmedium?

In Venezuela sind im Jahr 2005 alle modernen Massenkommunikationsmedien¹⁸⁶ vorhanden. Das Fernsehen hat „...eine technische Reichweite von über 90 Prozent.“¹⁸⁷ Die Frage, ob das Fernsehen als Leitmedium anzusehen ist, kann hier nicht abschließend geklärt werden. Fest steht, dass das Fernsehen eine große Reichweite hat und somit das Potenzial besitzt, als audiovisuelles Leitmedium zu fungieren. Ich werde im Folgenden die historische Entwicklung des Fernsehsektors in Venezuela kurz skizzieren und dann die Situation im Jahr 2005 darstellen. Die zahlreichen Wandlungen der Besitzstrukturen der privaten Fernsehsender im historischen Verlauf werde ich nicht behandeln, da es mir in dieser Arbeit nicht darum geht, den privaten kommerziellen Medien-Sektor umfassend in seiner Geschichte und Gegenwart abzubilden.¹⁸⁸

Die Dynamik, die der Fernsehsektor Venezuelas in den Jahren seit dem Amtsantritt Chávez' erfährt, lässt sich weniger über die Darstellung der Besitzstrukturen privater Sende-Stationen, als über den Wandel der rechtlichen Rahmenbedingungen und der sozialen Praktiken bezüglich des Zugriffs auf Produktionsmittel durch „die Leute“ erklären. Hier liegt auch der Fokus meiner Untersuchung.

Deshalb liegt mein Hauptaugenmerk auf den Entwicklungen im Bereich staatlicher und alternativer Sendestationen im Verhältnis zu den kommerziellen Medien, deren Besitzstrukturen bis 2006 stabil bleiben. Im Januar 2007 wurde allerdings von Seiten der Chávez-Administration angekündigt, die Lizenz für den privaten Fernsehsender RCTV nicht zu verlängern. Mit den aktuellen Entwicklungen befasse ich mich im abschliessenden Kapitel näher, für die Untersuchung gehe ich zunächst vom Stand im Sommer 2005 aus.

3.7. Entwicklung des Fernsehsektors in Venezuela

Das Fernsehen entwickelt sich in Venezuela im Laufe der 1950er Jahre. Am 22.11.1952 geht die erste Fernsehversuchsstation (La Televisora Nacional) unter Leitung des Kulturministeriums auf Sendung, es wird zunächst ein Monopol unter direkter staatlicher Kontrolle etabliert. Im Laufe der 1950er und 1960er Jahre

¹⁸⁶ Zu den Massenkommunikationsmedien zähle ich Druckmedien (Zeitung, Zeitschrift, Buch), Radio, Kino, Fernsehen und Internet (mit Einschränkungen). Diese Medien basieren auf einem Kommunikationsprinzip, bei dem einer zu vielen „spricht“. Für das Internet nehme ich die e-mail-Kommunikation sowie andere Formen der eins-zu-eins Kommunikation aus.

¹⁸⁷ DULLEMOND/WILLKE 1996: 274.

¹⁸⁸ Einen guten Überblick über die Entwicklung des venezolanischen Mediensektors liefern Dullemond und Wilke (1996).

kommen einige private Sender hinzu und die Liberalisierung der Frequenzvergabe in den 1980er Jahren führt zur Etablierung weiterer privater Sender.¹⁸⁹

Der grundsätzliche medienpolitische Wandel unter der Regierung Chávez wirkt sich auf den Fernsehsektor dahingehend aus, dass weitere staatliche Fernsehsender hinzukommen und einige Community-Fernsehsender entstehen bzw. legalisiert werden. Bei der Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL) sind im Jahr 2006 72 Fernsehstationen mit regionaler Reichweite registriert.¹⁹⁰ Auf nationaler Ebene operieren vier private TV-Stationen (ValeTV, RCTV, Venevisión, Globovisión). Venevisión und RCTV (Radio Caracas Televisión) sind marktbeherrschend. Die Besitzverhältnisse der einzelnen Sender werde ich hier nicht im einzelnen darstellen, wichtig ist aber zu wissen, dass alle privaten Fernsehstationen sich dem Lager der Chávez-Gegner zurechnen lassen. Die beiden größten Fernsehsender Venevisión und RCTV gehören zu den Familienimperien Cisneros (Venevisión), der zudem ein Konglomerat an Firmen (CocaCola Venezuela, Pizza Hut, Polar Bier) und über 70 Medienunternehmen in anderen lateinamerikanischen Ländern besitzt und der Bottom&Granier Group (RCTV).¹⁹¹ Neben den privaten Fernsehstationen existieren zwei staatliche Sender (VTV, und Vive).¹⁹² Der staatliche Bildungs-, Kultur- und Informationskanal ViveTV geht 2003 auf Sendung. In der Selbstbeschreibung heisst es: „Vive ist ein staatliches Kommunikationsmedium, das die partizipative Demokratie, die Solidarität und die lateinamerikanische Integration unterstützt und befördert, ausgehend von einem neuen Paradigma der Kommunikation, einhergehend mit dem neuen politischen, ökonomischen und sozialen Modell, das von der Verfassung der bolivarianischen Republik Venezuela formuliert wird.“¹⁹³ Im Sommer 2005 wurde zudem der Sender Telesur eingeweiht, ein Gemeinschaftsprojekt mehrerer lateinamerikanischer Länder, der in Venezuela bis Februar 2007 nur über Kabel und Satellit zu empfangen ist.

Beide Projekte haben zwar den Anspruch „alternative Kommunikation“ zu stärken bzw. „ein neues Paradigma der Kommunikation“ zu etablieren, bleiben aber der starren Trennung von Sender und Empfänger in einem elitären Modell verhaftet. Die Inhalte werden nach wie vor von Professionellen erstellt und zu den Massen gesendet. Ich bewerte die staatlichen Sender deshalb eher als Gegenspieler gegen die hegemonialen Strukturen der privaten, kommerziellen Fernsehstationen, denke

¹⁸⁹ A.a.O.: 271.

¹⁹⁰ CONATEL 2006b, eigene Auswertung.

¹⁹¹ Vgl. GOLINGER 2003.

¹⁹² DULLEMOND/WILLKE 1996: 271ff.; GOLINGER 2004; HERNANDEZ 1999; CONATEL 2006.

¹⁹³ www.vive.gov/vive.php, eigene Übersetzung.

aber, dass sie aufgrund ihres teilweise zu elitären Selbstverständnisses kein wirklich anderes Paradigma verbreiten.

Im konkreten Kampf um Deutungsmacht gegen die oppositionellen Fernsehstationen erfüllen die staatlichen Fernsehstationen durchaus wichtige Funktionen, als zukunftsweisend im Hinblick auf die Ermächtigung der Marginalisierten erscheint mir aber eher der Ansatz des Community-Fernsehens. Auf den Kampf um Deutungsmacht und kulturelle Hegemonie in Venezuela gehe ich im Folgenden näher ein.

3.8. Hegemonie in Venezuela 2005

In Venezuela herrscht im Jahr 2005 bezüglich der Frage, wer die dominante Gruppe ist und somit seine dominante Erzählung zur gesellschaftlich gültigen machen kann, eine relative Patt-Situation. Auf Seiten der Chávez-Gegner wird ausschließlich den privaten kommerziellen Medien geglaubt, auf Seiten der Chávez-Anhänger ausschliesslich den staatlichen Sendern und den Community-Medien, die auch als Chávez-Unterstützerinnen auftreten.

Die Chávez-feindlichen kommerziellen Medien haben in der Auseinandersetzung um Deutungsmacht den Vorteil auf ihrer Seite, den Fernsehmarkt zu dominieren. Worin liegt also der Vorteil der Chávez-Regierung und ihrer Unterstützer?

Ich behaupte, dass mehrere Punkte zusammenkommen:

- Hugo Chávez selbst kann als ausgesprochen charismatisch und rhetorisch gewandt beschrieben werden, seine wöchentliche Fernsehsendung „Aló Presidente!“ („Hallo Präsident“) erfreut sich großer Beliebtheit und hier hat Chávez die Möglichkeit, einen Grossteil der Bevölkerung direkt anzusprechen.
- Die Chávez-Unterstützer können sich auf einen tatsächlich stattfindenden Prozess beziehen.

In der Tat stellt der venezolanische Transformationsprozess eine radikale Umwälzung der Verhältnisse in Venezuela dar. Die Welterklärungsangebote der Chávez-Unterstützer gewinnen dadurch an Attraktivität und Plausibilität, sie formulieren nicht utopische Zielvorstellungen, sondern tatsächlich greifbare Veränderungen und die neuen Subjekte werden im Transformationsprozess wirklich konstituierbar. Damit schließen die staatlichen und die Community-Medien die oben dargelegte Repräsentationslücke der kommerziellen Medien. Auf Seiten der staatlichen Sender wird aber m. E. eine neue strukturelle Lücke aufgemacht, indem nämlich ein sehr starker Wahrheitsanspruch die Grundlage der Textproduktion bildet, während in den Community-Medien eher von einem neuen Ansatz gesprochen werden kann, der mehr auf der Annahme beruht, dass nur eigene Weltzugänge fortschrittlich sind. Die staatlichen Sender wollen „dem Volk“ ihre Geschichte erzählen, das Community-Fernsehen will „die Leute“ dazu

ermächtigen, eigene Weltzugänge zu produzieren (allerdings auch von einem wertenden Standpunkt aus). Zu den Grundsätzen der Community-Medien mehr im Abschnitt 4.2.

Auf politisch-administrativer Ebene hat sich die Mediengesetzgebung seit 1999 stark verändert. Als Grundlage dient die neue Verfassung, auf der aufbauend viele neue Gesetze erlassen wurden. Ich werde hier die die Massenmedien betreffenden Teile der neuen Verfassung und die entsprechende Gesetzgebung vorstellen und die Bedeutung für das Projekt des Community-Fernsehens erläutern.

3.9. Medienpolitische Besonderheiten der Verfassung von 1999

Für den Bereich der Medien sind insbesondere die Artikel 57, 58, 101 und 108 der neuen Verfassung relevant. Im Artikel 57 wird eine erweiterte Meinungsfreiheit postuliert. Dem/der Einzelnen wird das Recht zugesprochen, von „jedwedem Medium Gebrauch zu machen“ (Art. 57), um das Recht auf freie Meinungsäußerung auszuüben. Meinungsfreiheit heißt hier also nicht nur, dass die eigene Meinung verbreitet werden darf, es gibt darüber hinaus das theoretische Grundrecht, eigene Medien zu betreiben bzw. Zugang zu medialen Verbreitungskanälen zu bekommen. Das gilt theoretisch auch für Regime-Gegner. Inwiefern diese tatsächlich die Möglichkeit hätten, z.B. im Community-Fernsehen Catia TVE ihre Community vorzustellen lässt sich jedoch schwer feststellen. Die Betreiber von Catia TVE behaupten, sie würde Leute aus reichen Communitys nicht wegschicken, bisher sei aber noch niemand von diesen gekommen.¹⁹⁴ In der Tat gibt es große Berührungspunkte auf Seiten der reicheren venezolanischen Gesellschaftsteile. Die Leute, mit denen ich während meines Aufenthalts in Venezuela im Sommer 2005 gesprochen habe, warnten mich bspw. permanent vor den Armenvierteln, mussten aber zugeben, noch niemals selber dort gewesen zu sein, obwohl diese in nur 15 Minuten mit der U-Bahn erreichbar wären. Andererseits werden die wohlhabenden Teile durchaus strukturell durch den anti-bürgerlichen Habitus der Catia TVE Mitarbeiter abgeschreckt.

Die Meinungsfreiheit wird in der Verfassung insofern eingeschränkt, als Diskriminierung und Kriegspropaganda explizit nicht unter dem Schutz der Meinungsfreiheit stehen. (Art. 57)

Im Artikel 58 wird festgelegt, dass der Staat dafür sorgen soll, dass Kinder und Jugendliche „adäquate Informationen“ (Art. 58) bekommen. Auf diesem Artikel beruht das später erarbeitete Gesetz zur sozialen Verantwortung im Fernsehen, das ich noch erläutern werde. In den Artikeln 101 und 108 wird der Staat verpflichtet,

¹⁹⁴ Interview Wilfredo Vásquez.

„kulturelle Information“ (Art. 101) frei zu verbreiten und über „soziale Kommunikationsmedien“ (Art. 108) an der Staatsbürgerbildung mitzuwirken.

Die Verfassung legt also bestimmte Prinzipien der Organisation des Mediensektors fest, wobei noch relativ viel Raum für Interpretationen bleibt. Die näheren Regelungen erfolgen auf Gesetzesebene.

Mitentscheidend für die weitere Entwicklung der Community-Medien sind die Initiativen aus den Organisationen im Bereich der Basismedien, die auch Einfluss auf die konkrete Gesetzgebung auf Grundlage der neuen Verfassung nehmen. Catia TVe fängt bspw. einfach an zu senden und erhöht so den politischen Druck, die in der Verfassung grundsätzlich gewährte Möglichkeit, eigene Sender zu betreiben, auch gesetzlich zu regeln. Im folgenden Abschnitt stelle ich die Mediengesetzgebung in Venezuela vor, soweit sie für diese Untersuchung relevant ist.

3.10. Mediengesetzgebung

Am 12. Juni 2000 tritt ein neues Telekommunikationsgesetz in Kraft.¹⁹⁵ Das Gesetz schreibt fest, dass jede Person gleichberechtigten Zugang zu allen Telekommunikationsdiensten haben muss (Artikel 12, Absatz 1).

Des Weiteren wird das Recht festgeschrieben, „individuell und kollektiv das Recht auf freie und plurale Kommunikation, unter Nutzung adäquater Konditionen zur Gründung von offenen gemeinschaftlichen Radio- und Fernsehstationen ohne wirtschaftliche Ziele, auszuüben.“¹⁹⁶ Hier wird also explizit das Recht auf die Gründung von eigenen Sendestationen festgeschrieben. Für die Regulierung der neu entstehenden Sender und die Verwaltung und Vergabe der Sendefrequenzen ist die *Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL)*¹⁹⁷, ein autonomes Institut mit eigenen Finanzen, einer eigenen Verwaltung und einer eigenen Organisationsstruktur, zuständig¹⁹⁸. Auf der eigenen Homepage definiert CONATEL das Ziel, den Gebrauch und die Verbreitung der Telekommunikation zu sozialisieren und den Zugang zu demokratisieren.¹⁹⁹

Explizit geht Artikel 200 des Gesetzes auf Community-Medien ein: „Der Staat wird die Existenz von offenen, kommunitären, öffentlichen Sendestationen ohne wirtschaftliche Ziele für Radio und Fernsehen fördern. Diese werden als Medien für die pluralistische Kommunikation und Aktion in den organisierten Gemeinden

¹⁹⁵ http://www.conatel.gov.ve/downloads/marco_legal/ley_gaceta.zip

¹⁹⁶ *Ley Orgánica de Telecomunicaciones*. Artikel 12, Absatz 3. Eigene Übersetzung.

¹⁹⁷ Nationale Kommission für Telekommunikation.

¹⁹⁸ CONATEL 2006b: Artikel 35, 69, 71

¹⁹⁹ CONATEL 2006a.

verstanden. Die Ausgestaltung, Charakteristika, Anforderungen und Beschränkungen werden in Zusammenarbeit mit dem Plan Nacional de Telecomunicaciones und dem Cuadro Nacional de Atribución de Bandas de Frecuencia (CUNABAF) näher geregelt.“ (Artikel 200)

Die tatsächliche Nutzung und Vergabe der Sendefrequenzen wird in der „Regelung des Telekommunikationsgesetzes über die Administration und die Konzessionen der Nutzung des radioelektrischen Spektrums“²⁰⁰ näher geregelt. Im Januar 2002 tritt die „Regelung über die Verbreitung von offenen, kommunitären Radio- und Fernsehprogrammen ohne wirtschaftliche Ziele und im Dienste der Gemeinschaft“²⁰¹ in Kraft. Diese regelt die Erfordernisse, Charakteristika, Grenzen und Pflichten gemeinnütziger Community-Radio- und Fernsehdienste und die Bedingungen zur Vergabe von Konzessionen. Sie entstand in enger Zusammenarbeit mit der nationalen Vereinigung der Basismedien ANMCLA²⁰². Im ersten Abschnitt der Verordnung werden einige Begriffe definiert mit denen später operiert wird. Teilweise verwende ich diese auch in dieser Arbeit und werde deshalb das (Selbst-)Verständnis der Beteiligten zu ausgewählten Begriffen hier vorstellen:

1. Community (Comunidad): Zusammenhang von Personen, die an einem Ort leben und eng verbunden sind im Sinne gemeinsamer Problemlagen und gemeinsamer historischer und kultureller Zusammenhänge.

6. Community-Produzent (productor comunitario): Ein Community-Produzent ist eine Person, die auditive oder audiovisuelle Inhalte produziert. Sie wird von einem Betreiber eines Community-Radio- oder Fernsehsenders zum Community-Produzenten ausgebildet und anerkannt. Community-Produzenten stehen in keiner Verbindung zu einem Betreiber eines offenen Radio- oder Fernsehsenders.

Hier wird ein neues Machtverhältnis aufgebaut, es liegt nämlich in den Händen der Betreiberinnen des Community-Senders, wer als Community-Produzentin anerkannt wird.

7. Unabhängiger Produzent (productor independiente): Als unabhängiger Produzent gilt eine Person, die auditive oder audiovisuelle Inhalte produziert,

²⁰⁰ Reglamento de la Ley Orgánica de Telecomunicaciones sobre habilitaciones administrativas y concesiones de uso y explotación del espectro radioeléctrico.

http://www.conatel.gov.ve/downloads/marco_legal/Regl_Habilitaciones.zip

²⁰¹ Reglamento de Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta Comunitarias de Servicio Público, sin fines de lucro.

<http://www.conatel.gov.ve/downloads/comunitarias/ReglaAbiertadeSP.zip>

²⁰² Asociación Nacional de Medios Comunitarios, Libres y Alternativas – Nationale Versammlung von kommunitären, freien und alternativen Medien. Vgl. hierzu auch HATZIDIMOU 2006: 74-81.

die nicht als Community-Produzent von einem Betreiber eines Community-Radio- oder Fernsehsenders anerkannt ist und die in keiner Verbindung zu einem Betreiber eines Radio- oder Fernsehsenders steht.

8. Community-Produktion (producción comunitaria): Eine Community-Produktion ist eine auditive oder audiovisuelle Produktion, die von einer Fundación Comunitaria oder einem Community-Produzenten erarbeitet wurde.

Das Herzstück der Community-Medien sind die Community-Produktionen, die von den Community-Produzentinnen hergestellt werden, diese stellen auch einen tatsächlichen Unterschied zur traditionellen Fernsehkommunikation dar. Für die spätere Analyse ausgewählter Texte aus der Angebotsfläche von Catia TVE werde ich mich deshalb auf Community-Produktionen beschränken.

