

Eckhard Schenke

Der Amateurfilm. Gebrauchsweisen privater Filme

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4155>

Veröffentlichungsversion / published version
Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schenke, Eckhard: *Der Amateurfilm. Gebrauchsweisen privater Filme*. Göttingen: Georg-August-Universität zu Göttingen 2002. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4155>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:7-webdoc-934-8>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Der Amateurfilm – Gebrauchsweisen privater Filme

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von
Eckhard Schenke
aus Nesselröden bei Duderstadt

Göttingen, 1998

Für meinen Vater

Vorwort

Die vorliegende Arbeit hätte nicht geschrieben werden können ohne die Auskunftsbereitschaft, Geduld und Sachkenntnis meiner Korrespondenz- und Gesprächspartner. An sie alle geht mein aufrichtiger Dank. Hervorheben möchte ich Herrn Karl-Heinz Kobold vom Film- und Videokreis Göttingen e.V. und Frau Bärbel Dudeck aus Rostock vom Landesverband Mecklenburg-Vorpommern des Bundes Deutscher Film- und Videoamateure, die mir viele hilfreiche Informationen zum Vereinsfilm und zur Geschichte des DDR-Amateurfilms vermitteln konnten. Großen Rückhalt fand ich in meinem privaten Umfeld. Daher danke ich insbesondere meiner Mutter Luzia Schenke und meinen Geschwistern Matthias, Regina, Luzia, Klemens und Verena, die mir die nötige Handlungsfreiheit und Unterstützung gewährten. In diese Worte schließe ich Susanne Westhoff und Lilian mit ein. Ein besonders herzlicher Dank gilt schließlich meinem Doktorvater Professor Rolf Wilhelm Brednich für seine ermutigende Betreuung.

Göttingen, im Winter 1997/98

Schenke Eckhard

Inhaltsverzeichnis:

1.	Einleitung – Öffentlichkeit und Privatheit	7
2.	Fragestellungen und Forschungslage	10
3.	Anmerkungen zu Gliederung und Methode	21
3.1.	Die schriftliche Befragung	24
3.1.1.	Konstruktion des Fragebogens	29
3.2.	Die Interviews	31
4.	Der Amateurfilm – Terminologie und Implikationen	37
5.	Partizipative Medien in Deutschland – Ein historisch-kritischer Abriß	66
5.1.	Offene Kanäle – Annäherung an ein Interaktionsmedium	66
5.2.	Offene Kanäle und das Grundrecht auf Meinungsfreiheit	75
5.3.	Wegbereiter partizipativer Medienformen	76
5.3.1.	Bertolt Brecht	76
5.3.2.	Bertolt Brechts Einfluß auf die Offenen Kanäle	83
5.3.3.	Walter Benjamin	88
5.3.4.	Hans Magnus Enzensberger	93
5.4.	Die Videobewegung	95
5.4.1.	Stufe 1: Kritik des etablierten Fernsehens	105
5.4.2.	Stufe 2: Verwirklichung eines ‚Gegen-Fernsehens‘	106
5.4.3.	Stufe 3: Die Videobewegung und die Kommunikationsbedürfnisse	113
5.4.4.	Stufe 4: Probleme der Videobewegung	114
5.5.	Der lokal-regionale Bezug	119
5.6.	Exkurs: Ein Beispiel	126
5.7.	Zum heutigen Stand und den Perspektiven der Offenen Kanäle und der Videobewegung	131
6.	Bund Deutscher Film- und Videoamateure (BDFA) – Anmerkungen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des organisierten Amateurfilms	140
6.1.	Aufbau des BDFA	140

6.2.	Gründerjahre	143
6.3.	Exkurs zur Geschichte der Filmtechnik	145
6.3.1.	Der Schmalfilm	145
6.3.2.	Filmformatfragen und der Übergang zum Medium Video	151
6.4.	Der BDFA in der Zeit des Nationalsozialismus.....	158
6.5.	Aufgaben und Probleme des BDFA heute	163
6.5.1.	Das Wettbewerbswesen	163
6.5.2.	Mitgliederstruktur BDFA	168
7.	Amateurfilmstudios der DDR	177
7.1.	Organisatorischer Aufbau und ideologische Einbindung	178
7.2.	Ausbildung und Einübung in sozialistische Kulturproduktion	185
7.3.	Hemmnisse und Bevormundung	189
7.4.	Das Videozeitalter	194
7.5.	Das Ende des DDR-Amateurfilms	196
8.	Empirischer Teil	201
8.1.	<i>Sozio-demographisches Profil</i>	202
8.1.1.	Alter	202
8.1.2.	Geschlecht.....	207
8.1.3.	Familienstand	208
8.1.4.	Bildungsabschluß und Beruf	210
8.1.5.	Zusammenfassung	213
8.2.	<i>Phase der Vorbereitung</i>	214
8.2.1.	Allgemeine medientechnische Ausstattung	214
8.2.2.	Film- und videotechnische Ausstattung	219
8.2.3.	Filmausbildung	230
8.2.4.	Motivatorischer Kontext.....	236
8.2.5.	Selbsteinschätzung	253
8.2.6.	Zusammenfassung	259
8.3.	<i>Phase der Gestaltung</i>	260
8.3.1.	Inhalte	260
8.3.2.	Filmgestalterische Vorbilder und Orientierungen	273
8.3.3.	Produktionsumstände – Drehen und Nachbearbeiten	280
8.3.4.	Zusammenfassung	294
8.4.	<i>Phase der Rezeption</i>	296
8.4.1.	Anlässe und Umstände der Rezeption von Amateurfilmen.....	296
8.4.2.	Zusammenfassung	312

9.	Resümee	314
10.	Anhang	322
10.1.	Interviewnachweis	322
10.2.	Interviewleitfaden	324
10.3.	Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘	325
10.4.	Tabellen und Grafiken	337
11.	Literaturverzeichnis	348
11.1.	Unveröffentlichte Quellen	348
11.2.	Veröffentlichte Quellen und Literatur	348

1. Einleitung – Öffentlichkeit und Privatheit

Leo Kirch aus München gilt nicht nur in Fachkreisen als einer der einflußreichsten *privatwirtschaftlichen* Film- und TV-Großproduzenten Europas. Er gebietet über eine Vielzahl ineinander verschachtelter Medienunternehmen, von denen die privaten Fernsehanbieter SAT. 1, Pro Sieben und DSF die der breiten Öffentlichkeit wohl bekanntesten Aushängeschilder sind. Es heißt, daß Kirch „nach eigenen Angaben über 80.000 Stunden TV-Programm disponiert“ (Jakobs 1995, 35). Mit Hilfe dieses gewaltigen audio-visuellen Archivs könnten seine Sender theoretisch mehr als neun Jahre lang Tag und Nacht Fernsehsendungen ausstrahlen, unterbrochen nur durch die obligatorischen Werbeblöcke.

Die deutschen Haushalte, die Kirchs Sendungen und die anderer TV-Veranstalter in großer Zahl erreichen sollen, verfügen ihrerseits in erstaunlichem Umfang über die Möglichkeit *privater* AV- (= audio-visueller) Produktion. Da derzeit 19% aller Privathaushalte in Deutschland mit mindestens einer Heimvideokamera bzw. Camcorder ausgestattet sind, kommt man auf einen Bestand von mehr als sieben Millionen Aufzeichnungsgeräten.¹ Geht man von der nur für ein fiktives Rechenbeispiel getroffenen Annahme aus, daß diese Geräte durchschnittlich pro Jahr eine Stunde lang betrieben würden, sammelten die Bundesbürger und -bürgerinnen in diesem Zeitraum genügend audio-visuelles Material, um ca. 800 Jahre lang pausenlos Programm machen zu können.

Nun mag ein derartiger Vergleich unstatthaft erscheinen, da er dort Gemeinsamkeiten vermutet, wo Unterschiede überwiegen. Denn in der Tat trennen die Organisationsprinzipien zweier gegensätzlicher Bezugssysteme *privatwirtschaftliche* resp. *öffentlich-rechtliche* und *private* AV-Produktionen voneinander:

- Nur eine veröffentlichte Meinung hat die Chance, eine öffentliche Meinung zu werden!

Einem *privat* erstellten Video oder Film wird es kaum gelingen, das Attribut der in der öffentlichen Wahrnehmung marginalen Kommunikation abzulegen. Unter den Voraussetzungen des Bezugssystems ‚Massenkommunikation‘ können nur speziell hierfür angefertigte, d.h. marktfähige AV-Produkte kommunikative Relevanz entfalten.

¹ Grundlage des obigen Rechenmodells sind Angaben des Deutschen Video Instituts (DVI) in Berlin, das für 1996 von einer Anzahl von 36,9 Mio. deutscher Haushalte ausgegangen war; vgl. Deutsches Video Institut 1996, o.S.

- Mächtig ist, wer sich der wichtigsten Fernsehsender bemächtigt!

Um massenmediale, d.h. öffentliche Wirksamkeit zu erzielen, benötigt man entsprechend weitreichende Publikationskanäle. *Private* AV-Produkte werden vor allem für das Bezugssystem ‚Individualkommunikation‘ hergestellt, das charakteristischerweise auf interpersonalen Kommunikationsakten beruht und selbst bei Benutzung technischer Medien wie Telefon, Telefax oder Bildtelefon bestimmte Reichweitengrenzen nicht überspringen kann.

Doch gerade jüngere Beispiele der Kommunikationstechnologie bereiten das Feld für eine tendenzielle Verschmelzung von Individual- und Massenkommunikation. So hat im Internet jeder Nutzer Zugriff auf eine überbordende Vielfalt von Informationen und ist darüber hinaus prinzipiell befähigt, dem weltumspannenden Netz weitere, eigene Botschaften hinzuzufügen. Sofern die eingesetzten Computer über genügend Rechenleistung verfügen, ist die Form der Informationseinheiten weitgehend offen. Neben schriftlichen Texten können auch Töne, Software jeder Art, Fotos, Animationen oder digitalisierte Filme, Videos u.a.m. eingespeist und abgerufen werden. Das Individuum erhält daher potentiell Zugang zur Sphäre der öffentlichen, massenhaften Rezeption und Interaktion, vorausgesetzt natürlich, irgend jemand interessiert sich für seine Botschaft.

So sehr also der Faktor ‚Öffentlichkeit‘ in der Praxis die Zugehörigkeit zu einem der beiden Bezugssysteme einerseits zu regeln vermag, so anfechtbar erweisen sich andererseits Definitionsbemühungen, die zu bestimmen vorgeben, wann welche kommunikativen Handlungen oder Produkte öffentlich = relevant oder privat = marginal erscheinen. Denn der bestehende Gegensatz zwischen kommunikativer Marginalität und Relevanz ist letztlich Ausdruck einer Darstellung aus der Perspektive ‚von oben‘, von der Warte der Massenkommunikation aus. Er kann nur unzureichend auf die private Film- und Videoproduktion angewendet werden, da diese – ebenso wie andere ‚kleine‘ Kommunikationsformen – oft in eigene, sie besonders kennzeichnende Funktions- und Bedeutungszusammenhänge gestellt ist, die nicht an Kategorien wie Veröffentlichung oder gesellschaftliche Einflußnahme angekoppelt sein müssen: Wenn beispielsweise Amateurfilmer und -filmerinnen im Urlaub ihre Familien filmen oder zu Hause Porträts der Kinder erstellen, machen die Aufnahmen meist nur im Zusammenhang der Familie Sinn. Für sie und ihre Angehörigen können die Filme und Videos zu Dokumenten schöner Momente des gemeinsamen Lebens werden. In spiegelbildlicher Analogie zum Tagebuchschreiber, der im Schreib-

prozeß sein Innerstes nach außen kehrt und in einen „Dialog mit dem anderen, mit dem idealen Ich“ (Deutsch 1997, 1) eintritt, bildet der Urlaubs- und Familienfilmer das äußere Geschehen ab und gibt seinem inneren Wunsch anschaulichen Ausdruck: Er beschwört das Glück und den Zusammenhalt der Familie.

Amateurfilmer und -filmerinnen benutzen ein Medium, das – unter bestimmten Bedingungen – sowohl für kommerzielle Anwendungen als auch für den individuellen Gebrauch von Privatpersonen eingesetzt werden kann. Mehr noch als der (Zelluloid-)Film hebt Video die Grenzen zwischen professioneller und amateurhafter Anwendung auf. Insbesondere durch die technische Entwicklung verschiedener neuerer Videosysteme wurde der Qualitätsvorsprung der Profitechnik sukzessive minimiert. Welche Gebrauchsweisen von Amateuren schließlich gewählt werden, hängt daher von ihren Absichten und Wünschen ab. Es bleibt ihnen überlassen, ob sie mit dem Medium Film/Video im Rahmen der Massen- oder der Individualkommunikation agieren möchten. Aufgrund dieser prinzipiellen Offenheit des Mediums steht immer auch das Wechselspiel der Bezug- oder Nicht-Bezugnahme von kommerziellen und privaten AV-Anwendungen bzw. Gebrauchsweisen teils unausgesprochen, teils konkret thematisiert im Fokus dieser Arbeit – der Blick von oben wird daher mit dem von unten verbunden oder ihm gegenübergestellt. Das Hauptkenntnisinteresse wird aber sein, die vorhandenen Gebrauchsweisen privater AV-Produktion aufzuspüren und hinsichtlich ihrer Funktionsdispositionen und Bedeutungszusammenhänge zu analysieren und zu hinterfragen. Um dieses Ziel zu erreichen, kombiniert die vorliegende Arbeit mehrere Verfahren miteinander. Zunächst werden die theoretischen und historischen Grundlagen nicht-kommerzieller Filmproduktion aufgezeigt und in einem zweiten Schritt ergänzt durch die Auswertung und Interpretation schriftlich und mündlich erhobener Daten.

Eine Anmerkung zur sprachlichen Gestaltung: In dieser Arbeit sollen Frauen und Männer sprachlich gleichgestellt werden. Aus Gründen der Verkürzung und Vereinfachung enthält daher jeder neue Absatz, dort, wo es die Satzstruktur zuließ, mindestens einmal sowohl feminine als auch maskuline Nominalkonstruktionen, z.B. ‚Filmerinnen und Filmer‘. Daß dieses Verfahren nur einen Kompromiß darstellt, ist mir bewußt.

2. Fragestellungen und Forschungslage

Diese Arbeit begibt sich in ein Forschungsgebiet, das mit der Bezeichnung Medien- und Filmwissenschaft in einem allgemeinen Sinn zu umreißen ist.² Da der Forschungsblick jedoch weder auf die inhaltliche Analyse einzelner Medienprodukte oder Filme (Filmanalyse) noch auf etwaige Auswirkungen dieser Produkte (Medienwirkungsforschung) abhebt, sondern die Struktur medialer Handlungen im sozialen Kontext fokussiert, handelt es sich bei näherer Betrachtung um eine filmsoziologische Herangehensweise, die durch den Einbezug historischer Komponenten erweitert wird.

Üblicherweise befassen sich Medienforscher und -forscherinnen und insbesondere Filmwissenschaftler mit der objektbezogenen Analyse fertiggestellter massenmedialer Produkte bzw. Filme. Auftauchende Fragen, die den Produktionsprozeß sowie den ihn bedingenden gesellschaftlichen Kontext betreffen, werden seltener und meist fragmentarisch behandelt.³ Insbesondere widmet man sich kaum den Personen, die den Film erstellt haben, und ihren Motivationen, es sei denn, die Werkanalyse eines Regisseurs oder ein Künstlerporträt sollen angefertigt werden. In dieser Arbeit wird die Forschungsperspektive dahingehend abgewandelt, daß sowohl die medialen Produkte als auch die sie ermöglichenden Handlungsstrategien und darüber hinaus die Personen thematisiert werden, denen im herkömmlichen Prozeß massenmedialer Kommunikation meist nur eine passive Zuschauerrolle zugestanden wird und deren Erzeugnisse im Regelfall nicht für eine größere Öffentlichkeit konzipiert sind. Damit trifft sich das angedeutete Erkenntnisinteresse mit Forderungen der

² Über Möglichkeiten, der Disziplin Medienwissenschaft bestimmte Aufgaben zuzuweisen, informieren am Beispiel der TU Berlin Friedrich Knilli und Siegfried Reinecke in Knilli/ Reinecke 1991, 31-38.

³ Zu den wenigen beachtenswerten Ansätzen, die die Medienrealität ‚Film‘ in ihren vielfältigen Kontextfaktoren zu untersuchen beabsichtigen, zählt Helmut Korte ‚Systematische Filmanalyse in der Praxis‘. Er unterscheidet vier Analyseebenen: 1. Untersuchung der Filmrealität, 2. Untersuchung der Bedingungsrealität, die die formale und inhaltliche Gestaltung des Films bestimmen, 3. Untersuchung der Bezugsrealität, auf die der Film in historischer, sozialen und ästhetischer Hinsicht bezogen ist und 4. Untersuchung der Wirkungsrealität des Films in synchroner und diachroner Perspektive. Vgl. Korte 1986, 16ff.

Die volkscundlich-ethnologische Forschungsliteratur zählt ebenfalls zu den lobenswerten Ausnahmen. Sie beschäftigt sich unter methodologischen Gesichtspunkten vor allem mit den Fragen, welchen auch wechselseitigen Einflüssen Forscher und Erforschte vor, während und nach dem Filmprojekt ausgesetzt sind. Immer wieder wird dabei die vielschichtige „Rolle des Kameramannes“ (Ballhaus 1995, 31) thematisiert, denn „(j)eder Kamerastil enthält implizit eine Erkenntnistheorie“ (McDougall 1984,77). Auch die Postproduktion trägt entscheidend zur Realisierung eines Films bei; schließlich handelt es sich um die „sehr kreative Zeit, in der oft der eigentliche Film erst wirklich entsteht“ (Husmann 1995, 122).

volkskundlichen Medienforschung, die dem Handeln der Menschen in und mit Medien – in allen Formen und Phasen der Mediennutzung – sinnhafte und aktiv gestaltende Funktionen beimißt und es anstrebt, „sich der Vielschichtigkeit des Verhältnisses von Medienkonsum und Alltagsleben, der Interdependenz von Massenkommunikation und interpersonaler Kommunikation differenzierter anzunehmen“ (Brednich 1991, 27).

Wenn Menschen innerhalb ihres Alltagslebens, d.h. zumeist in ihrer Freizeit, zur Film- oder Videokamera greifen, kommen ganz andere Handlungsintentionen zum Tragen als in beruflich motivierten Medienproduktionen. Private Medienerzeugnisse reflektieren auf ihre Weise die Sicht auf die Wirklichkeit, die die privaten Bilderproduzenten – unterschiedlich bewußt – einnehmen. Die vorliegende Arbeit macht es sich zum Ziel, die unterschiedlichen Handlungsmuster und Gebrauchsweisen aufzudecken.

Welche Personengruppen, so wird im einzelnen zu fragen sein, gehören zum Kreis derer, die für sich beanspruchen können, audio-visuelle Erzeugnisse und Dokumente auf nicht-kommerzieller Grundlage herzustellen? Auf welchen medienideologischen Vorstellungen baut die Filmtätigkeit dieser Gruppen auf? Lassen sich Anknüpfungen an Medienkonzepte aufzeigen, die der aktuellen Film- und Videopraxis möglicherweise vorgelagert sind? Welche konkreten Ausprägungen können vorgefunden werden, und welche Organisationformen haben diese sowohl in der Vergangenheit als auch heute angenommen? Was unterscheidet kommerzielle von nicht-kommerziellen Filmemachern und -innen, und welche gesellschaftlichen Übereinkünfte bewirken die zwischen ihnen gezogene Trennungslinie?

Im empirischen Teil dieser Arbeit wende ich mich verstärkt Fragen zu, die die Unterschiedlichkeit im Umgang mit privaten AV-Produkten thematisieren. Es wird zu prüfen sein, wer (welche Filmgruppen) aufgrund welcher technischer, motivatorischer und sonstiger Voraussetzungen welche AV-Produkte erstellt, und wer diese Produkte unter welchen Bedingungen rezipiert. Da der private Film im allgemeinen keine massenmediale Aufbereitung und Verbreitung erfährt, soll die Richtung seines Kommunikationsimpetus festgestellt werden. An wen richtet sich das Kommunikat privater Film und welche Absichten werden damit verbunden? Ist der private Film nur ein mediales Produkt mit geringer Reichweite oder kommen in ihm auch andere Funktionen als die der Übermittlung einer kommunikativen Botschaft zum Ausdruck?

Während der Recherchen zur vorliegenden Arbeit stieß ich auf eine außerordentlich differenzierte Literatur- und Quellenlage zum Amateurfilm. Unter der Voraussetzung, daß man – wie ich – den Amateurfilm als ein in der Mediengeschichte gewachsenes und sich weiter ausformendes kulturell-soziales Regelwerk aufzufassen versucht, gelang es mir, nur Beiträge zu bestimmten Teilbereichen und speziellen Anwendungsformen der privat betriebenen Film- und Videoproduktion zu erfassen. Denn das prägendste Kennzeichen der vorgefundenen Literatur besteht in einem kategorialen Verständnis für den Gegenstandsbereich, das mit stereotypen Bezugsgruppenorientierungen einhergeht. Das bedeutet, daß Autoren, die sich mit den medialen Aktivitäten einer bestimmten Teilgruppe, z.B. mit den Nutzern Offener Kanäle, beschäftigen, nur im Ausnahmefall und eher zufällig strukturell-funktionale Ähnlichkeiten und Unterschiede der Aktivitäten anderer Gruppen reflektieren. ‚Blinde Flecken‘ in der Wahrnehmung der Autoren und Autorinnen untereinander sind keine Seltenheit, sondern die Regel.

Dem Untersuchungsgegenstand angemessen erscheint mir eine grundlegende Einteilung in allgemeine Quellenliteratur und Forschungsliteratur. Zur erstgenannten Gruppe, die hier nur in summarischer Kurzfassung vorgestellt werden soll, zählen alle populären Fachzeitschriften und Magazine für den Film- und Videoamateur. Diese Periodika erscheinen in vergleichsweise hohen Auflagen und handeln in schöner Reihenfolge wiederkehrende und neu auftauchende technische und gestalterische Fragestellungen ab. Breiten Raum nehmen Testberichte neuester Aufnahmetechnik einschließlich deren Peripherie ein. Praxis- und Hintergrundberichte, Festivalnachrichten, Ankündigungen, Do-it-yourself-Anleitungen usw. sowie ein privater Anzeigenmarkt runden die mit Werbung durchsetzten Hefte ab.⁴

Noch ausführlicher als die Magazine und Zeitschriften befassen sich verschiedene Buchtitel mit dem ‚richtigen‘ Gebrauch der Film- und Videotechnik und sind daher im weitesten Sinne der Ratgeberliteratur zuzurechnen. In diesem Literatursegment lassen sich weitere Unterscheidungen einführen. So existieren sowohl technisch-praktische Ratgeberbücher für die hobbymäßige Anwendung in der Freizeit als auch Ratgeber zum Einsatz in der medienpädagogisch

⁴ Einige Institutionen, die sich mit nicht-kommerzieller Video- und Filmproduktion befassen, geben regelmäßig oder sporadisch erscheinende Zeitschriftentitel und Broschüren heraus. ‚Film und Video. Magazin für Filmgestaltung‘ lautet beispielsweise das zweimonatlich herausgegebene offizielle Organ des Bundes Deutscher Film- und Videoamateure e.V. (BDFV). Die meisten Offenen Kanäle in Deutschland veröffentlichen ihre Intentionen in hauseigenen oder überregional vertriebenen Broschüren, z.B. über den Arbeitskreis Offene Kanäle der Landesmedienanstalten, c/o Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR) in Kiel.

gestützten Erwachsenenfortbildung und Jugendarbeit, aber auch Anleitungen für den politisch motivierten Medieneinsatz.

Ferner ließ sich stellenweise ‚verstreute Literatur‘ ausmachen. Darunter verstehe ich essayistische Notizen, Artikel und Glossen zum Amateurfilm in Tages- und Wochenzeitschriften oder in Magazinen. An solche Fundstücke gelangte ich über den Umweg des glücklichen Zufalls oder durch Hörensagen. Die genannte Quellenliteratur wurde innerhalb dieser Arbeit, wo es möglich erschien, in die verschiedenen Kapitel insbesondere des historischen Teils ab Kapitel 5. eingearbeitet. Eine systematische Aufarbeitung dieses Materials steht meines Wissens aber noch aus. Gerade die Periodika und die Palette der Ratgeberbücher könnten zur weiteren Darstellung der nicht-kommerziellen Film- und Videoproduktion in einer verstärkt diachron und inhaltsanalytisch strukturierten Arbeit herangezogen werden.