Die Verordnung regelt im Weiteren grundlegende Eigenschaften eines Community Radio- oder Fernsehsenders und stellt Regeln für den Betrieb auf:²⁰³

- Die Betreiber des Senders garantieren den gleichberechtigten Zugang aller Mitglieder der Community zu den angebotenen Diensten (Artikel 23).
- Die Betreiber dürfen keine höheren Beamte, Militärs, Priester oder Leiter von politischen Parteien sein (Artikel 22).
- Das Programm soll Bildung, Kultur und Information vermitteln und damit die Entwicklung der Community fördern und zur Lösung von Problemen der Community beitragen (Artikel 26).
- Die Betreiber sind verpflichtet, in Sendungen Informationen über die Produktion von Ton- bzw. audiovisuellen Inhalten zu verbreiten, damit neue Community-Produzenten ausgebildet werden können (Artikel 27).
- 70 Prozent der gesendeten Beiträge müssen Community-Produktionen sein. Dabei kann es sich sowohl um Beiträge der eigenen Community als auch um Beiträge anderer Communities handeln (Artikel 28). Letztere dürfen zehn Prozent der Sendezeit nicht überschreiten (Artikel 32).
- Ein unabhängiger oder Community-Produzent darf nicht mehr als 20% der täglichen Sendezeit belegen, die Produktionen einer Fundación Comunitaria nicht mehr als 15% (Artikel 29). Berichte von anderen Radio- und Fernsehsendern dürfen gesendet werden, wenn sie zwei Prozent der täglichen Sendezeit nicht überschreiten.
- Werbung darf maximal fünf Minuten pro Stunde gesendet werden. 50% der vorgesehenen Werbezeit dürfen für alle Arten von Werbung genutzt werden, 50% sind reserviert für kleinere und mittlere Unternehmen aus der Community. Die Werbung darf laufende Programme der Community nicht unterbrechen (Artikel 30).

²⁰³ Alle angeführten Punkte sind eigene Übersetzungen aus dem Spanischen.

- Community-Medien sind (ebenso wie alle anderen Radio- und Fernsehsender) dazu verpflichtet, offizielle Äußerungen oder Nachrichten des Präsidenten oder des Vizepräsidenten zu senden, wenn eine „Cadena“ (Kettenschaltung) angeordnet wird (Artikel 33).

Da die Verordnung in enger Zusammenarbeit mit der Vereinigung der Basismedien ANMCLA erarbeitet wurde, kann von einer gewissen Übereinstimmung der Grundsätze der Basismedien mit der Verordnung ausgegangen werden. Tatsächlich fasst die Verordnung einige Umstände, die so bereits vorher von den Community-Sendern praktiziert wurden, in einer Regelung zusammen.²⁰⁴ In der Darstellung des Senders Catia TVE werde ich näher auf die Praktiken und Grundsätze desselben eingehen. Hier fahre ich zunächst mit dem Gesetz zur sozialen Verantwortung in Radio und Fernsehen fort.

3.10.1. Ley RESORTE

Das „Gesetz für soziale Verantwortung in Radio und Fernsehen“²⁰⁵ tritt am 8. Juni 2005 in Kraft. Es schreibt zum einen bestimmte Quoten für inländische Produktionen vor und legt zum anderen ein Verbot von Sendungen mit gewalttätigen oder sexuellen Inhalten zu bestimmten Sendezeiten fest.²⁰⁶ Aufgabe des Gesetzes ist es, „die soziale Verantwortung in der Verbreitung und in dem Empfang von Nachrichten zu sichern“ (Art. 1). In Folge des Gesetzes müssen den einzelnen Sendungen Hinweise vorangestellt werden, welchen Typs in Bezug auf gewalttätige und sexualisierte Inhalte diese sind. Das gilt für kommerzielle Sendungen ebenso wie für Community-Medien. In meinen Aufzeichnungen kann ich feststellen, dass Catia TVE am 19.9.2005 damit beginnt die Hinweise zu senden.

4. Der Community-Fernsehsender Catia TVE.

Nachdem ich die politische, soziale und ökonomische Entwicklung Venezuelas und die Veränderungen der politischen Kultur Venezuelas dargelegt habe, wende ich mich nun dem Sender Catia TVE zu. Ich werde zunächst die historische Entwicklung des Senders darstellen, dann die aktuellen²⁰⁷ Produktionsbedingungen beschreiben und schließlich eine Analyse der Angebotsfläche durchführen.

²⁰⁴ Interview Wilfredo Vásquez.

²⁰⁵ Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión: <http://www.leyresorte.gob.ve/index.asp>.

²⁰⁶ vgl. AZZELLINI 2006: 226f.; RESORTE.

²⁰⁷ Aktuell heisst hier zum Zeitpunkt meines Forschungsaufenthaltes in Venezuela im Sommer 2005.

4.1. Geschichte von Catia TVE

Der Community-Fernseher Catia TVE ging aus einer Stadtteilinitiative im Barrio Simón Rodríguez hervor. Während des Caracazo wird von einigen politisch Engagierten ein verlassenes Gebäude in der Nähe der psychiatrischen Klinik (manicomio) besetzt. Um mehr Leute aus der Nachbarschaft in die Arbeit einzubeziehen und einen Raum für Debatten und Diskussionen rund um die gezeigten Filme zu schaffen, wird der „Manicomio Film Club“ gegründet. Zudem werden Screenings im Baseball-Stadion des Barrios veranstaltet, wofür zunächst nur ein 16mm-Film-Projektor zur Verfügung steht. Die Filme für diese Screenings werden von Botschaften ausgeliehen oder sonst wie organisiert.²⁰⁸

1993 gewinnt der Linke Kandidat Aristobulo Isturis die Bürgermeisterwahlen von Caracas und das Projekt bekommt einen VHS-Projektor und eine Kamera finanziert. Nun ist es möglich, wesentlich mehr Filme zu zeigen und sogar selber welche zu produzieren und die Leute beginnen damit, ihre Nachbarschaft zu filmen. „The first videos were just registries. People would tape the street corner, the dog on the corner, the people hanging out on the corner, the local shop, the local graffiti.“²⁰⁹ Zur Premiere des ersten selbstproduzierten Films (eine Dokumentation der traditionellen „Paradura del Niño“-Festlichkeit) kommen statt der normalerweise ca. 200 Zuschauerinnen über 2000. „...and that day in mid 1995 our dream of building a community television station was born, so that our community could see themselves represented.“²¹⁰

Es wird deutlich, dass es ein Bedürfnis nach der Produktion eigener Weltzugänge gibt. Zunächst werden die im Barrio produzierten Filme in den Pausen von öffentlichen Screenings von Baseball-Übertragungen gezeigt. „This how we slowly raised consciousness and created empowerment within the community.“²¹¹

1998 wird der „Magic Lantern Film Culture Center“ gegründet, ein Projekt für Kinder, in dem diese eigene audiovisuelle Produkte herstellen können. Die Idee des eigenen Community-Fernsehens bleibt dabei immer im Hinterkopf. Zunächst besteht die Idee darin, die Nachbarschaft zu verkabeln und somit ein Nachbarschafts-Kabelfernsehen zu installieren, auf einem Treffen von Medieninitiativen kommen die Leute des Projekts jedoch mit einer Gruppe aus dem Staat Táchira zusammen. Ein Mitglied dieses Kollektivs ist Ingenieur und in der Lage, einen Sender zu konstruieren. Mit seiner Hilfe wird eine Sendeanlage gebaut und Mitte 2000 beginnt Catia TVE zu senden. Der Name setzt sich

²⁰⁸ Vgl. Interview Wilfredo Vásquez, CATIATVE COLLECTIVE 2006, EEKHOUT 2004.

²⁰⁹ EEKHOUT 2004.

²¹⁰ CATIA TVE COLLECTIVE 2006.

²¹¹ A.a.O.

zusammen aus dem Namen des Stadtteils Catia und einem Wortspiel. Aus der Abkürzung TV wird durch Anhängen eines „e“ die Bedeutung „te ve“ (sieht dich). Der Sender heißt so, weil das Signal bis Catia reicht, er selber befindet sich aber nicht in Catia.²¹²

Bis März 2001 sendet Catia TVE „illegal“, beruft sich aber auf die Verfassung von 1999 und am 30. März 2001 wird der Sender schließlich offiziell von Präsident Chávez eingeweiht und bekommt eine Lizenz von CONATEL. Catia TVE operiert zu dieser Zeit von einem Krankenhausgebäude aus, die Produktionsräume befinden sich im obersten Stockwerk, der Sender ist auf dem Dach installiert. Nachdem es Proteste von Seiten der Belegschaft gab, zieht der Produktionsteil im Jahr 2001 in die Nationalbibliothek um, die Sendeanlage verbleibt auf dem Krankenhaus.²¹³

Am 10. Juli 2003 lässt der konservative Bürgermeister von Caracas Peña den Sender Catia TVE schließen und die Geräte beschlagnahmen. Die Schließung erfolgt angeblich aufgrund von Steuerschulden, später behauptet Peña, es habe sich um ein Missverständnis gehandelt.²¹⁴ Vom Justizministerium wird Catia TVE ein Haus zur Nutzung überlassen, dieses ist stark renovierungsbedürftig und es dauert bis zum Sommer 2004 bis Catia TVE von dem mittlerweile komplett renovierten Haus aus wieder auf Sendung geht. In der Zwischenzeit wurde auch ein neuer Sendemast auf dem Avila (Berg in Caracas) errichtet.²¹⁵

Im Sommer 2005 ist das Haus noch immer nicht komplett fertig renoviert, aber es befinden sich darin bereits ein Schnittraum mit mehreren modernen Schnittplätzen (iMacs mit FinalCutExpress Software), ein Sendestudio mit drei Studiokameras und Regieraum sowie die Sendezentrale, von der aus das Programm gesteuert wird.²¹⁶

4.2. Die Idee des Community-Fernsehens bei Catia TVE

Der Slogan „¡No vea television – hagala!“ (Schauen Sie nicht Fernsehen – Machen Sie es!) ist im Programm von Catia TVE omnipräsent in Form eines Clips, der zum Mitmachen aufruft. Der Slogan wird im Clip fortgesetzt mit „Kommen Sie her und partizipieren Sie!“. Damit ist das Grundverständnis des Community-Fernsehens bei Catia TVE recht gut beschrieben: Catia TVE versucht Leute aus Communities dazu zu ermutigen und zu bemächtigen, ihre eigenen Fernsehtexte herzustellen und somit eigene Weltzugänge zu produzieren.

²¹² Vgl.: CATIA TVE COLLECTIVE 2006, EEKHOUT 2004, LEARY 2004, Interview Wilfredo Vásquez.

²¹³ Interview Wilfredo Vásquez.

²¹⁴ A.a.O.

²¹⁵ Vgl. A.a.O.

²¹⁶ Eigene Beobachtungen.

Die Grundfigur bei Catia TVE ist die der Partizipation.²¹⁷ Partizipation wird dabei nicht als ein Weg für ein Individuum verstanden, auf dem dieses seine Meinung über ein bestimmtes Thema äußern kann, sondern als verantwortungsvoll gehandhabte Praxis von *communities*. Es geht nicht nur darum, die Möglichkeit zur Selbstdarstellung zu geben, sondern auch darum, darauf einzuwirken, wie mit dieser Möglichkeit umgegangen wird: „Catia TVE’s ambitions extend beyond distributing cameras to local residents ... it’s about changing ... audiovisual discourse as well.“²¹⁸ Dementsprechend wird in den Trainings, die Catia TVE durchführt, mehr Wert auf politische und ideologische Schulung, denn auf technische Fertigkeiten gelegt.²¹⁹ Dadurch soll gewährleistet werden, dass bei den Community-Produzenten ein bestimmtes Selbstverständnis entsteht. „Every Catia TVE participant has a minimum political consciousness and social responsibility, we struggle against all forms of discrimination, we fight against imperialism and we are committed to our people’s struggle.“²²⁰

Dieses Konzept birgt m. E. die Gefahr, die Community-Produzenten indoktrinieren zu wollen. Allerdings folgt aus meinen Überlegungen zur Eingebundenheit der Individuen in gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge, dass es eben keinen vollkommen „eigenen“ Weltzugang geben kann. Der Anspruch, in den Schulungen bestimmte Werte zu vermitteln, kann unter Berücksichtigung der polarisierten Verhältnisse in Venezuela also nicht per se abgelehnt werden.

Catia TVE definiert sich auch in Abgrenzung zu den traditionellen, kommerziellen Medien. In diesen wird ein Mangel an Repräsentation festgestellt und deren undemokratische Struktur betont. Die kommerziellen Medien lassen EINE Person zu ALLEN ANDEREN sprechen, Ziel des Community-Fernsehens ist es, dass die Communities (bzw. deren Mitglieder) selber Fernsehen machen und mit sich selber und/oder anderen Communities kommunizieren.²²¹ Leary zitiert den Moderator Luis Sálazar der Sendung AmbienTV: „The community media has a special sensitivity to, essentially, the daily life of the people. It has a social, community function.“²²² Die Hauptkritik an den kommerziellen Medien liegt weniger darin, dass die kommerziellen Medien „die Unwahrheit“ berichteten, sondern dass sie bestimmte Bereiche überhaupt nicht zeigten/repräsentierten. So behauptet José

²¹⁷ „The fundamental principle of Catia TVE is to encourage participation within organized communities“ (CATIA TVE COLLECTIVE 2006).

²¹⁸ LEARY 2004.

²¹⁹ CATIA TVE COLLECTIVE 2006.

²²⁰ A.a.O.

²²¹ Vgl. a.a.O.

²²² LEARY 2004.

Gomez, ein Catia TVE Mitarbeiter: „In the commercial media ... [the poor] are invisible, they don't exist. And when they do exist, they are portrayed as the mob, the horde, 'the blacks.' What has happened in Venezuela for the past 40 years is that the poor communities have been nothing more than an object of the news media.“²²³

Damit spricht Gomez den Kern meiner Fragestellung an. Die Armen/Marginalisierten waren in der traditionellen venezolanischen Medienlandschaft lediglich als Objekte präsentiert. Es gab für sie keine eigenen Weltzugänge und keine Repräsentation, die vorgeführten Lebensentwürfe waren für viele unerreichbar und wurden im Verlauf der ökonomischen Krise für immer mehr Leute unerreichbar.²²⁴

Mit dem Selbstverständnis der Community-Medien wird auch der Berliner Journalist und Autor Raul Zelik auf seiner Reise durch Venezuela konfrontiert und er stellt fest: „In erster Linie ging es mir bei der Debatte um Medien immer um den Aufbau von alternativen Medien als Gegeninformationsquellen, die *andere* Nachrichten kommunizieren. Aber Blanca und Francisco haben Recht: Es geht auch darum, wie man überhaupt kommuniziert.“²²⁵ Zelik berichtet hier von einem Gespräch mit Blanca Eekhout, einer der Gründungsmütter des Projekts Catia TVE. Eekhout ist mittlerweile Programmdirektorin des staatlichen Senders ViVe.²²⁶ Im Gespräch mit Zelik erklärt sie weiter: „Das größte Problem zu Beginn des Community-Fernsehens ... war, dass die Leute aus den Barrios mit ihren Vierteln nur ein Thema assoziieren konnten: Kriminalität. In den Mainstream-Medien beschränkt sich die Existenz der Viertel auf die Berichterstattung über Mordfälle. Es geht also auch um die Zerstörung herrschender Imaginarien und um die Konstruktion einer eigenen Selbstwahrnehmung.“²²⁷

²²³ Zitiert nach: LEARY 2004.

²²⁴ Ein Zustand, der m. E. auch in der aktuellen deutschen Gesellschaft für „die Arbeitslosen“ gilt. Mit wenigen Ausnahmen wie z. B. der Fernsehfigur „Dittsche“, gibt es in den Massenmedien keine Rollenmuster für Arbeitslose, die darüber hinausgingen, unter allen Umständen schnellstmöglich eine neue Arbeit zu finden.

²²⁵ ZELIK 2004: 88, kursiv i.O.

²²⁶ Dieser Umstand verdient sicher eine nähere Betrachtung unter dem Blickpunkt des dem alten System vorgeworfenen „Klientelismus“. Der Verdacht liegt nahe, dass Eekhout den Posten beim staatlichen Sender gewissermaßen „zugeschanzt“ bekommen hat. Andererseits hat sie als langjährige Aktivistin im beschriebenen sozialen Projekt „Manicomio Film Club“ eine gewisse Erfahrung und Qualifikation im Bereich alternativer Medienproduktion. Da ich mich mit dem Akteur „Community-Medien“ befasse, den ich weder den staatlichen Sendern noch den oppositionellen privaten Sendern zuordne, werde ich diese Frage hier nicht weiter behandeln. Fakt ist allerdings, dass das venezolanische Projekt bisher keineswegs als Herrschafts- oder Klientelismusfrei bezeichnet werden kann.

²²⁷ ZELIK 2004: 91 (Zelik zitiert hier Blanca Eekhout).

Hier wird das oben beschriebene Repräsentationsproblem angesprochen und zugleich der Ansatz des Community-Fernsehens erläutert, mit dem dieses Problem überwunden werden soll, nämlich der Produktion eigener Weltzugänge.

Ein anderes Gründungsmitglied erklärt mir im Interview, dass es bei Catia TVE darum gehe, die Leute für die Freiheit zu erziehen.²²⁸

Es wird deutlich, dass die Grundidee von Catia TVE auf einem sehr grundlegenden Verständnis von Mechanismen der Repräsentation beruht. Die Aktivisten haben eine konkrete Idee davon, was es bedeutet, Fernsehen von den Leuten für die Leute zu machen - es geht ihnen grundsätzlich darum, die Leute dazu zu ermächtigen, eigene Weltzugänge zu produzieren.

In der Praxis sieht das folgendermaßen aus: Die Community-Produzenten werden in „Equipos Comunitarios de Produccion Audiovisual Independiente“ (ECPAI) – „Unabhängige Audiovisuelle Produktionsteams aus der Community“ organisiert. „The ECPAI teams are understood in the following form: It is a Team because the idea of Catia TVE is to propitiate collective work and put it at the service of the community’s common interest... It is Community because the groups of people belong to a specific social sector with common interests and characteristics...It is independent because the content produced for distribution is made by communitiy teams. The materials never have to comply or follow an ‚editorial position‘.“²²⁹

Der Punkt bezüglich der „Editorial Position“ ist unter Berücksichtigung des oben Dargelegten kritisch zu sehen, da in der Tat versucht wird, ein bestimmtes Bild zu transportieren und die ECPAI sich durchaus einem bestimmten Ideal verpflichtet fühlen sollen. Auch müssen die Inhalte des Community-Fernsehens sich ebenfalls am „Gesetz zur sozialen Verantwortlichkeit“ (s.o.) orientieren.

„Community-Mitglied“ heißt hier nicht zwangsläufig „Bewohnerin eines bestimmten Barrios“, es gibt auch Studierenden-, Künstler-, und Berufsfeld-Communities. Die ECPAI bestehen aus mindestens vier Personen.

In mehreren Wochenendkursen wird den potentiellen Community-Produzenten der Umgang mit Kamera-Equipment und Schnittcomputer beigebracht. Außerdem werden auch die Grundsätze der Idee des Community-Fernsehens vermittelt, der Fokus liegt dabei mehr auf der Vermittlung der Grundsätze als auf den technischen Fertigkeiten.²³⁰

Insgesamt wird mit der Figur der Community-Produzentin m. E. ein Ansatz verfolgt, der tatsächlich versucht, von der hierarchisierten Produktion von Weltzugängen weg zu kommen und die Wirkung kultureller Hegemonie zu

²²⁸ Interview Wilfredo Vásquez

²²⁹ CATIA COLLECTIVE 2006.

²³⁰ Interview Wilfredo Vásquez.

hinterfragen. Es geht im Community-Fernsehen darum, verschiedene Weltzugänge zu zeigen und zu akzeptieren. Dabei scheinen sich die Initiatoren durchaus ihrer Eingebundenheit in historisch gewachsene Strukturen, die über Hegemonie-Beziehungen funktionieren, bewusst zu sein.

4.3. Situation im Sommer 2005

Catia TVE sendet im Sommer 2005 14 Stunden täglich von 10-24h, 7 Tage die Woche. Dabei werden 70% des Programms mit Produktionen aus den Communities bestückt, 15% mit von Catia TVE selbst produziertem Material und die restlichen 15% mit Material von unabhängigen Produzenten. Da es noch nicht genügend Community-Produzenten gibt, werden viele Wiederholungen gesendet.

In der Regel sollen die Community-Sendungen keine Studio-Sendungen sein, da es für besonders wichtig gehalten wird, die Lebenswelt in den Communities abzubilden und nicht nur diejenigen zu zeigen, die engagiert genug sind, sich in das Fernsehstudio zu begeben.²³¹ Im Sommer 2005 operieren 51 ECPAI, die in sehr unterschiedlicher Regelmäßigkeit Sendungen produzieren, es gibt allerdings keine offiziellen Statistiken über die Zahl aktiver ECPAI oder die bereits von diesen produzierten Sendungen.²³²

Inwiefern der formulierte Anspruch sich in den Medienproduktionen der ECPAI niederschlägt, werde ich im Folgenden untersuchen. Zunächst stelle ich mein Verständnis von Fernsehen als Text und die sich daraus ergebenden Ansätze für die Textanalyse näher vor und untersuche schließlich vier exemplarische Texte.

4.4. Fernsehen als Text

In diesem Abschnitt stelle ich dar, welche Sichtweisen auf Medien und Medienkommunikation ich für die Analyse der Angebotsfläche nutzbar mache. Ich verstehe Fernsehkommunikation, wie bereits dargelegt, als kulturellen Text, der unter semiotischen Gesichtspunkten analysiert werden kann. Fernsehtexte bestehen aus visuellen und literarischen Zeichen, die gemäß bestimmter Codes zusammengesetzt werden und sie werden in bestimmten sozialen und kulturellen Umfeldern erzeugt, distribuiert und rezipiert. Die sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen prägen die Codes und die Texte und werden zugleich von diesen (re-)produziert: „Es zirkulieren Zeichen, keine Botschaften; die Bedeutungen der Zeichen müssen immer wieder neu reproduziert werden, was nur unter Rückgriff auf nicht Mitkommuniziertes möglich ist.“²³³

²³¹ A.a.O.

²³² A.a.O.

²³³ STAUFF 2006: 268.

Produzenten und Rezipienten befinden sich innerhalb des selben umkämpften Feldes namens Kultur, von dem sie beeinflusst werden und das sie gleichzeitig selber beeinflussen. Dementsprechend muss eine Analyse der Angebotsfläche eines bestimmten Fernsehsenders die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen berücksichtigen und beschreiben, in denen dieser operiert.

Für den von mir untersuchten Community-Fernsehsender Catia TVE habe ich in den vorangegangenen Abschnitten dargelegt, in welchem größeren politischen und gesellschaftlichen Kontext er operiert. Bevor ich mich näher mit der Angebotsfläche des Senders befasse, erläutere ich an dieser Stelle zunächst die einzelnen Elemente der Fernsehtexte.

Joan K. Bleicher macht folgende Grundelemente für Fernsehtexte aus: Bild, Bildsequenz, Sprache (gesprochen/eingeblendet), Ton und Musik.²³⁴ Das Grundelement Bildsequenz besteht dabei aus mehreren Bildern, die gemäß eines kulturellen Codes zu Bildsequenzen zusammengefügt werden. Alle Elemente zusammen ergeben den Fernsehtext, der die Angebotsfläche des Fernsehens darstellt.

Als Oberbegriff für die vom Medium Fernsehen kommunizierten Zeichen verwende ich den der „televisuellen Zeichen“. Für die visuellen Zeichen innerhalb der Fernsehtexte gilt, dass sie auch kulturspezifisch sind, auch wenn sie stärker naturgegeben erscheinen als die schriftlichen oder sprachlichen Zeichen. Ich schließe mich hier Stuart Hall an, der diese als komplex und ikonisch (sie besitzen einige Eigenschaften des Repräsentierten) beschreibt und festhält: „Iconic signs are, however, particularly vulnerable to being ‚read‘ as natural because visual codes of perception are very widely distributed and because this type of sign is less arbitrary than a linguistic sign: the linguistic sign ‚cow‘ possesses none of the properties of the things represented, whereas the visual sign appears to possess some of those properties.“²³⁵

Die aus den televisuellen Zeichen zusammengesetzten Fernsehtexte konzipiere ich als konventionell in dem Sinn, dass die Zusammenstellung der Zeichen zu einem „sinnvollen“ Text über gesellschaftlich vereinbarte *Codes* erfolgt. Als kulturellen Code bezeichne ich die in der Kultur gespeicherten Vereinbarungen über die Kombinationen verschiedener Zeichen(systeme) zu einem „sinnvollen“ Ganzen, wobei die einzelnen Elemente gemäß bestimmter Regeln zu Texten kombiniert werden. Es ist nicht zufällig so, dass Fernsehtexte, die innerhalb einer bestimmten konventionalisierten Gemeinschaft kodiert wurden, i. d. R. auch im gemeinten Sinn

²³⁴ BLEICHER 1999.

²³⁵ HALL 2004: 132.

dekodiert werden.²³⁶ Mit dieser Konzeption möchte ich die von Hall postulierte Möglichkeit der „oppositionellen Lesart“ nicht bestreiten, gehe aber davon aus, dass die Dekodierung durch das kulturelle Umfeld, in dem sich die Dekodierende befindet, geprägt ist und Texte, die im selben oder ähnlichen Umfeld (unter Verwendung des kulturellen Codes) kodiert wurden, auch entsprechend dekodiert werden. Wer bspw. heutzutage eine Rede des NS-Propagandaministers Joseph Goebbels hört, wird diese mit Sicherheit nicht so „verstehen“ wie ein Mitglied der nationalsozialistischen Gesellschaft der 1940er Jahre an die er ursprünglich adressiert war, er wird sie vielmehr so dekodieren, wie er es hier und heute gelernt hat. Insofern ist es sogar wahrscheinlich, dass die Rezipientin eines beliebigen Textes diesen anders dekodiert als vom Sender beabsichtigt, interessanter ist aber m. E. die Frage, ob sie ihn auch gegen die gesellschaftlich „erwartete“ Lesart aufnehmen kann. Hier denke ich, dass Fernsehtexte i. d. R. im Rahmen des kulturellen Codes und somit im Sinne der dominanten Lesart dekodiert werden.

Besonders wichtig wird dann die gesellschaftliche Verständigung über „sinnvolle Kombinationen“, die sich im kulturellen Code manifestieren. In einer bestimmten Fernsehsendung werden bestimmte Bilder zu bestimmten Bildsequenzen zusammengeführt und mit Sprache, Ton und Musik versehen, erst diese Gesamtheit ergibt den Fernsehtext. Auf der Bildebene kann das einzelne Bild zwar relativ ikonisch sein, die montierte Bildfolge ist doch konventionell.²³⁷ Wenn bspw. in der Tagesschau nach einer Nachricht im Bild wieder der Tagesschausprecher erscheint, „weiss“ die Zuschauerin, dass als nächstes eine neue Nachricht folgt. Der Nachrichtensprecher muss nicht darauf hinweisen, dass nun ein neues Thema verhandelt wird und die Rezipientin wird sich trotzdem nicht fragen, wieso ein nahtloser Übergang von Berlin nach Brasilien stattfindet.

Als kulturelle Ordnungsinstanz von Medientexten, die einem ähnlichen Schema folgen, wird das Genre bezeichnet. Im Abschnitt 4.8 werde ich u. a. untersuchen, inwiefern die Medientexte des Community-Fernsehens in Venezuela konventionalisiert sind und ob sie sich in Genres einteilen lassen.

Die einzelnen Elemente des Fernsehtextes betrachte ich wie bereits dargelegt als Zeichen. John Fiske und John Hartley sprechen von Paradigmen und Syntagmen: *Paradigmen* beschreiben die Menge der zur Verfügung stehenden Einheiten, aus denen das einzelne Element ausgewählt wird.²³⁸ Im Fernsehen sind das die oben angesprochenen Elemente Bild, Bildsequenz, Sprache (gesprochen oder eingeblendet), Ton und Musik.

²³⁶ Vgl. FISKE/HARTLEY 2003: 22-49.

²³⁷ A.a.O.: 24.

²³⁸ Vgl. a.a.O.: 34.

Syntagmen bestehen aus kombinierten Paradigmen. Diese werden entsprechend eines Codes zu Syntagmen zusammengefügt, um ein bedeutungsvolles Ganzes zu erhalten.²³⁹ Im Fernsehen ist die Bildsequenz ein Syntagma, das aus Einzelbildern zusammengesetzt wird. Die Bildsequenzen werden wiederum mit gesprochener Sprache oder anderen Elementen kombiniert und letztendlich zu Sendungen oder Beiträgen zusammengefügt, eine Bildsequenz kann also zugleich Syntagma und Paradigma sein. Mithilfe der Codes des Fernsehens werden die paradigmatischen visuellen und auditiven Elemente zu bedeutungsvollen Syntagmen kombiniert.

Aus diesem Verständnis folgt für meine Untersuchung, dass es für die Analyse der Fernsehtexte wichtig ist, diese darauf zu untersuchen, welche Paradigmen aus den theoretisch zur Verfügung stehenden ausgewählt werden und wie diese zu Syntagmen zusammengesetzt werden. Es ist bspw. ein Unterschied, ob zu einer Totalen, die eine Hochhaussiedlung zeigt, eine Stimme aus dem Off sagt: „Hier *bei uns* im Barrio XY passiert das und das...“ oder ob dieselbe Stimme sagt „Im Barrio XY passiert das und das.“ Und es ist ebenso wichtig, welches Bild der Totalen folgt, ein glücklicher Mann beim Dominospielen oder ein heruntergekommener Krimineller. Im ersten Fall wird das Barrio und mit ihm seine Bewohnerinnen zum Subjekt, im zweiten Fall ist es Objekt der Betrachtung.

Im folgenden werde ich die Eigenschaften der einzelnen Zeichen darstellen, die für die Untersuchung der Angebotsfläche von CatiaTVe relevant sind:

Denotation und Konnotation:

Als *Denotation* eines Zeichens wird die konventionell „verabredete“ Bedeutung eines Zeichens bezeichnet. Die Mitglieder bestimmter sozialer Gruppen verstehen unter bestimmten Zeichen das Gleiche, obwohl die Zeichen nichts mit dem Zeichen gemeinsam haben. Dieses gleiche Verständnis beruht auf kulturellen Verabredungen, denn die Zeichen sind nicht selbsterklärend. Schriftliche Zeichen sind bspw. vollkommen konventionell: Das geschriebene oder gesprochene Wort „Kuh“ hat mit einer realen Kuh nichts gemeinsam, verständlich wird es erst durch die kulturell gespeicherte Übereinkunft, dem Wort (Kuh) das Ding (Tier, das Milch gibt²⁴⁰) zuzuordnen.²⁴¹

Konnotation beschreibt dagegen die selbsterklärende Komponente eines Zeichens. Die Zeichen werden selbst zum Signifikanten und assoziative Bedeutungen werden

²³⁹ A.a.O.

²⁴⁰ Was für eine Repräsentation der Kuh „verstanden“ wird, wenn ich „Kuh“ sage, ist wiederum kulturspezifisch. In Deutschland wird die Mehrzahl an eine Schwarz-Weiß-gefleckte Kuh denken. Es gibt allerdings auch die verbreitete Anekdote, Kinder würden heutzutage denken, dass Kühe lila seien, weil sie nur die Milka-Kuh aus der Werbung kennen.

²⁴¹ Vgl. HEPP 1999: 33; HALL 2004: 133.

vom Zeichen selber erzeugt. Allerdings sind auch diese assoziativen Bedeutungen gesellschaftlich geprägt, es gibt kein Zeichen, das vollkommen selbsterklärend ist.²⁴² Visuelle Zeichen haben sowohl denotative, als auch konnotative Elemente. Das Bild einer Kuh ähnelt der Kuh, bleibt aber ein Bild der Kuh.

Ich werde in der Untersuchung der Fernsehtexte die konventionellen Bedeutungen bestimmter Zeichen in den Blick nehmen und schauen, ob einzelne Zeichen im Community-Fernsehen besonders „aufgeladen“ werden.

Polysemie der Zeichen und kulturelle Ordnung

Zeichen sind also prinzipiell unabgeschlossen und polysem (mehrdeutig), aus der Arbitrarität (Zeichen und Bezeichnetes sind nicht identisch) der Zeichen folgt eine besondere Relevanz von Konventionen. Jede Gesellschaft klassifiziert die soziale, kulturelle und politische Welt und es bildet sich eine dominante kulturelle Ordnung. Hall bemerkt hierzu: „The different areas of social life appear to be mapped out into discursive domains, hierarchically organized into dominant or preferred meanings... We say ‚dominant‘ ... because it is always possible to order, classify, assign and decode an event within more than one ‚mapping‘. But we say ‚dominant‘ because there exists a pattern of ‚preferred readings‘; and these both have the institutional/political/ideological order imprinted in them and have themselves become institutionalized.“²⁴³

Ich schließe mich dieser Beschreibung Halls an und spreche, wie oben bereits dargelegt, von der *dominanten Erzählung*. Bestimmte kommunizierte Zeichen(folgen) werden in ein bestehendes Vorstellungsmuster entsprechend der dominanten Lesart eingeordnet. Die dominante kulturelle Ordnung schlägt sich in der dominanten Erzählung, der dominanten Lesart und der dominanten Ideologie nieder.²⁴⁴ Für die kulturell-konventionelle Bedeutung der mehrdeutigen Zeichen ist also die kulturelle Ordnung ausschlaggebend, die nach meinem Verständnis durch Hegemonialapparate geprägt wird. Für die Entwicklungen in Venezuela habe ich dargelegt, dass die hegemonialen Gruppen „Regierung“ und „Opposition“ ähnlich große Deutungsmacht besitzen und die dominante Erzählung dementsprechend nicht sehr stabil ist.

4.5. Analyse der Angebotsfläche.

Eine Einordnung des Projekts CatiaTve in die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen habe ich oben vorgenommen und dort herausgearbeitet, dass

²⁴² Vgl. HALL2004:133ff.

²⁴³ A.a.O.: 134.

²⁴⁴ Vgl. HEPP 1999: 33ff, HALL 2004: 133ff.

der Sender Catia TVe neben zwei großen hegemonialen Blöcken steht, wobei er grundsätzlich den einen der beiden, nämlich die Chávez-Regierung, unterstützt, sich deren Positionen aber nicht per se und vollkommen zu eigen macht, sondern einen eigenen Ansatz der Fernsehkommunikation verfolgt, der sich auch von dem der staatlichen Sender unterscheidet.

In der Analyse der Programmstruktur, möglicher Genre-Konventionen und der exemplarischen Analyse von vier Fernsehtexten werde ich nun herausarbeiten, ob und wie emanzipativer Mediengebrauch in Form von Produktion eigener Weltzugänge, die alternative Subjektentwürfe ermöglichen, im Community-Fernsehen Catia TVe stattfindet. Ich gehe dabei davon aus, dass Weltzugänge umso stimmiger werden, je mehr sie von den Rezipienten mit der gesellschaftlich dominanten Erzählung und dem eigenen Lebensumfeld in Verbindung gebracht werden können.

Die Untersuchung der Angebotsfläche erfolgt im Sinne der kritischen Cultural Studies von einem bestimmten Standpunkt aus: Ich werde herausarbeiten, *wie* Repräsentation im Community-Fernsehen stattfindet, *welche* Fiktion (mit welchen Bildern) erzählt wird und *inwiefern* die Fernsehtexte des Community-Fernsehens Catia TVe als emanzipativ im Sinne der Stärkung von Marginalisierten bezeichnet werden können.

Ich gehe dabei davon aus, dass emanzipative Medienpraxis sich notwendigerweise von der Repräsentationslogik der kommerziellen Massenmedien lösen muss, um emanzipierte, selbstbewußte Subjekte zu konstituieren, zugleich aber eine Anbindung an die Lebensrealität der Rezipientinnen und die gesellschaftlich dominante Erzählung haben muss, um erfolgreich zu sein.

Für die Untersuchung steht mir ein Sendeplan für den Zeitraum 7.-21.9.2005 mit Ausnahme des 9.9. als Excel-Tabelle, einige VHS-Aufzeichnungen des tatsächlich gesendeten Programms aus dem Zeitraum 6.9.-19.9.2005 sowie zwei DVD-Kopien von DVDs, die im Sendebetrieb als Zuspiegelung eingesetzt werden, zur Verfügung. Das Material sammelte ich während eines Forschungsaufenthalts in Caracas im Sommer 2005. Anhand dieses Materials untersuche ich die Ebenen Programm, Genre, Text und Zeichen.

Bei der Auswahl der auf Narrations- und Zeichenebene zu analysierenden Texte beschränke ich mich auf solche, die von ECPAIs produziert wurden, denn die von den Catia TVe-Aktivistinnen produzierten Sendungen sind bereits professionalisiert im Sinne eines Fremdblicks auf bestimmte Zusammenhänge, während die selbstproduzierten Stücke eher eine Eigensicht darstellen können.

Ich werde vier exemplarische Sendungen auf ihre Erzählung und die verwendeten Zeichen hin untersuchen, also darlegen, was in den Stücken geschieht, welche Geschichte sich daraus ergibt und welche Konflikte und Lösungsansätze damit

dargestellt werden und mit welchen konkreten Zeichen auf Bild- und Sprachebene das geschieht.

Ich gehe, wie oben dargelegt, davon aus, dass sowohl die Geschichte als Vermittlerin von Rollenmustern wichtig für die Re-Produktion der politischen Kultur ist, als auch die Zeichen als Subjekt-konstituierende Einheiten. Dabei sind auf der Ebene der sprachlichen Zeichen insbesondere solche wichtig für die Schaffung eigener Weltzugänge, die die Verbundenheit der Akteure mit dem Geschehen bezeugen und sie damit als handlungsmächtige Subjekte darstellen. Wenn bspw. im Beitrag über ein bestimmtes Barrio von „Wir“, „...hier in unserem Barrio.“ etc. gesprochen wird, so ergibt sich daraus bereits ein Subjekt-Konstituierungs-Angebot für alle, die sich ebenfalls „ihrem“ Barrio zugehörig fühlen. Die visuellen Zeichen liefern Vorbilder für Subjekt-Konstituierungen und stecken das Feld der kulturell vorstellbaren Subjektivitäten ab. Zudem gibt es einige symbolische Zeichen wie bspw. die Figur Simon Bolívar, die als Symbol der neuen Politik gilt. Es wird in der Analyse der Zeichenebene auch darum gehen, *welche* Zeichen *wie* symbolisch aufgeladen werden.

Ich stelle die These auf, dass die Tatsache, dass eigene Weltzugänge von den Marginalisierten selbst produziert werden, bereits darauf hinweist, dass diese ein neues Selbstbewusstsein entwickelt haben. Diese These wird durch die im Abschnitt 4.5 dargelegten Einschätzungen der einschlägigen Literatur gestützt.