Einerseits kann man davon ausgehen, daß es sich bei der vorgenannten Quellenliteratur um eine quantitativ große Gruppe handelt, deren Anwachsen durch wöchentliche und monatliche Neuerscheinungen garantiert scheint. Andererseits muß man konstatieren, daß Forschungsarbeiten zum Amateurfilm in seiner Gesamtheit, d.h. unter Berücksichtigung möglichst vieler Anwendungsformen, eher selten anzutreffen sind. Denn auch innerhalb der in Frage kommenden wissenschaftlichen Disziplinen fand in der Vergangenheit eine Auseinandersetzung mit dem Amateurfilm nur partiell statt.⁵ Der in dieser Hinsicht bekannteste und größte Teilbereich, auf den sich die wissenschaftliche Forschungstätigkeit konzentrierte, ist der der Offenen Kanäle.

In diesem Teilbereich darf – in quantitativer Hinsicht – von einer aner kennenswerten Größenordnung gesprochen werden. Schon in der Planungsphase zur Einführung von Offenen Kanälen in Deutschland setzte eine intensive Diskussion in den Medien-, Kommunikations-, Publizistik-, Pädagogik- und Politikwissenschaften über die Chancen, Anwendungsmöglichkeiten und Risiken dieser neuartigen partizipativen Rundfunkform ein. Im Trend der Oberthemen ‚Neue Medien, Alternative Medien, Lokale Kommunikation und Gegenöffentlichkeit‘ schwoll die Literatur seit der frühen Mitte der 1970er Jahre rasch an. Eine be-

⁵ Die Einschätzung des österreichischen Amateurfilmforschers Franz Schlager: „Es [das Forschungsgebiet Amateurfilm; Anm. des Autors] kann bildlich gesprochen, als ‚weißes Felde auf der Wissenschafts-Landkarte‘ angesehen werden, da generell Leermeldungen beim bibliographischen Suchprozeß zu vermerken waren“ (Schlager 1992, 35), wird dahingehend zu revidieren sein, als man zu diesem Schluß nur dann kommen kann, wenn ein überholtes und ohne Not reduziertes Verständnis dessen, was Amateurfilm zu sein hat (vor allem Schmalfilmer jeder Couleur), vorliegt. Bezieht man modernere Stömungen der nicht-kommerziellen Filmproduktion mit ein (Video und Multimedia), verändert sich die Forschungssituation schlagartig.

reits gut sortierte Bibliographie vom Jahresende 1993, die sich bei noch genauerer Durchsicht des Materials problemlos erweitern ließe, führt mehr als 330 Titel zum Thema Offene Kanäle an.⁶ Darunter befinden sich Veröffentlichungen aus den oben erwähnten wissenschaftlichen, aber auch journalistischen Umfeldern sowie Beiträge von Vertretern der Gewerkschaften, Parteien, Kirchen, Rundfunkanstalten, den Offenen Kanälen selbst, Landesmedienanstalten usw.

Es mag daher verwundern, daß noch 1992 von Defiziten und von einem „unbefriedigenden Zustand“ (Winterhoff-Spurk/Heidinger/Schwab 1992, 18) in der Forschung die Rede ist, der sich erst in den letzten Jahren durch „empirisch aufwendigere Forschungsprojekte über Offene Kanäle“ (Jarren 1994, 17) aufzulösen beginnt. Hintergrund dieser Einschätzung ist der auch heute noch spürbare Legitimationsdruck, der auf Offenen Kanälen als alternativer Medienform lastet. Eine große Anzahl der Beiträge beschäftigte sich in der Diskussionsphase der Offenen Kanäle mit der theoretischen Grundlegung und Absicherung vom oder mit Kritik am Medienentwurf Offener Kanal. Nachdem die Befürworter ihr Wunschziel, die institutionelle Etablierung von Offenen Kanälen, ab 1984 erreicht hatten,⁷ wich die anfängliche Begeisterung einem „Modell- und ‚Philosophie‘-Konservatismus“ (ebd.), der Analysen des laufenden Betriebes als Gefährdung des noch labilen Gleichgewichtes auffassen konnte. Ab 1984 waren es vor allem kleinere, qualitativ angelegte studentische Abschlußarbeiten aus sozialwissenschaftlichen Fachrichtungen, die das Innenleben von Offenen Kanälen hinsichtlich der Motiv- und Sozialstruktur ihrer Nutzer und Nutzerinnen sowie deren Medienerfahrungen u.a.m. analysierten.

Diese Arbeiten halfen einerseits die Offenen Kanäle insofern zu stabilisieren, als sie wichtige medienpädagogische Intentionen Offener Kanäle, insbesondere die Verbesserung der sozialen und kommunikativen Kompetenz von benachteiligten Gruppen im kleinräumlichen Umfeld thematisierten und als positive Leistung herausstrichen. Andererseits wurden über die einseitige Betonung des instituts-immanenten Analyseansatzes andere wichtige Forschungsschwerpunkte vernachlässigt, die zur weiteren Entwicklung von Offenen Kanälen benötigt wurden. Insbesondere versäumte es die Begleitforschung über lange Jahre, die institutionelle Innensicht mit dem Blick von außen in Form von Akzeptanz- und Rezeptionsstudien zu bereichern. Auch „fehlt es an Organisationsstudien über die Offenen Kanäle selbst (Betriebsabläufe, Zuständigkeiten, Qualifi-

⁶ Diese Bibliographie ist unter der Kapitelüberschrift ‚Literatur zum Offenen Kanal‘ zu finden in: Gellner/Tiersch 1993, ix-xiv.

⁷ 1984 startete der erste Offene Kanal Deutschlands in Ludwigshafen.

kation der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter u.a.m.)“ (ebd., 21), die u.a. deswegen notwendig erscheinen, als teilweise verändertes Produktionsverhalten (z.B. Tendenz zu festen Sendeplätzen) der Nutzer und Nutzerinnen entsprechende Programmschemata erforderlich machen können.

Das Beispiel des Offenen Kanals Saarland, der als erster der deutschen Offenen Kanäle „bereits in der Aufbauphase mit wissenschaftlichen Instrumentarien kritisch untersucht und begleitet“ (LAR 1994, 129) wurde, zeigt, daß Forschungsarbeiten, die die Defizite vergangener Jahre aufzuarbeiten versuchen, folgenreiche Ergebnisse hervorbringen. Das Team um den federführenden Medienwissenschaftler Peter Winterhoff-Spurk kommt aufgrund umfangreicher empirischer Untersuchungen zu dem Schluß, daß „die bisher unbefriedigende Rezeption von OK-Sendungen verbesserungsfähig“ sei (Winterhoff-Spurk/Heidinger/Schwab 1994, 264). Über ein ganzes Bündel intensiv durchgeführter Maßnahmen wie Zielgruppen- und Öffentlichkeitsarbeit auf verschiedenen Ebenen und Marketing-Strategien sowie qualifizierende Anstrengungen für Produzenten und Mitarbeiter bzw. -innen seien Bekanntheits- und Akzeptanzniveau durchaus steigerungsfähig. Man müsse sich allerdings mit dem Gedanken anfreunden, daß quantitative Entwicklungsgrenzen einzukalkulieren seien und der Offene Kanal auch in der Medienlandschaft der Zukunft einen vergleichsweise bescheidenen Platz einnehmen werde. Winterhoff-Spurk korrigiert möglicherweise weiterreichende Erwartungen mit den Worten: „Small is beautiful“ (ebd., 87).

Ein wesentlich kleinerer Forschungszweig nähert sich dem Amateurfilm, indem ein ‚klassisches‘ Verständnis vom Gegenstandsbereich zugrunde gelegt wird. Für diese Autoren und Autorinnen sind Amateurfilmer Privatpersonen, die zu meist in ihrem privaten Umfeld oder in einem Filmclub tätig werden und im wesentlichen mit Filmen auf Silberhalogenid-Basis in den verschiedensten Schmalfilm-Formaten arbeiten. Modernere Produktionstechniken wie Video oder computergestützte Filmanimation werden entweder gar nicht oder nur als Randnotiz thematisiert. Dies liegt u.a. am frühen Entstehungszeitpunkt und an der historischen Ausrichtung der Arbeiten, teilweise aber auch an konzeptionell-methodischen Unzulänglichkeiten. Drei umfangreichere Werke und ein kurzer Aufsatz sind dabei zu berücksichtigen.

Aus dem Jahr 1980 stammt das zweibändige Standardwerk des Kommunikationswissenschaftlers und Filmautors Michael Kuball ‚Familienkino – Ge-

schichte des Amateurfilms in Deutschland'.⁸ Der erste Band beschäftigt sich mit der Zeit von 1900 bis 1930, der zweite umfaßt die Zeitspanne bis 1960. Wenn strenge Maßstäbe an diese historische Arbeit angelegt würden, müßte man zweifellos an ihrer Wissenschaftlichkeit zweifeln. Denn Michael Kuball schrieb seine beiden Bücher im Anschluß an die siebenteilige Fernsehserie ‚Familienkino‘, die ab Jahreswechsel 1978/79 in den Dritten Programmen der ARD ausgestrahlt wurde. Gemeinsam mit dem Schriftsteller und Filmautor Alfred Behrens realisierte er dieses Projekt aus über 100.000 Metern zusammengetragener Amateurfilme.

Auch den Büchern merkt man ihre im besten Sinn kompulatorische und beinahe filmisch montierte Struktur deutlich an. In lockerer Reihenfolge wechseln Darstellungen der Technikgeschichte, medientheoretische Einsprengsel, institutionelle Geschichtsschreibung und zeitgeschichtliche Anmerkungen mit persönlichen Kommentaren der nicht-professionellen Filmemacher oder deren Nachfahren. So können sehr konturierte, kritische und parteiergreifende Eindrücke der jeweiligen Epochen deutscher Geschichte des 20. Jahrhunderts, festgehalten im Amateurfilm, entstehen. Erwähnenswert ist zugleich die Tatsache, daß dem Autor die historische Darstellung im Zugriff auf sehr heterogenes Amateurfilmmaterial gelingt. Zu den gesammelten Filmen zählen nämlich sowohl solche, die absichtsvoll und engagiert politisch-gesellschaftliche Zustände dokumentieren, als auch diejenigen Filme, die sich ausschließlich der familiären Privatsphäre verpflichtet fühlen.

1985 erschien die von der US-amerikanischen Autorin Patricia Rodden Zimmermann verfaßte kommunikationswissenschaftliche Dissertation ‚Reel families: a social history of the discourse on amateur film 1897 – 1962‘. Ihr wissenschaftliches Interesse gilt erstens der Dichotomie bzw. den „social concepts“ (Zimmermann 1985, 415) von Professionalität und Amateurhaftigkeit (professionalism und amateurism), die unter sich wandelnden sozial-ökonomischen Umständen jeweils neu definiert werden. In den Worten Zimmermanns:

„However, at this point, it is critical to understand that one argumentative goal of this dissertation is to describe how the very idea and definition of amateur film practice shifts over time [...]“ (ebd., 5).

⁸ Kuball 1980a und 1980b. ‚Familienkino – Geschichte des Amateurfilms in Deutschland‘ erschien als rororo Sachbuch unter der Nummer 7186 und ist heute leider nur noch antiquarisch zu erwerben.

Zweitens spürt sie die historischen Wendemarken auf, an denen signifikante Veränderungen der gesellschaftlichen Definition des Gegensatzpaares evident werden. Methodische Grundlage ihrer Arbeit ist die synoptische Analyse von Amateurfilmliteratur (z.B. Ratgeberbüchern), populären US-amerikanischen Filmzeitschriften sowie Dokumenten und Veröffentlichungen bekannter Film- und Filmgerätehersteller wie Bell and Howell und Eastman Kodak. Ihre Analyseergebnisse lassen eine Einteilung in drei Hauptentwicklungsphasen des US-amerikanischen Amateurfilms zu: 1. die technikbestimmte Phase von 1897 bis 1923, 2. die ästhetische Phase von 1924 bis 1950 und 3. die familienorientierte Phase ab ca. 1950 bis 1962.

In die erste Phase fällt die Entwicklung unterschiedlicher Schmalfilmformate für den Amateur, der aber teilweise noch das gleiche Material wie die Berufsfilmer benutzen kann. Mit der Einführung des 16-mm-Formats durch Kodak 1923 beginnt eine fortschreitende Annäherung an ästhetische Vorbilder der Hollywood Filmindustrie. Ab ca. 1950 verlagert sich die amateurhafte Aktivität beinahe gänzlich in den Privatbereich der bürgerlichen Kleinfamilien. Generaltenor der Dissertation ist die Feststellung einer Tendenz der sukzessiven Limitierung der amateurhaft betriebenen Filmtätigkeit, die in der Isolation der Kleinfamilie endet.⁹ Als Motor der Limitierungen macht Zimmermann die Dynamik ökonomischer Prozesse aus, die wiederum Auswirkungen auf gesellschaftliche Übereinkünfte zum Bereich Arbeit vs. Freizeit haben:

„On the level of general definition, professional film can be characterised by its division of labor and standardization of images while amateur film can be differentiated by its ideology of sole control, experimentation, risk, and personally meaningful production. However, these distinctions between professional film and amateur film reflect not so much their outright oppositions to each other as much as the fact that they are manifestations of the diffusion of a culturally specific contradiction between rationalized work and personal freedom“ (ebd., 128f.).

⁹ Aus dem Schlußwort der Dissertation stammt das folgende zusammenfassende Zitat: „In the early period, amateur film suggested entrepreneurial activity and possibilities of upward mobility. By the second period, it promoted an accentuation of Hollywood aesthetic styles, a consumer practice zone for the perfection of pictorial composition and narrative techniques. By the 1950's, amateur film was linked in the popular press with the socialization functions of the family: it transported the tenets of professional behavior to private life. This identification of home movies as primarily a non-serious leisure time pursuit of families illustrates how camera manufacturers and photography magazines gradually limited the definition of amateur film“ (Zimmermann 1985, 416).

Eine 1987 an der Universität Salzburg abgeschlossene, aber erst 1992 veröffentlichte Dissertation von Franz Schlager ‚Amateurfilm in Österreich – An Beispielen des persönlichen Gebrauchs‘, bildet den Abschluß der größeren, ermittelbaren Forschungsprojekte zum Amateurfilm. Schlager, der auf eigene „jahrelange[...] praktische[...] Amateurfilm-Erfahrungen“ (Schlager 1992, 60) zurückblicken kann, arbeitet mit narrativen biographischen Interviews, anhand derer er den „Nachweis des reduzierten Gebrauchs“ (ebd., 58) von Amateurfilmen erbringen möchte. Er setzt – in unmittelbarer Anlehnung an theoretische Vorarbeiten des Amateurfotografieforschers Klaus Knoll¹⁰ – reduzierten Gebrauch mit privatem Gebrauch gleich. Reduzierter Filmgebrauch seien demnach alle filmischen Aktivitäten, die den Rahmen des privat-familären Umfeldes nicht verlassen. Beispielsweise ist dabei an Erinnerungsfilme von Kleinkindern oder Urlaubsfilme zu denken. Dem privaten bzw. reduzierten Gebrauch stehe der sog. soziale Gebrauch gegenüber, der, hier mit den Worten Knolls zur Amateurfotografie, definiert wird, „als fotografische Praxis, die bewußt gesellschaftliche Realität reflektiert“ (Knoll 1983, 74).

Schlager spricht in diesem Zusammenhang etwas unglücklich vom „**zweckfreien** privaten Gebrauch einerseits und [...] **zweckgerichteten** sozialen Gebrauch“ (Schlager 1992, 44; Hervorhebung durch Autor) des Amateurfilm andererseits. Dieser nur unscharf einzuhaltende Analyseansatz bewirkt zusammen mit anderen, methodologischen Unzulänglichkeiten¹¹ eine progredierende Banalität seiner Ergebnisse. In den zusammenfassenden Diskussionen der jeweiligen Interviews häufen sich zur Hauptfragestellung des reduzierten Gebrauchs ungenaue Formulierungen, wofür folgendes Zitat beispielhaft sein kann:

„Somit wäre Herr A.S. als Beispiel für einen Amateurfilmer zu sehen, dessen ‚reduzierter Medien-Gebrauch‘ sich durch seine Orientierung an künstlerisch-ästhetischen Interessen – im weitesten Sinn – erklären läßt“ (ebd., 87).

¹⁰ Klaus Knoll: Amateurfotografie in Österreich. Über privaten und sozial-reflektierenden Gebrauch des Mediums Fotografie, Salzburg 1984.

¹¹ Vor allem die dürftige Anzahl der Interviews – sechs medienbiographische Experteninterviews insgesamt – und die daraus folgende Tendenz zu Pauschalisierungen und Allgemeinplätzen erweist sich als hinderlich für eine befriedigende Darstellung des Forschungsthemas. Beispielsweise hält er ohne nähere Begründung die sechs ausgesuchten Gewährspersonen für „repräsentative Fälle“ (Schlager 1992, 62) in bezug auf den Amateurfilm insgesamt, eine weibliche Gesprächspartnerin hingegen hat er nicht aufgenommen. Außerdem verweist Schlager an mehreren Stellen auf Veränderungen des Mediengebrauchs durch neuartige Techniken wie Video, doch leidet seine Darstellung daran, daß keiner seiner Gewährspersonen diese neuen Medientechnologien anwendet.

Lesenswert sind meiner Meinung nach in erster Linie die im Anhang transkribierten medienbiographischen Interviews aus den Jahren 1985 und 1986 sowie der umfangreiche Anmerkungsteil, in den auf fast 70 Seiten opulente Fußnoten eingearbeitet wurden – mit teilweise interessanteren Informationen, als der Haupttext herzugeben vermag.

Ein kurzer Aufsatz von Dieter Schrage: ‚Wie ernsthaft sind die Filmamateure? Kritische Anmerkungen zur Amateurfilmerei in Österreich‘ aus dem Jahr 1982 rundet das Spektrum der Forschungsliteratur zum Amateurfilm ab. In diesem Beitrag, der auf Recherchen des Autors für dessen Vorlesung im Wintersemester 1979/80 und im Sommersemester 1980 am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg zurückgeht, stellt Schrage die Frage, welchen „qualitativen Anteil [...] die Amateurfilmer an der österreichischen Filmkultur“ (Schrage 1982, 302) haben. Seine Antwort fällt wenig schmeichelhaft aus. Schrage wirft den Amateurfilmern eine „weitverbreitete Anti-Kreativität“ (ebd., 303) vor, sie seien „in der Tendenz viel zu ernst, zu ernst im Sinne von zu wenig locker, zu wenig spielerisch, in der Regel zu vereinsmeierisch, zu konkurrenzernst“ (ebd., 302). Seine Kritik bezieht sich in erster Linie auf die Vereinsfilme der organisierten Amateurfilmer und -filmerinnen, die oft genug einzig unter den Bedingungen und Sachzwängen des Wettbewerbssystems erstellt würden:

„Viele Amateurfilme entstehen eigentlich nur für den Wettbewerb. Das Wettbewerbsdenken, die Wettbewerbsprozedur – wobei der Wettbewerb auf den Ebenen der Klub-, Regional- und Staatsmeisterschaft abläuft – sowie die ausgesprochenen und vor allem die unausgesprochenen Wettbewerbsnormen begrenzen den Amateurfilm, machen ihn zwar meist technisch perfekt bzw. pseudoperfekt, doch bleibt er über weite Strecken steril, stereotyp, halb wahr“ (ebd.).

Aber auch unorganisierte Freizeitfilmer schneiden nicht besser ab. Ihre Urlaubs- und Reiseaufnahmen seien – ebenso wie die Mehrzahl der Wettbewerbsfilme – Ausdruck der privaten „Flucht aus der Wirklichkeit“ (ebd., 305). Eine aktive Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenswirklichkeit findet nach Schrage in den meisten Amateurfilmproduktionen nicht statt. Sie reproduzierten Klischees, bemühten sich aber nicht um eine authentische Sicht auf die unmittelbare persönliche Umgebung. Daher seien Amateurfilme meist keine wirklich „persönlichen Dokumente“ (ebd.), sondern epigonaler Abklatsch der vom großen Vorbild Fern-

sehen übernommenen formalen Profi-Standards. Schrages Bilanz klingt daher wenig optimistisch:

„Die Entwicklung einer spezifischen (authentischen) Filmsprache ist im Amateurfilm noch sehr wenig entwickelt“ (ebd., 304).

Aus den Anmerkungen Schrages spricht unverkennbar die Auffassung, der Amateurfilm könne mehr bzw. qualitätsvoller sein, als er ist. Da er die Qualität von Amateurfilmen vor allem an den Kategorien Authentizität und Einbezug der Lebenswirklichkeit festmacht, rückt er in die Nähe der Argumentation Franz Schlagers vom reduzierten/privaten vs. sozialen Gebrauch des Mediums. Doch Schrage bezeichnet private Urlaubsfilmerei nicht als ‚zweckfreies Tun‘, wie dies Schlagers Analysekriterien nahelegen, sondern will an den privaten Filmen beispielsweise eskapistische Funktionen nachweisen.

Abschließend möchte ich auf den Umstand aufmerksam machen, daß Forschungsanstrengungen auf dem benachbarten Gebiet der Amateurfotografie vergleichsweise früh einsetzten und insgesamt weiter fortgeschritten sind. Als leuchtendes Vorbild gilt seit seinem ersten Erscheinen im Jahr 1965 der bekannte Sammelband ‚Eine illegitime Kunst – Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie‘, der das Ergebnis eines soziologischen Forschungsprojektes in Frankreich unter der Leitung von Pierre Bourdieu darstellte.¹² Der Forschergruppe gelang der überzeugende Nachweis, daß private Fotografien einschließlich ihres Herstellungsprozesses und ihrer Rezeption in ein ganzes Netz von keineswegs primär ästhetischen, sondern vielmehr sozialen, gesellschaftlichen Einstellungsmustern und Normen eingebunden sind. Somit wurde private Bilderproduktion – und dies ist die wirklich revolutionäre Neuerung – als ein im Sozialen fundiertes Regelwerk aufgefaßt. Es kann beispielsweise nicht verwundern, daß familiäre Fotografien zu besonderen Anlässen im Rahmen der Familie erstellt und als Stereotypen rezipiert werden:

„Das, was photographiert wird und was der ‚Leser‘ der Photographie erfaßt, sind strenggenommen keine Individuen in ihrer Besonderheit, sondern soziale Rollen: der Jungvermählte, der Erstkommunikant, der Soldat, oder soziale Beziehungen: der Onkel aus Amerika oder die Tante aus Sauvagnon“ (Bourdieu 1983a, 35).

¹² Im Literaturverzeichnis aufgeführt unter: Bourdieu 1983a.

Viele andere Publikationen zur Amateurfotografie mit ähnlichem Forschungsansatz folgten auf Bourdieus Pionierprojekt oder ließen sich von ihm inspirieren. Dazu zählen beispielhaft der fotodidaktische Sammelband von Rainer K. Wick mit dem Titel ‚Fotografie und ästhetische Erziehung‘¹³ aus dem Jahr 1992 oder auch die vorgenannte Arbeit des Österreichers Klaus Knoll.

3. Anmerkungen zu Gliederung und Methode

Das Forschungsdesign dieser Arbeit mußte auf die Besonderheiten des Gegenstandsbereiches Amateurfilm bzw. nicht-kommerzielle Film- und Videoproduktion in Deutschland abgestimmt werden. Ich konnte davon ausgehen, daß das Thema Amateurfilm in der Vergangenheit von wissenschaftlicher Seite in Deutschland so gut wie nicht und im internationalen Maßstab nur ausschnittsweise bearbeitet worden war. Daher ging es zum einen darum, zu einer ersten Einschätzung darüber zu gelangen, welche strukturellen Merkmale der Amateurfilm als medial-soziale Handlung aufweist. Der explorative Charakter dieser Studie hatte konkret zu berücksichtigen, daß heterogene Personengruppen über die technischen Kommunikationsmittel Film und Video samt ihrer Begleit- und Nachfolgemedien wie z.B. Computeranimationen und Multimedia verfügen und diese für ihre speziellen Intentionen auf unterschiedliche Weise einsetzen. Zum anderen sollte der historische Bezugsrahmen offengelegt werden, in den die privat betriebene Film- und Videoarbeit eingebettet ist. Es bestand demnach die Notwendigkeit, mich dem Forschungsgegenstand mit unterschiedlichen Verfahren anzunähern, die den jeweiligen Fragestellungen angemessen waren. Der Methodenmix, der diese Arbeit in weiten Zügen prägt, teilt sie im wesentlichen in drei große Abschnitte ein.