In der narrativen Vorstellung von Rollenmustern und der visuellen Präsentation von Marginalisierten-Subjekten in eigenen, stimmigen Weltzugängen liegt m. E. das emanzipative Potenzial der Texte des Community-Fernsehens Catia TVE. Welche Rollenmuster und Verhaltensweisen das sind und welche Bilder produziert werden, werde ich im Folgenden untersuchen.

Zunächst stelle ich Programm und Genres des Community-Fernsehens vor und analysiere dann vier exemplarische Stücke.

4.6. Das Programm des Senders Catia TVE

Ein Programm stellt laut Knut Hickethier „eine durchstrukturierte Angebotsfolge, hergestellt für ein Publikum, dessen Programmnutzung wiederum die Programmverantwortlichen, -planer und -produzierenden beeinflusst“²⁴⁵ dar. Es ist also essentieller Bestandteil eines Programms, dass es geplant ist und zwar gemäß bestimmter Richtlinien. Bereits eine oberflächliche Analyse der Programmpläne von Catia TVE im Vergleich zum aufgezeichneten Material ergibt, dass die „geplanten“ Sendeabläufe sehr wenig mit den tatsächlichen Sendeabläufen zu tun haben. Der tatsächliche Sendeablauf hängt mehr von den Launen desjenigen, der in

²⁴⁵ HICKETHIER 1993: 23.

der Regie sitzt, ab, als von den vorher konzipierten Sendeplänen. Einen Chef vom Dienst oder Sendungsleiter gibt es in dem Sinne nicht, sondern es gibt vier bis fünf Mitglieder des Catia TVE Kollektivs, die den Senderegietrieb technisch beherrschen und diese entscheiden letztendlich über die Sendefolge, wobei einige Studiosendungen und etablierte andere Stücke feste Sendepätze haben, die in der Regel eingehalten werden.²⁴⁶

Es besteht allerdings ein Grundscheina des Programmablaufs, das mir im Gespräch von Wilfredo Vásquez erläutert wurde: Gesendet wird von 10-24Uhr. Am Vormittag werden alte und sehr alte Beiträge gesendet, am Nachmittag neuere Beiträge, abends um 18, 19 oder 20 Uhr gibt es an manchen Tagen Live-Sendungen im Studio, sonst Stücke von etablierten ECPAIs. Anschließend werden längere Stücke auch von unabhängigen Produzenten gesendet, das Programm beginnt und endet jeden Tag mit der venezolanischen Nationalhymne. Das Abspielen der Hymne rahmt den Programmablauf, der ansonsten als kontinuierlicher Fluss charakterisiert werden kann. Außer einiger weniger Sendungen mit festem Sendepatz ist das Programm eher zufällig.

Von Zeit zu Zeit wird das Programm durch sogenannte „Cadenas“ (Ketten) unterbrochen. Das sind Inhalte, die per Gesetz vom staatlichen Fernsehen übernommen werden müssen (Vgl. Kapitel 1 und 3.10). Im von mir untersuchten Zeitraum war das z.B. die Abschlusspressekonferenz der Zusammenkunft der karibischen Erdölstaaten Petrocaribe (6.9.2005) und die Vereidigung der neu gewählten Nationalversammlung (13.9.2005). Zwischen den einzelnen Stücken und teilweise auch als Unterbrechung derselben werden Trailer, Werbung und Kurzclips gesendet.

Die Werbung im untersuchten Zeitraum kommt ausschließlich von der Regierung und vom Erdölkonzern PdVSA. Trailer kündigen verschiedene Sendungen an, die einen festen Sendepatz haben (En La Calle: Eine Studiosendung von Catia TVE-Mitarbeitern, Son23: Eine Sendung des ECPAI Son23 aus dem Barrio 23 de Enero u.a.) oder machen allgemein Werbung für den Sender und sein Konzept („No vea television – hagala!“ / „Schauen Sie nicht fern – machen Sie es!“). Die Kurzclips sind größtenteils Eigenproduktionen von Catia TVE, einer kommt vom Ministerium für Familie, einer vom Ministerium für Umwelt. In den Kurzclips werden größtenteils politische Ideale vermittelt: Unter dem Motto „Hacemos Cultura para la gente“ (Wir machen Kultur für die Leute) laufen Aufzeichnungen von musikalischen Aufführungen, in einem Clip werden Kinder dazu aufgefordert, ihre Rechte einzufordern, ein anderer zeigt einen Maler auf den Straßen von Caracas, der ein

²⁴⁶ Eigene Beobachtung.

Gedicht vorträgt und betont, dass die Künstler aufstehen würden, falls es eine Bewegung gegen die bolivarianische Revolution gäbe.

Das eigentliche Kernstück von Catia TVE sind die von den ECPAIs produzierten Stücke. Diese variieren in Länge und Thema. Größtenteils handelt es sich um vorproduziertes Material und nicht um live-Sendungen (AmbienTV ist das einzige ECPAI, das auch eine regelmäßige Studiosendung am Freitagabend hat). Dieser Umstand erklärt sich aus dem Konzept des Catia TVE-Kollektivs, das eine Repräsentation der „einfachen Leute“ erreichen will. Da diese tendenziell eher in ihrem Wohnumfeld anzutreffen sind als im Fernsehstudio, gibt es ein grundsätzliches Verbot von Studiosendungen, das nur in Ausnahmen aufgehoben wird (vgl. Kapitel 4.2.).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Programm innerhalb eines stehenden Gerüsts relativ ungeplant abläuft und Catia TVE somit nicht als Einschaltmedium bezeichnet werden kann. Das Programm bildet einen kontinuierlichen Fluss, allerdings noch nicht rund um die Uhr.

Im Folgenden werde ich die von den ECPAIs hergestellten Stücke näher untersuchen und zunächst darauf eingehen, inwiefern die einzelnen Stücke bestimmten Genre-Konventionen folgen. Ich beschränke mich auf von ECPAIs produzierte Stücke, da diese den Anspruch der Herstellung eigener Weltzugänge zumindest in ihrer Anlage erfüllen.

4.7. Genres des Community-Fernsehens

Der Genrebegriff führt eine Ordnungsebene für gemeinsame Eigenschaften unterschiedlicher Medienprodukte ein. Knut Hickethier beschreibt Genres „...als narrative Grundmuster..., auf die sich die einzelnen in den Filmen und Fernsehsendungen konkretisierten Geschichten beziehen lassen.“²⁴⁷ Beispiele für Genres sind für den Film der Western oder der Abenteuer-Film. Robert Altman sieht Genres als sich ständig wandelnde Kategorien.²⁴⁸ Demzufolge haben wir es mit sehr vielen individuellen Wahrnehmungs-Systemen zu tun, die sich aber oftmals nur minimal unterscheiden. Genres beschreiben dann die Gemeinsamkeiten der diversen systembildenden Pfade.²⁴⁹ Auf die kulturelle und historische Dimension von Genres verweist Hickethier: „Genres können in diesem Sinne als *Geschichten generierende Systeme* verstanden werden, in denen Mythen tradiert werden, sie sind ... immaterielle Institutionen medialen Erzählens, sie sind

²⁴⁷ A.a.O.: 202.

²⁴⁸ ALTMAN 1999: 176.

²⁴⁹ A.a.O.

aber zugleich kulturell und historisch eingebunden und Teil der massenmedialen Unterhaltung.“²⁵⁰

Ich konzipiere Genres in diesem Sinn als mit den Sehgewohnheiten, den gesellschaftlichen Zusammenhängen und den Produktionsbedingungen zusammenhängende Konventionen für Textproduktion, die als Geschichtengenerierende-Systeme funktionieren. Im von mir vorgestellten Modell des Medientextes sind Genres auf der Ebene des Codes angesiedelt, sie generieren Geschichten bzw. geben den Erzählungen bestimmte Formen. Steve Neal stellt bezüglich der vielfältigen Definitionsansätze und auf der Suche nach einem Genrebegriff für das Fernsehen fest: „Genre can mean ‚category‘ or ‚class‘, generic can mean ‚constructed or marked for commercial consumption‘; genre can mean a ‚corpus‘ or ‚grouping‘, generic can mean ‚those aspects of communication that entail expectation‘; and so on. When thinking about genre and television, it is useful to bear all these dimensions in mind.“²⁵¹

In diesem Sinne operiere ich mit einem weiten Genre-Begriff und konzipiere Genres als Ordnungsprinzipien von (in diesem Fall) Fernsehtexten, die einem historischen und kulturellen Wandel unterworfen sind: Texte mit bestimmten Charakteristiken können bestimmten Genres zugeordnet werden. Die Existenz von Genres lässt sich dabei nicht auf eine gesteuerte Etablierung durch die Medienproduzenten reduzieren, denn Genres etablieren sich in einem Prozess der Wechselwirkung von Publikum und Produktion.

Für die Untersuchung von Catia TVE werde ich mich mit der Frage befassen, ob es in der relativ kurzen Zeit, die Catia TVE operiert, bereits zur Ausbildung von eigenen Genre-Konventionen gekommen ist oder nicht. Und wenn ja, welche das sind.

Insbesondere aus dem Anspruch heraus, dass das Publikum selber zum Produzenten wird, könnte es zur Ausbildung neuartiger „Genres des Community-Fernsehens“ kommen. Bezogen auf bereits bestehende Genres lässt sich sagen, dass im Community-Fernsehen Catia TVE mit wenigen Ausnahmen überwiegend Reality-Formate produziert werden. D.h. die Stücke behaupten „die Realität“ abzubilden und haben dabei einen Wahrheitsanspruch. Im von mir untersuchten Material gibt es lediglich drei fiktionale Stücke („Barbara“, „Reflexiones de un Padre“ und „Horizontes“), das Stück Horizontes werde ich in der anschließenden Narrations- und Zeichenanalyse näher vorstellen.

²⁵⁰ HICKETHIER 1993: 203.

²⁵¹ NEALE 2001: 3.

Bezüglich neuer Genre-Konventionen lässt eine Analyse des zur Verfügung stehenden Materials unter inhaltlichen Gesichtspunkten eine grobe Sortierung in folgende Gruppen zu:

a) BarrioTV/Stadtteilfernsehen

Als Barrios werden in Venezuela die Armenviertel bezeichnet, die in den Barrios lebenden Menschen identifizieren sich häufig stark mit „ihrem“ Barrio und es gibt dementsprechend einige ECPAIs, die den Namen ihres Barrios im ECPAI-Namen tragen (Son23, LosEucaliptos). Barrios werden auch als Comunidad (Gemeinschaft/Kommune im Sinne von kommunal) oder Parroquia (entspricht dem deutschen Landkreis oder Bezirk, Verwaltungseinheit) bezeichnet. Da Catia TVE sich selbst als „Television Comunitaria“ (von comunidad) versteht, sehe ich das Barrio-Genre als sich aus dem Sendekonzept logisch ergebend.

Der Gruppe des BarrioTV rechne ich Sendungen zu, die sich explizit mit Vorgängen in einem bestimmten Barrio auseinandersetzen. Dazu gehören solche, die z.B. von den Problemen der Wasserversorgung im Barrio berichten, aber auch Stücke wie „El Junquito : Un turismo en anarquia (El Junquito: Ein anarchistischer Tourismus).“ oder „Santa Teresa en 15 minutos (Santa Teresa in 15 Minuten).“

Die Stücke des BarrioTV zeichnen sich allesamt dadurch aus, dass sie sich auf ein bestimmtes Barrio konzentrieren und die Protagonistinnen sich über ihre Zugehörigkeit zum Barrio definieren.

b) Die Leute/Porträts

Unter die Gruppe „Die Leute“ subsumiere ich Stücke, die sich mit den einfachen Menschen „von der Straße“ befassen. Das Stück „Abuelito dime tu“ (Großväterchen sag mir) zeigt bspw. alte Menschen in verschiedenen, alltäglichen Situationen. Außerdem gibt es Mitschnitte von Schulabschlussfeiern, Reportagen über einen Harfen-Fabrikanten oder Bildhauer auf der Straße. Der Unterschied zum Genre BarrioTV liegt darin, dass die vorgestellten Leute nicht über ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Barrio identifiziert werden.

In dem mir vorliegenden Material finden sich folgende Stücke, die ich von der thematischen Ausrichtung her potenziell dem Genre „Die Leute“ zuordnen würde:

Abuelito dime tu (Großväterchen sag du es mir), El Cardenal de Laran, Esculpiendo Calles (Straßen-Bildhauen, Bildhauer auf der Straße), Evento de KarateDo En el CMAI LaPastora (Karate-Event im Kulturzentrum La Pastora), Entre toditos (unter allen), Gente Creativa (Kreative Leute), Fin de Curso Mariano Picón Salas (Schuljahresende Mariano Picón Salas), De los niños del Museo Historico Militar (Von den Kindern des historischen Militärmuseums), Arturo Garcia – Fabricante

de Arpa Tuyera (Arturo Garcia – Harfenbauer), Muebles de Bambu (Möbel aus Bambus)

c) Ratgeber

Als weitere Gruppe mache ich „Ratgeber“ aus. Zu dieser zähle ich explizite Ratgebersendungen wie „Conversando en Salud“ (Sprechen über Gesundheit). Oder „Enseñame a cultivar“ (Lehre mich anbauen).

d) Politisch (Magazin/Nachrichten)

Einige Stücke befassen sich explizit mit „harten“ politischen Themen. Entweder aus einer historischen Perspektive („Prohibido Olvidar“ – „Vergessen verboten“) oder bezogen auf aktuelle Entwicklungen („Participacion Comunitaria Hospital Algodonal“ – „Partizipation der Community im Krankenhaus Algodonal“, „Noticiero Comunitario“ – „Community-Nachrichten“).

In den Gruppen „Die Leute“ und „BarrioTV“ sehe ich Potenzial für „Community-Genres“, hier sind Muster der Repräsentation erkennbar, die von den Genres der kommerziellen Sender abweichen. Bereits von feststehenden Genres zu sprechen halte ich aber für verfrüht, da das Projekt des Community-Fernsehens noch zu jung ist. Die Gruppen „Politisch“ und „Ratgeber“ orientieren sich eher an bereits vorhandenen Genres z.B. der Ratgebersendung, der Magazinsendung, den Nachrichten oder dem Fernsehspiel.

Die Konventionen für genuine Texte des Community-Fernsehens sehe ich insgesamt (noch) nicht besonders starr oder fest verankert. In der näheren Analyse auf Text- und Zeichenebene, die im folgenden Abschnitt erfolgt, werde ich die Stücke auch daraufhin untersuchen, inwiefern potenzielle Genre-Muster festzustellen sind ohne zu behaupten, diese seien bereits etabliert.

4.8. Emanzipierte Subjekte und politische Kultur in Text und Zeichen ausgewählter Stücke des Senders Catia TVE

Im Folgenden werde ich vier Stücke auf der Text- und Zeichenebene untersuchen. Dabei gehe ich von den im theoretischen Teil dargelegten Annahmen aus und betrachte die im Community-Fernsehen Catia TVE gesendeten Stücke als Texte. Diese Texte setzen sich aus verschiedenen Zeichen zusammen, die zum einen bereits an sich eine gewisse Bedeutung haben, zum anderen aber im Kontext der gesellschaftlichen dominanten Erzählung gelesen werden und dadurch eine eigene Bedeutung bekommen.

Die Komposition einzelner Paradigmen (vgl. Kapitel 4.4) zu bedeutungsvollen Syntagmen erfolgt mit Hilfe des kulturellen Codes. In den Fernsichttexten hängen

die Grundelemente Bild, Bildsequenz und Sprache miteinander zusammen und ergeben als Ganzes einen sinnvollen Zusammenhang. Nichtsdestotrotz haben auch einzelne Zeichen eine Bedeutung für die Subjekt-Konstituierung der Rezipientin, insbesondere wenn sie symbolisch aufgeladen werden.

Bei der Analyse der Stücke werde ich folgendermaßen vorgehen: Zunächst werde ich die Geschehensebene nacherzählen, dann die auf auditiver und schriftlicher Ebene dargestellten sprachlichen Zeichen analysieren und schließlich einzelne Bilder als visuelle Zeichen untersuchen.

Ich teile die Analyse der einzelnen Stücke dazu in die Abschnitte „Geschehen“, „Narration“, „auditive Zeichen/Sprache“ und „Visuelle Zeichen“ sowie eine abschließende Einordnung in die oben vorgestellten Genres auf. Das „Geschehen“ bezeichnet hier die im Stück chronologische Abfolge von Ereignissen und Sprechakten. Die „Geschichte“ ergibt sich aus dem Geschehen und wird im Abschnitt „Narration“ dargestellt, wobei die Darstellung meiner individuellen Lesart des angebotenen Textes entspricht. Die Analyse einzelner Zeichen im Hinblick auf die durch diese potenziell konstituierbaren Individuen erfolgt in den Abschnitten „auditive Zeichen/Sprache“ und „Visuelle Zeichen“. Schließlich werde ich noch jeweils darlegen, inwiefern die Stücke Hinweise auf Genre-Konventionen geben und eine abschließende Einordnung in den oben dargestellten gesellschaftlichen Kontext vornehmen. In dieser Einordnung geht es darum, inwiefern in den einzelnen Stücken zu einer politischen Kultur beigetragen wird, die dem Anspruch, die Marginalisierten zu sozialen und politischen Subjekten zu machen, gerecht wird.

Die Leitfrage für die Untersuchung der einzelnen Elemente des Fernsehtextes ist, welche Subjekte durch den jeweiligen Fernsehtext konstituierbar werden.

4.8.1. Das Stück „Casalta III“

Das Stück „Casalta III. Cultura, Música y Deporte“ wurde vom ECPAI „Pueblo es comunidad“ (Volk ist Gemeinschaft) produziert. Es hat eine Länge von 29 Minuten 14 Sekunden. In dem Stück werden Ausschnitte aus dem (kulturellen) Leben in dem Barrio/der Comunidad/der Parroquia „Casalta III“ gezeigt bzw. erzählt.

Protagonisten des Stückes „Casalta III“ sind Bewohner des Viertels Casalta III mit Ausnahme eines Sportlehrers, dessen Herkunft nicht dargestellt wird. Zwischen den Gesprächspassagen werden kulturelle Vorführungen und Kinder/Jugendliche bei sportlicher Betätigung gezeigt.

Geschehen

Das Stück beginnt mit einem Vorspann, der in mehreren totalen Einstellungen die Hochhaussiedlung Casalta III zeigt, um dann mit der Aufsicht auf einen Sportplatz zu enden, auf dem mehrere Jugendliche Basketball spielen.