Der erste Abschnitt beginnt im anschließenden *Kapitel 4. Der Amateurfilm. Terminologie und Implikationen*. In ihm wird der Begriffsumfang der Wörter ‚Amateur‘, ‚Dilettant‘ und ‚Amateurfilm‘ untersucht, sowie der Versuch unternommen, historische Herleitungen und gegenwärtige Konnotationen sichtbar zu machen. Anstelle möglichst exakter positiver oder negativer Definitionen des zentralen Terminus Amateurfilm, die beide meiner Meinung nach mehr Nach- als Vorteile bringen, zeichne ich das Bild der Wechselbeziehungen, die das Bedeutungsfeld des Begriffs in der Vergangenheit konstituierten oder gegenwärtig

¹³ Im Literaturverzeichnis aufgeführt unter: Wick 1992.

prägen. Ausgehend von theoretischen Ausführungen des Medienphilosophen Vilém Flusser zu einer als positive Utopie aufzufassenden Neuordnung kommunikativer Strukturen im Medienverbund der sog. ‚telematischen Gesellschaft‘ gelange ich sodann zu einer Einschätzung, welche Bedeutung private Bilderproduktion im Rahmen der Öffentlichkeit der telematischen Gesellschaft haben könnte. An dieser Stelle fallen zum ersten Mal die beiden Schlüsselbegriffe ‚privat‘ und ‚öffentlich‘, bzw. die Konzepte ‚Privatheit und Öffentlichkeit‘, an deren Überlappungs- und Grenzflächen die unterschiedlichen Amateurfilmer und -filmerinnen mit ihren Werken positioniert sind und die diese Arbeit wie ein Leitfaden durchziehen werden.

Der zweite große Abschnitt befaßt sich in den Kapiteln 5., 6. und 7. mit exemplarischen Beispielen aus der Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Innerhalb dieser Kapitel beschäftige ich mich ausschließlich mit der historischen Situation von Amateurfilmern und -filmerinnen, die in mehr oder minder straff organisierte Strukturen eingebunden sind oder waren. Daher werden hier nur zwei der drei im weiteren Verlauf der Arbeit näher untersuchten Amateurfilmgruppen fokussiert: a. Offener Kanal-Nutzer¹⁴ und b. Clubfilmer. Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen, daß eine Gesamtdarstellung des Amateurfilms in historischer Hinsicht nicht zu meinen Hauptintentionen zählte. Ein Zugang zur Geschichte der unorganisierten Freizeit-, Familien- und Urlaubsfilmer, die nach wie vor undokumentiert ist, hätte intensive filmarchivalische und – vermutlich – filmanalytische Verfahren notwendig gemacht sowie Gespräche mit Zeitzeugen erfordert und damit eine methodisch-inhaltliche Umstrukturierung der vorliegenden Arbeit bedeutet, die das Forschungsziel grundlegend verändert hätte.

Kapitel 5. Partizipative Medien in Deutschland – Ein historisch-kritischer Abriss beleuchtet sowohl die historische Ausgangslage als auch die Gegenwart partizipativer Medienversuche in Deutschland. Offene Kanäle gelten derzeit als die bedeutendsten Medieneinrichtungen mit partizipativer Ausrichtung, u.a. weil es eines ihrer Hauptanliegen ist, im Prozeß der massenmedialen Kommunikation bisher unterrepräsentierte Personen und Personenkreise am kommunikativen Geschehen der Gesellschaft teilhaben zu lassen. Argumentative Anleihen verschafften sich die Befürworter und -innen der deutschen Offenen Kanäle insbesondere bei drei renommierten Schriftstellern, deren Vorstellungen vom demo-

¹⁴ Die Begriffe ‚Nutzer‘ und ‚Nutzerin‘ bezeichnen - in Abgrenzung zu den passiven Zuschauern - die aktiven Beitragsgestalter und -innen in Offenen Kanälen.

kratischen Gebrauch moderner Medien wie dem Radio (Rundfunk) und Film/Video die Diskussion um die Einführung der Offenen Kanäle in die Medienlandschaft Deutschlands ab dem Jahr 1984 entscheidend beeinflussten. Bertolt Brecht, Walter Benjamin und Hans Magnus Enzensberger dürfen zu Recht geistige Väter partizipativer technischer Kommunikationsformen genannt werden. Die inhaltliche Nähe der Offenen Kanäle zur sog. Videobewegung, die bereits ab den frühen 1970er Jahren Möglichkeiten eines alternativen, selbstgestalteten Fernsehens auslotete, veranlaßte mich, diesem frühen Gegenkonzept zum vorherrschenden TV ein eigenes Unterkapitel zu widmen.

In Kapitel 6. Bund Deutscher Film- und Videoamateure (BDFA) – Anmerkungen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des organisierten Amateurfilms komme ich auf den Bund Deutscher Film- und Videoamateure (BDFA) zu sprechen, dem deutschen Dachverband der in Vereinen organisierten Film- und Videoamateure. Im öffentlichen Bewußtsein stehen Clubfilmer und -filmerinnen in dem Ruf, klassische Vertreter jener Freizeitaktivisten zu sein, auf die das Etikett des ambitionierten und engagierten Amateurfilmers am ehesten zutrifft. Clubfilmer und -filmerinnen leben, so sagt man, in der Welt ihres Filmhobbys und präsentieren die Ergebnisse ihrer Streifzüge anläßlich der zahlreichen Wettbewerbe und Festivals. Es handelt sich bei diesem Kapitel nicht in erster Linie um eine stringente Verbandsgeschichte, sondern um einen bis in die heutige Zeit reichenden Blick in bedeutsame Abschnitte und thematische Kernbereiche der derzeit knapp 5.000 Mitglieder zählenden Vereinigung der Vereinsfilmer.

Kapitel 7. Amateurfilmstudios der DDR gebührt eine Sonderstellung, da es auf einen in sich abgeschlossenen Sachverhalt aufmerksam macht, indem es die Geschichte des Amateurfilms in der Deutschen Demokratischen Republik anhand der (Betriebs-)Amateurfilmstudios thematisiert. Im erklärten Gegensatz zur westdeutschen Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg kristallisierte sich in der DDR eine kollektiv organisierte Arbeitsweise für den nicht-kommerziellen Film heraus, die staatlicherseits großzügig gefördert, aber auch kontrolliert wurde. Der Amateurfilm der DDR war Bestandteil der Volkskunstarbeit, die, im Rahmen übergeordneter Theoreme zum sozialistischen Menschenbild, eine entwickelte sozialistische Persönlichkeit formen helfen sollte. In diesem Kapitel werde ich die Entwicklungslinien nachzeichnen und auf die besonderen Probleme des DDR-Amateurfilms, vor allem vor dem Hintergrund staatlicher Indoktrination, hinweisen.

Die Arbeit an den historischen Kapiteln konnte nur deswegen geleistet werden, weil verschiedene Gesprächspartner und -partnerinnen ihre Sachkenntnis zur Verfügung stellten. Ich möchte Frau Angelika Jaenicke, Leiterin des Offenen Kanals in Kassel, erwähnen, die mir wertvolle Einblicke in den Betrieb Offener Kanäle gewährte. Herr Karl-Heinz Kobold aus Göttingen-Lengeln, Vorsitzender des Landesverbandes Niedersachsen der Film- und Videoamateure, ebnete mir den Weg in die Welt des Clubfilms. Viele Dokumente seines Privatarchivs flossen in die Darstellung der Geschichte des BDFA ein.

In Fragen der DDR-Amateurfilmstudios konsultierte ich Herrn Dr. Richard Prousa aus Jena-Neulobeda, Landesvorsitzender des Amateurfilmverbandes Thüringen, Herrn Hartmut Wiener aus Hennigsdorf, ehemaliger künstlerischer Leiter eines Betriebsamateurfilmstudios der DDR, Frau Bärbel Dudeck aus Rostock, Landesvorsitzende des Amateurfilmverbandes Mecklenburg-Vorpommern und Herrn Werner Reichelt aus Heidenau, Vorsitzender des Pirnaer Film- und Videoclubs, die manches Verständnisproblem im Umgang mit DDR-spezifischer Terminologie auflösen konnten und mir viele Beispiele des DDR-Amateurstudiofilms im Original vorführten. Herr Jan Thilo Haux aus Hamburg, pensionierter Chefkameramann des NDR, war im Laufe seiner beruflichen Tätigkeit immer wieder mit Amateurfilmen befaßt. Ihm verdanke ich einige aufschlußreiche Hinweise zum Wechselspiel von Filmamateur und Filmprofi. Die Gespräche mit den Amateurfilmexperten setzten teilweise bereits zu Beginn meiner Literaturrecherche ein, zogen sich aber auch durch die Phase der empirischen Datenerhebung, über die im Folgenden zu berichten sein wird, und wurden durch das Hintergrundinterview mit Herrn Haux beendet, das ich im letzten Drittel der Texterstellung führte.

3.1. Die schriftliche Befragung

Im abschließenden dritten großen Abschnitt ab *Kapitel 8. Empirischer Teil* präsentiere und diskutiere ich die Ergebnisse der Fragebogenaktion. Ausgehend von dem Befund, daß gesicherte Daten zum Amateurfilm nicht oder nur unzureichend existierten, entschloß ich mich, eine schriftliche postalische Befragung durchzuführen, die diesen Mangel aufheben sollte. In diesem Sinn trägt die Befragung in weiten Teilen Züge einer explorativen Studie, deren Ziel es sein

sollte, möglicherweise vorhandene Muster und Strukturen aufzudecken.¹⁵ Ich erstellte einen elf Seiten umfassenden Fragebogen, der im Anhang in *Kapitel 10.3.* abgedruckt ist. Dieser Fragebogen wurde ab Anfang Februar 1994 in insgesamt 1087 Exemplaren verschickt.

Es gab im wesentlichen zwei Gründe, die zur Wahl der Methode der standardisierten postalischen Befragung führten. Zum einen hatte ich es mit einer Zielgruppe zu tun, deren gemeinsames Interesse darin bestand, zu bestimmten Gelegenheiten und aufgrund bestimmter Motivationen nicht-kommerzielle Filme oder Videos oder computeranimierte Bewegtbilder o.ä. herzustellen. Der interessegeleitete Gebrauchshintergrund aller Beteiligten veranlaßte mich, diese als eine „hinsichtlich des Themas homogene Gruppe“ (Friedrichs 1984, 237) aufzufassen. Thematische Homogenität gilt in der methodologischen Literatur allgemein als gute Voraussetzung für eine postalische Befragung,¹⁶ die immer dann zu gut interpretierbaren Ergebnissen führen kann, wenn das spezifische Themeninteresse stark ausgeprägt erscheint. Ich hatte keinen Anlaß, am deutlichen Interesse der Amateurfilmer und -filmerinnen zu zweifeln, da alle Beteiligten in ihrer Freizeit freiwillig und mit gehörigem Engagement ihren Film- und Videoarbeiten nachgehen. Zum zweiten konnte ich auf dem Postweg geographisch weit verstreute Personen erreichen und dadurch mein – aus eigenen Mitteln erstelltes – Forschungsbudget schonen. Die Nachteile schriftlicher Befragungen, die vor allem darin zu sehen sind, daß direkte kommunikative Beziehungen zwischen Fragesteller und Befragten nicht aufgebaut werden können, wodurch subjektive Nuancierungen innerhalb der Interaktion nicht wahrnehmbar und interpretierbar sind, versuchte ich durch eine anschließende Phase der mündlichen Interviewtätigkeit aufzuheben. Entsprechende methodologische Anmerkungen zu den Interviews finden sich in *Kapitel 3.2. Die Interviews.*

Im Vorfeld der empirischen Datenerhebung hatte ich drei Personenkreise identifiziert, die den Amateurfilm bzw. den nicht-kommerziellen Film oder den privaten Film meiner Meinung nach hinreichend repräsentieren und die als Untersuchungsgruppen der Befragung anzusehen waren: Mit **Gruppe A** bezeichnete ich Freizeit- und Hobbyaktivisten, die vor allem Videoaufnahmen im Zusammenhang mit Begebenheiten innerhalb ihrer Familie herstellen. Man denke nur an die ungezählten Urlaubs-, Kindergeburtstags- und Hochzeitsfilmer und -filmerin-

¹⁵ Zum Einsatzgebiet explorativer Forschung und Datenanalyse vgl. Dreier 1994, 299-304.

¹⁶ Vgl. auch Goode/Hatt 1968b, 162-169, bes. S. 166 sowie Bortz 1984, 180.

nen, die die Höhepunkte des familiären Lebens dokumentieren. In **Gruppe B** versammelte ich die in Vereinen organisierten BDFA-Filmer und -Filmerinnen, und **Gruppe C** sollte für diejenigen Film- und Videobegeisterten stehen, die in enger oder loser Anbindung an (Medien-)Institutionen wie Offene Kanäle, Medienwerkstätten, Kommunikationszentren, Jugendfreizeit- und Bildungseinrichtungen oder auch Bürgerinitiativen und freien Videogruppen ihre Projekte bearbeiten.

Um die Adressen der Amateurfilmer ausfindig zu machen, wandte ich verschiedene Verfahren an. Großen Erfolg hatte ich mit dem Schneeballprinzip in Gruppe A. Auf Nachfrage in meinem eigenen Freundes- und Bekanntenkreis erhielt ich erste Adressen von Hobbyfilmern und -filmerinnen, die mir wiederum weitere Namen von Kamerabesitzern nennen konnten usw. Auf diese Weise setzte ich einen Großteil der insgesamt 232 Fragebogen für die Gruppe A ab. Außerdem schaltete ich mehrere Kleinanzeigen in diversen Zeitschriften, u.a. in Szeneblättern Göttingens und Umgebung, aber auch in überregional erscheinenden Fachzeitschriften wie ‚Video‘ und ‚Video aktiv‘¹⁷, in denen ich zur Teilnahme an meiner Fragebogenaktion aufforderte. Dieser Zugangsweg erwies sich als weniger erfolgreich, da nur 25 neue Interessenten hinzu gewonnen wurden.

Durch meine Kontakte zum Vorsitzenden des Landesverbandes Niedersachsen der Film- und Videoamateure, Karl-Heinz Kobold, konnte ich auf eine Adressenliste aller 257 im Jahr 1993 existierenden Film- und Videoclubs zurückgreifen, die im BDFA zusammengeschlossen waren. Im Losverfahren wählte ich 121 Clubs aus, denen ich jeweils fünf Fragebogen, demnach komplett 605 an Zahl, zukommen ließ. Adressiert waren die Sendungen an die jeweiligen Clubvorsitzenden, die ich in einem Begleitschreiben erstens über meine Forschungsarbeit informierte und zweitens darum bat, die Fragebogen im Club an interessierte Teilnehmer und Teilnehmerinnen zu verteilen. Im Gegensatz zum Versand der Fragebogen an Mitglieder der Gruppe A, die immer einen frankierten, an mich adressierten Rückumschlag erhielten, verzichtete ich bei den Clubfilmern auf die Freimachung der Rückumschläge. Ich machte statt dessen in einem weiteren an die Einzelbeteiligten gerichteten Begleitschreiben darauf auf-

¹⁷ Die Anzeigen erschienen in den Ausgaben der Monate Februar und März 1994 und hatten folgenden Wortlaut: ‚Kulturwissenschaftler sucht Filmamateure, Schmalfilmer, Videofilmer für Forschungsprojekt. Ihr Einsatz: Fragebogen anfordern und ausfüllen. Mein Einsatz: Viel Papier und Datenberge. Eckhard Schenke, Weender Str. 58, 37073 Göttingen. Tel. 0551/485063.‘

merksam, daß die Möglichkeit bestand, alle ausgefüllten Fragebogen in einem zusätzlich von mir beigefügten und ausreichend frankierten Sammelrückumschlag geschlossen zurückzusenden. Die Clubvorsitzenden hatte ich zuvor gebeten, die Rücksendung organisatorisch zu betreuen.

Um möglicherweise vorhandene Bedenken gegen den Fragebogen auszuräumen, hatte ich mich um ein Empfehlungsschreiben des Vorsitzenden des Dachverbandes BDFA, Dr. Eckart Stiehl, bemüht, der meinem Wunsch freundlicherweise nachkam. Alle Begleitschreiben enthielten Passagen, die den Datenschutz und die Wahrung der Anonymität der Teilnehmenden ausdrücklich zusicherten.

Im Fall der Gruppe C der Offener Kanal- und Medienwerkstattfilmer verfuhr ich analog zu den Vereinsfilmern. Der Arbeitskreis Offene Kanäle der Landesmedienanstalten mit Sitz in Kiel hatte in 1993 eine Broschüre zu den Offenen Kanälen in Deutschland herausgegeben, die die einzelnen Adressen enthielt. Sämtliche der 33 damals auf Sendung befindlichen Kanäle versorgte ich mit jeweils fünf Fragebogen inklusive Begleitschreiben, macht zusammen 165 Exemplare. Weitere 85 Bogen wurden an Medienwerkstätten und sonstige Kommunikationseinrichtungen verschickt, die mir aufgrund meiner vorhergehenden Lektüre bekanntgeworden waren oder die in dem Buch ‚Verzeichnis der alternativen Medien, Ausgabe 1991/92‘ aufgelistet waren.¹⁸ Leider wurden nur 13 Fragebogen von Mitgliedern der Medienwerkstätten usw. an mich retourniert, wohl aber 102 von Offener Kanal-Nutzern. Daher wird Gruppe C stark von OK-Nutzern dominiert, so daß ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit nur noch mit der Bezeichnung Gruppe C der Offener Kanal-Filmer und -Filmerinnen argumentieren werde.

Bis Ende April 1994 war der Rücklauf der Fragebogen so gut wie abgeschlossen. Einige Nachzügler trudelten noch in den Frühsommermonaten ein. Die beiden letzten Exemplare fanden schließlich am 28.07.1994 den Weg zu mir. In zwei Erinnerungsschreiben hatte ich zwischenzeitlich versucht, die Rücklaufquote zu erhöhen, da insbesondere die Offener Kanal-Nutzer sich viel Zeit ließen. Das lag zum Teil daran, daß die für die Verteilung verantwortlichen OK-Angestellten jeden potentiell Beteiligten einzeln ansprechen mußten und nicht auf eine gemeinsame Zusammenkunft bauen konnten, wie es bei einem Clubabend der Film- und Videovereine regelmäßig der Fall ist.

¹⁸ Vgl. ID-Archiv 1991, 287-291.

137 retournierte von 232 verschickten Fragebogen der Gruppe A (Hobby- und Familienfilmer und -filmerinnen) entsprechen einer Rücklaufquote von 59,05%. 301 von 605 Ausführungen wurden von Gruppe B der Clubfilmer ausgefüllt und zurückgeschickt. Die Quote liegt daher bei 49,75%. Offene Kanäle Nutzer und Medienwerkstattfilmer brachten es zusammen auf 115 von 250 verschickten Bogen, entsprechend 46,0%. Alles zusammengenommen wurden 553 von 1087 Fragebogen zurückgeschickt, so daß sich die Rücklaufquote für die gesamte Stichprobe bei 50,87% einpendelte.

Hinsichtlich der Einschätzung, ob es sich hierbei um ein gutes oder schlechtes Rücklaufergebnis handelt, möchte ich anmerken, daß auch die Literatur davon berichtet, daß „ein Anteil von 50% [...] schon als angemessenes Ergebnis bezeichnet“ (Schwarzer 1983, 306) wird. Die Angemessenheit hatte aber ihren Preis: Denn einerseits war ich etwas enttäuscht, weil ich im Prinzip erwarten durfte, daß die Amateurfilmer – gerade die BDFA-Mitglieder – in einer Sache befragt wurden, die ihnen nicht unangenehm war, sondern im Gegenteil sehr am Herzen liegen sollte. Darüber hinaus bewegte sich das Forschungsprojekt in einem Umfeld, in dem offenkundig problematische Themen so gut wie nicht vorkamen. Andererseits standen einer höheren Rücklaufquote einige Begleitumstände im Wege. Auf die nur zum Teil frankierten Rückumschläge habe ich bereits hingewiesen. Aber auch die Tatsache, daß die Beantwortung des Fragebogens aufgrund seines beträchtlichen Umfangs teilweise länger als 30 Minuten dauerte und zu Ermüdungserscheinungen führte, wie mir einige der Teilnehmer und Teilnehmerinnen schrieben, mag dazu beigetragen haben, daß die Antwortbereitschaft gedämpft wurde.¹⁹

Die vorliegende Studie erhebt nicht den Anspruch, repräsentative Schlüsse von der Stichprobe (n = 553) auf die Grundgesamtheit aller Amateurfilmschaffenden in Deutschland (N = ?) vorzunehmen. Dem deskriptiv-erkundenden Charakter der Untersuchung folgend, wurde sie angefertigt, um „die Formulierung begründeter Hypothesen“ (Bortz 1984, 239) und die Theoriegenerierung bezüglich eines neuen Forschungsgebiet voranzutreiben bzw. um regelmäßig wiederkehrende Muster oder Strukturen aufzudecken. Für diesen Fall schreibt die Literatur nicht zwingend eine repräsentative Stichprobe vor, die nur dann erforderlich wäre, wenn Methoden der analytischen Statistik zum Einsatz kommen sollen.²⁰

¹⁹ Gewöhnlich läßt die Konzentration auf die Beantwortung postalischer Fragebogen spätestens nach 25 Minuten deutlich nach. Vgl. Goode/Hatt 1968a, 116.

²⁰ Zum Unterschied zwischen deskriptiver Statistik und analytischer (schließender) Statistik vgl. Bortz 1984, 217-237 und 239-362, insb. S. 239 sowie Dreier 1994, 14-16.

„Beschreibende Untersuchungen sollten flexibel und nicht auf einen bestimmten Kanon von Techniken festgelegt sein. Sie sollten der Maxime verpflichtet sein, ‚jede ethisch vertretbare Vorgehensweise anzuwenden, die eine einigermaßen fundierte Möglichkeit bietet, ein klareres Bild vom Geschehen in dem betreffenden Bereich sozialen Lebens zu bekommen‘ (Blumer, 1969, S.55)“ (Bortz 1984, 223).

Wenn daher in der Interpretation der Ergebnisse in *Kapitel 8. Empirischer Teil* vorsichtige Verallgemeinerungen vorgenommen werden, so ist immer zu bedenken, daß sie der Mustererkennung und Hypothesengewinnung dienen und nicht dem repräsentativen Schluß von der kleinen Zahl der Untersuchungsstichprobe auf die große Zahl der Grundgesamtheit der Amateurfilmer und -filmerinnen.

3.1.1. Konstruktion des Fragebogens

Das übliche Ablaufschema einer gewerblichen Filmproduktion wurde zum Vorbild für den Aufbau des Fragebogens, d.h. der „logische[n] Fortentwicklung“ (Goode/Hatt 1968a, 115) oder der „Dramaturgie des Fragebogens“ (Dreier 1994, 121). Eine Filmproduktion läßt sich vereinfacht in die Phasen der Vorüberlegungen und Vorbereitungen auf die Drehsituationen, in die Dreharbeiten selber, in die Postproduktion (Nachbearbeitung) und zusätzlich in die Phase der Rezeption der fertiggestellten Filme einteilen.²¹ Die Gesetzmäßigkeit des beschriebenen Vorgehens ist vermutlich allen aktiven Filmern und Filmerinnen in irgendeiner Form bekannt. So konnte ich davon ausgehen, daß die teilnehmenden Amateure nicht durch wahllos verteilte Fragen irritiert, sondern die Makrostruktur des Fragebogens als vertrautes Terrain betrachten würden.

Die Phase der Vorbereitungen erstreckt sich im Fragebogen bis einschließlich Frage 13. Ab Frage 14 werden die Amateure mit Aspekten der Drehsituation, den Drehinhalten und der Nachbearbeitung konfrontiert. Zur Phase der Rezeption zählen die Fragen 26 bis 30 inklusive. Am Ende der inhaltlichen Befragung stehen noch einige Meinungsfragen (Fragen 31 a-l), die die Einstellung der Amateurfilmer und -filmerinnen zu bestimmten Aussagen testen sollten. Ganz zum Schluß werden die demographischen Daten ermittelt.

²¹ Vgl. auch: „In der Filmindustrie teilt man den Arbeitsprozeß in drei Phasen: Pre-Production, Dreharbeiten, Post-Production“ (Monaco 1985, 116).

Besondere Sorgfalt legte ich auf eine gelungene typographische Gestaltung des gesamten Fragebogens sowie sprachliche Eindeutigkeit der jeweiligen Fragen, die möglichst nur eine inhaltliche Zieldimension abdecken sollten. Zu diesem Zweck fertigte ich im Rahmen eines Pretests einen ersten Entwurf des Fragebogens an und verschickte ihn in 40 Ausführungen an Amateurfilmer, die ich ebenfalls nach dem Schneeballprinzip und – mit gleich gutem Erfolg – mit Hilfe von Adressenverzeichnissen des BDFA ausfindig machen konnte. Von diesen 40 Exemplaren kamen erfreulicherweise 36 ausgefüllt wieder zurück, so daß ich eine Rücklaufquote von 90% erzielte. Das ausgezeichnete Ergebnis führe ich auf die Tatsache zurück, daß die Briefe an Personen verschickt wurden, deren Namen mir mitgeteilt worden waren. Demzufolge konnte ich sie in einem Begleitschreiben persönlich ansprechen. Aufgrund des Pretests kam ich zu der Erkenntnis, daß die Mikrostruktur des Fragebogens verbesserungswürdig erschien. Einige der Testpersonen vergaßen, ihr Alter anzugeben oder ignorierten die Frage, welchen Stellenwert das Filmen in ihrem Leben einnimmt. Diese Fragen waren an unübersichtlicher Stelle plaziert gewesen und mußten optisch hervorgehoben werden. Eine Verknappung und Vereinfachung strebte ich bei der Formulierung aller Fragen an, indem ich sie von überflüssigen Konnotationen befreite. Außerdem entfielen bei der Durchsicht auf sprachliche Mängel einige der Meinungsfragen, die sich als unnötig herausgestellt hatten. Und schließlich zeigte es sich, daß ein gedruckter und gehefter Fragebogen einen optisch ansprechenderen Eindruck hinterließ, als die bis dato verwendeten Fotokopien, die allzu leicht zerfledderten.

Die endgültige Fassung des Fragebogens enthielt in der Mehrzahl geschlossene Fragen, die jedoch häufig mit offenen Fragen kombiniert wurden. Beispielsweise gab ich in Frage 7 ‚Wie sind Sie ursprünglich zum Filmen gekommen?‘ 16 Antwortalternativen vor, die durch die Möglichkeit, eine eigene Antwort zu geben, ergänzt wurden. Wiederholt fügte ich fünfstufige Rating-Skalen ein, die sowohl zum Einschätzen von Häufigkeiten als auch von Bewertungen und Einstellungen eingesetzt wurden. Aus Gründen der Codierung wandelte ich an wenigen Stellen Fragen nach konkreten Zahlenwerten in fünf-, sieben- oder zehnstufige Rating-Skalen um. Aus der Frage 6 ‚Wieviel Geld geben Sie durchschnittlich pro Jahr für Ihr Filmhobby aus?‘, die zehn Antwortvorgaben von ‚DM 100‘ bis ‚mehr als DM 20.000‘ enthielt, formte ich beispielsweise eine zehnstufige Skala, die die anschließenden statistischen Berechnungen erleichterte.

Mit Ausnahme einiger demographischer Angaben wie z.B. Familienstand oder Beruf, für die ich nominale Kategorien benutzte, wurden alle Merkmalsausprägungen für die Datenanalyse in Zahlenwerte umgewandelt und in das Statistikprogramm StatView 4.02 für Apple Macintosh-Computer eingegeben. Bei einem Bestand von insgesamt 180 Variablen und 553 Fällen ergab sich ein Datensatz von 99.540 Merkmalsausprägungen bzw. Einträgen. Nach Beendigung der Eingabe wurde dieser Datensatz mehrfach auf Richtigkeit überprüft. Eine abschließende Qualitätskontrolle von zufällig ausgewählten 55 Fällen, d.h. von 10% aller Fragebogen, konnte nur drei fehlerhafte Einträge feststellen. Hochgerechnet auf die Gesamtstichprobe ist das eine zu 99,97% korrekte Dateneingabe.

3.2. Die Interviews

Nachdem die Dateneingabe beendet war und die ersten Analyseergebnisse vorlagen (Mittelwertberechnungen der wichtigsten Variablen), begann ich einen Arbeitsabschnitt, der zum ersten das Ziel hatte, das Meßinstrument Fragebogen hinsichtlich seiner Gütekriterien zu hinterfragen, zum zweiten dem Nachteil schriftlicher Befragungen – ihrer Unempfindlichkeit gegenüber subjektiven bzw. nonverbalen Einlassungen oder Abstufungen – entgegenzuwirken und zum dritten dem trockenen Datenmaterial mehr lebendige Bezugnahme und Anschaulichkeit zu verleihen.²² Im Winter und anschließendem Frühjahr 1995 führte ich insgesamt elf Interviews mit Amateurfilmern und -filmerinnen zu allen filmrelevanten Themen, die so oder ähnlich auch im Fragebogen angesprochen worden waren.²³

Während der Vorbereitung der mündlichen Befragung stellte ich einen Interviewleitfaden zusammen, der mir als Gedankenstütze für die bevorstehenden Gespräche dienen sollte. Der Leitfaden, der im Anhang in *Kapitel 10.2. Interviewleitfaden* abgedruckt ist, enthielt Fragen aus allen Phasen der Filmproduktion sowie Fragen zu Einstellungen, Motivationen und Bewertungen. Im wesentlichen orientierte sich die Makrostruktur des Leitfadens, ähnlich wie der Fragebogen, am Ablaufschema einer normal verlaufenden gewerblichen Filmproduktion. Allerdings waren die Fragen weder im einzelnen systematisch geordnet, noch war geplant, diese streng der Reihe nach abzuhandeln. Vielmehr sollte ein

²² Über die Vor- und Nachteile quantitativer bzw. qualitativer Verfahren im volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Forschungszusammenhang informiert im Überblick Roth 1980, insb. S. 53f.

²³ Das erste Interview fand am 09.01.1995, das letzte am 03.06.1995 statt. Vgl. auch *Kapitel 10.1. Interviewnachweis*.

offenes, nondirektives Gespräch entstehen, dessen Ablauf weitgehend von den individuellen Themenschwerpunkten der Interviewten abhängig zu machen war. Sehr wichtig war mir eine gleichberechtigte, symmetrische Gesprächssituation. Die Gesprächspartner und -partnerinnen sollten sich auf keinen Fall in die Ecke des ‚unwissenden‘ Amateurs gedrängt fühlen, aus der sie nur mit Hilfe von Rechtfertigungen – an Stelle von Erläuterungen ihres Tuns oder Unterlassens – herausgefunden hätten. Allerdings brauchte ich mir keinerlei Sorgen diesbezüglich zu machen, denn in keinem Gespräch konnte ich größere emotionale oder hierarchische Dissonanzen zwischen mir und den Interviewpartnern beobachten. Obwohl ich mich u.a. als Fachmann mit Dokumentarfilmerfahrung vorgestellt hatte, blieben Anerkennung heischende oder anzweifelnde Bekundungen die große Ausnahme. Mir schien, daß gerade die eigene film- und videofachliche Kompetenz von seiten der Befragten nicht unterbewertet und auch nicht als Trumpfkarte – z.B. zum Mittel der Selbstbehauptung – eingesetzt wurde. Der Charakter der Interviews läßt sich in Anlehnung an Dreier am Übergang von einer wenig zur teilweise strukturierten mündlichen Befragung ansiedeln.²⁴

Alle Interviewten waren mir vor Beginn der Befragung nicht näher bekannt, und nur in einem Fall bat ich eine Person um ein Gespräch, die schon zuvor an der Fragebogenaktion teilgenommen hatte. Um an die Adressen geeigneter Interviewpartner zu gelangen, sprach ich Personen meines näheren und fernerer privaten Umfeldes an, die in fünf Fällen den Kontakt zu Hobby- und Familienfilmern und -filmerinnen (Gruppe A) arrangieren konnten. Jeweils drei Personen erreichte ich durch Vermittlung von Frau Angelika Jaenicke vom Offenen Kanal Kassel (Gruppe C) und Herrn Karl-Heinz Kobold vom Landesverband Niedersachsen der Film- und Videoamateure (Gruppe B). Eine bestimmte geographische Streuung, z.B. möglichst gleichmäßige Verteilung über das Bundesgebiet, wollte ich für die Interviews nicht erzielen. Meine Interviewpartner kamen aus Städten und Gemeinden Niedersachsens und Hessens, aus Sachsen, Hamburg und Nordrhein-Westfalen.

In der Regel fanden die Interviews im vertrauten häuslichen Umfeld der Beteiligten statt. Nur einmal suchte ich eine Gesprächspartnerin am Arbeitsplatz auf; diese hatte aber genügend Zeit und Muße, sich dem Interview zu stellen, da sie als Chefin der betreffenden Institution ihre Arbeitszeit frei einteilen konnte. Ob-

²⁴ Vgl. Dreier 1994, 112f.

wohl ich es ursprünglich vermeiden wollte, waren acht Männer aber nur vier Frauen bereit, sich an den Interviews zu beteiligen. Auch in späteren (wie schon in früheren) Phasen der Beschäftigung mit dem Thema Amateurfilm sollte das zahlenmäßige Ungleichgewicht zwischen Frauen und Männern zur immer wiederkehrenden Erfahrung werden. In einem Fall ergab sich die Sonderform des Gruppeninterviews, da zwei Eheleute das Gespräch gemeinsam bestreiten wollten. Alle anderen Gespräche führte ich mit Einzelpersonen.

Nachdem ich bei den potentiellen Gesprächspartnern und -partnerinnen telefonisch die Einwilligung zum Interview eingeholt und in groben Zügen dargelegt hatte, worum es in meinem Forschungsprojekt geht, verabredeten wir einen passenden Termin. In der aktuellen Gesprächssituation bemühte ich mich darum, wie bereits angedeutet, ein partnerschaftliches Verhältnis aufzubauen. So kam es, daß die Unterhaltungen sich niemals nur auf sachbezogene Themen beschränkten, sondern auch private Anmerkungen und Abschweifungen umfaßten. Sofern die Möglichkeit bestand und technische Einrichtungen vorhanden waren, schauten wir uns gemeinsam Aufzeichnungen, Videobeiträge oder kurze Filme aus der Produktion der Gesprächspartner und -partnerinnen an. Nach dem gegenseitigen Kennenlernen eröffnete ich den eigentlichen Interviewteil meist mit einer Eingangsfrage zu den persönlichen Umständen bzw. der Motivation, weswegen die betreffende Person mit dem Filmen angefangen habe. Die Frage lautete ungefähr folgendermaßen: ‚Wie war das denn, wie kam es dazu, daß Sie zu filmen begonnen haben?‘

Daraufhin entspann sich in aller Regel eine längere Erzählung, die ich möglichst nicht zu unterbrechen beabsichtigte und die im weiteren Verlauf in oft völlig unterschiedlicher Weise von Thema zu Thema wanderte. Diese nachfolgenden Inhalte wurden sowohl von den Befragten als auch von mir initiiert. Ich überließ die Entscheidung darüber dem aktuellen Gesprächszusammenhang. Meinen besonderen Einfluß auf das gesamte Gespräch machte ich nur an den Stellen geltend, wo ich der Meinung war, bestimmte Unterthemen seien noch nicht oder nicht genügend behandelt worden. In solchen Momenten griff ich bisweilen auf den bereitliegenden Leitfaden zurück, damit die Themen nicht vergessen wurden. Dennoch brauchte ich mich um Schwerpunktsetzungen kaum zu bemühen, denn die Befragten hatten durchgängig gute Vorstellungen davon, welche Aspekte ihrer Filmarbeit ihnen besonders am Herzen lagen. Beispielsweise berichteten die interviewten Hobby- und Familienfilmer ausführlich von familiären Filmanlässen, Mitglieder von Film- und Videoclubs thematisierten häufig

die technischen Seiten ihres Filmhobbys, und Offener Kanal-Nutzer und -Nutzerinnen sprachen gern über den Inhalt ihrer Beiträge sowie über ihre Motivation, im Offenen Kanal mitzumachen.

Alle zwölf Befragten hatten nichts gegen einen Mitschnitt der Gespräche auf Kassettenrekorder einzuwenden. Die reine Dauer der Interviews betrug minimal 30 und maximal 65 aufgezeichnete Minuten; dagegen konnte meine Anwesenheit vor Ort, die mit Diskussionen über unterschiedliche Themen und dem gemeinsamen Betrachten von Filmen ausgefüllt wurde, vier Stunden und mehr erreichen.

Eines meiner Ziele, die ich mit den Interviews verfolgte, bestand darin zu überprüfen, ob das Meßinstrument des Fragebogens tatsächlich das ermittelt, was es ermitteln sollte. Das für diesen Fall zutreffende Gütekriterium der Validität (Gültigkeit eines Tests bzw. einzelner Untersuchungsmerkmale) findet für den vorliegenden Fragebogen intuitive Anwendung, da in Zahlenwerte ausdrückbare Korrelationen zwischen den Merkmalsausprägungen des Fragebogens und den Ausprägungen der Interviews nicht oder nur mit enormem mathematischen Aufwand erzielbar gewesen wären. Mir ging es eher darum festzustellen, ob die am Schreibtisch entworfenen Fragestellungen bzw. Merkmale Entsprechungen in der Wirklichkeit aufwiesen oder ob gravierende Abweichungen zwischen der Realität des Fragebogens und der Realität der Befragten zu verzeichnen waren. Die nachfolgenden Sätze sind daher als „allgemeine Aussagen über die Gültigkeit“ (Preyer 1974, 108) und Plausibilität zu verstehen und nicht als exakte Angaben im Sinne der Testtheorie.²⁵

Ich war im großen und ganzen mit den Ergebnissen beider Befragungsinstrumente zufrieden, da übereinstimmende Merkmalsausprägungen die Regel und nicht die Ausnahme darstellten. Konkret bedeutet dies, daß die Aussagen der Interviewpartner und -partnerinnen zu Kernbereichen der Amateurfilmtätigkeit, wie Motivation, Themenwahl, Rezeptionsvorlieben usw. erstaunlich gut mit den gruppenspezifischen Mittelwerten harmonierten. Es zeigte sich außerdem in allen Gesprächssituationen, daß meine Interviewpartner keine Scheu, Unbehagen, Befremden oder gar Ängstlichkeit gegenüber den behandelten Themen

²⁵ Die Grundlagen der Gütekriterien (Objektivität, Reliabilität und Validität) werden üblicherweise im Zusammenhang der Testtheorie abgehandelt. Entsprechende Kapitel lassen sich in vielen statistischen und methodischen Lehrbüchern finden, z.B. in Bortz 1984, 134ff. oder Preyer 1974, 101ff.

äußerten, sondern ganz im Gegenteil engagiert auftraten, wenigstens aber interessiert argumentierten. Ich konnte daher davon ausgehen, daß der Gegenstand der Befragung im Bewußtsein der Amateurfilmer präsent war und ihnen vielfältige Zugangsweisen offen standen. Dies bezog sich sogar auf zeitlich weit zurückliegende Begebenheiten, beispielsweise auf die Jahre des Beginns der Filmtätigkeit, die meist sehr genau datiert und beschrieben werden konnten. Das Reflexionsvermögen der Interviewten über ihre filmischen Tätigkeiten war ohne Zweifel gut ausgeprägt, so daß ihre Ausführungen in einem alltags-sprachlichen Sinn zuverlässig und angemessen genannt werden können. Natürlich kann eine mündliche Befragung, die auf einer relativ geringen Anzahl von Befragten basiert, nicht alle Merkmale abdecken und in mathematisch darstellbare Korrelation stellen, aber anhand der wenigen erkennbaren Nicht-Übereinstimmungen bzw. Verständnisschwierigkeiten lassen sich die Grenzbereiche der Gültigkeit des Fragebogens abschätzen.

Dies betrifft vor allem die Wortwahl des Fragebogens, die einige Nutzer und Nutzerinnen Offener Kanäle stutzen ließ und den Anstoß zu kurzen Randnotizen, z.B. Einfügungen von Fragezeichen oder knappen Kommentaren („Unzutreffend“) im Text gab. Im Zusammenhang mit Offenen Kanälen wird von ‚Beiträgen‘ oder ‚Sendungen‘ statt von ‚Filmen‘ oder ‚Videos‘ gesprochen, darüber hinaus sind Bezeichnungen wie ‚privater Film‘, ‚Amateurfilm‘ oder ‚Filmhobby‘, die an mehreren Stellen des Bogens benutzt wurden, im Sprachgebrauch der Nutzerschaft Offener Kanäle eher unüblich. Im Verlauf der Interviews trat die unterschiedliche Terminologie deutlich hervor, so daß meine Aufmerksamkeit diesbezüglich gesteigert wurde. Die Randbemerkungen spiegelten daher die leichten Irritationen sowie die Frage der Nutzerschaft wider, ob der Fragebogen tatsächlich auch auf sie zutraf. Da die Anmerkungen allerdings nur sporadisch auftraten, halte ich den Grad der Irritationen für insgesamt schwach ausgeprägt.

Eine weitere Funktion der Interviews bestand für mich darin, spezifische Schwerpunktsetzungen und Nuancierungen aufzuspüren. Wie schon angedeutet, unterschieden sich die Erzählungen der Mitglieder der einzelnen Untersuchungsgruppen hinsichtlich ihrer Gesprächsvorlieben. Es konnte durchaus geschehen, daß zentrale Themen immer wieder aufgegriffen wurden und das Gespräch strukturierten. Beispielsweise berichtete ein Hobbyfilmer sehr ausführlich über den Stellenwert, den das Filmen in seiner Familie seit ihrer Gründung einnahm. Ein anderer Gruppe A-Filmer bezog das Filmen fast immer auf seine vielfältigen Urlaubsreisen, und wieder eine andere Nutzerin eines Offenen Ka-

nals sprach ausführlich über medienpädagogische und -didaktische Funktionen, die ihre Beiträge auszeichneten. Angeregt durch die direkte Konfrontation mit den Erzählungen meiner Gesprächspartner und -partnerinnen, konnte ich differenzierte Handlungsdispositionen einschätzen lernen, was wiederum die Interpretation der Fragebogenergebnisse erleichterte.

Die Aufbereitung des Interviewmaterials verlief folgendermaßen: Nachdem ich die Gespräche mehrfach angehört hatte, bildete ich inhaltliche Kategorien, z.B. Vor- und Ausbildung, Motivation, Ästhetik, Hauptgenres und Rezeptionsarten, denen ich die betreffenden Redeabschnitte der Befragten zuordnete. Auf diese Weise konnte ich eine gute Übersicht über inhaltliche Ausprägungen gewinnen, die mir halfen, die Plausibilität der Merkmalsausprägungen des Fragebogens zu beurteilen. Weitere inhaltsanalytische Verfahren, beispielsweise quantitative Auswertungen, wurden nicht angewandt, denn die dritte Funktion bzw. das praktische Einsatzgebiet der Interviews bestand darin, den Text zu den Ergebnissen der Fragebogenaktion in *Kapitel 8. Empirischer Teil* mit konkreten, anschaulichen Beispielen aktiver Amateurfilmtätigkeit anzureichern. Die Mitschnitte der Interviews wie auch die ausgefüllten Fragebogen liegen mir vor und können bei Bedarf und unter Wahrung des Datenschutzes zugänglich gemacht oder eingesehen werden.

4. Der Amateurfilm – Terminologie und Implikationen

Der Amateurfilm¹ – so wie ich ihn verstehe – tritt in unterschiedlichen Formen auf, denen jeweils entsprechende Benennungsversuche zugeordnet werden können. So existieren viele Bezeichnungen und Begriffe wie ‚nicht-kommerzieller Film‘, ‚Hobbyfilm‘, ‚privater Film‘, ‚Laienfilm‘, ‚Freizeitfilm‘, ‚Liebhaberfilm‘, ‚Amateurvideo‘, ‚Videobeitrag‘, ‚Gelegenheitsfilm‘ usw. sowie ihre Komposita, deren Bedeutungsinhalte eng miteinander verbunden sein können oder die auch nur eine bestimmte Anwendungsvariante umschreiben. In dieser Arbeit werde ich diese Varianten aus Vereinfachungsgründen unter dem Oberbegriff ‚Amateurfilm‘ zusammenfassen und vom Amateurfilm immer dann sprechen, wenn mir generalisierende Argumentationen notwendig erscheinen. Entsprechendes gilt für den umgekehrten Fall, wenn detaillierte Sachverhalte eine ebenso differenzierte Sprachgebung erforderlich machen. Beispielsweise ist ein Videobeitrag zur Ausstrahlung über einen Offenen Kanal unter anderen Gesichtspunkten zu betrachten als ein Urlaubsfilm und daher sprachlich auch anders zu behandeln. Nur am eingangs dieser Arbeit grobe definitorische Unschärfen zu vermeiden, möchte ich anmerken, daß wenigstens ein Kennzeichen auf alle Varianten zutrifft und daher für eine Basisdefinition herangezogen werden kann: Amateurfilme und -videos sind Medienproduktionen, die ohne ökonomische Interessen und Intentionen hergestellt werden.²

Keinesfalls möchte ich den Amateurfilm nur als Vereinsfilm verstanden wissen oder ihn auf die scheinbar banalen Filmanlässe und Gebrauchsweisen der Familien- und Urlaubsfilmer beschränken. Es gilt, möglichst die ganze Bandbreite nicht-kommerziell orientierter Film- und Videoproduktion ins Auge zu fassen. Dieses Vorgehen bedeutet letztlich, nicht-organisierte und organisierte Amateurfilmtätigkeit sowie eventuelle Übergangsformen als im Prinzip gleichberechtigte und gleichwertige Ausdrucksmöglichkeiten zu betrachten und einer vergleichenden Analyse zu unterwerfen.

¹ Die in dieser Arbeit vorgeschlagene Terminologie subsumiert unter ‚Film‘ auch andere Formen der Bewegtbildproduktion, beispielsweise Video oder Computeranimation. Die bestehenden Unterschiede der jeweiligen Bilderproduktionsarten sollen allerdings dadurch nicht verwischt werden. Es handelt sich lediglich um eine ökonomisch bedingte Schriftverkürzung, die bei Bedarf einer differenzierten Beschreibung weichen kann.

² Einschlägige Definitionen zum Amateurfilm berufen sich sämtlich auf den nicht-kommerziellen Charakter der Filme. Das nachfolgende Zitat ist ein Beispiel aus der Zeit, als Amateurfilme die Regel, Amateurvideos und computeranimierte Amateurfilme noch die Ausnahme darstellten: „Unter ‚Amateurfilm‘ verstehe ich jeden Film im Format 8 mm, höchstens 16 mm, dessen Autor kein berufsmäßiger Filmschaffender ist, und der überwiegend aus Eigenmitteln finanziert wurde“ (Wagner 1978, 8).

Die meisten Menschen können sich auf Nachfrage durchaus etwas unter dem Stichwort Amateurfilm vorstellen. Sie werden auf mannigfache, von vielen akzeptierte Kennzeichen hinweisen, die ein mehr oder weniger deutliches Bild des Begriffs entstehen lassen. Ihre Definitionsversuche werden mit einiger Sicherheit folgende Gesichtspunkte umfassen: ‚Amateurfilmen‘ sei

- eine Form der aktiven Freizeitgestaltung oder ein Hobby,
- das meist von männlichen Personen ausgeübt wird,
- das kein Beruf ist, sondern etwas, das zum Spaß und aus Liebhaberei betrieben wird,
- womit keine ökonomischen Interessen verbunden sind, vielmehr müsse privates Geld investiert werden, um einen Film oder Video zu finanzieren.
- Produziert wird mit geringem Budget und vergleichsweise bescheidener Technik,
- als Einzelperson oder im kleinen Team,
- freiwillig, bei freier Zeiteinteilung und freier Themenwahl und
- führe die Filme/Videos im kleinen Rahmen der Familie oder Freunden und Bekannten vor. Aus diesem eng umrissenen Personenkreis rekrutieren sich häufig auch die dokumentierten, handelnden oder schauspielenden Akteure der Filme und Videos.