Als erster Sprecher ist José Perez, „Vecino de la comunidad“ (Nachbar der Comunidad) im On. Er spielt mit anderen Domino und spricht über sein Leben in Casalta III. Für ihn ist Casalta III ein ruhiges, gemütliches Dorf. Ihm folgt Vicente Gonzalez. Dieser erzählt, dass er an der Organisierung diverser kultureller Ereignisse beteiligt gewesen sei, auch er wird als „Vecino de la comunidad“ per Einblendung vorgestellt. Als nächstes spricht der Sportlehrer der Comunidad „Prof. Warner“ über seine Arbeit. Er arbeitet für die Gemeindeverwaltung und spielt mit Kindern und Jugendlichen Basket-, Volley- und Fussball. Was fehle, sei aber ein schöner Sportplatz. Auf diesen Umstand weist auch das Kind Cherry Gilarte hin, das anschließend spricht. Ihm gefällt der Sport gut, aber er bittet die Regierung um einen Sportplatz, denn den bräuchten sie sehr dringend. Es folgt Alexis Urbina, der berichtet, dass es in Casalta III diverse kulturelle Veranstaltungen gebe. An dieser Stelle wird eine Tanzvorführung gezeigt. Es tanzt die „Grupo Suplica – Integrantes de la comunidad“ (Gruppe Suplica – Mitglieder der Gemeinschaft; Einblendung). Die Lehrerin der Gruppe erzählt anschließend von der Geschichte der Gruppe. Sie besteht bereits seit 26 Jahren und das trotz schlechter Rahmenbedingungen. So gebe es kein Haus zum Üben und die Gruppe probe deshalb im Appartement der Lehrerin, auch gebe es kein Geld für Kostüme, die vorhandenen Kostüme entstanden aus gespendeten Stoffresten. Die Gruppe heiße „Suplica“ (Bitten), weil sie so viel gebeten hätten und doch so wenig Unterstützung erfuhren. Nach einem weiteren Ausschnitt einer Vorführung spricht ein Mitglied der Gruppe. Junior José erzählt, dass er schon seit Jahren Mitglied der Gruppe sei und sie dort viele unterschiedliche Sachen machten. Dann folgt eine Einspielung von einer Tanzvorführung der Gruppe „Grupo 3.7“, ebenfalls „Integrantes de la comunidad“ und im Anschluss daran eine achtminütige Passage, in der „Sr. Neptalí Oto“ spricht, ebenfalls ein „Vecino de la comunidad“ (Einblendung). Er bezeichnet sich selbst als unveröffentlichten Dichter und liest schließlich auch ein selbstverfasstes Gedicht vor. Davor erzählt er von der Comunidad Casalta III und dem Zusammenleben der Menschen dort. Zum Abschluss des Stücks ist wieder eine Tanzaufführung zu sehen. Alle Handlungsorte sind draußen unter freiem Himmel: Die verschiedenen Tanzdarbietungen finden auf einer Bühne oder einfach auf der Straße statt, die Interviewten stehen an verschiedenen Stellen vermutlich in dem Viertel Casalta III.

Thematisch befasst das Stück sich also mit dem kulturellen Leben in dem Stadtteil Casalta III. Alle Leute, die in dem Stück vorkommen, werden in Beziehung zur

Comunidad gesetzt. Sie sind entweder „Nachbarn“ oder „Mitglieder“ oder zumindest „Sportlehrer“ der Comunidad.

Narration

Das Stück „Casalta III“ hat keine besonders ausgeprägte Geschichte, die erzählt wird. Es kann eher als Magazinsendung, die eine Sammlung von Stimmen aus der Gemeinschaft zeigt, bezeichnet werden. Einen roten Faden bilden kulturelle und sportliche Kollektiverlebnisse. Zu Beginn sind Kinder und Jugendliche beim gemeinsamen Basket- bzw. Fussballspielen zu sehen, später werden immer wieder Aufzeichnungen von Tanzvorführungen gezeigt. Die Tanzaufführungen umrahmen den zweiten Teil des Stücks, die sportlichen Aktivitäten den ersten Teil.

Auditive Zeichen/Sprache

In den Wortbeiträgen wird stark die Gemeinschaft der Comunidad herausgestellt. So sagt José Perez bereits zu Anfang des Stücks: „...se fue creando una cultura - en la que participamos toda la comunidad.“ („Es wurde eine Kultur erzeugt, in der wir alle, die gesamte Comunidad, partizipieren.“; 0:01:58-0:02:39) Das Paradigma „participamos – wir partizipieren“ wird mit dem Paradigma „toda la comunidad – die ganze Comunidad“ zum Syntagma „Wir, die ganze Comunidad, partizipieren“ kombiniert und es wird damit eine kollektive Barrio-Identität hergestellt bzw. manifestiert, der der Sprecher sich selber zurechnet. Dieser Gemeinschaft fühlen sich alle SprecherInnen des Stücks mehr oder weniger zugehörig: Der zweite Sprecher José Vegas erklärt: „Aqui todo el mundo nos llevamos bien.“ („Hier verstehen wir uns alle gut.“; 0:04:21-0:06:16) Er sagt nicht „Hier verstehen SICH alle gut“, sondern „Hier verstehen WIR UNS alle gut.“ Wiederum wird deutlich, dass die Wahl des Paradigma „nos llevamos“ einen deutlichen Unterschied zur grammatikalisch ebenso möglichen Wahl des Paradigmas „se lleva“ bildet und sich ein anderes Syntagma bildet.

Insbesondere der „unveröffentlichte Dichter“ Neptali Oto der im Stück einen Block von fast 10 Minuten Länge einnimmt, erläutert noch einmal das gemeinschaftliche Verständnis der Comunidad: „... a traves del tiempo haciendo memoria con mucha gente nos relacionamos... en casalta tres, aqui habemos de toda clase de gente popular.“ („Im Laufe der Zeit sind wir zueinander in Beziehung getreten. Hier in Casalta III haben wir jede Art von ‚normalen‘ Menschen.“; 0:18:58-0:23:10) Auch hier wird wieder die Comunidad als Wir-Kollektiv, das zudem „normal“ ist, durch entsprechende Paradigmenwahl herausgestellt. „Habemos – Wir haben“ statt „Hay – es gibt“.

Später geht Oto direkt auf das neue Selbstverständnis der Barrio-Subjekte ein: „por primera vez en mi vida tengo la oportunidad q alguien me entreviste por television

justamente para decir al pueblo de catia, al pueblo de venezuela, al pueblo de caracas quienes somos y que somos. y porque somos asi ... tenemos la conviccion de que de ahora en adelante ... podemos este barrio, esta parroquia pueda seguir adelante.“ („Zum ersten Mal in meinem Leben habe ich die Möglichkeit, dass mich jemand vom Fernsehen interviewt, um dem Volk von Catia, dem Volk Venezuelas, dem Volk von Caracas zu sagen, wer wir sind und was wir sind. Und weil wir so sind, haben wir die Überzeugung, dass wir, dieses Barrio, diese Parroquia von nun an vorwärts schreiten können.“; a.a.O.)

Zum einen wird hier bereits ein Hinweis auf die Relevanz des Projektes Catia TVE geliefert - die Marginalisierten bekommen die Möglichkeit sich zu äußern, zum anderen wird wiederum die Kollektiv-Identität des Barrios artikuliert. Neptali Oto spricht explizit von „wir, dieses Barrio“. Im folgenden erweitert er die Konzeption der Barrio-Identität sogar noch, indem er von „uns, die wir die verschiedenen Barrios von Venezuela bilden“ spricht und formuliert damit eine Barrio-Identität, die sich nicht mehr über ein bestimmtes Barrio, sondern über die grundsätzliche Zugehörigkeit zu einem beliebigen Barrio definiert („yo no me considero un artista pero si un hombre inquieto que habla de las inquietudes justamente de nosotros los que formamos los diferente barrios de venezuela.“ – „Ich verstehe mich nicht als Künstler, sondern als unruhiger Mann, der von der Unruhe in uns, die wir die verschiedenen Barrios Venezuelas bilden, spricht.“; a.a.O.).

Insgesamt werden auf sprachlicher Ebene also die allgemeine Barrio-Identität und die Identität der Bewohnerin/des Bewohners des Barrios Casalta III re-formuliert. Neben der Sprache wird auch über die Musik eine Einordnung der Bilder und Aussagen getroffen. So heißt es im Text des Liedes, das während des Vorspanns läuft: „Nada se puede lograr, si no hay revolucion. – Man kann nichts erreichen, wenn es keine Revolution gibt.“ (1'26") Damit wird ein positiver Bezug zum politischen Prozess in Venezuela hergestellt, der sich selbst als „bolivariansiche Revolution“ versteht (s.o.).

Visuelle Zeichen

Bereits in der Gestaltung des ECPAI-Titellogos (Abb. CAS01) wird das Selbstverständnis des ECPAI, Teil des bolivarianischen Prozesses zu sein deutlich. „Expresión Popular – ECPAI Pueblo es comunidad“ – „Populärer Ausdruck – ECPAI Volk ist Gemeinschaft.“ und im Kreis oben links das Konterfei Simon Bolívars. Damit wird das Stück schon im Vorspann explizit als dem bolivarianischen Prozess zugehörig markiert und das Symbol „Simon Bolívar“ symbolisch aufgeladen.



Abb. CAS01 - 0'16''

Im Vorspann folgt eine Verortung des Barrios Casalta III durch mehrere Establishing-Shots: Eine Totale des Teils von Caracas, in dem Casalta III liegt, (Abb. CAS02) sowie mehrere vogelperspektivische Halbtotalen auf bestimmte Teile des Barrios, die auch später noch öfters im Bild zu sehen sind (Abb. CAS03). Auf dem Bild CAS03 sind mehrere zentrale Orte des Stücks zu sehen. Im oberen Bildteil eine Art Promenade, auf der eine kleine Bühne steht. Hier finden später einige kulturelle Veranstaltungen statt. Rechts unten im Bild ein Sportplatz, auf dem Jugendliche Sport treiben und an dessen Rand sich ein rot-gelbes Häuschen befindet.



Abb. CAS02 – 0'49''



Abb. CAS03 – 01'27''

Nach dieser räumlichen Verortung des Geschehens erfolgt eine historische Einordnung: Zum eingeblendeten Titel „Casalta III – Cultura, Música y Deporte“ („Casalta III – Kultur, Musik und Sport“) wird ein altes Schwarz-Weiß-Bild gezeigt, auf dem Menschen beim Volleyball-Spielen zu sehen sind. Damit wird die Tradition des Barrios Casalta III visuell artikuliert. Aus den Paradigmen „eingeblender Text ‚Casalta III – Cultura, Música y Deporte‘“ und „altes Schwarz-Weiß-Bild“ wird das Syntagma „Casalta III ist ein Barrio mit langer Tradition“.



Abb. CAS04 – 01'56''

Im Stück werden die sprechenden Personen, während sie sprechen, die meiste Zeit im On gezeigt. Sie werden dabei mit Bauchbinden-Einblendungen vorgestellt und sind i.d.R. in halbnaher Einstellung im Bild präsent. (Abb. CAS05 – CAS08) Diese Darstellung orientiert sich an den „normalen“ Fernsehkonventionen. Als Besonderheit des Communiy-Fernsehens bleibt hier, dass die Barrio-Bewohner als „normale“ Menschen gezeigt werden und dadurch deutlich wird, dass auch im Barrio „normale“ Menschen leben, die „normale“ Sprechakte ausführen können. Diese Darstellung widerspricht der Tradition der venezolanischen Mainstream-Medien (vgl. Kap. 4.2.).



Abb. CAS05 – 2'04"



Abb. CAS06 – 4'26"



Abb. CAS07 – 06'39"



Abb. CAS08 – 11'32"

Insgesamt wird im Stück viel mit visuellen Effekten gearbeitet. Insbesondere SplitScreen-Verfahren und Einfärbungen werden oft angewendet. Die Einfärbungen erfolgen dabei häufig in den Farben der venezolanischen Nationalflagge Rot, Gelb, Blau (Abb. CAS09, Abb. CAS11). Im Bsp. CAS09 wird die Sprechende Arelis Mijares (die Lehrerin der Tanzgruppe) in einem gelb-blau-roten Splitscreen gezeigt. Dieses Bild könnte als „(auch) Wir sind Venezuela“ gelesen werden. Es manifestiert sich das neue Verständnis, dass Venezuela nun allen gehöre bzw. alle Venezolaner gleichberechtigte Staatsbürger sind.



Abb. CAS09 – 12'49"



Abb. CAS10a – 13'42"



Abb. CAS10b – 13'44"



Abb. CAS10c – 13'46"



Abb. CAS10d – 13'49"



Abb. CAS11 – 14'44"

Obwohl die neue Verfassung maßgeblich von feministischen Gruppen beeinflusst wurde (Vgl. Kap. 3.4.) und die Gleichberechtigung der Geschlechter in der offiziellen Politik betont wird, muss für das Stück Casalta III festgestellt werden, dass ein kultureller Machismo nach wie vor besteht und dieser auch visuell reproduziert wird. Die im Stück vorkommenden Tanz-Vorfürungen zeigen überwiegend junge Frauen und Mädchen in sexualisierten Perspektiven. Abb. CAS10a-d zeigen exemplarisch, wie Frauen/Mädchen angeschaut werden. Der Bildausschnitt reicht nicht zufällig von Kinn bis Oberschenkel. Auch das heteronormative Weltbild findet seine Reproduktion in den Tanzvorführungen: In traditionellen Paartänzen wird bereits im Kindesalter das „richtige“ Rollenverhalten eingeübt und hier auch medial vermittelt. Die Bilder der Tanzaufführung sind somit ambivalent zu bewerten. Zum einen zeigen sie, dass auch marginalisierte Barrio-Bewohner, die nicht einmal einen Raum zum Proben zur Verfügung gestellt bekommen, interessante Kulturvorführungen durchführen können, zum anderen wird aber in diesen Ritualen ein bestimmtes Geschlechterverhältnis re-artikuliert.

Genremerkmale

Bezüglich möglicher Genre-Konventionen lassen sich folgende Merkmale festhalten: Handlungsort ist *ausschließlich* das Barrio, es gibt keinen Off-Kommentar. In der Wahl der Bildausschnitte während der Interviews wird sich an bestehenden Fernsehkonventionen orientiert.

Subjekt-Konstituierung und politische Kultur im Stück „Casalta III“

Das Stück Casalta III konstituiert in seiner Gesamtheit und in den einzelnen Abschnitten und Bildern eine Barrio-Identität der Bewohner des Barrios Casalta III. Diese zeichnet sich durch eine starke Identifizierung der Barrio-Individuen mit „ihrem“ Barrio zum einen und dem allgemeinen Barrio-Subjekt zum anderen aus. Das wird besonders deutlich in der Aussage von Neptali Oto (s.O.). Er spricht von den „Barrios Venezuelas“. Diese Idee, dass Venezuela aus verschiedenen Barrios bestehe und diese einen essentiellen Teil der venezolanischen Kultur bzw. Gesellschaft ausmachen, ist eines der neuen Paradigmen der politischen Kultur der bolivarianischen Republik (vgl. Kap 3).

Auch auf der Ebene der visuellen Zeichen wird eine solche Barrio-Identität erzeugt. Die historische Einordnung des Barrios als „Traditionsraum“ im Titelbild, die Einfärbung der Bilder in den Nationalfarben Venezuelas sowie die visuelle Repräsentation von zentralen Orten des Zusammenlebens im Barrio re-artikulieren die Barrio-Identität, die sich als Teil der venezolanischen Kultur versteht.

Das Stück „Casalta III“ ist insgesamt als ein Weltzugang zu sehen, der sich am Kampf um die in der politischen Kultur gespeicherten grundlegenden Vorstellungen beteiligt. Damit steht er neben den hegemonialen Texten der Chávez-Regierung und der Opposition, tendenziell aber eher auf Seiten der Regierung. Es wird, dem Konzept des Community-Fernsehens entsprechend, nicht ein Deutungsangebot von einer kulturellen Elite gemacht, sondern Leute aus der Gemeinschaft formulieren ein eigenes Deutungsangebot, das sich zudem im Rahmen einer gesellschaftlichen Meta-Erzählung bewegt, die maßgeblich von der Regierung und den staatlichen Medien geprägt wird.

Meines Erachtens wird hier deutlich, dass ein eigener Weltzugang der Marginalisierten nur im Rahmen einer bestimmten allgemeinen Entwicklung stimmig sein kann. Die Barrio-Subjekte können ihre Identität selber entwickeln und darstellen, *gerade weil* sie wissen, dass diese Identität auch gesellschaftliche Anerkennung findet. Im Stück wird die Relevanz des Projekts Catia TVE direkt angesprochen, indem Artelis Oto sagt, er bedanke sich für die Möglichkeit, dem Volk Venezuelas mitteilen zu können, wer *sie* – die Barrio-Bewohner als Kollektiv-Identität – seien.

4.8.2. Das Stück „Abuelito dime tu“

Das Stück „Abuelito dime tu – Großväterchen sag du (es) mir“ hat eine Länge von 8Minuten 55Sekunden. Es wurde produziert vom ECPAI „Teatro Centro“. In dem Stück treten alte Menschen als Protagonisten auf, indem sie zur Kamera sprechen, der oder die Fragende bleibt stumm und unsichtbar. Zwischen den Interviewpassagen, in denen die Sprechenden im On zu sehen sind (immer in

Nahaufnahme Gesicht oder Gesicht und Hals), werden alte Menschen beim Tanzen auf der Straße gezeigt. Dort spielt ein Orchester und später eine Band. Alle Interviewten sind Männer. Als weiteren Handlungsstrang gibt es eine Frau, die von der Kamera in die U-Bahn begleitet wird und dort zu den Umstehenden spricht. Sie scheint verwirrt zu sein und was sie sagt, ist kaum verständlich. Drei der vier Männer kommen mehrere Male vor. Sie werden auch im Abspann namentlich benannt und können als Protagonisten des Stücks bezeichnet werden. Sie sprechen direkt in die Kamera zu den Rezipienten und werden durch ihre namentliche Nennung zu starken Charakteren, die für die Zuschauer ein besonderes Identifikationsangebot darstellen. Auf der sprachlichen Ebene erzählen diese drei maßgeblich die Geschichte. Sie sprechen über das Alt-sein und das Verhältnis von alten Menschen zu jüngeren.

Geschehen

Das Geschehen des Stücks „Abuelito dime tu“ wechselt zwischen Interview-Sequenzen, der Metro-Sequenz und der Straßenszene. Es hat folgenden Ablauf: Vorspann, Sprecher A, Frau in U-Bahn, Sprecher B, Menschen beim Tanzen auf der Straße, Sprecher C, Menschen beim Tanzen auf der Straße, Sprecher D, Menschen beim Tanzen auf der Straße, Sprecher A, Frau in U-Bahn, Sprecher B, Menschen beim Tanzen auf der Straße, Abspann.

Der erste Sprecher Gustavo González vertritt die Meinung, dass das Hauptproblem des Alterns die „dejadez“ sei. „Dejadez“ wird mit Nachlässigkeit, Faulheit oder Schlapheit übersetzt. Am ehesten trifft hier wohl die Übersetzung Nachlässigkeit. Allerdings hat das Wort im Spanischen noch die direktere Implikation des „Sich gehen lassen“. González betont die Rolle der Alten, die sich selbst vernachlässigen/gehen lassen: „El mismo anciano se deja. El mismo anciano se abandona. No es que le abandone la familia. El mismo anciano se abandone en si mismo.“ („Der Alte vernachlässigt sich selbst. Er verlässt sich selbst. Es ist nicht so, dass die Familie ihn verlässt, der Alte selber verlässt sich selbst.“) Direkt im Anschluss an dieses Statement folgt ein Abschnitt mit der verwirrten Frau in der Metro. Sie erzählt davon, wie sie einmal aus der U-Bahn vertrieben wurde. Ihre Erzählung wirkt zusammenhanglos und fahrig. Keiner der in der U-Bahn Reisenden schenkt ihr größere Aufmerksamkeit. Die Frau kann als Beispiel des zuvor Gesagten gelesen werden. Gewissermaßen als Beispiel des „Sich-gehen-lassens“. In seinem zweiten Statement erklärt González, dass er einen Mangel an Respekt auf Seiten der Jugend gegenüber den Alten feststellt. Dabei sei es doch normal, senil zu werden: „Sabra que todo anciano se vuelve senil. Senil por naturaleza porque las neuronas se van quemando“ („Sie sollten wissen, dass alle Alten senil werden. Senil als natürliche Folge des Alterns, weil die Neuronen nach und nach

verbrennen/absterben.“). Hier folgt wiederum die alte Frau in der U-Bahn, die zu den Menschen spricht, aber keine größere Beachtung findet. In diesem Kontext kann die Erklärung zur Senilität als Erklärung des Verhaltens der alten Frau gelesen werden. Im Abspann erzählt González noch, dass er selber nicht mit alten Menschen verkehrt, sondern mit Jugendlichen.