Diese Kennzeichen genügen, so könnte man glauben, um den Amateurfilm hinreichend zu beschreiben. Doch mit dem Amateurfilm verhält es sich wie mit einem widerspenstigen Kind. Es entzieht sich dem erzieherischen Zugriff, am Ende ist gar zu fragen, mit was man es im Grunde zu tun hat. Wird beispielsweise das Wort Amateurfilm in seine Hauptbestandteile ‚Amateur‘ und ‚Film‘ zerlegt, so ist das erstere weitgehend negativ konnotiert und das zweite positiv. Das eine tadelt, das andere lobt man. Amateure sind die stümperhaften Nichtsköner, die geringgeschätzten Dilettanten der jeweiligen Disziplinen. Der Film dagegen wird hochgelobt als eine der bedeutendsten kulturellen Errungenschaften des späten 19. und des gesamten 20. Jahrhunderts.³ Wenn man auch nicht immer davon ausgehen kann, daß der Film seine – wie ihm nachgesagt

³ Ein Beleg unter vielen stammt vom Chef-Kulturkritiker des ‚Spiegel‘, Hellmuth Karasek: „Beide Brüder [die Brüder Auguste und Louis Lumière; Anm. des Autors] haben, da sie steinalt wurden (Louis starb 84jährig, 1948; Auguste, 92jährig, 1954) noch erlebt, was sie angerichtet haben: die rasante, weltweite Ausbreitung der wichtigsten Volkskunst, der eindrucksvollsten Reportage und Geschichtsschreibung und der wirksamsten Propaganda des 20. Jahrhunderts“ (Karasek 1994, 152). Hellmuth Karaseks dreiteiliger Essay „über den Siegeszug des Films“ (ebd.) erschien zum 100-jährigen Bestehen des Films bzw. Kinos unter der Überschrift ‚Lokomotive der Gefühle‘.

wurde – unschickliche Kinderstube der Jahrmärkte und Nickelodeons gänzlich verlassen hat, sprechen doch einige Kritiker von der bedeutendsten Kunstgattung unserer Tage, die sich nicht neben die klassischen darstellenden und symbolischen Künste einzuordnen brauche; vielmehr „umfaßt die ‚Filmkunst‘ eher alle alten Künste“ (Monaco 1985, 30). Summarisch betrachtet ist Film sowohl in seiner Erscheinungsform als wirtschaftliches ‚Kino‘ als auch als ästhetisches ‚cinéma‘ Gegenstand vieler kulturbezogener Debatten.

Warum schenkt man diese rege Aufmerksamkeit nicht auch dem Amateur? Dieser wird belächelt und verspottet, ihm wird vorgeworfen, sein Werk sei minderwertige Halbware, nicht geeignet, eine ernsthafte Prüfung zu bestehen. Indes bietet das französische Wort Amateur, das sich aus dem Lateinischen ‚*amator*‘: *Liebhaber, Freund, Verehrer* herleitet, für sich gesehen beste Voraussetzungen für wohlwollende Verwendung. Schließlich handelt es sich um ein gesellschaftlich hochangesehenes Wortumfeld, das der Liebe und Zuneigung (‚*amare*‘ bzw. ‚*amor*‘). Doch ähnlich wie bei ‚*amica*‘, der Freundin, kann die freudige Zuwendung gelegentlich in gesellschaftlich sanktionierte Verachtung umschlagen, wie die Nebenbedeutungen ‚*Geliebte*‘ und stärker noch ‚*Dirne*‘ bekunden.

Die Zahl der abwertenden Äußerungen zum Amateur bzw. Dilettanten im allgemeinen und zum Filmamateur im besonderen ist Legion und tief im alltäglichen Sprachgebrauch verankert. ‚Amateurhaft‘ und ‚dilettantisch‘ sind synonym mit schlechter Qualität und ärgerlicher Inkompetenz, und vergessen ist die lateinische Herkunft des Dilettanten, die im ‚*delectare*‘: (*sich*) *erfreuen, genießen, Gefallen finden an* wurzelt. Immer dann, wenn Vergleiche mit der ‚richtigen‘ Arbeits- und Erwerbswelt anstehen, wird dem Unglücklichen, Stümper und Pfuscher mißlingendes, eben amateurhaftes Verhalten angekreidet. Im Dilettantischen vermutet das professionelle Leistungsethos seinen ärgsten Feind. Ebenso wie Müßiggang ein dem bürgerlichen Leistungsdenken widerstrebendes Prinzip markiert, wird zweckfreie Liebhaberei als nichtsnutzige Zeitverschwendung angeprangert. So ist der Profi nur der im harten Konkurrenzkampf gestählte – um nicht zu sagen gedrillte – Bruder des tollpatschigen Amateurs, und beide bedingen einander, wie die Druckerschwärze das Papier braucht, um sich davon abzuheben.

Doch diese dichotomische Sichtweise bestand auch im deutschen Bürgertum nicht immer, und es bedarf eines Blicks in die Vergangenheit, um die gut beleumundeten Seiten des Amateurs und Dilettanten kenntlich zu machen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren die finanziellen Möglichkeiten des aufstrebenden und zahlenmäßig anwachsenden Besitz- und Bildungsbürgertums so

weit gediehen, daß ihm verschiedene Möglichkeiten der privat betriebenen Kunstproduktion offenstanden. Besonders die Fotografie hatte es den Bürgern angetan, da diese verschiedene Funktionen gleichzeitig erfüllen konnte. Zum einen als sichtbares Kennzeichen der erlangten ökonomischen Stärke:

„Für das Bürgertum stellte sie eine ideale Form der Freizeitbeschäftigung dar, denn ihre Aneignung als neue und kostspielige Technik war ein prestigeträchtiger Zeitvertreib“ (Göttsch 1995, 396).

Der Zugewinn an Prestige durch Erwerb wertvoller materieller Gegenstände wie den einer Fotokamera konnte noch dadurch gesteigert werden, daß demonstrativ gelebte Muße als ideeller Beweis von Reichtum und Machtanspruch diene. Zum anderen waren die mimetischen Eigenschaften der Fotografie schnell und relativ einfach erlernbar, so daß individuelle Bilderproduktion keine umständliche Handarbeit mit Pinsel und Farbe mehr erforderte. Durch die fotografische Praxis, die auch mit Hilfe der Teilnahme an Ausstellungen und Mitgliedschaft in Kunstvereinen dokumentiert wurde, erlangte das Bürgertum aktiv erlebten Zugang zu bestehenden Werten und Normen der künstlerischer Bildung. Fotografie erfüllte somit problemlos den Wunsch nach „Integration in eine bildungsbürgerliche Welt“ (ebd.).

In diesem Zusammenhang wurde in den 1890er Jahren verschiedentlich der Versuch unternommen, dem Begriff des Dilettanten neue Wertschätzung zu verleihen. Der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark (1852-1914), erhob in mehreren Schriften den Dilettantismus in den Rang einer Alternative, die „zu einer neuen inhaltlichen Füllung des alten Begriffes ‚Volkskunst‘ führen“ (ebd.) sollte. Vor allem der „seit einem Jahrzehnt mächtig auflebende Dilettantismus der höheren Stände“ (Lichtwark; zit. n. Göttsch 1995, 396) sei geeignet, so schrieb Lichtwark, erstens die freie Zeit mit künstlerischer Ambition zu füllen und zweitens die erworbenen Erfahrungen im Umgang mit „ästhetische[n] Kategorien“ (Göttsch 1995, 396) an die nachgeordnete Bevölkerung weiterzugeben.

„Im Dilettantismus könnten Tausende neben ihrem bürgerlichen Lebensberuf ihre Fähigkeiten zu ihrer und anderer Freude und Nutzen verwerten, ohne Gefahr sich zu verlieren, und sie würden dabei als Sachverständige durch berufene Kritik die nationale Produktion fördern helfen“ (Lichtwark 1894, 36).

Lichtwarks Versuch, dem Bürgertum und anderen Bevölkerungsgruppen mehr künstlerische Bildung zukommen zu lassen, war vor allem durch die Erkenntnis beeinflusst, daß die wissenschaftlich-rationale Betrachtungsweise⁴ des ökonomisch dominierenden Bürgertums die schöngeistige Lebensphilosophie der Aristokratie verdrängt hatte; nicht immer zum Vorteil des Bürgertums, wie Lichtwark anmerkte:

„Und nun beginnt in dem Bürger das Bewußtsein zu dämmern, daß seiner Bildung ein wesentliches Element fehle, daß er im Grunde nur ein unterrichteter Barbar sei, und eine tiefe Sehnsucht nach Erneuerung der Bildung auf künstlerischer Grundlage im weitesten Sinne erfüllt die Gemüter“ (ebd., 21).

Dilettantische Aneignung und vertikale Vermittlung sollten, so lautete Lichtwarks Idee, auf breiter Basis die Entwicklung der neuen Volkskunst befördern helfen. Die Kunstgattung Fotografie stellte in seinem Puzzle des engagierten Dilettantismus nur einen Teilbereich dar und sollte durch andere Gattungen wie Malerei, Töpferei, Stickerei, Tanz usw. ergänzt werden.

Lichtwark seinerseits stellte damit den Begriff Dilettantismus wieder in die Nähe seines ursprünglichen Bedeutungszusammenhanges, der ihm seit dem Beginn seines Aufkommens im deutschen Sprachgebiet Anfang des 18. Jahrhunderts anhaftete. Danach dilettierten Laien in den jeweiligen Disziplinen von Wissenschaft und Kunst nur aufgrund ihrer privaten Freude und Leidenschaft. Sie mußten den dazu vorgesehenen Beruf nicht erlernt oder ausgeübt haben. Zu einem guten Teil bestimmte schöpferische Freiwilligkeit die Wortbedeutung des aus dem Italienischen ‚*dilettare*‘: *erfreuen, amüsieren* entlehnten Morphems.⁵ Einschränkend muß man hinzufügen, daß der positive Begriffsumfang im Laufe der Jahrzehnte an Kraft einbüßte und immer mehr von dem heute üblichen pejorierenden verdrängt wurde.⁶

⁴ Lichtwark bemerkte zum ‚neuen Gott des Bürgertum‘: „Alles war der das Leben beherrschenden Wissenschaft untergeordnet“ (Lichtwark 1894, 21).

⁵ Das Wort ‚Dilettant‘ ist aus dem gleichbedeutenden italienischen Wort ‚dilettante‘ entlehnt. Das zugrundeliegende Verb ‚dilettare‘ geht auf das lateinische ‚delectare‘ zurück und bedeutet wie dieses ‚ergötzen, amüsieren‘. Die Neubearbeitung des Deutschen Wörterbuchs von Jacob und Wilhelm Grimm zitiert eine positiv formulierte Fundstelle zum Begriff ‚dilettantisch‘ von J.W. Goethe aus dem Jahr 1814: „[...] er fühlte nämlich einen gewissen dilettantischen productionstrieb, dem er um so mehr nachhing, als er sich in prosa und versen leicht und glücklich ausdrückte“ (Deutsches Wörterbuch 1983, 1073).

⁶ Schon „[...] in den 1890er Jahren besaß er aber bereits den negativen Beigeschmack, den wir heute dem Wort beimessen“ (Göttsch 1995, 395).

Doch die Reaktivierung des positiven Wortkerns von ‚Dilettant‘ hatte Auswirkungen auf das Renommee von Amateurfotografen, und zwar in einer für sie erfreulichen Hinsicht. Da zu jener Zeit Laienfotografen über genügend ökonomische Mittel verfügten, um sich mit teurer Technik und in Vernachlässigung von Zeitdruck oder Erwerbsstreben dem Hobby widmen zu können, war es ihnen gegeben, die „technischen und künstlerischen Möglichkeiten des neuen Mediums [zu] ergründen und [zu] erproben“ (Göttsch 1995, 396). Sie standen damit nicht in direkter Konkurrenz zu Berufsfotografen, die sich den konventionellen Abbildungswünschen ihrer potentiellen Kundschaft gerade in der beliebten Porträtfotografie anpassen mußten.⁷ Amateure trugen vielmehr dazu bei, die Fototechnik zu verbessern und unkonventionelle bildnerische Sichtweisen zu erkunden.⁸ Im krassen Unterschied zur heutigen Situation des Massenmediums Fotografie, da der Knipser nichts, der Berufsfotograf alles gilt, konnte sich der wohl situierte bürgerliche Amateur der Jahrhundertwende auf das Besondere und Ungewöhnliche, auf die kreative Herausforderung in der Bilderproduktion konzentrieren. Der Berufsoperateur hingegen mußte – nüchtern betrachtet – fotografieren, um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können.

Auf diese oder ähnliche Argumente zur Ehrenrettung privater Bilderproduktion, seien sie nun fotografischer oder filmischer/videografischer Natur, rekurrieren durchaus bis auf den heutigen Tag die gängigen Affirmationen von Amateuren, deren Verbandsrepräsentanten, z.B. des ‚Bundes Deutscher Film- und Videoamateure‘ (BDFA) oder anderer ganz allgemein an Filmproduktion Interessierten. Weitgehende Freiwilligkeit des Arbeitseinsatzes, Schaffensfreude, Unabhängigkeit von ökonomischen Zwängen und berufstypischer Zeiteinteilung sowie individueller Ausdruck von Kreativität lauten die fast bis zur Stereotypie geronnenen Formulierungen.

⁷ Besonders die Mode der Retusche gehörte zu den unumgänglichen Arbeitspraktiken eines jeden Berufsfotografen: „Als man Herrn Perlmutter, den Inhaber des berühmten Ateliers ‚Adèle‘ in Wien um 1880 fragte: ‚Retouchieren Sie viel?‘, zuckte er mit den Schultern. ‚So weit Damen es fordern, müssen wir retouchieren, andernfalls würden die weiblichen Kunden die Bilder nicht abnehmen – das ist alles‘. Retusche war keine Entscheidung des Photographen mehr, denn die Wiener Damen forderten sie wie alle Damen in aller Welt“ (Kempe 1982, 29).

⁸ Zu den Konsequenzen finanzieller Unabhängigkeit der bürgerlichen Amateurfotografen bemerkt Silke Göttsch: „Wesentliche Erfindungen, z.B. die Ablösung des Naßplattenverfahrens durch ein Trockenplattenverfahren bei der Entwicklung von Fotografien, [...] gingen auf Amateure zurück. [...] Nicht nur Lichtwark, sondern auch andere Zeitgenossen bescheinigen den Amateurfotografen Innovationsfreude und Kreativität [...]“ (Göttsch 1995, 396f.).

„Positiv ausgedrückt: der Amateurfilmer ist völlig frei in Wahl und Gestaltung seiner Themen, er kann so persönlich und spontan reagieren, wie er will. Hier liegt die erste Chance des Amateurfilms. Und der Filmamateur kann seine Film zeigen, wem er will“ (Wagner 1978, 12).

Man kann es drehen und wenden wie man will, in negativer wie in positiver Hinsicht werden Amateur- und Berufsfilm miteinander verglichen, wobei die „für Amateurfilme reservierte Herablassung“ (Richter 1979, 16) einen gängigen Topos darstellt. Dabei sind die Vergleiche nur in wenigen Fällen so abwegig, daß ihnen Ignoranz oder Übelwollen zu unterstellen wären. Denn aus der Technikgeschichte des Films ist abzulesen, daß in seiner Frühzeit sowohl von wohlhabenden Amateuren als auch von Berufsfilmern ähnliches Filmmaterial (35-mm) und dazu passendes Gerät (35-mm Kameras ohne Tonaufzeichnung) benutzt wurden. Erst als 1927 die Einführung des Tonfilms die Produktionskosten explodieren ließ, konnten auch die kapitalkräftigsten Amateure diesen Entwicklungssprung nicht mehr mitmachen.⁹ Sie wichen in die verschiedensten Schmalfilmformate aus, die von der nationalen und überseeischen Filmindustrie offeriert wurden. Somit drängen sich die Vergleiche zwischen Schmalfilm- und Normalfilmwandern und -innen auch nach ihrer jeweils unterschiedlichen Abzweigung von demselben technikhistorischen Stamm fast zwangsläufig auf. Möglicherweise, so vermute ich, gingen Verkleinerung des Normalfilmformats von 35-mm und das Klischee der Geringschätzung des Amateurs Hand in Hand: Der kleine Bruder Amateur und der große Bruder Profi.

Das Beispiel Verkleinerung zum Schmalfilm ist deswegen so interessant, weil an ihm deutlich wird, inwieweit die ökonomische Dynamik der Ware ‚Kinofilm‘ die öffentliche Anteilnahme weitgehend usurpiert, so daß ‚Kleinformen‘ wie der Amateurfilm oder auch experimentelle und generell unabhängige Filmproduktionsvarianten kaum mehr zum Zuge kommen bzw. ab „einer gewissen Aufmerksamkeitsschwelle“ (Wagner 1979, 13) nicht mehr wahrgenommen werden. Selten genug finden selbst Werke von unabhängigen Filmemachern wie des Wort- und Filmkünstlers Herbert Achternbusch oder des Amerikaners Stan Brakhage Eingang in die Kinos. Diese Filmemacher und -macherinnen, die sich sehr wohl ihrer „Unabhängigkeit von kommerziellen Produktionsbedingungen“ (Scheugl/Schmidt 1974, 1014) bewußt sind, bezeichnen sich gelegentlich als Amateure, was ihrem künstlerischen Anspruch keinen Abbruch tut und sie mehr

⁹ Zur näheren Technikgeschichte des Films siehe auch *Kapitel 6.3.1. Der Schmalfilm*.

als Autodidakten und Avantgardisten denn als Stümper klassifiziert.¹⁰ Ihr Vorteil ist es, sich dem herrschenden Amateur-Stereotyp durch Hinweis auf ihr ausschließlich künstlerisches oder politisch-gesellschaftliches Interesse zu entziehen, das sie mit Hilfe der von ihnen bewußt eingesetzten, preiswerten Schmalfilmtechnik eher artikulieren können als mit dem zur Abhängigkeit von Filmförderungstöpfen und Produzenten führenden Normalfilm.

Private Bilderproduktion, die sich nicht mit übergeordneten Selbstbezeichnungen wie ‚künstlerische Tätigkeit‘, ‚Spiel- und Dokumentarfilm‘ bzw. ‚Filmemacher‘, ‚Filmregisseure‘, ‚freie Produzenten‘ o.a. betitelt, hat mit dem ihr zugeschriebenen Makel zu leben, keinen originären Beitrag zur inhaltlichen oder ästhetischen Entwicklung des jeweiligen Genres leisten zu können. Ihr wird bestenfalls ein epigonales Verhältnis zu den Vorbildern aus Fernsehen und Kino eingeräumt. Das bekommen auch und gerade die ambitionierten Filmer, Filmemacherinnen und Videoproduzenten zu spüren, deren Filmarbeit durch das bestehende Vorurteil nachhaltig bedrängt wird.

„Aber wir könnten vielleicht unser (meist uneingestandenes) Verhältnis zu Epigontum bewußt annehmen und es überdenken“ (Bürkle 1977, 14).

Folgendes Zitat gibt mehr als deutlich zu erkennen, in welchem inneren Zwiespalt ambitionierte Amateure befangen sind und welches Verlangen nach Anerkennung die allgemeine Mißachtung auszulösen vermag:

„Vielmehr erkannte er [Josef Walterscheidt, Vorsitzender des BDFA von 1962 bis 1992; Anmerk. des Autors], daß der Amateurfilm, will er eine breite Anerkennung finden, den Kunstfilm hervorbringen muß, um seine gestalterische Leistungsfähigkeit und damit seine Ernsthaftigkeit zu beweisen. Es war damals schon längst an der Zeit, um diese öffentliche Anerkennung zu ringen und etwas zu tun gegen das zwar verständnisvolle, aber mitleidige Belächeltwerden der Amateurfilmerei. Bis heute dauert dieser Kampf an und wir haben immer noch nicht den Platz im öffentlichen Ansehen errungen, der uns eigentlich zusteht“ (Bucerius 1977, 15).

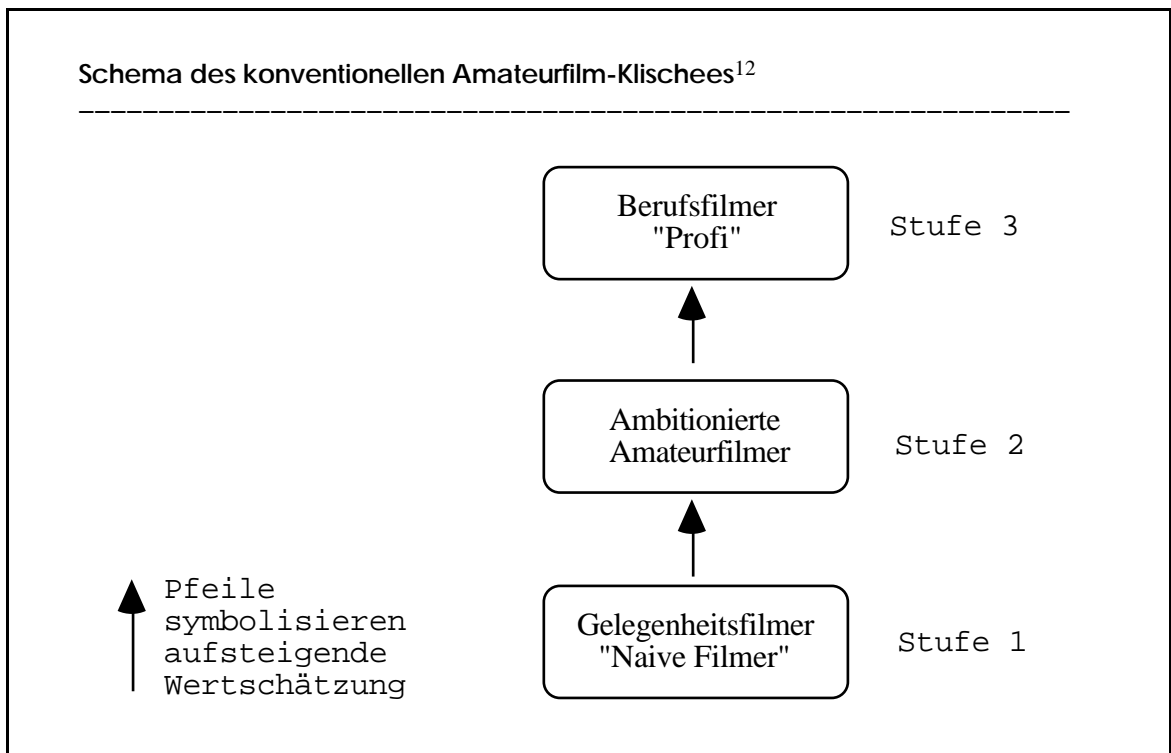
¹⁰ „Brakhage spricht von ‚home movies‘ nicht mehr in einem abwertenden Sinn. 1961 drehte er *Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie*, was einem Programm gleichkam. Im Gegensatz zum Regisseur professioneller Prägung tendierte er nicht zum teuren 35-mm-Format, sondern beschränkte sich vielmehr bei den *Songs* (1964-69) auf das 8-mm-Format“ (Scheugl/Schmidt 1974, 1014f.; kursiv im Original). Siehe auch ebd., 633.

Letztlich läuft es darauf hinaus, daß die möglicherweise vorhandenen gestalterischen Qualitäten ambitionierter Amateurfilme von Außenstehenden gar nicht erst wahrgenommen werden, da die bloße Ankündigung eines Amateurfilms Mißbilligung hervorrufen kann. Manchmal erfährt ein Amateurfilm öffentliche Wertschätzung nur über den Faktor Zeit – als nostalgische Reminiszenz an vergangene Begebenheiten und Konstellationen, ähnlich wie es Susan Sontag bei historischen Fotografien beobachtete, denn die „Zeit erhebt die meisten Fotografien, auch die dilettantischsten, auf die Ebene der Kunst“ (Sontag 1991, 27).¹¹ An dieser Stelle ist es angebracht, das Klischee des Amateurfilmers in einer ersten Übersicht festzuhalten.

¹¹ Zu den wenigen, überregional mit Interesse rezipierten Amateur- und Privatfilmen zählen die TV-Serie ‚Familienkino‘ von Alfred Behrens und Michael Kuball, die zum Jahreswechsel 1978/79 in den Dritten Programmen der ARD gesendet wurde sowie in jüngerer Vergangenheit die ähnlich konzipierte Sendereihe ‚Volkskino Zwei‘ von Heiner Sylvester und Bernd Wagner, ausgestrahlt im Mitteldeutschen Rundfunk im Dezember 1993. Beide Serien stellen private Filmaufnahmen zu einem Thema, z.B. ‚Feste feiern im Nachkriegsdeutschland‘ zusammen. Die so gewonnenen Filmkompositionen weisen über das ‚nur privat‘ Erfahrene weit hinaus und können als historisch bedeutsame Dokumente der jeweiligen Zeit neu betrachtet und auf unterhaltsame Weise konsumiert werden. Die Rezeption wird dadurch erleichtert, daß die Kompilationen als eigenständige Filmbeiträge – ‚wie aus einem Guß‘ – aufgefaßt werden. Jüngstes mir bekanntes Beispiel einer um Ernsthaftigkeit bemühten Fernsehausstrahlung von Amateurfilmmaterial ist der Fünfteiler ‚Das war unser Krieg‘, der wiederum von Michael Kuball federführend produziert wurde. Diese Serie ist ein Gemeinschaftsprojekt von fünf Regisseuren aus ehemals verfeindeten Nationen des Zweiten Weltkrieges, die historische Amateurfilme aus ihren jeweiligen Ländern zu einer subjektiven Chronik verdichteten. Die Serie wurde 1994/95 außer in dem europäischen Kulturkanal ARTE und dem NDR auch in Schweden, Australien und in Österreich gesendet.

Das älteste mir bekannte Beispiel für den Bereich der alten Bundesländer stammt aus den Jahren 1965 bis 1972. Damals gelang es dem Chefkameramann des NDR, Jan Thilo Haux, in Zusammenarbeit mit dem Berliner Regionalleiter des Bundes Deutscher Filmamateure (BDFa), Max Rendez, 59 Amateurfilmsendungen zu je einer halben Stunde im Fernsehprogramm des NDR zu plazieren. Die von Filmamateuren eingesandten Produktionen wurden der Öffentlichkeit unter dem Titel ‚Film als Hobby‘ vorgestellt und anschließend einer lobenden wie auch kritischen Diskussion unterzogen. Im Jahr 1980 mündete diese Reihe in einen 14 Teile umfassenden Fernshekurs für Schmalfilmamateure, die als Ratgebersendung konzipiert war und über das Dritte Fernsehprogramm des NDR ausgestrahlt wurde. Jan Thilo Haux, der auch als engagierter Buchautor und Produzent verschiedener Lehrfilme für Videoamateure (‚Video als Hobby‘) hervorgetreten ist, war schließlich maßgeblicher Initiator eines Wettbewerbes für Amateur- und Hobbyfilmer des Norddeutschen Rundfunks. Ende 1980 wurden drei Sendungen zu je 45 Minuten ausgestrahlt, die aus prämierten Beiträgen von Amateurfilmern zusammengestellt wurden und die mit dem programmatischen und von Robert Jung (‚Publikum macht Programm‘) entlehnten Slogan ‚Zuschauer machen Programm‘ beworben wurden.

Grafik 1



In gewisser Weise ist die gängige Zweiteilung in Berufs- und Freizeitakteure völlig legitim – wenn man sie unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet. Die einen produzieren stehende und laufende Bilder, um damit Geld zu verdienen, die anderen, um in erster Linie nicht-wirtschaftliche Bedürfnisse zu befriedigen. Beide sind Teil des wirtschaftlichen Gesamtkomplexes: die Foto-, Film- (Video- und Multimedia-) und Freizeitindustrie verdient nach wie vor gut am Massenabsatz von Geräten und Bildern, und professionelle Zulieferer der Unterhaltungs- und TV-Branche sättigen den Bilderhunger auf immer neue Weise. Gisèle Freund hält sich in ihrem lesenswerten Abschnitt über ‚Die Photoamateure‘ an diese vergleichsweise nüchterne wirtschaftliche Betrachtungsweise, und ihr gelingt es so, auf die verschiedensten Interdependenzen hinzuweisen, z.B. auf die Tatsache des gleichzeitigen Wachstums von Tourismus und Bilderproduktion/Fotoindustrie oder auf das steigende Ansehen der Kunstfotografie im öffentlichen Bewußtsein, das sich im Sammeln von Fotos zu Spekulationszwecken manifestiert.¹³

¹² Das Klischee der Amateurfotografie sieht ganz ähnlich aus. Man ersetze nur ‚Naive Filmer‘ durch ‚Knipser‘, ‚Ambitionierte Amateurfilmer‘ durch ‚Ambitionierte Amateurfotografen‘ und ‚Berufsfilmer‘ durch ‚Berufsfotografen‘. Vgl. Fricke 1988, 141-145, insb. Seite 141, sowie Abenhausen 1988, 21ff.

¹³ Vgl. Freund 1989, 217-227.

Doch „Amateur war [und ist] eben nicht gleich Amateur“ (Göttsch 1995, 399). In diesem sensiblen Betätigungsfeld drängt es die Akteure zu Selbst- und Fremdbegrenzungen, wie es das Amateurmodell in Grafik 1 nahelegt. Es geht dabei um Kategorien der sozialen Vergewisserung, um Fragen der Art, wie stehe ich im Vergleich mit anderen da, werde ich respektiert und was muß ich tun, um Anerkennung mit meiner Tätigkeit zu erfahren? Auf Stufe 1 befinden sich die ‚naiven Filmer‘, deren Film- und Videoproduktion zu bestimmten Gelegenheiten, vor allem im Urlaub, anlässlich von Familienfeiern und anderen Höhepunkten des privaten Lebens einsetzt. Mit diesen Gelegenheitsfilmern wollen die ‚ambitionierten Amateurfilmer‘, zumal solche, die sich in Interessengemeinschaften und Vereinen zusammengeschlossen haben, möglichst nicht verglichen werden, denn ihr Schaffen ist auf ‚weiterreichende Ziele‘ gerichtet, was nicht ausschließt, daß sie auch familiäre Anlässe mit Video oder Film dokumentieren. Der Übergang von Stufe 1 zu Stufe 2 ist fließend, und eine genaue Einordnung der jeweiligen Filmer hängt meiner Meinung nach im wesentlichen vom Grad der bewußten Selbsteinschätzung ab.

Ähnlich verhält es sich bei Stufe 2 und Stufe 3. Den Sprung ins Berufslager gelingt manchen in Clubs organisierten oder auch unorganisierten engagierten Amateurfilmern. Gerade einige nicht-kommerzielle Medieneinrichtungen, wie die Offenen Kanäle oder Medienwerkstätten, werden von Schülern, Studenten und ambitionierten Filmern und Filmerinnen als Orte der Qualifizierung und Einübung in die Medienpraxis verstanden. Ihr Ziel ist oft dezidiert eine Karriere bei Fernsehen oder Film.¹⁴ Ist der Aufstieg auf Stufe 3 geschafft, ist man also im Profilager angelangt, braucht man sich nicht mehr um das abfällige Wort Amateur zu kümmern. Ein Profi gilt im öffentlichen Ansehen als etabliert, er ist anerkannt, und seiner Arbeitsleistung wird meist – sogar ohne nähere Prüfung – Respekt entgegengebracht.

Der Amateurfilm als Ganzes wird in aller Regel nicht nach seinen Ergebnissen und Leistungen in Form von Videos und Filmen beurteilt. Vielmehr setzt ein pars-pro-toto-Verfahren ein, das nach einmaliger Rezeption z.B. eines Urlaubfilms eine allgemeine Einschätzung des gesamten Genres legitimiert. Einen Amateurfilm gesehen zu haben, heißt, alle Amateurfilme gesehen zu haben. Diese Wahrnehmung ist sicher nicht von der Hand zu weisen – Georg Seeßlen drückt es mit den Worten aus: „[...] alle Witze über den Terror von Diaabenden

¹⁴ Zum Stichwort Professionalisierungstendenzen im Offenen Kanal siehe ausführlicher bei Pätzold 1987a, 100ff. und Gellner/Tiersch 1993, 26.

und Super-8-Vorführungen im engen Kreis sind schon gemacht“ (Seeßlen 1993, 25) –, denn Funktionsumfang und Aufbau von zumal ungeschnittenen privaten Urlaubsfilmern gleichen einander auf geradezu frappierende Weise, wenn da nicht die Auftritte der Familienmitglieder oder Freunde für Abwechslung sorgen. Ein Urlaubsfilm soll Erinnerung konservieren und als Beweis herhalten, welcher schönen Urlaub man sich leisten konnte. Der Handlungsbogen wird durch die Chronologie von Abflug-Hotel-Strand-Ausflug-Sehenswürdigkeiten-Urlaubsbekanntschäften-Abschied und Heimkehr bestimmt. Mehr ist nicht nötig und wäre auch viel zu anstrengend.

Im öffentlichen Bewußtsein spielt es dann auch keine Rolle mehr, ob der Urlaubsfilm von einem ‚Gelegenheitsfilmer‘ auf die oben beschriebene Art zusammengestückerelt wurde oder ob ein engagierter, ‚ambitionierter Amateur‘ die Findstücke zu einem tragfähigen Film mit Dramaturgie, Darstellern und Handlung montiert, der also fachgerechten Kriterien genügt. Das Stigma des Amateurs bleibt so lange bestehen, wie sich jemand mit dieser Bezeichnung etikettiert oder sich im Auftreten davon verunsichern läßt. Nicht ganz zufällig profitieren z.B. Filmstudierende vom professionellen Aussehen ihrer geliehenen oder zu Verfügung gestellten Filmausrüstung; d.h. das Image des Seriösen vermag sich auf sie zu legen, obwohl sie sich – wenigstens zu Beginn ihrer Ausbildung – auf dem Stand von Anfängern oder Anfängerinnen befinden mögen.

Das pars-pro-toto-Verfahren gilt im übertragenen Sinn auch für den Bereich der öffentlichen Wahrnehmung, der sich mit der Zuweisung von Aufgaben und Funktionen von Amateurfilmen befaßt. Es existiert eine fast schon historisch zu nennende Konstante, die darin besteht, daß Medienfachleute und selbsternannte Experten zu allen Zeiten die nicht-kommerzielle Film- und Videoproduktion für ganz bestimmte Nutzenwendungen reservieren möchten. Nicht mehr das Prinzip des freien Spiels des (Film- und TV-)Marktes findet seine Anwendung, ob ein Video oder Film gedreht wird oder nicht, sondern das der medien- und gesellschaftspolitischen Aneignung. Dem Amateurfilm werden entweder Aufgaben angetragen, die ihm eine reduzierte Auswahl von Gebrauchsvarianten aus einem prinzipiell weiten Spektrum von Einsatzmöglichkeiten vorgeben, oder die Instrumentalisierung erfolgt aufgrund fest umrissener ideologischer Überlegungen.

1912 schlägt O. Th. Stein aus Dresden¹⁵ den Reduktionskatalog mit folgenden Worten auf, wonach der Amateur gegebenenfalls als Zulieferer des Berufskünstlers tätig sein soll:

„Zur Hebung von Technik und Geschmack werden die Amateure in der Kinematographie zwar nicht allzuviel beitragen können. Die Filmaufnahmetechnik arbeitet mit so raffinierten Mitteln, daß der Amateur ihr kaum neue Wege weisen kann. Das einzige wäre die Stabilisierung der Berechtigung künstlerischer Grundauffassung bei Landschaftsaufnahmen, die der Berufsoperateur heute noch in der Mehrzahl vermissen läßt“ (Stein 1912/13, 259).

Es schließt sich eine Aufzählung derjenigen Aufgabengebiete an, die er für Amateure geeignet und angemessen hielt. Darunter befinden sich bemerkenswerterweise auch einige Anwendungen, die einer kommerziellen Auswertung offenstehen könnten. Im einzelnen sind dies Informationsfilme über Land und Leute im Rahmen der Touristik, berufskundliche Filme aus „Gewerbe, Industrie und Handel“ (ebd., 260), Filme zum Einsatz in der Schule, die der Lehrer, „auf Schulkosten natürlich – mit einem kleinen Ernemannschen Universalkino ausgerüstet“ (ebd.) selbst drehen sollte, Forschungs- und wissensvermittelnde Filme und journalistische, Bericht erstattende Filme als „wertvoller Helfer der Zeitung der Zukunft“ (ebd.).

Doch das ureigenste Gebiet der Amateurkinematografie verortet O. Th. Stein in kleinen sozialen Umfeldern, beginnend bei der Familie: „Der Amateur muß gewissermaßen ein Geschichtsschreiber seiner Familie werden“ (ebd.). Und in anrührenden Worten wird die ureigene, nicht-wirtschaftliche Bestimmung des Amateurkinos gefeiert.

„Das kinematographische Portrait ist ein Zauberer, der Tote ins Leben zurückruft, unsere Verstorbenen wieder auf Minuten zu uns zurückkehren läßt. Es ist ein wahrhaftes echtes Medium für den Verkehr mit abgeschiedenen Geistern, aber glücklicherweise kein so phantasiereiches und deshalb unwahres wie die spiritistischen Medien. All das reiche wechselnde Leben der Familie, die festlichen Ruhepunkte, die Alltagsarbeit kann der Kinematograph in Form eines Familienalbums festhalten“ (ebd.).

¹⁵ Trotz intensiver Suche konnte ich keinerlei Informationen zur Person oder Biographie O.Th.Steins ermitteln.

Fast noch wichtiger als der dokumentarische Einsatz in der Familie erscheinen ihm Aufnahmen und Filme im kommunalen oder regionalen Rahmen. Mit dieser geographischen (Selbst-)Beschränkung nimmt O. Th. Stein eine Schwerpunktsetzung vorweg, die viele Jahrzehnte später von der Diskussion um die Einführung von Offenen Kanälen reaktiviert wird.¹⁶ Bei Stein heißt es in diesem Zusammenhang:

„Was kann er [der Amateurfilmer; Anmerk. des Autors] nun im einzelnen bringen? In erster Linie Heimatbilder aller Art, Landschafts-, Industrieaufnahmen, Genrebilder aus dem Leben, Naturdokumente aus dem Tierleben, landwirtschaftliche, technische, Verkehrs- und in beschränkter Zahl wissenschaftliche Aufnahmen, Reisebilder aus nahen und fernen Ländern. Vor allem aber wird die Lokalgeschichte ein breites Feld für den Amateur sein. Festzüge, sportliche Ereignisse, Einweihung von öffentlichen Gebäuden u. dgl. müssen die Kamera des Kinomateurs in Tätigkeit setzen“ (ebd., 259).

Ein Jahrzehnt darauf setzt Gustav Benkwitz aus Berlin¹⁷ die oben erwähnten Leitgedanken, insbesondere die zur Bescheidung auf klein-regionale Zusammenhänge, fast nahtlos fort. Auch ihm liegt sehr daran, die Liebhaberoperateure zu einer Sammlung „heimatlich wichtiger Aufnahmen“ (Benkwitz 1924, 102) anzuregen, sowie in „Fällen, in denen lokale historische Ereignisse vor sich gehen“ (ebd., 101), zu deren filmischer Dokumentation aufzurufen. Seine Vorschlagsreihe liest sich streckenweise wie ein älteres volkskundliches Themenverzeichnis, aus dem der Archivierungs- und sogar Rettungsgedanke alten, insbesondere ländlichen Kulturguts deutlich zutage tritt.

„Das Schützenfest, die Spinnstube, der Schäfflertanz wie das Fischerstechen, das Schlachtfest wie der St. Nikolaus, der Brunnenfestzug wie die letzte Postkutsche: wissen wir denn von all den Dingen wirklich, ob sie nicht zum letzten Mal gesehen wurden? Der Storch auf der Dorf- oder Stadtwiese, der Flurumgang, der letzte Abflug der Zugvögel, die Kirchweih, die Mobilmachung, der Einbruch der Quelle, die Ueberschwemmung und die Eisbahn auf der Wiese, der Fang des großen Fisches, der Abschluß des letzten Bären oder Hirsches: alles sind Dinge, die

¹⁶ Zum regionalen Anspruch der Offenen Kanäle heißt es bei Winand Gellner und Stephan Tiersch: „Die Diskussion um Offene Kanäle oder andere Formen der Bürgerbeteiligung am Fernsehprogramm war immer eng verknüpft mit der Forderung nach besserer lokaler Berichterstattung und Förderung der Nahraumkommunikation“ (Gellner/Tiersch 1993, 6). Siehe auch *Kapitel 5.1. Offene Kanäle – Annäherung an ein Interaktionsmedium*.

¹⁷ Leider ergab die biographische Recherche – wie schon für O.Th.Stein – auch für Gustav Benkwitz keine näheren Angaben.

dem Berufsphotographen oft höchst gleichgültig sein dürfen und auch sein müssen, weil dem Vorgang das Allgemeininteresse zunächst fehlt, solange wenigstens, als keine Nachfrage besteht. Bilder aus dem Landleben mit den einfachsten Vorwürfen: Pflügen, Säen, Ernten, sind gleichfalls viel eher Aufgaben für die Liebhaber als für den Firmenoperateur“ (Benkwitz 1924, 101f.).

Benkwitz ist sich darüber im klaren, daß eine Finanzierung der Filme zu den genannten Themenschwerpunkten, denen er insgesamt sogar den Charakter von wissenschaftlichen Forschungsprojekten beimißt,¹⁸ kaum vom einzelnen Filmamateure zu sichern ist. Er schlägt daher eine öffentliche Förderung der zu realisierenden Filme vor. In Städten und Kreisen sollten seiner Meinung nach Bild- bzw. Filmarchive eingerichtet werden, die den Ankauf der Laienproduktionen organisieren könnten. Darüber hinaus „kämen als Abnehmer Forschungsstätten und Museen in Frage, die einen für solche Aufnahmen, die Unbekanntes neu oder bisher Bekanntes in neuen Belegen zeigen, die anderen für solche, die aussterbende Bräuche, Sitten und Arten und Berufe und Werkzeuge u.ä. noch einmal vorführen“ (ebd., 102).

Das wirklich Bemerkenswerte an den Äußerungen von Benkwitz ist die eigentümliche Vermengung von erstens privaten und zweitens öffentlichen Interessen. Ihm ist die übliche Verunglimpfung der Amateure fremd, daher kann er Laien- und Berufsoperateuren die von ihnen jeweils am besten abzuleistenden, fest „umrissenen Aufgabenkreis[e]“ (ebd., 101) zuordnen. Oberstes Kriterium zur Entscheidung der Frage, wer welche Aufgaben übernehmen sollte, ist für ihn der wirtschaftliche Aspekt.

Einem Berufsfilmer könne beispielsweise nicht zugemutet werden, langwierige und somit wenig profitable (Forschungs-)Aufnahmen zu erstellen, „weil der Spesen- und Unkostenverbrauch so groß [werden könnte], daß der Streifen nie sich auswerten ließe“ (ebd.). Amateure dagegen bringen laut Benkwitz „viel Geduld, und so viel Liebe zur Sache“ (ebd.), aber auch die notwendige Ortskenntnis mit, so daß ihr diesbezüglicher Einsatz unvergleichlich angemessener wie auch intensiver und unmittelbarer erfolgen könne. Die Aktivitäten beider Gruppen von Filmern, der Amateure wie der Berufsfilmer, weisen gleichermaßen nach

¹⁸ „Das Ziel der Amateurkinematographie ist also allein das Sachliche, anders ausgedrückt, Verwendung als Forschungsmittel“ (Benkwitz 1924, 101). Neben die heimatkundlichen Themen treten gleichberechtigt naturkundliche Aufnahmen, die das Aufgabenspektrum abrunden, z.B. „Wolkenbildung und Wolkenzug, [...] Pflanzenwachstum, Tierentwicklung, Ablauf zoologischer und botanischer Vorgänge“ (ebd.).

außen. D.h. auch der Amateurfilm kann Themen bearbeiten, die von mehr als nur privatem Interesse sind und im weitesten Sinn der Allgemeinheit dienlich sein können.

Die Reduktion der privat betriebenen Filmarbeit auf bestimmte Aufgabenbereiche geschieht einzig aufgrund wirtschaftlicher und sachbezogener Überlegungen (hier: geographische Nähe zu den Ereignissen und Vorgängen) und verortet entsprechende Filmanlässe im regionalen Nahraum, wobei ‚kleiner Aktionsradius‘ mit ‚kleinen Themen‘ korrespondiert. Genau genommen kennt Benkwitz keinen ausschließlich von privat für privat – also zentripetal – angelegten Film. Sein Filmverständnis schließt den Faktor öffentliche Rezeption mit ein und macht den Amateurfilm potentiell zu einem Kommunikationsmittel, wenn auch mit und über Themen, deren unmittelbare Nutzenwendungen noch nicht einsehbar sein mögen.

Fast ein halbes Jahrhundert später gerät die Gemengelage von privat vs. öffentlich intendierter Amateurtätigkeit erneut ins Blickfeld. Mittlerweile gehört die hunderttausendfache individuelle Nutzung von Schmalfilmkameras und ersten Videoausrüstungen zum akzeptierten Freizeitstandard weiter Bevölkerungskreise, und private Filmproduktion stellt keinen unbezahlbaren Luxus des gutverdienenden Besitz- und Bildungsbürgertums mehr dar. In Hans Magnus Enzensbergers ‚Baukasten zu einer Theorie der Medien‘ von 1970 finden auch nicht-kommerzielle Medienoperatoren mit Schmalfilm- und Videotechnik ihren Platz. Zunächst geht er mit „den professionellen Medienproduzenten“ (Enzensberger 1970, 169) hart ins Gericht, indem er ihre Verachtung für private Medienarbeit „als reaktionäre Schutzbehauptung“ (ebd.) demaskiert, die nur zu dem Zweck aufgestellt wurde, daß damit „die ‚Begabten‘ ganz einfach ihre Reservate [verteidigen]“ (ebd.). Doch auch für Amateure jeden Mediums, deren Arbeiten den Rahmen ihrer Privatsphäre nicht überschreiten, zeigt Enzensberger wenig Verständnis.

„An Geräten wie der Kleinbild- und der Schmalfilmkamera sowie dem Magnetophon, die sich faktisch bereits in der Hand der Massen befinden, hat sich längst gezeigt, daß der einzelne, solange er isoliert bleibt, mit ihrer Hilfe allenfalls zum Amateur, nicht aber zum Produzenten werden kann. Selbst ein so potentes Produktionsmittel wie der Kurzwellensender ist auf diese Weise gezähmt worden und in den Händen verstreuter radio hams zur harm- und folgenlosen ‚Freizeitgestaltung‘ heruntergekommen“ (ebd., 168).

Der Einsatz der bereits vieltausendfach vorhandenen neuen Medien habe sich, so stellt es Enzensberger dar, an einer gesellschaftspolitischen Funktion zu orientieren, deren utopischen Fernziel, der Errichtung einer sozialistischen Gesellschaftsform, die bisher entfremdet lebenden Menschen durch „emanzipatorische[n] Mediengebrauch“ (Enzensberger 1970, 173) näherkämen. Beispielsweise kann er sich ein „Videonetz politisch arbeitender Gruppen“ (ebd., 170) vorstellen, die die privatistische Vereinzelung der Mediennutzer und -nutzerinnen durch kollektiv angelegte Kommunikation überwinden könnten.

Enzensbergers Medienkonzept handelt von der Mobilisierung der Massen und strebt per definitionem größtmögliche öffentliche Wirksamkeit an.¹⁹ Daher ist ein nach innen gerichteter Impetus der Film- oder Medienarbeit unerwünscht, ja fehlgeleitet. Seine Vorstellung davon, wie eine durch Medien hergestellte Öffentlichkeit beschaffen sein müsste, trifft sich inhaltlich mit Oskar Negt und Alexander Kluges „Selbstorganisation der Zuschauer“ (Negt/Kluge 1972, 180) und geht auf Bertold Brechts Radiotheorie aus dem Jahr 1932 zurück. In den medienpolitischen Ansätzen dieser Autoren geht es darum, die herrschende bürgerliche Öffentlichkeit, die eine „durch Programme kontrolliert[e]“ (ebd. 179) Medienrealität ist, in der also Rückäußerungen der Rundfunkhörer und Fernsehzuschauer zum laufenden Programm nicht vorgesehen sind, durch interaktive Medienstrukturen – mit der Möglichkeit zum Austausch von Meinungen – zu ersetzen.²⁰ Die Billigung privater Film-, Video- und Medienarbeit resultiert hier ausschließlich aus der zentrifugalen Kraft von wechselseitiger Kommunikation, dem Austausch von Informationen zwischen Bürgern und Bürgerinnen, die „die gesellschaftliche Bedingtheit ihrer anscheinend privaten Probleme erkennen“ (Wagner 1978, 14). Es bleibt das erstaunliche Fazit der Argumentation Enzensbergers, daß in ihr entgrenzende wie einengende Elemente enthalten sind. Einerseits dispensiert er den Funktionsumfang privater Film- und Videoproduktionen von der Beschränkung auf die Privatsphäre und weist ihnen somit eine prinzipiell größere

¹⁹ ‚Mobilisierung‘ oder ‚Beweglichkeit‘ gehören zu den Kernbegriffen Enzensbergers: „Das offenbare Geheimnis der elektronischen Medien, das entscheidende politische Moment, das bis heute unterdrückt oder verstümmelt auf seine Stunde wartet, ist ihre mobilisierende Kraft. [...] nämlich, die Menschen beweglicher machen als sie sind. [...] Ein Paket ist nicht beweglich, es wird nur hin und hergestoßen“ (Enzensberger 1970, 160). Für Enzensberger sind die elektronischen Medien, zu denen er auch Film und Videotechnik zählt, basisdemokratische Medien zur Auseinandersetzung und Veränderung der Realität. In den Händen der Massen bewirken diese eine auf bidirektionale Kommunikation gründende „Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozeß“ (ebd.). Beweglichkeit und Interaktivität bringen die nicht entfremdeten, authentischen Äußerungen der Menschen ans mediale Tageslicht.