Der zweite Sprecher Guido López hat seinen ersten Auftritt direkt im Anschluss an die erste Sequenz der Frau in der U-Bahn. Er behauptet, das Alter bringe gewisse Einschränkungen mit sich, aber wenn man lerne, damit umzugehen, könne man leben wie vorher. Die Einschränkungen seien nicht so schlimm, solange das Gehirn noch funktioniere. Im Anschluss an diese Aussage folgt eine Passage, in der alte Menschen bei einer Art Tanztee auf der Strasse zu sehen sind. Den zweiten Auftritt hat López nach dem zweiten Auftritt der Frau in der U-Bahn. Hier erklärt er, dass weder „das System“ noch die Regierung darauf bedacht seien, dass der Alte seinen Platz habe, wie es die Verfassung aber garantiere. Er behauptet, die wahren Werte seien verloren gegangen (Die Würde, die Liebe, die Wahrheit). „Aqui se tiene dinero o no se tiene dinero.“ („Hier hat man Geld oder man hat kein Geld.“) Dann berichtet López, dass er zur Zeit Soziale Entwicklung in der Universität des Barrios studiere und nicht daran denke, bald zu sterben. Allerdings dürfe man auch keine Angst vor dem Sterben haben. Im Abspann spricht López direkt die Person hinter der Kamera an und sagt ihr, dass sie lediglich eine Nutzerin der Kamera sei, diese ihr aber nicht gehöre.

Der dritte Sprecher Señor Ramon erklärt, sein Konzept um sehr alt zu werden sei das der Selbstliebe. Um ein so hohes Alter zu erreichen wie er erreicht habe, über 80 Jahre, müsse man auf sich selber achten und sich insbesondere selber lieben. Seine Statements sind eingebettet in die Sequenzen der auf der Straße tanzenden Menschen. Er kommt insgesamt zweimal vor. Im zweiten Statement führt er eine Übung vor, die er jeden Morgen durchführe, um fit zu bleiben. Arm nach vorne, nach oben, nach unten und zur Seite.

Thematisch behandelt das Stück „Abuelito dime tu“ also das Alt-sein und die damit einhergehenden Probleme bzw. Besonderheiten. Es wird ein Identifikationsangebot gemacht: Der ideale Alte. Er ist sich seiner Einschränkungen bewusst, kann mit diesen aber aufgrund seiner Selbstliebe umgehen und fühlt sich als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft.

Narration

Das Stück erzählt zwei Geschichten. Zum einen die der alten Frau, die mit der Metro unterwegs ist, zum anderen die der Menschen, die sich auf einem Platz treffen und gemeinsam tanzen bzw. Musik erleben. Diese Geschichten werden von den drei Protagonisten erklärt und eingeordnet. Also mit Sinn aufgeladen.

Abgesehen von einer Einstellung, in der der Sprecher A mit einer jungen Frau Reggaetón (ein moderner körperbetonter Tanz) tanzt, sind die Sprecher nicht in die Handlung eingebunden. Die Geschichten als solche haben wenig Handlung, ihre Bedeutung erhalten sie durch die verbale Kontextualisierung.

Als dominante Lesart der Geschichte bietet sich an, sie als „Auch alte Menschen sind vollwertige Mitglieder der Gesellschaft, sie müssen aber auch ein gewisses Selbstbewusstsein haben“ zu lesen. Der Strang der alten Frau in der U-Bahn ist weniger eindeutig, hier kann entweder gelesen werden „Die Gesellschaft ist schlecht – niemand hört der alten Frau zu“ oder auch „Die alte Frau lässt sich gehen, ihr ist nicht zu helfen“.

Auditive Zeichen/Sprache

Wie oben dargestellt hat in diesem Stück die Ebene der sprachlichen Zeichen eine große Relevanz für das Lesen der Geschichte bzw. für daraus resultierende Identifikationsangebote/Weltzugänge. Durch die Ansprachen der drei Protagonisten wird das Subjekt des selbstbewußten Alten konstituiert.

So sagt Sprecher A: „Tengo 73 años y me gusta bailar reggaetón.“ („Ich bin 73 Jahre alt und tanze gerne Reggaetón“ 0:00:47-0:00:54), um sich im nächsten Satz von *den anderen* Alten, nämlich denen, die sich gehen lassen zu distanzieren: „Estan dejados. El mismo anciano se deja.“ („*Sie* sind verlassen. Der alte selbst verlässt sich.“ 0:00:54-0:01:18). Er spricht hier von den Alten als *die anderen*, d. h. er sieht sich selbst als nicht-altes Subjekt bzw. als nicht verlassenen Alten.

Sprecher B entwirft sprachlich das Bild des Alten, der gelernt hat, mit seinen Einschränkungen umzugehen: „La edad causa limitaciones pero si tu aprendes a vivir con las limitaciones puedes seguir viviendo tambien como antes.“ („Das Alter verursacht Einschränkungen. Aber wenn du lernst mit den Einschränkungen zu leben, kannst du so weiterleben wie vorher.“ 0:02:23-0:02:40).

Der dritte Protagonist C behauptet, durch besondere Liebe zu sich selbst so alt geworden zu sein: „Para llegar a una edad como la que yo tengo. Más de ochenta años, hay que cuidarse a uno mismo tenerse amor a uno mismo“ („Um ein solches Alter zu erreichen wie ich es habe - mehr als 80 Jahre – muss man sich um sich selber kümmern und sich selber lieben.“ 0:03:24-0:03:35).

Alle drei Protagonisten sind sehr selbstbewusst und selbstsicher. Sie artikulieren auf der sprachlichen Ebene starke Subjekte. Alle anderen Personen neben diesen und der alten Frau, die nur schwer verständlich ist, sprechen entweder nicht oder nur einen Satz. Die drei sprechenden Protagonisten liefern mit ihren Äußerungen einen Bewertungsrahmen für das Verhalten der anderen, nicht-sprechenden Personen.

An nichtsprachlichen auditiven Zeichen gibt es in dem Stück die Musik der auf der Straße spielenden Band/Orchester, U-Bahn-Geräusche, Straßengeräusche und

sonstige Athmo-Geräusche. Im Hinblick auf die Subjekt-Konstituierung sind diese Zeichen irrelevant.

Visuelle Zeichen

Bereits im Vorspann des Films wird ein Bild vom Alt-sein entworfen: Es sind mehrere Krückstöcke in Nahaufnahme zu sehen und alte Menschen in verschiedenen Situationen auf der Straße (Abb. ABU01-02). Diese werden teilweise durch Zooms aus Menschenmengen „herausgefiltert“ und in der Nahaufnahme gezeigt. Die Art der Darstellung lässt diese alten Menschen zunächst eher vereinzelt und einsam erscheinen.

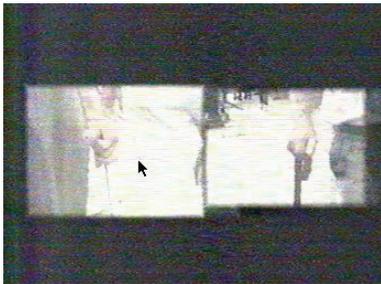


Abb. ABU01 – 0'09"



Abb. ABU02 – 0'19"

Die drei Protagonisten sind während ihrer sprachlichen Statements immer im On zu sehen und sie werden alle in Nahaufnahmen gezeigt (Abb. ABU03-05). Dadurch werden sie zu starken Charakteren, denn es wird nicht über sie gesprochen, sondern sie sprechen selber direkt zur Kamera und durch diese zur Rezipientin.

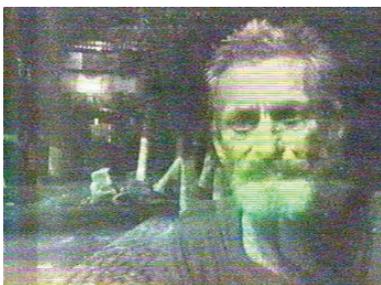


Abb. ABU03 – 0'35"



Abb. ABU04 2'05"



Abb. ABU05 – 3'31"

Im dargestellten Handlungsstrang „Alte Menschen beim Tanzen auf der Straße“ werden alte Menschen gezeigt, die Spaß am Tanzen haben, sich sicher in einem

sozialen Umfeld bewegen und somit glücklich und mit ihrem Alt-sein zufrieden wirken. (Abb. ABU06-09)



Abb. ABU06 – 2'51"



Abb. ABU07 – 3'03"



Abb. ABU08 – 4'26"



Abb. ABU09 – 6'18"

Im Handlungsstrang „Alte Frau in der U-Bahn“ wird die alte Frau von der Kamera gewissermaßen verfolgt. Sie spricht nicht in die Kamera, sondern zu den umstehenden Menschen in der U-Bahn, die ihr aber keine Aufmerksamkeit schenken. Die Frau wird im Unterschied zu den sprechenden Protagonisten zum Objekt des Angeblickt-werdens, das aus diesem Angeblickt-werden nicht entfliehen kann und dem voyeuristischen Blick ausgesetzt ist.



Abb. ABU – 01'49"



Abb. ABU – 5'08"

Genremerkmale

Auch im Stück „Abuelito dime tu“ fällt ebenso wie im zuvor analysierten Stück „Casalta III“ die Abwesenheit einer außenstehenden Erzählerin auf. Die gesamte Geschichte entwickelt sich aus den Aussagen der Protagonisten und aus den gezeigten Bildern. Die Protagonisten sind keine Berühmtheiten, Experten oder Prominenten, sondern „Menschen wie du und ich“.

Subjekt-Konstituierung und politische Kultur im Stück „Abuelito dime tu“

Das Stück „Abuelito dime tu“ ist in seiner Gesamtaussage ambivalent zu bewerten. Zum einen wird den sonst im Fernsehen eher unterrepräsentierten Alten Stimme und Bild gegeben, zum anderen wird der Umgang mit dem Alt-sein in einer modernen Gesellschaft als individuelles Problem dargestellt, mit dem manche besser und andere schlechter umgehen können.

Das Subjekt der bolivarianischen Revolution wird sicherlich am ehesten durch Guido López verkörpert. Er bezieht sich einmal direkt auf die Verfassung von 1999 und studiert zudem im Rahmen einer Misión (Die Wohlfahrtsprogramme der Regierung Chávez) in der Barrio-Universität. Damit repräsentiert er das neue politische und soziale Subjekt.

Auf der Ebene der visuellen Zeichen werden einige Alte als Subjekt-Konstituierungs-Angebote gezeigt, insbesondere die alte Frau in der U-Bahn aber auch als Objekt des voyeuristischen Blicks.

4.8.3. Das Stück „Muebles de Bambu“

Das Stück „Muebles de Bambu“ hat eine Länge von 8 Minuten 15 Sekunden. Es wurde vom ECPAI YOAWÉ produziert. Das Stück stellt Reimunda Vazalos und ihre Arbeit vor, eine Frau, die Möbel aus Bambus herstellt. Diese erklärt im Lauf des Stücks, wie die Möbel hergestellt werden. Im Vorspann wird die Fahrt zu der Möbelherstellerin gezeigt. Die Kamera filmt aus der offenen Bustür den Wald, der durchfahren wird und einige Häuser am Straßenrand. Während des Abspanns wird die Rückfahrt gezeigt. Reimunda Vazalos ist die einzige Person, die länger im Bild ist und die einzige Sprecherin des Stücks. Zwischen Hinfahrt und Wegfahrt ist sie zu sehen wie sie zunächst in den Wald auf Materialsuche geht und dann die Herstellung der Möbelstücke erläutert.

Geschehen

Das Stück beginnt, wie bereits dargestellt, mit der Fahrt zum Ort der Handlung. Dieser Ort ist die Werkstatt der Bambusmöbelherstellerin Reimunda Vazalos. Zunächst geht diese in den Wald und zeigt, wo der Bambus und die zur Möbelherstellung ebenfalls benötigten Lianen wachsen, dann zeigt sie an einigen Möbelstücken in verschiedenen Fertigungsstadien, wie sie die Möbel herstellt. Das Ende des Stücks bildet die Wegfahrt von diesem Ort.

Narration

Wie bereits dargelegt, wird die Handlung des Stücks durch die Fahrt zum bzw. weg vom Handlungsort, der Werkstatt/dem Haus von Reimunda Vazalos eingerahmt.

Dadurch bekommt das Stück eine narrative Struktur. Der Rest der Geschichte orientiert sich am Herstellungstück zweier Bambus-Möbel - ein Regal und ein Stuhl. Anhand der Herstellung dieser beiden Möbelstücke erzählt das Stück, wie Bambusmöbel von Reimunda Vazalos hergestellt werden. Zentrales Element ist dabei ihr Verhältnis zum verwendeten Material im Speziellen und zur Natur im Allgemeinen. Die Natur und im Speziellen der Bambus, sollen „mit Respekt behandelt werden“.

Auditive Zeichen/Sprache

Die einzige Sprecherin im Stück „Muebles de Bambu“ ist die Möbelbauerin Reimunda Vazalos. Sie erklärt, wie sie die Möbel aus Bambus herstellt und in welchem Verhältnis zum Bambus sie steht: „La misma forma del bambu te va a decir lo que tu vas a hacer con ese bambu... Es logico que tu le brindes algo no por lo menos respeto aunque sea respeto.“ „Die Form des Bambus selber wird dir sagen, was du mit diesem Bambus machen wirst... Es ist logisch, dass du ihm etwas zurückgibst, zumindest Respekt und wenn es nur Respekt ist.“ 03:35-05:22)

Visuelle Zeichen

Im Stück „Muebles de Bambu“ ist die größte Zeit die Möbelbauerin Reimunda Vazalos im Bild zu sehen. Die Filmemacherinnen sind in manchen Bildern kurz zu sehen, in der Regel aber nicht im Bild, als Sprecherinnen oder Sprecher treten sie gar nicht auf. Reimunda Vazalos ist der Kamera nicht „ausgeliefert“ wie bspw. die alte Frau im Stück „Abuelito dime tu“, sondern sie wird als selbstbewusst mit der Kamera umgehend bzw. diese nicht direkt beachtend, sich aber ihrer Gegenwart bewusst und in keiner Weise verunsichert gezeigt. Sie inszeniert sich, indem sie sich zur Kamera so positioniert, dass sie gut im Bild zu sehen ist. (Abb. MUE01-02)



Abb. MUE01 – 04'49"



Abb. MUE02 – 06'12"

Nur während des Vor- und Abspanns, sowie an einigen Stellen, an denen Texttafeln eingeblendet werden, ist Reimunda nicht im Bild zu sehen. (Abb. MUE03-05). Der Vorspann zeigt die Fahrt durch ein Dorf, das sich an der Straße, auf der die Kamera in einem Bus fährt, entlangschlingelt. Als die Kamera an der Plaza Bolívar mit einer Bolívar-Statue vorbeifährt, wird ein SlowMotion-Effekt eingesetzt und somit ein besonderer Fokus auf die Bolívar-Statue gelegt. Hier verortet das Stück sich somit

als Teil des bolivarianischen Prozesses (Abb. MUE04). Die Texteinblendungen wiederholen einige Aussagen Reimundas und machen diese damit zu besonders wichtigen, zentralen Statements. In Abb. MUE05 wird die Verbundenheit mit der Natur hervorgehoben, die die Formen der Möbel schon vorgebe („es mejor la forma que te da la naturaleza“ / „die Form, die dir die Natur vorgibt, ist die beste“).



Abb. MUE03 – 00'33



Abb. MUE04 – 00'44"

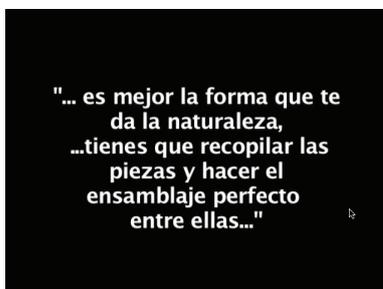


Abb. MUE05 – 02'15"

Genremerkmale

Wie auch im Stück „Abuelito dime tu“ wird im Stück „Muebles de Bambu“ eine gewisse narrative Grundstruktur eingehalten. Das Stück hat einen erkennbaren Anfang und ein erkennbares Ende. Auch in diesem Stück gibt es keinen erklärenden Off-Text. Abgesehen davon ist es aber schwer, weitere Gemeinsamkeiten festzustellen, die auf ein stärker ausgeprägtes Genre hindeuten würden. Das Stück orientiert sich mehr an konventionellen Reportage-Normen.

Subjekt-Konstituierung und politische Kultur im Stück „Muebles de Bambú“

Insgesamt ist das Stück „Muebles de Bambú“ nicht sehr stark als Re-Produzent der politischen Kultur zu beschreiben. Aber es wird doch in der Anfahrssequenz eine Verbindung zum bolivarianischen Prozess hergestellt und der Gesamttenor der den Respekt vor der Natur und die Notwendigkeit des respektvollen Umgangs mit dieser betont sind festzuhalten.

4.8.4. Das Stück „Horizontes“

Das Stück „Horizontes“ hat eine Länge von 6 Minuten 25 Sekunden. Es wurde vom ECPAI „El Amparo“ produziert und ist eines der wenigen fiktionalen Stücke des Programms von Catia TVE. In dem Stück geht es um eine Familie, die unter dem gewalttätigen Vater leidet und diesen schließlich verlässt.

Geschehen

Die Hauptprotagonistin des Stückes ist ein Mädchen. Zu Beginn des Stückes kommt der Vater nach Hause, schimpft seine Kinder aus, die zu Hause sitzen und fernsehen anstatt zu arbeiten und schickt diese zum Arbeiten. Die Kinder sammeln Dosen und bringen diese zu einem Laden, wo sie das Pfandgeld dafür bekommen. Vor dem Laden treffen sie ein weiteres Kind, das aber von ihnen verjagt wird. Als sie wieder nach Hause kommen ist der Vater betrunken. Eines der Kinder (die Hauptprotagonistin) gibt ihm Geld, doch der Vater glaubt nicht, dass das alles ist, durchsucht die Taschen und findet tatsächlich noch mehr Geld. Daraufhin verprügelt er das Kind mit dem Gürtel. Das Kind geht zur Kirche und betet zu Jesus Christus.

Wieder zu Hause beobachtet das Kind die Eltern beim Streiten. Der Vater ist wieder betrunken und möchte etwas essen, die Mutter sagt, dass es nichts zu essen gebe weil auch kein Geld da sei, um etwas zu kaufen. Schließlich bedroht der Vater die Mutter und sagt ihr, dass er sich noch mal mit seinem Freund betrinken gehe und bei der Rückkehr etwas zu essen vorzufinden wünsche - ansonsten würde er die Mutter endgültig erledigen.

Als der Vater weg ist, geht das Mädchen zur Mutter und überredet diese, den Vater zu verlassen und mit den Kindern an einen beliebigen anderen Ort zu fliehen - Hauptsache weit weg vom Vater. Noch am selben Abend packen sie ihre Sachen und verlassen das Haus.