²⁰ Mehr zu Enzensberger und seinem Vorstoß, den Mediengebrauch verstärkt an revolutionäre Intentionen anzukoppeln sowie seine Rezeption in Kreisen der Befürworter Offener Kanäle, findet sich in *Kapitel 5.3.4. Hans Magnus Enzensberger*.

Aufgabe zu, nämlich die der demokratisch motivierten Einmischung in medien- und gesellschaftspolitische Prozesse. Andererseits beschneidet er aufgrund dieser Operation den Aspekt der Grundlage aller privat betriebenen Medienarbeit: ihre individuell-subjektive Motivationsstruktur. In seinem Medienbaukasten ist kein Platz für Menschen, die im Privaten einen Wert an sich sehen und sich hinsichtlich ihrer dilettantischen Bilderproduktion genau damit begnügen, ganz gleich wie angepaßt oder subversiv diese im einzelnen ausfallen mag.

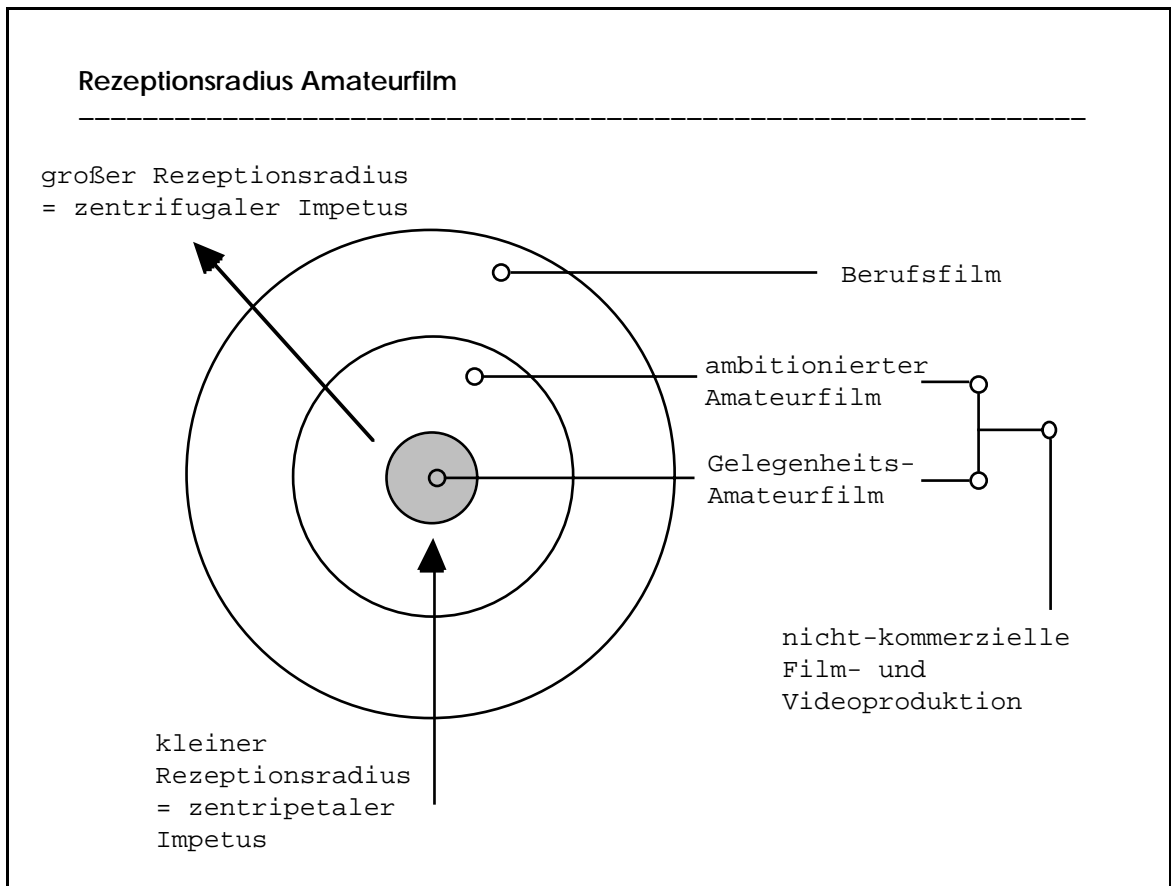
Es fällt, wie zu sehen war, schwer, den Begriff Amateur(-film) im Zusammenhang mit Enzensbergers Medienmodell positiv anzuwenden, da er ihn meidet und für die naive Freizeitbeschäftigung ohne Wert reklamiert. Vielmehr müßte man seiner Sprachregelung folgend von Mediennutzern und Medienmanipulatoreen sprechen, deren Intentionen in wechselseitiger Kommunikation gründen.²¹ Diese Mediennutzer können insbesondere die neuartige Videotechnik einsetzen, aber auch gleichberechtigt Computer, Film, Hörfunk, Zeitschriften, Fotografie, Fotokopierer, Kabelfernsehen und andere neue wie alte Medien. Enzensbergs Wortwahl ist auch deswegen so aufschlußreich, weil er einen bestimmten körperlichen Ort als Metapher für die nicht-kommerziellen Medienproduzenten wählt. Der klassische Amateur ‚liebte‘ (‚amare‘ – lat.: lieben) seine Aktivitäten, und der Ort war das Herz; Enzensbergers Manipulateure ‚handhaben‘ (‚manus‘ – lat.: die Hand) und nutzen die Möglichkeiten der Technik zielgerichtet für ihre kommunikativen Bedürfnisse. Medientechnik ist ihnen ein Werkzeug, dienstbar zu machen für bestimmte Zwecke.²²

Betrachtet man einmal den Amateurfilm aus der Perspektive der – früher wie heute – dominierenden Medienstruktur, die darin besteht, daß der Informationsfluß meist einseitig von einem oder wenigen Kommunikatoren/Produzenten/Sendern zu den mehr oder minder vielen Einzelempfängern verläuft, ist es im Sinne einer Raffung durchaus angebracht, das bisher Gesagte in Form einer Grafik zu veranschaulichen. Diese unterscheidet die relevanten Varianten der Film- und Videoproduktion hinsichtlich ihrer zu erwartenden Rezeptionsstärke.

²¹ „Die Frage ist daher nicht, ob die Medien manipuliert werden oder nicht, sondern wer sie manipuliert. Ein revolutionärer Entwurf muß nicht die Manipulateure zum Verschwinden bringen; er hat im Gegenteil einen jeden zum Manipulateur zu machen“ (Enzensberger 1970, 166).

²² Enzensbergers ‚Baukasten zu einer Theorie der Medien‘ ist erstens eine detaillierte Analyse des Zustands der Medien und zweitens eine Medienutopie, eine konkrete Utopie allerdings, die auf spekulative Aspekte verzichtet. Die ‚Werkzeuge‘, das sind die elektronischen Medien; mit ihrer Hilfe wird der Baukasten zusammengesetzt. Es ist ein rationales Handeln, mit klaren, kühlen Worten. Gefühlsbetont mag die Motivation zum Kampf, d.h. zur Medienrevolution sein, nicht aber die Analyse, nicht das Handeln und nicht das Sprechen darüber.

Grafik 2



Versteht man, wie hier vorgeschlagen, unter Rezeption eine quantitative Größe, d.h. meßbare Zuschauer- und Zuhörerzahlen, so erweiterte sich die Reichweite der nicht-kommerziellen Film- und Videoproduktion vermutlich für den Fall, daß netzförmige Kommunikationsstrukturen als alternative Medienordnung installiert würden, wie es Enzensberger und anderen Medientheoretikern vorschwebte. Gleichzeitig mit der Zunahme der privat betriebenen Medientätigkeit – die eine mehr interaktive als konsumptive sein müßte – käme es zu einer fortschreitenden Aufhebung der traditionellen Grenzen zwischen Individualkommunikation und Massenkommunikation.

Heute, Ende der 1990er Jahre, sind die Infrastrukturen netzartiger Kommunikation in Gestalt von Internet, E-mail, digitaler Telekonferenzen und anderer elektronischer Informationssysteme bereits Realität, wenn auch vorangetrieben aufgrund ökonomischer Marktmechanismen, an die Enzensberger sicher nicht gedacht, geschweige denn befürwortet hätte. Manche Kulturkritiker und Journalisten vergleichen die neue elektronische Infrastruktur beispielsweise mit dem

Ausbau des amerikanischen Eisenbahnnetzes in der Mitte des 19. Jahrhunderts, nur daß es sich jetzt um digitale Güter handelt, die transportiert werden sollen.²³

Die elektronischen Informationssysteme inkorporieren zusehends Teile der klassischen Massenkommunikationmittel, sowohl optische (Schriftzeichen, Symbole, Bilder, Fotos und Videos) als auch akustische Elemente (Musik, Sprache und Geräusche) und in Zukunft auch haptische (virtuelle Realität, Cyberspace). Aber sie belassen den Nutzer in seinem Status als Individualkommunikator: der einzelne Mensch vor seinem Multimedia-Computermonitor oder unter dem Cyberhelm. Dies ist die Medienrevolution, die der 1991 verstorbene jüdische, aus Prag stammende Medienphilosoph Vilém Flusser vorausgesehen und theoretisch mitbegleitet hat.

Vilém Flusser gilt in Kreisen der Informations- und Kommunikationstheoretiker als ‚bunter Hund‘, als optimistischer Freidenker unter den Gelehrten, dessen unkonventionelle Thesen zur Medienrevolution intellektuelle Anregung vermitteln, nicht aber Festlegung fördern sollen.

„Wie Nietzsche, Kierkegaard und viele andere nahm sich Flusser nicht vor, ein philosophisches System aufzubauen. Sein Denken ist ein großzügiges fließendes Gewebe, gewoben aus alten und neuen Maschen, im Vertrauen auf die Kette, die die Sprache bildet – das Haus des Seins, wie sie Heidegger nennt“ (Leao 1995, 221).

Aus seinem umfangreichen Gesamtwerk möchte ich im folgenden nur diejenigen Teile herauslösen, die mir hinsichtlich der privaten Medienproduktion am bedeutsamsten erscheinen. Dazu zähle ich ausdrücklich nicht die wenigen Bemerkungen, die Flusser namentlich zu Amateurfotografen und den sog. Knipsern äußerte und die nur im Gesamtzusammenhang seiner Medienphilosophie von Interesse wären.²⁴ Mir geht es um mehr, und zwar um das allgemeine Verhältnis von ‚kleiner‘ = privater und ‚großer‘ = öffentlicher Medienproduktion und -

²³ Dazu der ‚Zeit‘-Journalist Christian Tenbrock: „Der Eisenbahnboom öffnete den amerikanischen Westen. Transportkosten fielen, Städte entstanden aus dem Nichts, die Wirtschaft wuchs. So kann es wieder kommen. Ein neuer Boom ist im Werden, angetrieben von Chips und Software, vorwärts gedrängt auf den Schienen der Information und Kommunikation“ (Tenbrock 1996, 88).

²⁴ Flusser mißt den Amateurclubs kaum kommunikative Bedeutung bei, eher seien sie Veranstaltungsorgane zur Pflege (foto-)technischer Aufschneiderei: „Fotoamateurclubs sind Orte der Berausung an apparatischen Strukturkomplexitäten, Orte von Trips, nachindustrielle Opiumhöhlen“ (Flusser 1991, 53).

nutzung. Grundlage seines Denkens ist eine Neubewertung von Bildern und Zeichen im technischen Zeitalter. In erstaunlicher Analogie zu Herbert Marshall McLuhans Einteilung der Geschichte in drei Kommunikationsphasen, d.h. die „mündliche Überlieferung, Schreiben-Drucken und Elektronik“ (Meyrowitz 1990a, 49), spricht Vilém Flusser von einem Stufenmodell der Kulturgeschichte, dessen höhere Stufen eine fortschreitende „Entfremdung des Menschen vom Konkreten“ (Flusser 1990, 10), einen Abstraktionsprozeß bewirkt haben. Die vor-alphabetische Kulturstufe, auf der beispielsweise die Zeit der Höhlenmalereien stand, erstellt zweidimensionale bildliche Repräsentanten für die konkreten Objekte der Wirklichkeit. Die Höhlenbilder schieben sich zwischen die Menschen und die Objekte, sie werden zur Anschauung und Imagination gebraucht. Flusser bezeichnet diese Stufe als diejenige der „traditionellen Bilder“ (ebd.). Ihr Abstraktionsniveau ist „ersten Grades“ (Flusser 1991, 13), da die Bilder direkten, nicht-arbiträren Bezug auf die Objekte nehmen; die Bilder bedeuten die Objekte.

Es folgt die mittlerweile etwa 4000 Jahre währende Periode „der linearen Texte“ (Flusser 1990, 10), die zusätzlich zu den traditionellen Bildern mit Hilfe der Schriftzeichen eine weitere Vermittlungsstufe schaltet und die durch das wie an einer Kette aufgereichte begriffliche Denken des vorher, jetzt und später, durch Erzählen und Fixieren die Möglichkeit zur geschichtlichen Reflexion eröffnet; dies ist die „historische Stufe“ (ebd.). Texte abstrahieren von den zugrundeliegenden traditionellen Bildern, Schriftzeichen und „Texte sind demnach ein Metacode der Bilder“ (Flusser 1991, 11). Bilder, die im Zeitalter der Schriftlichkeit von einem Maler eigenhändig mit einem Werkzeug, das als Verlängerung, als „Simulation eines Körperorgans“ (ebd., 77) aufgefaßt wird, hergestellt werden, enthalten Geschichtlichkeit. Malt er beispielsweise ein Bild, das Motive der christlichen Ikonographie enthält, so sind zum Verständnis des Bildes grundlegende Kenntnisse der biblischen Geschichte, eines linearen Textes, notwendig.

Die letzte Stufe wird als die der „technischen Bilder“ (Flusser 1990, 10) bezeichnet, auf der wir uns gegenwärtig befinden. Apparate wie Foto-, Film-, und Videokameras sowie Computer und Monitore erzeugen und präsentieren uns auf technischem Weg hergestellte Bilder, die immerfort auf uns niederprasseln. Überall stehen Apparate, „aus denen die blendenden und betäubenden Bilderfluten strömen“ (Flusser 1995a, 83). Die neue Qualität der technischen Bilder besteht aus ihrer Partikeleigenschaft, ihrer Körnigkeit, der Auflösung von Linearität und ihrem Zerfallen in „punktartige Elemente (in ‚bits‘)“ (Flusser 1991, 64). Das beste Beispiel dafür bieten die Monitore der Television und der Com-

puter. Je näher man an sie herantritt, desto stärker lösen sich die Oberflächen der elektronischen Bilder in Punktelemente des Bildschirms auf. Die Apparate zur Erzeugung der technischen Bilder haben dabei die Eigenschaft, wie ein Automat zu funktionieren. Ohne Eingriff des Menschen würden sie ‚wahrscheinliche‘ Bilder produzieren, das sind Bilder, die gemäß der Konsequenz des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik in Entropie enden. Diese Bilder neigen „zur Desinformation, also zu einer immer gleichmäßigeren Streuung der Punktelemente, bis diese schließlich alle ‚Form‘ verlieren“ (Flusser 1990, 18). Wenn ein eingeschalteter Fernseher sein ihm innewohnendes Programm automatisch abspulte, demnach Kathodenstrahlen aussendete und der Mensch sich nicht einmischte, würde der Bildschirm ‚wahrscheinlich‘ ewig flimmern und rauschen, ohne ein für Menschenaugen konkretes Bild zu entwerfen. Das ‚Unwahrscheinliche‘ herzustellen wäre Aufgabe der Menschen. Ihnen fiel es zu, dem Formlosen Gestalt zu verleihen, sie müßten ‚informieren‘, d.h. „unwahrscheinliche Kombinationen von Elementen erzeugen“ (Flusser 1991, 76), um den offensichtlich unbefriedigenden Zustand formloser Streuung in ihrem Sinne aufzuheben.

In der Kulturphilosophie Flussers ist die Art und Weise, wie die technischen Bilder ihre Existenz erhalten, von großer Bedeutung. Sie werden, wie geschildert, von Apparaten erzeugt und nicht mehr ‚von Hand‘ oder mit ‚Werkzeugen‘. Die einzige körperliche Annäherung des Menschen an die Apparate erfolgt durch Druck der Fingerspitzen auf Tasten. Tasten, Schalter, Knöpfe agieren in einer „dem menschlichen Alltag unangemessenen Zeit [...], einer Zeit, für die andere Größenordnungen gelten. Denn die Tasten bewegen sich im infinitesimalen Universum der Punktelemente, im unendlich Kleinen, wo die Zeit blitzartig aufflammt“ (Flusser 1990, 23). So winzig die Zeit der Tasten und Schalter auch sein mag, die Ergebnisse der durch sie in Gang gesetzten Ereignisse können groß oder sogar verheerend sein, durch Tastendruck kann man „der Menschheit ihr Ende bereiten“ (ebd.).

„Tasten sind demnach Vorrichtungen, die das berühmte Sandwich überbrücken, nach welchem sich die Welt in die drei Schichten der nuklearen, der menschlichen und der astronomischen Dimensionen gliedert“ (ebd.).

Die gegenwärtig zu beobachtende Tastenbegeisterung „der Fotografen, der Kameraleute, der Videofilmer und vor allem der mit Computern Bilder synthetisierenden Bewohner der künftigen Gesellschaft“ (ebd., 28) ist nicht notwendigerweise an ein tieferes Verständnis für die Funktionsweise der Apparate gekoppelt. Kameramänner und -frauen und Computernutzer sind „oberflächliche Leute“ (ebd.), denen die Programme und die physikalisch-technischen Prozesse der Apparate gleichgültig sind, wichtig ist ihnen nur das konkrete Ergebnis ihrer Arbeit. Zweifellos sind die Programme zur Erzeugung der technischen Bilder so komplex, ihre Funktionsweise so abstrakt, daß der Vorgang der Rückeroberung des Konkreten, des ‚Informierens‘, nicht mehr sinnlich erfahrbar ist. Ein Maler der Renaissance beispielsweise konnte mit seinem Pinsel Farbe auf die Leinwand auftragen, um ein Bild zu erstellen. Er hatte einen direkten körperlichen, von handwerklichen ‚Werkzeugen‘, wie dem des Pinsels getragenen Zugang zu seiner Produktion. Die Bildererzeuger des technisch-digitalen Zeitalters entwerfen per Tastendruck auf ihnen unvorstellbare Weise abstrakte, mehr virtuell als real zu bezeichnende Bilderuniversen. Ob ein Bild ‚wirklich‘ vorliegt, kann man den Magnetbändern und digital gespeicherten Informationen heutzutage nicht mehr sinnlich-körperlich ansehen, daher „haben wir die Kriterien ‚wahr/falsch‘, ‚echt/künstlich‘ oder ‚wirklich/scheinbar‘ aufgeben müssen, um statt dessen das Kriterium ‚konkret/abstrakt‘ anzuwenden“ (ebd., 35).

Wenn man konkret und abstrakt auseinanderhalten will, oder mit anderen Worten: wenn die Menschen sich die Fähigkeit erhalten oder erwerben möchten zu ‚informieren‘, d.h. in der Welt der technischen Bilder, die uns bereits gegenwärtig mehr bestimmen, als wir zuzugeben bereit wären, nicht orientierungslos unterzugehen, ist es notwendig, möglichst viele Menschen am Drücken der Tasten zu beteiligen. Die Macht der technischen Bilder und damit unsere Steuerbarkeit läßt sich an der telegenen Präsenz des Golfkriegs beispielhaft demonstrieren. Paul Virilio hatte darauf aufmerksam gemacht, daß der 100-Tage-Krieg am Golf spätestens „mit dem Löschen der letzten kuwaitischen Ölquellen vergessen ist“ (Virilio 1992, 20). Die öffentliche Rezeption des Golfkrieges vermittelte sich nicht, wie noch im Vietnam-Krieg, über tägliche Reportagen des Grauens und des durch tatsächliche Kriegshandlungen erzwungenen menschlichen Leids, sondern durch TV-Bilder von in ‚Tomahawk‘ und ‚Patriot‘-Raketen eingebauten Zielvideokameras.

Es handelte sich um einen ‚sauberen‘ Krieg, dessen Bildergeschichten von ausgewählten CNN-Reportern bzw. von einem „vom Pentagon kontrollierte[n] Journalistenpool“ (ebd.) geschrieben wurden. Abweichende Bilder und Texte wurden von Zensurbestimmungen des US-Verteidigungsministeriums und der Alliierten verhindert, u.a. dadurch, daß kritischen Journalisten das Betreten des Landes während der Kriegshandlungen erschwert oder gar verboten wurde.

„Und deshalb dreht sich alles um die drastische Beschränkung der für die ‚Öffentlichkeit‘ bestimmten Bilder und Informationen“ (ebd.).

Wer die Macht über die Bilder hat, hat die Macht über die Menschen. Wie zu sehen ist, gerät man bei der Diskussion der technischen Bilder leicht in medien- und gesellschaftspolitische Zusammenhänge. Und so kann Flusser im derzeitigen Entwicklungsstadium der Medien eine unausgewogene Verteilung der Herrschaft über die Tasten konstatieren.

„Allerdings ist diese Lage, in welcher die Tasten die Menschen für Sinnegebung befreien werden, vorläufig noch nicht erreicht. Wir befinden uns statt dessen in einer Situation, die von relativ primitiven, noch nicht richtig durchblickten und daher nicht richtig installierten Tasten beherrscht wird“ (Flusser 1990, 28).

Nicht richtig installierte Tasten sind, am Beispiel des heutigen Fernsehens, solche, die zwischen ausschließlich produktiven und ausschließlich reproduktiven, zwischen sendenden und empfangenden Nutzungsarten unterscheiden. Die Tastenlage beim Fernsehen teilt sich demnach auf in die aktiven Tasten beim Produzenten und in die passiven beim Zuschauer, die diesem nur Wahl-, aber keine oder kaum Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen. Dadurch funktioniert dieser mächtigste Bildervermittler unserer Zeit weitgehend diskursiv, was nach Flusser bedeutet, daß der Diskurs eine Kommunikationsform ist, „in dem ein System mit einem anderen durch einen Kanal gekoppelt ist, durch den Informationen nur in eine Richtung fließen.

Die Absicht des Diskurses ist es, das passive System durch Informationen dem aktiven anzupassen (Beispiel Lehrer – Schüler)“ (Flusser 1995a, 26). Eine folgerichtige Voraussetzung der Diskursivität besteht nach Flusser allerdings in der „Trennung zwischem dem Privatleben und dem öffentlichen Leben“ (Flusser 1995b, 214). Dazu ein Beispiel: Ein schöpferischer Autor produziert in seinem

privaten Raum eine Information, trägt diese in den öffentlichen Raum, z.B. auf den Marktplatz einer Stadt oder in die Seiten einer Zeitschrift.²⁵ Die Informationen werden von anderen dort abgeholt und in ihre Privatbereiche getragen, mit der Absicht, diese zu benutzen. Das Fernsehen jedoch bricht mit der Unterscheidung in ‚private‘ und ‚öffentliche‘ Sphären.