Eine Zeitrafferaufnahme des Sonnenaufgangs über Caracas markiert den Neuanfang. In der folgenden Einstellung sind die Kinder und die Mutter glücklich und zufrieden auf einer Wiese spielend zu sehen. Das Stück endet mit einem Schwenk auf den blauen Himmel über Caracas, auf dem der Schriftzug „Horizontes“ eingeblendet wird.

Narration

Die Geschichte wird durchgehend chronologisch erzählt und ergibt sich relativ direkt aus dem Geschehen. Zusammengefasst ist es die Geschichte einer Familie, die unter dem gewalttätigen und trinkenden Vater leidet, sich entschließt, diesen zu verlassen, das dann auch tut und schließlich glücklich an einem anderen Ort lebt.

Protagonistin des Stücks ist eine der Töchter der Familie, das wird durch einige subjektive Einstellungen und durch die Rolle, die diese im Konflikt einnimmt, deutlich. Sie wird zunächst mehr als die anderen Kinder vom Vater misshandelt, überredet dann die Mutter, den Vater zu verlassen und organisiert auch diese Flucht, indem sie den anderen Kindern und der Mutter sagt, wer was tragen soll und sie zur Eile antreibt.

Nach dem Verlassen des Vaters gibt es einen Zeitsprung in der Geschichte, der durch eine Zeitrafferaufnahme des Sonnenaufgangs über Caracas und die Einblendung „...un año despues en algun lugar“ („...ein Jahr später an irgendeinem Ort“) in der folgenden Einstellung dargestellt wird.

Auditive Zeichen/Sprache

Die Sprache ist wichtig für das Verständnis der Geschichte, da bspw. der Konflikt zwischen Vater und Mutter hinter einem Vorhang nur über das gehörte Verständlich wird. Ansonsten sind keine besonders starken auditiven Zeichen festzustellen.

Visuelle Zeichen

Auf der Ebene der visuellen Zeichen werden einige wichtige Informationen des Stücks „Horizontes“ vermittelt. Die Tochter, die als Protagonistin in Szene gesetzt wird (Abb. HOR01-06), wird mehrmals in Nahaufnahme gezeigt und durch die Kombination mit dem nachfolgenden Bild wird deutlich, dass es sich um eine Subjektive der Tochter handelt, wenn bspw. der Küchenvorhang zu sehen ist, hinter dem sich die Eltern streiten (Abb. HOR04) oder wenn sie an einem Baum lehnt und die nun glückliche Restfamilie betrachtet (Abb. HOR05)



Abb. HOR01 - 1'16"



Abb. HOR02 – 2'12"



Abb. HOR03 – 02'36"

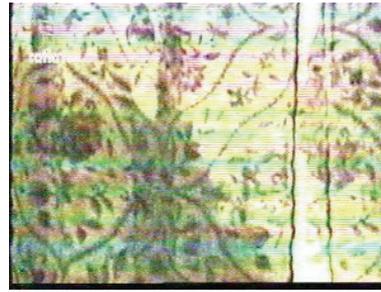


Abb. HOR04 – 02'40"



Abb. HOR05 – 05'00"



Abb. HOR06 – 04'52"

Das im Stück Casalta III festgestellte Barrio-Subjekt wird insofern repräsentiert, als die Geschichte in einem Barrio angesiedelt ist, was durch verschiedene Einstellungen ersichtlich wird: Die Familie läuft, als sie den Vater verlässt, eine enge Treppe zwischen wild gebauten Häusern hinunter (Abb. HOR07), solche verwinkelten Konstruktionen gibt es nur in den Barrios. Zuvor sind die Kinder bereits beim Abgeben der gesammelten Dosen vor einem typischen Barrio-Krämerladen zu sehen, der sich durch die verschlossene Gittertür und ein relativ spärliches Angebot auszeichnet. (Abb. HOR08). Auch das Interieur der Wohnung/des Hauses der Familie entspricht den Barrio-Konventionen: Ein großer Raum mit Fernseher, von dem der Schlafbereich der Eltern mit einem Tuch abgehängt ist, die Tür nach draußen geht direkt aus dem Raum ohne Flur. Einen emanzipativen Charakter bekommt die visuelle Ebene durch die Darstellung des Lebens im Barrio als „Normalität“. Die Protagonisten bewegen sich ganz natürlich in ihrem Umfeld.



Abb. HOR07 – 04'33'



Abb. HOR08 – 01'10"

An einigen Stellen arbeitet das Stück „Horizontes“ mit sehr starken, symbolhaften Bildern: Nachdem die Tochter vom Vater verprügelt wurde, geht sie in die Kirche, berachtet zunächst den Priester und dann das dort hängende Kruzifix (Abb.

HOR09-12). Nach dem Bild des Kruzifixes findet ein Ortswechsel statt, die Tochter beobachtet die Eltern beim Streiten und überredet anschließend die Mutter zum Verlassen des Vaters. Durch die Montage der Bilder bietet sich die Lesart an, Jesus habe der Tochter die Kraft gegeben, diesen Schritt zu tun. Noch weitergehend kann der vor das Jesusbild montierte in Untersicht beim Blättern in der Bibel (Abb. HOR10) gezeigte Priester in dieser Komposition dahingehend gelesen werden, dass die Würdenträger der Kirche eher untätig seien und die Kraft zur Befreiung aus dem individuellen Verhältnis zu Jesus komme. Unterstützt wird diese Lesart durch die Musik, die ein sakraler Gesang ist, der beim Auftauchen des Jesusbildes einen Höhepunkt erreicht.



Abb. HOR09 – 02'05"



Abb. HOR10 – 02'11"



Abb. HOR11 – 02'12"



Abb. HOR12 – 02'14"

Als weitere symbolhafte Bilder bzw. Bildsequenzen sehe ich die Zeiträfferaufnahme des Sonnenaufgangs über Caracas (Abb. HOR13), die den Zeitsprung vom Verlassen des Vaters zur glücklichen Lage „ein Jahr später an irgendeinem Ort“ visualisiert sowie die folgende Bildsequenz, die den Abschluss des Stücks bildet. Die gesamte Schlussequenz kommt ohne sprachliche Elemente, abgesehen von der angesprochenen Einblendung „ein Jahr später an irgendeinem Ort“, aus. Dass die Familie nun ohne Vater glücklich ist und einer besseren Zukunft entgegengeht und dass die Protagonistin zufrieden mit ihrem Handeln ist, wird nur durch die visuellen Zeichen und deren Montage verdeutlicht: Die Tochter lehnt zunächst an einem Baum und beobachtet zufrieden, wie der Rest der Familie auf einer Wiese herumtollt, gesellt sich dann zu ihnen und gemeinsam schreiten sie über die Wiese (Abb. HOR14). Die Kamera schwenkt auf den Himmel, auf dem der Schriftzug „Horizontes“ („Horizonte“) eingeblendet wird (Abb. HOR15).



Abb. HOR13 – 04'40"



Abb. HOR 14 – 05'09"



Abb. HOR15 – 05'19"

Genremerkmale

Als fiktives Stück orientiert sich das Stück „Horizontes“ an klassischen Narrationsmustern. Es gibt eine Heldin (die Tochter), diese wird mit einem Problem konfrontiert das, durch den Antagonistin (den Vater) verursacht wird. Das Problem wird gelöst (hier durch das Verlassen des Vaters) und es gibt ein Happy-End.

Subjekt-Konstituierung und politische Kultur im Stück „Horizontes“

Das Stück „Horizontes“ kann als Parabel auf gesellschaftliche Entwicklung oder als individuelle Befreiungsgeschichte einer Familie gelesen werden. In beiden Fällen hat es eine optimistische Grundstimmung durch das Ende, das als Neuanfang vor strahlendem Himmel inszeniert wird.

Es gibt einen Werbeclip der Regierung, der auch auf Catia Tve läuft, in dem ein sehr ähnliches Motiv verwendet wird. Ein Kind, das im Barrio wohnt, ist hungrig und verzweifelt, doch über Nacht verwandelt sich seine Umwelt und es findet sich auf einer grünen Wiese wieder. Der Slogan der Werbung lautet „Venezuela ahora es de tod@s!“ – „Venezuela gehört jetzt allen.“ In Verbindung mit diesem steht das Stück „Horizontes“ als Metapher für den gesellschaftlichen Aufbruch in bessere Zeiten.

Aber auch eine Lesart als individuelle Befreiungs- und Emanzipationsgeschichte (vom trinkenden Vater) ist möglich. Die Tochter-Protagonistin bietet sich als Identifikationsvorbild an, sie steht für ein selbstbewußtes und aktives Frauenbild und ist nicht gewillt, die Misshandlungen, die sie erfährt, einfach hinzunehmen.

Hier lassen sich Parallelen zum politischen Transformationsprojekt ziehen, in dem Frauenbewegungen eine sehr aktive Rolle spielen und in dem es viele Initiativen zur Förderung von Frauen gibt. Als Beispiel sei hier die BANMUJER genannt, eine staatliche Bank, die Kleinstkredite an Frauen vergibt.²⁵²

Das Subjekt-Konstituierungs-Angebot ist im Stück „Horizontes“ das eines Mädchens, das sich als eigenes Subjekt begreift und dementsprechend handelt. Dieses Angebot wird zudem durch den politischen Transformationsprozess mit Attraktivität aufgeladen, indem zum einen die generelle Perspektive der Verbesserung der Lebensumstände der Barrio-Bewohner als Anspruch formuliert wird („Venezuela ahora es de tod@s!“) und zum anderen für Frauen die Möglichkeit geschaffen wird, sich unabhängig zu machen.

5. Bewertung der Untersuchungsergebnisse, aktuelle Entwicklungen, und Ausblick.

Der von mir untersuchte Community-Fernsehsender Catia TVE versteht sich selbst als Teil des in Venezuela stattfindenden politischen Transformationsprozesses, der als „bolivarianische Revolution“ bezeichnet wird und das Verständnis politischen Handelns und somit die politische Kultur in Venezuela stark verändert hat. An die Stelle eines repräsentativen Demokratiemodells tritt ein partizipatives, das eine stärkere Beteiligung der Bürger vorsieht. Der Transformationsprozeß ist dabei eng verknüpft mit der Figur Hugo Chávez', Präsident Venezuelas seit 1999, und die politischen Lager trennen sich heute in „Chavistas“ (Chávez-Anhänger) und „Anti-Chavistas“ (Chávez-Gegner). Der nunmehr bereits sieben Jahre andauernde Prozess schließt an eine Zeit politischer Instabilität zu Beginn der 1990er an, nachdem von 1958 bis 1989 eine Machtaufteilung zwischen zwei großen Parteien funktioniert hatte. (Vgl. Kapitel 3)

Das Fernsehen als Medium politischer Willensbildung, aber auch als Re-Produzent kultureller Werte und Normen steht seit Beginn des chavistischen Projekts im Zentrum der politischen und kulturellen Auseinandersetzungen: Nach dem gescheiterten Putsch von 1992 spricht Hugo Chávez im Fernsehen und gewinnt dadurch an Sympathien (Vgl. Kap. 3.2), der neu gewählte Präsident Chávez hat mit seiner Fernsehsendung „Aló Presidente“ großen Erfolg, die Fernsehlandschaft Venezuelas wird um zwei staatliche Sender sowie zahlreiche Community-Fernsehsender erweitert. Die kommerziellen Fernsehstationen übernehmen nach dem Amtsantritt Chávez' die Rolle der politischen Opposition und beteiligen sich aktiv am Putschversuch von 2002 (Vgl. Kap. 3.3).

Ich habe mich in dieser Arbeit mit dem Community-Fernsehsender Catia TVE und der Rolle des Fernsehens für die politische Kultur beschäftigt. Dabei habe ich

²⁵² Vgl. AZZELLINI 2006: 254ff.

herausgearbeitet, dass das Fernsehen in modernen Medienkulturen im Allgemeinen und in Venezuela im Speziellen eine große Rolle bei der Re-Produktion kultureller Normen und Werte spielt und die These entwickelt, dass das Potenzial emanzipativer Medienpraxis weniger in der Verbreitung vermeintlich unterdrückter Nachrichten, sondern mehr in der Produktion eigener stimmiger Weltzugänge durch „die Leute“ liegt.

In dieser Erkenntnis sehe ich auch einen Mehrwert für Ansätze alternativer Medienproduktion in Deutschland. Die Aufgabe kann nicht darin liegen, vermeintlich unterdrückte Wahrheiten „ans Tageslicht“ zu bringen, sondern es muss darum gehen, die Repräsentationslogik der Massenmedien zu durchbrechen und die Türen zur Produktion eigener Weltzugänge zu öffnen. Der zunehmende Erfolg sogenannter Reality-Formate kann als Hinweis auf das real existierende Bedürfnis nach der Repräsentation des eigenen Lebens verstanden werden. Diese Reality-Formate müssen sich aber m. E. von ihrem voyeuristischen Habitus lösen und dazu übergehen, die abgebildeten Personen ernst zu nehmen, um als emanzipativ bezeichnet werden zu können.

Dem Projekt Catia TVe geht es in seiner politischen Praxis nicht darum, die Person Hugo Chávez bedingungslos zu unterstützen, sondern das als Prozess verstandene Transformationsprojekt im Sinne emanzipativer Entwicklung mitzuprägen (Vgl. Kap. 4). Als grundlegendes Problem traditioneller Fernsehkommunikation wird vom Catia TVe-Kollektiv die Lücke zwischen Repräsentation durch professionalisierte Produktion und die Nicht-Anbindung an die Lebensrealität breiter Bevölkerungsteile erkannt. Das Modell des Community-Fernsehens wird dementsprechend als Alternative zur traditionellen Fernsehkommunikation entwickelt und findet im Rahmen des bolivarianischen Prozesses Eingang in Verfassung und Gesetzgebung Venezuelas (Vgl. Kap. 3.9 und 3.10).

Die vier exemplarisch untersuchten Stücke „Casalta III“, „Abuelito dime tu“, „Muebles de bambu“ und „Horizontes“ bieten einen Einblick in die Angebotsfläche des Community-Fernsehsenders Catia TVe und in die Verbindungen des Projekts mit der politischen Kultur in Venezuela. Zusammenfassend stelle ich fest, dass jedes der Stücke mehr oder weniger stark mit bestimmten Bereichen des venezolanischen Transformationsprojekts auf kultureller Ebene zusammenhängt, wenn Kultur als gemeinsame Vorstellungen über die Beschaffenheit der Welt verstanden wird. Die Texte des Community-Fernsehens CatiaTVe stellen eine Eigensicht der marginalisierten Bevölkerungsteile dar, die im Zusammenhang mit dem politischen Transformationsprojekt an Attraktivität gewinnt und stimmig wird. Sie sind alle mit dem bolivarianischen Transformationsprojekt verbunden und tragen dazu bei, eigene stimmige Weltzugänge für die Marginalisierten zu

produzieren und kulturelle Wertvorstellungen zu re-produzieren. In dieser Funktion sind die Texte des Community-Fernsehens von großer Bedeutung für den politischen Transformationsprozess in Venezuela. Die Relevanz der Anbindung emanzipativer Medienpraxis an gesellschaftliche Prozesse formuliert Lechenauer bereits 1979 in seiner Beurteilung der Videobewegung in der BRD (Vgl. Kap. 1). Er weist zu Recht darauf hin, dass alternative Videoarbeit mit gesellschaftlichen Bewegungen in Verbindung stehen muss, um zu funktionieren.²⁵³

In den vier von mir untersuchten Stücken werden verschiedene Figuren repräsentiert, die im Zuge des bolivarianischen Prozesses an Bedeutung gewonnen haben bzw. überhaupt erst denkbar wurden. Die stärkste Figur ist dabei der selbstbewusste Barrio-Bewohner bzw. die selbstbewusste Barrio-Bewohnerin. Die traditionell lediglich als „Horde“, „Mob“, „Schwarze“ und „Kriminelle“ gedachte Gruppe der Barrio-Bewohner, die einen Großteil der venezolanischen Bevölkerung ausmacht, wird besonders stark im Stück „Casalta III“ repräsentiert. Wenn überhaupt von einem „Genre des Community-Fernsehens“ gesprochen werden kann, dann wäre dieses als Barrio-Genre zu bezeichnen. Insgesamt sind die Texte des Senders CatiaTVe aber noch nicht sehr konventionalisiert und ich würde deshalb nicht von eigenen Genres sprechen.

Ob durch die Praxis des Senders Catia TVe und andere Community-Fernsehsender tatsächlich ein dauerhaftes Durchbrechen der herrschenden Ideologie stattfindet und die Erzählung der Marginalisierten zu einer dominanten Erzählung wird, kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt für Venezuela nicht beantwortet werden, da der politische Transformationsprozess noch lange nicht abgeschlossen ist. Eine weitere wissenschaftliche Begleitung des Prozesses erscheint mir aber sehr vielversprechend.

In der Auseinandersetzung um die hegemoniale Position innerhalb der venezolanischen Gesellschaft steht das Community-Fernsehen Catia TVe auf Seiten der bolivarianischen Regierung gegen die oppositionellen privaten Fernsehstationen, weil diese es ermöglicht, alternative Ansätze zu entwickeln und umzusetzen (vgl. Kap.1, S.12). Der Ansatz des Community-Fernsehens unterscheidet sich aber sowohl von den kommerziellen, als auch von den staatlichen Fernsehsendern, die einen Ansatz professionalisierter Produktion und massenhafter Rezeption verfolgen, während es im Community-Fernsehen darum geht, auch die Produktionsseite der Fernsichttexte breiten Schichten zugänglich zu machen.

Im Bereich der traditionellen Fernsehkommunikation ist in Venezuela der Kampf um die Deutungshoheit zwischen den kommerziellen, privaten Fernsehstationen,

²⁵³ Vgl. LECHENAUER 1979: 8-11.

die die Rolle der politischen Opposition übernommen haben, und den staatlichen Fernsehsendern auch heute noch nicht abgeschlossen. Im Dezember 2006 verkündete Präsident Chávez, die Lizenz des kommerziellen privaten Fernsehsenders RCTV, die im Mai 2007 ausläuft, werde nicht verlängert.²⁵⁴ Dieser Umstand wird von „Reporter ohne Grenzen“ verurteilt, die das Vorgehen als „schweres Attentat auf den verlegerischen Pluralismus“²⁵⁵ bezeichnen. Befürworter der Entscheidung verweisen hingegen darauf, dass die „Meinungsfreiheit“ wachse, wenn die „sogenannten ‚Kommunikationsmedien‘ nicht mehr im Privatbesitz multinationaler Monopolisten“²⁵⁶ seien, sondern „von unten, unter Berücksichtigung aller Stimmen“²⁵⁷, arbeiteten.

Was mit der freiwerdenden Sendefrequenz geschehen soll ist noch unklar, im Gespräch sind drei Optionen:

1. Die Frequenz wird für Community-Medien freigegeben,
2. Es wird ein halb-privater, halb-staatlicher Sender lizenziert,
3. Es wird ein weiterer staatlicher Sender eingerichtet.²⁵⁸

Im Sinne der in dieser Arbeit erarbeiteten Ergebnisse zur Rolle der Medien im Feld der politischen Kultur würde ich es begrüßen, wenn die freiwerdende Lizenz den Community-Medien zur Verfügung gestellt würde, die Einrichtung eines weiteren staatlichen Senders beinhaltet m. E. die Gefahr, dass die Fernsehkommunikation nach und nach zu einem staatlich kontrollierten Distributionsapparat verkommt. Die Behörde CONATEL plant aktuell die Einrichtung von runden Tischen, die über die Zukunft der freiwerdenden Frequenz beraten sollen. Diese sollen während des „Forums soziale Verantwortlichkeit: Für ein neues Fernsehen“²⁵⁹ eingerichtet werden, auf dem es hauptsächlich darum gehen soll, die „Demokratisierung des radioelektrischen Spektrums zu erreichen ... wie es in Artikel 108 der Verfassung vorgesehen ist“²⁶⁰. Das Forum sollte zunächst am 27.2.2007 stattfinden, wurde aber aus organisatorischen Gründen auf unbestimmte Zeit verschoben.²⁶¹

Unabhängig vom Fall RCTV fand am 20.1.2007 eine Versammlung von Vertreterinnen und Vertretern der Community-Medien, der Präsidentin des staatlichen Senders ViVe Blanca Eekhout und dem Informationsminister Jesse

²⁵⁴ Vgl. APORREA 2006, DILGER 2007a.

²⁵⁵ REPORTEROS SIN FRONTERAS 2007. Eigene Übersetzung aus dem Spanischen.

²⁵⁶ DOMÍNGUEZ 2007.

²⁵⁷ A.a.O.

²⁵⁸ Vgl. a.a.O.

²⁵⁹ Vgl. CONATEL 2007b. Eigene Übersetzung.

²⁶⁰ A.a.O.

²⁶¹ Vgl. CONATEL 2007c.

Chacón statt, auf der der Minister zusagte, sich für die Verbesserung der Infrastruktur einzusetzen und die Community-Medien zu unterstützen.²⁶²

Es wird deutlich, dass die Community-Medien in Venezuela stark mit dem Prozess der bolivarianischen Revolution und somit mit der aktuellen Regierung verbunden sind. Dieser Umstand sollte kritisch betrachtet werden, da die Unabhängigkeit der Community-Medien durch eine zu enge Zusammenarbeit mit Regierungsstellen nicht mehr gewährleistet scheint. Andererseits habe ich herausgearbeitet, dass es nicht möglich ist, Medien als „objektive Instanz“, die *über* bestimmte Dinge berichtet ohne diese zu beeinflussen, zu betrachten, wenn über grundlegende Einstellungen zur politischen Welt gesprochen wird. Massenmedien und insbesondere das Fernsehen als Leitmedium sind in ein kulturelles Umfeld eingebunden und tragen zur Re-Produktion kultureller Normen und Werte entscheidend bei. Da in Venezuela nicht eine Konkurrenz einzelner Politiker, die sich innerhalb des selben politischen Feldes bewegen, verhandelt wird, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung um verschiedene Politikansätze, gewissermaßen eine Systemkonkurrenz, stattfindet, gibt es keine objektive Position zwischen den beiden Polen Regierung-Opposition. Die Systemkonkurrenz macht sich in Venezuela besonders an den Symbolen „Hugo Chávez“ und „Simon Bolívar“ fest. Hugo Chávez und seiner bolivarianischen Bewegung ist es gelungen, den Nationalhelden Simon Bolívar zum Symbol ihres Projekts, des „Sozialismus des 21. Jahrhunderts“, zu machen und somit eine neue politische Kultur zu etablieren. Die Gegner des Prozesses definieren sich entsprechend als Anti-Chávistas. Schwieriger wird es beim Umgang mit dem Symbol Simon Bolívar. Der dargestellte Umgang der Putschisten mit diesem Symbol (vgl. Kap. 3.3) macht aber deutlich, dass die Opposition Bolívar mehr als historische Figur denn als Paradigma für aktuelle Politik betrachtet.

Aus einer kritischen Perspektive heraus muss es in der Zukunft für den venezolanischen Prozess m. E. darum gehen, sich von der Personalisierung des Transformationsprozesses zu lösen, Kritik innerhalb des Prozesses zu ermöglichen und diese produktiv umzusetzen. Parallel dazu muss es aber auch darum gehen, den Prozess als solchen zu verteidigen. Ich sehe die Rolle der Community-Medien darin, das Selbstverständnis der Marginalisierten zu stärken und diese zu ermutigen, sich ihrer Sache anzunehmen, ohne sich dabei zu sehr auf eine Führungsfigur, wie Hugo Chávez sie darstellt, zu verlassen.

Durch die Praxis des Senders Catia TVE wird aktuell dazu beigetragen, selbstbestimmtes Handeln zu fördern und somit ein wichtiger Grundstein für eine positive Entwicklung gelegt. Ob diese Entwicklung letztendlich erfolgreich ist und

²⁶² CONATEL 2007a.

zu einer herrschaftsfreien Gesellschaft führt, kann momentan noch nicht abgesehen werden.

6. Anhang

6.1. Glossar

AD	Die Partei Acción Democrática. entstand in den 1940er Jahren.
ANMCLA	Asociación Nacional de Medios Comunitarios, Libres y Alternativas – Nationale Versammlung von kommunitären, freien und alternativen Medien.
Barrio	Armenviertel. Meist auf illegal besetztem Land.
Bolívar, Simon	Lateinamerikanischer Befreiungskämpfer 1783-1830. Führte im Unabhängigkeitskrieg gegen die Spanier 1812-23 die venezolanischen Truppen an. Nationalheld in Venezuela.
Cadena	Alle Rundfunksender (Radio und/oder Fernsehen) sind verpflichtet gleichzeitig ein Programm zu senden, welches von der Regierung eingespeist wird.
Caracazo	Aufstand vom 27. Februar 1989 gegen die Regierung Caldera, nachdem diese vom IWF geforderte Strukturanpassungsmaßnahmen angekündigt hatte. In der Folge kam es zu Plünderungen und Tausende von Menschen wurden ermordet.
Catía	Stadtteil von Caracas.
Catía TVe	Community-Fernsehsender in Caracas. Der Name bedeutet „Catía te ve“ – „Catía sieht dich“.
CONATEL	Comisión Nacional de Telecomunicaciones. Behörde die u.a. für die Vergabe von Sendelizenzen an Community-Medien zuständig ist.
COPEI	Partei. Das christdemokratische „Comité de Organización Política Electoral Independiente“ wurde 1946 von Rafael Caldera gegründet.
ECPAI	Equipos Comunitarios de Produccion Audiovisual Independiente. Unabhängige Audiovisuelle Produktionsteams aus der Community. ECPAI sind das Kernstück des Konzeptes von Catía TVe. Sie bestehen aus mind. drei Personen die aus einem gemeinsamen Zusammenhang kommen. Diese werden in Kursen ausgebildet um eigene audiovisuelle Inhalte für das Community-Fernsehen zu produzieren.
FEDECAMARAS	Federación de Cámaras y Asociaciones de Comercio y Producción de Venezuela. Venezolanischer Unternehmerverband.

MBR-200	Movimiento Bolivariano Revolucionario 200. Zivil-Militärische Organisation die um 1982 von einigen jungen Offizieren gegründet wurde und eine gesellschaftliche Veränderung aus linker Perspektive anstrebte.
MVR	Movimiento Quinta Republica – Bewegung für die fünfte Republik. Sammlungsbewegung der Unterstützer Hugo Chávez'. Ging aus dem MBR-200 hervor.
Pacto de Puntofijo	Am 31.10.1958 bekennen die Parteien AD, COPEI und URD sich (unter explizitem Ausschluss der Kommunisten) grundsätzlich zur Demokratie und vereinbaren, sich an das Wahlergebnis der ebenfalls beschlossenen Wahlen zu halten.
Parroquia	Verwaltungseinheit unterhalb der Gemeindeebene.
Puntofijismo	Als P. wird die Periode von 1958 bis 1994 bezeichnet, in der die Parteien AD und COPEI abwechselnd die Präsidenten stellten.
RCTV	Radio Caracas Televisión. Kommerzieller Fernsehsender. Präsident Chávez kündigte im Dezember 2006 an, dass die Lizenz des Senders, die noch bis März 2007 läuft, nicht verlängert werde.
Telesur	Lateinamerikanischer Nachrichtensender der per Satellit ausgestrahlt wird und als „Lateinamerikanisches CNN“ gilt. Sendestart im Juli 2005.
Venevisión	Kommerzieller Fernsehsender.
ViVe	Neuer Staatlicher Fernsehsender. Sendestart im September 2004.
VTV	Staatlicher Fernsehsender.

6.2. Interviewpartner

Vásquez, Wilfredo: Catia TVe, 15.9.2005 in Caracas.

6.3. Videoquellen

„Abuelito dime tu“ wurde am 12.9.2005 um 16:45 auf Catia TVe gesendet und von mir aufgezeichnet.

„Casalta III- Cultura, Música y Deporte“ wurde mir von Mitarbeitern des Senders Catia TVe auf DVD überspielt.

„Horizontes“ wurde am 6.9.2005 auf Catia TVe gesendet und von mir aufgezeichnet.

„Muebles de Bambu“ wurde mir von Mitarbeitern des Senders Catia TVe auf DVD überspielt.

6.4. Literaturverzeichnis

Althusser, Louis (1977): Ideologie und Ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie.
Hamburg: VSA, 1977.

Altman, Rick (1999): Film/Genre.
London: The British Film Institute 1999.

Ang, Ien (1999): Vorwort.
in: Hepp, Andreas: Cultural Studies und Medienanalyse: eine Einführung.
Opladen: Westdt. Verl., 1999 (S. 10-21).

ANMCLA (2004a): Medios con Solicitudes, Caracas.

ANMCLA (2004b): Somos expresión de la Multitud, Caracas.

ANMCLA (2005): Documento del 4to Encuentro de la Asociación Nacional de Medios Comunitarios, Libres y Alternativos, Caracas.

Aporrea (2006): Presidente Chávez: "a RCTV que vayan apagando los equipos"; 28.12.2006.
<http://www.aporrea.org/medios/n88454.html> am 15.1.2007

Azzellini, Dario (2002): Nur 48 Stunden – Der Putsch und sein schnelles Ende.
in: *ila* 255/Mai 2002, S. 4-6.

Azzellini, Dario (2006): Venezuela Bolivariana. Revolution des 21. Jahrhunderts.
Köln: Neuer ISP Verlag, 2006.

Bartley, Kim/Donnacha O`Brian (2003): „Chavez: Inside the Coup“
Dokumentarfilm, Irland 2003, 74 min.

Berry, Sarah (1999): Genre.
in: Miller, Toby (Hg.): A companion to film theory.
Malden: Blackwell, 1999.

Bleicher, Joan (1999): Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnissystems.
Opladen: Westdt. Verl., 1999.

Bonilla-Molina, Luis/Haiman El Troudi (2004): Historia de la Revolución Bolivariana
Caracas, 2004.

Catia TVe Collective (2006): Catia TVe, Television From, By and For the People; 19.7.2006
www.venezuelaanalysis.com/articles.php?artno=1780 am 11.12.2006.

CONATEL (2006a): Misión y Vision;
<http://www.conatel.gov.ve>

CONATEL (2006b): Archivo que contiene los nombres de operadores de servicios de telecomunicaciones que poseen Habilitación General, Habilitación de Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta, Habilitación de Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta Comunitaria, Habilitación Especial y Notificaciones, otorgadas bajo el nuevo régimen jurídico y producto de la transformación de títulos
http://www.conatel.gov.ve/downloads/operadoras/_LISTADO_DE_HABILITACIONES_OCTUBRE_2006.zip am 26.11.2006

CONATEL (2007a): Ministerio de Telecomunicaciones e Informática y medios comunitarios trabajan para mejorar la tv venezolana; 22.1.2007.

<http://www.conatel.gov.ve> am 12.3.2007

CONATEL (2007b): Organizaciones de usuarios y usuarias discuten el futuro de la señal de RCTV; 16.2.2007.

<http://www.conatel.gov.ve> am 12.3.2007

CONATEL (2007c): Suspendida actividad para debatir sobre la reasignación de RCTV; 26.2.2007.

<http://www.conatel.gov.ve> am 12.3.2007

Crehan, Kate (2002): Gramsci, culture and anthropology.
London: Pluto, 2002

Dilger, Gerhard (2007a): Schimmel und Schildkröte.
in: taz v. 27.2.2007.

Dilger, Gerhard (2007b): Der singende Präsident.
in: taz v. 6.3.2007.

Domínguez, Fernando Buen Abad (2007): RCTV: sin concesiones las barbas a remojar;
7.1.2007.

<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=44384>; am 1.3.2007.

Dörner, Andreas (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung : zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt.
Konstanz: UVK, Univ.-Verl., 2000.

Dullemond, Carsten/Jürgen Willke (1996): Massenmedien in Venezuela.

in: Willke, Jürgen (Hrsg.): Massenmedien in Lateinamerika, Bolivien, Nicaragua, Peru, Uruguay, Venezuela. Bd. 3, Frankfurt am Main, 245-282.

Eekhout, Blanca (2004): Venezuelan TV for and by the Communities

www.venezuelaanalysis.com/print.php?artno=1277; am 11.12.2006.

Elizalde, Rosa Miriam/Luis Báez (2004): Chávez nuestro.

La Habana: Casa Editora Abril, 2004.

Ellner, Steve (2003): Venezuelan politics in the Chávez era: class, polarization, and conflict.

Boulder: Rienner, 2003.

Fiske, John/John Hartley (2003): Reading television.

London: Routledge, 2003.

Golinger, Eva (2004): MEDIA WAR AGAINST THE PEOPLE - A Case Study of Media

Concentration and Power in Venezuela. Sat, Sep 25, 2004.

<http://www.venezuelaanalysis.com/print.php?artno=1283> am 23.11.2006.

Gramsci, Antonio (2002): Gefängnishefte.

Auf Grundlage der von Valentino Gerratana im Auftr. des Gramsci-Instituts besorgten Ed. hrsg. vom Deutschen Gramsci-Projekt unter der wiss. Leitung von Klaus Bochmann.
Hamburg: Argument-Verlag 2002.

Hall, Stuart (2004): Encoding/Decoding.

in: Hall, Stuart (Hrsg.): Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972 – 79

London: Routledge, 2004. S.120-138.

Haug, Wolfgang Fritz (2004): Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus

Bd. 6,1: Hegemonie bis Imperialismus.
Hamburg: Argument-Verl., 2004.

Hatzidimou, Irene (2006): Die Bedeutung von Community-Medien im Rahmen der partizipativen Demokratie Venezuelas.
Hamburg: Diplomarbeit am Department Sozialwissenschaften der Universität Hamburg.

Hellinger, Daniel (2003): Political Overview: The Breakdown of Puntofijismo and the rise of Chavismo.
in: Ellner, Steve (Hrsg.): Venezuelan politics in the Chávez era: class, polarization, and conflict.
Boulder: Rienner, 2003. S. 27-54.

Hepp, Andreas (1999): Cultural Studies und Medienanalyse: eine Einführung.
Opladen: Westdt. Verl., 1999.

Hernández, Gustavo (1999): Diagnóstico de la televisión en Venezuela.
in: Anuario ININCO Nr.10, Caracas, Instituto de Investigaciones de la Comunicación ININCO/UCV pp181-210.

Hickethier, Knut (1993): Film- und Fernsehanalyse.
Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.

Hickethier, Knut (Hrsg.) (1993a): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland.
München: Wilhelm Fink Verlag 1993

Horkheimer, Max (1937): Traditionelle und kritische Theorie
in: Zeitschrift für Sozialforschung 6, 1937. S.245-292.

Kellner, Douglas (2000): Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern.
London: Routledge, 2000.

Kellner, Douglas (2005): Für eine kritische, multikulturell und mutliperspektivische Dimension in den Cultural Studies.
in: Winter, Rainer (Hrsg.): Medienkultur, Kritik und Demokratie: der Douglas-Kellner-Reader.
Köln: Halem, 2005.

Kollewe, Carolin (2002): Die Neue Nation: Diskursstrategien der indianischen Befreiungsbewegung EZLN in Mexiko.
Münster: Lit Verlag, 2002.

Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.
Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1987.

Lechenauer, Gerhard (1979): Alternative Medienarbeit mit Video und Film.
Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979.

Leary, J.P. (2004): Venezuela's Barrio Newswire.
www.venezuelaanalysis.com/articles.php?artno=1159 am 12.12.2006.

Mirzoeff, Nicholas (1999): An Introduction to Visual Culture.
London: Routledge, 1999.

Munckton, Stuart (2005): Venezuela: Revolution Extends Free Speech.
www.venezuelaanalysis.com/articles.php?artno=1382

- Muno, Wolfgang: Öl und Demokratie – Venezuela im 20. Jahrhundert.
in: Diehl, Oliver[Hrsg.]: Venezuela unter Chávez - Aufbruch oder Niedergang?
Frankfurt/Main: Vervuert, 2005. S.11-34.
- Naundorf, Karen (2007): Die Schüler der Revolution.
in: ZEIT-Campus 2/2007, S.76-80.
- Neale, Steve (2001): Studying Genre.
in: Glen Creeber (Hrsg.): The Television Genre Book.
London: The British Film Institute, 2001.
- Podur, Justin (2004): Venezuelan TV for and by the Communities; 13.9.2004.
www.venezuelaanalysis.com/print.php?artno=1277.
- Reporteros sin fronteras (2007): El gobierno estudia tres opciones para el futuro del grupo audiovisual RCTV; 2.1.2007.
http://www.rsf.org/article.php3?id_article=20215, am 17.1.2007.
- RESORTE (Gesetz): <http://www.leyresorte.gob.ve/index.asp> am 29.11.2006
- Roberts, Kenneth (2003): Social Polarisation and the Populist Resurgence in Venezuela.
in: Ellner, Steve (Hrsg.): Venezuelan politics in the Chávez era: class, polarization, and conflict.
Boulder: Rienner, 2003. S. 55-73.
- Rohe, Karl (1996): Politische Kultur: Zum Verständnis eines theoretischen Konzepts.
in: Niedermeyer, Oskar/Klaus von Beyme (Hrsg.): Politische Kultur in Ost- und Westdeutschland, Schriftenreihe der Kommission für die Erforschung des sozialen und politischen Wandels in den neuen Bundesländern.
Opladen: 1996. S.1-21.
- Schicha, Christian (2003): Kritische Medientheorien
in: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus.
Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003.
- Schmidt, Manfred G. (1995): Wörterbuch zur Politik.
Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1995.
- Silverman, Kaja (1996): The Treshold of the Visible World.
New York, London: Routledge, 1996.
- Stauff, Markus (2006): Fernsehen und Marxismus.
in: Schröter, Jens [Hrsg.]: Media Marx : ein Handbuch
Bielefeld : Transcript-Verl., 2006. S.259-277.
- Strohmeier, Gerd (2004): Politik und Massenmedien: Eine Einführung.
Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges, 2004.
- Telesur (2007): TeleSUR lanza su señal abierta para Venezuela este viernes; 9.2.2007.
<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=46289> am 20.2.2007.
- Twickel, Christoph (2006): Hugo Chávez. Eine Biographie.
Hamburg: Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 2006.
- Waschkuhn, Arno (2000): Kritische Theorie. Politikbegriffe und Grundprinzipien der Frankfurter Schule.

München: Oldenbourg, 2000.

Willer, Hildegard (2002): Operettenputsch oder demokratisches Lehrstück.
in: *ila* 255/Mai 2002, S. 7-8.

Zelik, Raul (2004): Made in Venezuela – Notizen zur >bolivarianischen Revolution<.
Berlin, Hamburg, Göttingen: Assoziation A, 2004.