„Der Produzent erzeugt seine Botschaft nicht in einem Privatraum, sondern in einem Sendeapparat, in einem Komplex von Vorrichtungen und Funktionären. Die Botschaft durchläuft ein elektromagnetisches Feld, von dem es ein Unsinn wäre, es eine ‚Republik‘ nennen zu wollen. Und der Raum, in welchem der Fernsehapparat steht – er ist zahllosen Botschaften offen und kann nicht eigentlich ‚privat‘ genannt werden“ (Flusser 1990, 28f.).

Durch die permanente Vermengung von privaten und öffentlichen Räumen ist der ausschließlich diskursiven Gebrauchsweise der Tasten die theoretische Grundlage entzogen.

Die dialogische Verwendung der Tasten ist das Gegenstück zur diskursiven. Dialogische Strukturen bestehen „aus zwei (oder mehr) durch einen Kanal gekoppelten Systemen. Durch den Kanal fließt Information in beide Richtungen“ (Flusser 1995a, 25). Dialogisch funktionierende Tasten sind die richtige Antwort auf die prinzipielle Ununterscheidbarkeit des Gegensatzpaares privat vs. öffentlich. Denn einem Tastendruck innerhalb des dialogisch gestalteten Kommunikationsverbundes können sowohl sendende als auch empfangende Eigenschaften innewohnen. Technisch gesehen existieren die Voraussetzungen zur Überwindung der uni-direktionalen Schaltung des TV-Systems seit längerem. Daher ist es nicht einzusehen, daß das Fernsehen nicht wie das Vorbild des Telefonnetzes funktionieren sollte. Ein „Schnittpunkt in einem Netz“ (Flusser 1995b, 219) wäre die zeitgemäße Schaltungsform – „dann könnten wir darin uns fernstehende Leute als unsere Nächsten erkennen und anerkennen: mit ihnen reden“ (ebd.). Erst bei Neuschaltung der Television als eines von lauter Knoten und Schnittpunkten durchwebten Kommunikationsnetzes verdiente sie die Anerkennung der im Wort ‚Fernsehen‘ enthaltenen ursprünglichen Bedeutung:

²⁵ Für das Beispiel des Hinaus- und Hineintragens einer Information ist es Flusser in gleichem Maße bedeutsam, ob die Information weitgehend materiellen Charakter (z.B. ein Schuh) oder weitgehend immateriellen Charakter (z.B. eine Nachricht) hat. Vgl. Flusser 1995b, 214f.

„Vielleicht werden wir dann tatsächlich durchs Fernsehen in die Ferne sehen, wie wir durchs Telefon fernsprechen und durch den Telegrafen fernschreiben“ (ebd., 214).

Die positive Utopie der Medienphilosophie Vilém Flussers besteht in der allmählichen Verwirklichung der ‚telematischen Gesellschaft‘, das ist die Gesellschaftsform, die die einzelnen Menschen in die Lage versetzen möchte, am informationellen Dialog existentiell teilzuhaben.²⁶ Was aber ist nun das wirklich Bedeutsame an Flussers Medientheorie in bezug auf private Medienproduktion? Zum einen, daß er nicht mehr – wie noch Enzensberger – nicht-kommerziellen Medieneinsatz als Teil des gerichteten Kampfs zur Revolutionierung der Gesellschaft begreift, sondern daß die dialogische Mediennutzung die neue Gesellschaft mit einschließt. Flusser vergleicht beispielgebend die ‚telematische Informationsgesellschaft‘ mit dem Modellfall der Kammermusik, bei der die Musiker einander lauschen und aufeinander angewiesen sind und die das Problem der Herrschaft auf ihre Weise untereinander lösen. In einem Kommunikationsnetz wird es auch weiterhin Meinungsführer geben, die ihre Interessen aufgrund ökonomischer, rechtlicher oder kompetenter Dominanz stärker vertreten werden als andere. Doch dem einzelnen sind Mitsprache- und Mitgestaltungschancen nicht mehr prinzipiell verwehrt, wie es in der heutigen Fernsehlandschaft Realität ist:

„Es gibt bei der Kammermusik keinen Dirigenten, keine Regierung. Wer den Takt angibt ist jener, der gerade vorübergehend das Wort führt“ (Flusser 1990, 136).

Zum anderen kippt Flusser die klassischen Unterscheidungen, die „basalen Dichotomien“ (Schmidt 1991, 37), zwischen innen und außen, privat und öffentlich, empfangen und senden, so daß weiterhin die Möglichkeit besteht – man muß hier von Möglichkeiten, nicht von Gewißheiten sprechen –, daß Individualkommunikation und Massenkommunikation ineinander aufgehen. Das Individuum geht aus der Diskussion gestärkt hervor, aber nicht, um andere Individuen (die massenhaft anderen) zu beherrschen, sondern anzuerkennen, in Worten

²⁶ Vilém Flusser definiert ‚telematische Gesellschaft‘ mit vergleichsweise nüchternen Worten: „Das Umschalten der Bündel in Netze und das Reversibilisieren der Kabel heißen ‚telematische Informationsgesellschaft‘ „ (Flusser 1995a, 86). Jedoch ist die Formulierung ‚existentieller Dialog‘ durchaus berechtigt. Denn Flusser ist stark beeinflusst von Martin Bubers Überlegungen zum dialogischen Leben, die sinngemäß implizieren, daß im Erschauen und Respektieren des anderen auch das eigene Ich erkannt und bereichert wird. Vgl. Flusser 1990, 130.

Flussers, um „des Antlitz des anderen ansichtig“ (Flusser 1990, 132) zu werden. Gewiß, argumentative Schwachstellen Flussers sind leicht auszumachen, dazu zählt z.B. die unglaubliche Naivität gegenüber der Frage, wie ein durchschnittlicher Fernsehzuschauer seinen Bilderkonsum in aktive Bildernutzung umwandeln sollte. Aber Flussers Medienphilosophie ist, um es zu wiederholen, eine positive Utopie und daher nicht vorrangig anwenderfreundlich. Lohnenswert für die Zwecke einer Beurteilung der nicht-kommerziellen Bilder- und Töneproduktion ist meiner Meinung nach besonders Flussers nachdrücklicher Hinweis auf die Durchlässigkeit bzw. Verschmelzungstendenzen von Privatwelt und Öffentlichkeit in der telematischen Informationsgesellschaft oder mit den Worten von Georg Seeßlen zum pornographischen Amateurfilm:

„Was wollen diese Filme denn sagen? Sie definieren die Grenze zwischen der Familie und der Welt“ (Seeßlen 1993, 26).

Man kann Vilém Flussers medienphilosophisches Gedankengebäude als – teilweise bereits realisierten – Modellfall zur Erzeugung von intersubjektiv ausgehandelten Sinnkonstruktionen betrachten. Die Menschen dialogisieren und kommunizieren mit und ohne Hilfe der Medien, um ‚unwahrscheinliche Informationen‘ herzustellen. Dialog, Kommunikation und Information gehen eine untrennbare Einheit ein, die dem einen Ziel dient: der Verwirklichung der telematischen Gesellschaft.

„Doch stünde im Kern einer derartigen Gesellschaft nicht mehr der Verkehr zwischen Bild und Mensch, sondern der Verkehr zwischen Mensch und Mensch durch Bilder. Und erst dann würden die ‚Medien‘ ihren Namen verdienen, den sie sich gegenwärtig zu unrecht anmaßen. Dann erst nämlich würden sie Menschen und Menschen verbinden, etwa wie die Nervenstränge die Nervenzellen miteinander verbinden. Und dank dieser Verbindungen würde die Gesellschaft immer neue Informationen erzeugen. Das wäre eine Gesellschaftsstruktur, die wohl am besten ein ‚kosmisches Hirn‘ zu nennen sein müßte“ (Flusser 1990, 58f.).

Das Programm, das diese gesellschaftlich wünschenswerte informationelle Struktur bewerkstelligen kann, wird Kultur genannt.

„Kultur ist eine Vorrichtung zum Erzeugen, Weitergeben und Speichern von Informationen“ (Flusser 1995a, 59).

Die Wirklichkeit der telematischen Gesellschaft resultiert daher aus der Fähigkeit von Individuen, die relevanten Bruchstücke dessen, was via kommunikativer Übereinkunft Realität darstellt, aufzunehmen und weiterzuverarbeiten. Es ist dies ein kreativer Gestaltungsprozeß, der sich beileibe nicht allein in einer dokumentierenden Abbildungsleistung erschöpft, sondern weitergeht, um anpassungsfähige Wirklichkeitsentwürfe zu perpetuieren. Hier zeigt sich die offenkundige Verwandtschaft Flussers mit den Argumentationslinien des Radikalen Konstruktivismus,²⁷ der gesellschaftliche Wirklichkeit als (selbst-)inszenierte Medienrealität, niemals als objektiv feststellbare Abbildungsrealität auffaßt. Diese theoretische Übereinstimmung läßt die private, von Individuen geleistete Medienarbeit in einem neuen Licht erscheinen. Flussers positive Neuinterpretation der Rolle des Individuums im Mediengefüge einer Gesellschaft verändert ihre basalen Dichotomien, die „Eckwerte (= basalen Dichotomien) des Wirklichkeitsmodells“ (Schmidt 1991, 39). Denn gesellschaftliche Kommunikation – und darauf folgend die Inszenierung von Wirklichkeit – wird, folgt man der Auffassung der Konstruktivisten, über diese existentiellen Gegensatzpaare verhandelt:

„Wirklichkeitsmodelle sozialer Systeme bzw. ganzer Gesellschaften sind auf der allgemeinsten Ebene geprägt von den basalen Dichotomien, mit denen sie operieren, und von der Art, wie diese Dichotomien interaktiv und kommunikativ durchgesetzt werden. Dabei geht es um die Konstruktion, Interpretation und Durchsetzung von Dichotomien wie wirklich–nicht wirklich, wahr–falsch, gut–böse, gesund–krank, schön–häßlich, mächtig–machtlos, heilig–profan, Leben–Tod usw. Die Definitionsmacht über die Bestimmung dieser Unterscheidungen bestimmt weitgehend über Macht und Einfluß in einer Gesellschaft“ (ebd., 35).

Im Fall der hier relevanten Argumentation handelt es sich insbesondere um die Dichotomie privat–öffentlich. Flusser befreit private Bilder-, Text- und Töneproduktion aus ihrer derzeitigen marginalen Rollenzuschreibung. Vielmehr fallen private und öffentliche Räume, individuelle und massenhafte Kommunikationsstrukturen mehr oder minder in eins, in ein Kommunikationsnetz. Und wenn es

²⁷ Einer der bedeutendsten deutschsprachigen Vertreter des Radikalen Konstruktivismus, der Siegener Universitätsprofessor, Literatur- und Kommunikationswissenschaftler, Siegfried J. Schmidt, definiert Kultur wie folgt: „Kultur kann konzeptualisiert werden als das – in sich vielfältig differenzierbare Gesamtprogramm (i.S. von Computersoftware) kommunikativer Thematisierung des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft“ (Schmidt 1991, 37).

tatsächlich richtig ist – wie es die Konstruktivisten ausführen –, daß massenmediale Kommunikation nur dazu da ist, „soziale Orientierung“ (Haller 1991, 54) zum Zweck der Selbstvergewisserung anzubieten, dann fällt dem Individuum die verantwortungsvolle Rolle zu, selbst – im Verbund mit anderen – für die Sinnkonstruktionen zu sorgen.

Auf die heutige Situation der nicht-professionellen Film- und Videoproduktion übertragen, kann man – sich auf Flusser und die Konstruktivisten berufend – zweifellos behaupten, daß Amateurfilme und -videos je unterschiedliche Sinnentwürfe, Bruchstücke und Facetten von sozialen Wirklichkeiten, „Interpretation[en] der Welt“ (Sontag 1991, 12) enthalten. Um abschließend ein Beispiel aus dem benachbarten Bereich der Amateurfotografie heranzuziehen: Susan Sontag hat als eine der ersten darauf verwiesen, daß Fotografieren eine „Methode zum Einfangen einer als widerspenstig und unzulänglich empfundenen Realität“ (ebd. 156) sein kann. In dem Maße wie z.B. die Kleinfamilie im Zuge der Industrialisierung der westlichen Welt aus „einem sehr viel umfassenderen Familienkollektiv herausgelöst wurde“ (ebd., 14), wuchs die Bedeutung des privat hergestellten Erinnerungsbildes als symbolische Repräsentanz verlorengegangener Familienkontinuität. Wenigstens in den Fotoalben soll der Zusammenhalt der Familie dokumentiert sein und damit Erinnerungs- und Tradierungsfunktionen erfüllen.

Für die verschiedenen Anwendungsformen des Amateurfilms, die ebenso verschiedene Sinnentwürfe transportieren, steht eine wissenschaftliche Untersuchung noch aus. Die vorliegende Arbeit soll zur Erschließung dieses Forschungsgebietes beitragen.

5. Partizipative Medien in Deutschland – Ein historisch-kritischer Abriss

5.1. Offene Kanäle – Annäherung an ein Interaktionsmedium

Als zu Beginn des Jahres 1984 mit der Eröffnung des Offenen Kanals Ludwigs- hafen die „Idee des Bürgerrundfunks“ (Helf 1991c, 623) zum ersten Mal in Deutschland verwirklicht wurde, bildete seine erfolgreiche Installierung den vorläufigen Abschluß einer Jahrzehnte währenden Diskussion um die Möglichkeiten der demokratischen Partizipation von Bürgern und Bürgerinnen an den Kommunikationsmedien Hörfunk und Fernsehen. Bevor ich näher auf die in der Mediengeschichte liegenden Wurzeln der Offenen Kanäle (Kurzform: OK) eingehe, soll beschrieben werden, um welchen Typ Kommunikationsmedium es sich idealerweise handelt.¹

Der Offene Kanal als „Rundfunk der dritten Art“ (Schumann o.J. [1993], 2) ist zunächst ein nicht an Profit orientierter Rundfunksender, in dem nicht-kommerzielle Hörfunk- und Fernsehsendungen produziert und ausgestrahlt werden können. Innerhalb der Organisation des Rundfunkwesens der Bundesrepublik Deutschland, d.h. mit der konkurrierenden Koexistenz von öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten und privaten TV- und Hörfunkstationen, erheben die Offenen Kanäle den Anspruch, „dritte Säule der dualen Rundfunkordnung“ (ebd., 3) zu sein. Diese etwas mißglückt anmutende Selbstbeschreibung verweist auf ein besonders hervorstechendes Charakteristikum der Offenen Kanäle: Sie beziehen sich sowohl in positiver als auch in negativer Weise auf die gewerblich arbeitenden Rundfunkstationen. Die Gemeinsamkeiten sind schnell ausgemacht: Auch ein OK sendet, wie die kommerziellen Anbieter, Fernseh- oder/und Hörfunkbeiträge. Zuschauer, Zuschauerinnen und Zuhörer können die Beiträge an ihren heimischen TV- oder Radiogeräten wie gewohnt empfangen, sofern diese die technischen Voraussetzungen erfüllen (Offene Kanäle verbreiten Fernsehbeiträge über Kabel, Hörfunkbeiträge auch terrestrisch) und innerhalb der Reichweite der OK-Sender liegen. Die Beiträge selbst können mit Hilfe der OK-eigenen Videotechnik hergestellt oder aber bereits extern vorproduziert in die

¹ Im folgenden beziehe ich mich auf den Typus der Offenen Kanäle als Fernsehsender; eine Darstellung des Offenen Kanals als Hörfunksender findet hier nur en passant statt. Gleiches gilt für partizipative Medienversuche in anderen Ländern (insbesondere in den USA, Großbritannien, Kanada und Italien), die den deutschen Offenen Kanälen teilweise als Vorbilder dienten. Eine knappgefaßte Übersicht zu den ausländischen Beteiligungsprogrammen findet sich bei Jarren 1994, 13ff.

Sendeabfolge aufgenommen werden. Hier wie dort gehören die Sendungen unterschiedlichen Kategorien an. So lassen sich Spielfilme und Dokumentationen, Reportagen, Musik- und Magazinsendungen, Sportberichterstattung und Ratgebersendungen, Reiseberichte, Talkshows usw. gleichermaßen im OK und in den öffentlich-rechtlichen resp. privatwirtschaftlichen Stationen finden.

Grundsätzlich gilt, daß, in Anlehnung an das klassische Kommunikationsmodell von Harold D. Lasswell, Autoren bzw. Produzenten (i.e. der Kommunikator) Beiträge verschiedener Genres (i.e. die Botschaft) mit bestimmter Intention herstellen und über die technischen Einrichtungen der Offenen Kanäle (i.e. das Medium) verbreiten, damit diese von einer Zuschauer-/Zuhörerschaft (i.e. Rezipient) rezipiert werden.² Die lineare, einseitig gerichtete Kommunikation vom Kommunikator zum Rezipienten kennzeichnet insbesondere den Sendeablauf der kommerziellen Sendeanstalten und zumindest auf technischem Gebiet auch den der Offenen Kanäle.³ Alle weiteren Merkmale unterscheiden die Offenen Kanäle in Deutschland von den gewerblichen Anbietern.

So gibt es in Offenen Kanälen keine Berufsjournalisten oder -redakteure, die ein aufwendig konzipiertes Sendeschema mit Eigen- oder Fremdbeiträgen ausfüllen. Journalistische Kriterien und Entscheidungskategorien wie Ausgewogenheit, Aktualität, Hofberichterstattung, Werbeumfeld-Journalismus, die ‚Schere im Kopf‘ usw. gelten im OK nicht. Es besteht auch kein finanzieller Produktionsdruck, denn die technische und finanzielle Ausstattung der Offenen Kanäle erfolgt in der Regel über die jeweilige Landesmedienanstalt, die dazu einen geringen Anteil der Rundfunkgebühren zu Verfügung stellt (z.B. ein 2%-Anteil am Rundfunkgebührenaufkommen in Bremen). Der Zugang zum OK wird nicht durch ein bestimmtes, insbesondere berufliches Interesse limitiert. Vielmehr steht ein OK **allen** Bürgern und Bürgerinnen, gesellschaftlichen Gruppen gleich welcher Art, Organisationen, Vereinen, Verbänden und Institutionen zur Verfü-

² Die ursprünglich für Zwecke der Nachrichtentechnik entworfene sog. ‚Lasswell-Formel‘ hat folgenden Wortlaut: „A convenient way to describe an act of communication is to answer the following questions:

Who
Says What
In Which Channel
To Whom
With What Effect?“ (Lasswell 1960, 117)

³ Gerade der als ungenügend empfundene, einseitig gerichtete Kommunikationsprozeß (ohne die Möglichkeit des Rollenwechsels bzw. des Feedbacks) war der entscheidende Kritikpunkt innerhalb der Auseinandersetzungen um den Offenen Kanal als Bürgermedium. Ausführlicher dazu siehe ab *Kapitel 5.3.1. Bertolt Brecht* und *5.4. Die Videobewegung*.

gung, um „selbständig und in eigener Verantwortung Rundfunkbeiträge herzustellen und senden zu lassen“ (Medienbericht '94 1994, 33). Inhalt und Form der Beiträge liegen allein in der Verantwortung der Nutzerinnen und Nutzer. Parteipolitische oder kommerzielle Werbung dürfen in den Sendungen nicht enthalten sein. Wirtschaftliche Gewinnerzielung ist ausgeschlossen, die Ausstrahlung erfolgt nicht gegen Entgelt. Offene Kanäle verstehen sich als lokale oder regionale Medien, die den Bürgern ihrer jeweiligen Einzugsgebiete offenstehen. Die Nutzungsberechtigung kann an den Wohnort, Arbeitsplatz oder Ausbildungsplatz innerhalb der Region gebunden sein, so zum Beispiel in Bremen und Bremerhaven: „Der Offene Kanal kann von allen genutzt werden, die im Land Bremen leben“ (Parpart 1995, 11). Ausnahmen von der räumlichen Nutzungseingrenzung sind aber vielerorts möglich.

In der Regel werden alle Beiträge in der Reihenfolge ihrer Anmeldung produziert und gesendet. Für diese Art der Sendeabwicklung hat sich der Ausdruck „Prinzip der Schlange“ (vgl. Expertengruppe 1980a, 24) herausgebildet. Wer zuerst kommt, sendet zuerst. Daraus folgert, daß der „Offene Kanal [...] in seiner idealtypischen Form grundsätzlich keine Programmstruktur“ (Gellner/Tiersch 1993, 8) besitzt.

Das Prinzip der Schlange hat sowohl Vor- als auch Nachteile: Freier, unstrukturierter Zugang zu den Kapazitäten des Offenen Kanals für alle Nutzerinnen und Nutzer verwirklicht umfassend den Gleichheitsgrundsatz (jede und jeder hat das gleiche Recht auf Produktionsmittel und Sendezeit). In Verbindung mit dem sogenannten Willkürverbot für den Träger des Offenen Kanals wird die autoritäre, d.h. gesteuerte Vergabe von Geräten und Sendezeiten verhindert.⁴ Dadurch wird erreicht, daß jeder Beitrag gleichwertig behandelt wird:

„Die Selbstdarstellung eines Rosenzüchters soll denselben Rang in Anspruch nehmen können wie der Protest von Bürgern, die sich gegen eine Straßenumbenennung wehren“ (Expertengruppe 1980b, 32).

Eine auf mögliche Rezipienten bezogene Programmstruktur läßt sich unter dieser Maxime allerdings nicht aufbauen. Langfristige Programmplanung entfällt ebenso, wie es schwierig oder unmöglich ist, publikumswirksame Hinweise auf oder Werbung für wiederkehrende Sendungen beispielsweise in Programmzeitschriften zu plazieren. Ein konturenstarkes Senderprofil mit klar gegliederten

⁴ Vgl. LAR 1994, 40.

Sendeplätzen, das die Senderattraktivität und die Zuschauerakzeptanz möglicherweise steigern könnte, bleibt Utopie. Das Prinzip der Schlange kann daher nur bedingt zuschauergerichtet genannt werden. Wer nur als Zapper, Switcher, Flipper oder Hopper⁵ auf den OK stößt, mag ihn als kurzfristige Bereicherung seiner Fernsehnutzung akzeptieren, doch geplantem Einschalten und themenbezogenem Zuschauen werden fast unüberwindliche Hürden in den Weg gestellt. Die Überlegung, spezifischer als es das Prinzip der Schlange erlaubt, auf vermutete Zuschauerwünsche nach einem zusammenhängenden Programm-schemata einzugehen, hat in der Hörfunk-Praxis beispielsweise beim OK Saarland dazu geführt, „Beiträge auf festen Sendepunkten auszustrahlen“ (LAR 1994, 49).

Indem der Grundsatz „first come – first served“ (Rolli 1981, 34) aufgebrochen wird, verändert sich der prinzipiell für alle Nutzer und Nutzerinnen gleichermaßen geltende freie Zugang zu den Produktions- und Senderressourcen: Zugunsten von angenommenen Bedürfnissen der Zuschauer und dem berechtigten Wunsch der Produzenten, befriedigende Einschaltquoten⁶ zu erreichen, wird die Idee des Offenen Kanals, ein Medium der Kommunikation für alle Bürgerinnen und Bürger zu sein (vgl. auch Rolli 1981, 23f.), in seinem Kern getroffen. Dies ist der „Zielkonflikt des lokalen Bürgerfernsehens“ (Gellner/Tiersch 1993, 6), der in seinem theoretischen Rahmen wie auch in der Praxis nicht aufzulösen ist. Freier, gleicher Zugang für alle und unstrukturierter Programmaufbau bilden eine zwingende Einheit für den OK, deren Verletzung automatisch zu anderen Formen des Beteiligungsfernsehens führen würde (vgl. Rolli 1981, 76).

⁵ Ein ‚Zapper‘ verläßt schnell unliebsame oder langweilige Sendungen und wechselt zu anderen Programmen. Ein ‚Switcher‘ springt ebenfalls mit Hilfe der Fernbedienung von Kanal zu Kanal, ohne eine einzige Sendung bis zum Ende anzuschauen. Ein ‚Flipper‘ schaltet den Fernseher unbestimmt ein, d.h., er informiert sich nicht über Programme oder Sendungen. ‚Hopper‘ sind Simultanseher. Sie sehen gleichzeitig mehrere Sendungen und hüpfen von den Nachrichten zum Spielfilm zur Reportage zur Game-Show zu den Nachrichten zum Spielfilm. Zur Typologie des selektiven TV-Verhaltens vgl. Czycholl/Niemeyer 1994 und Niemeyer/Czycholl 1994.

⁶ Das Argument der Einschaltquote ist für Offene Kanäle differenziert zu betrachten. Die o.g. Expertengruppe Offener Kanal wies daraufhin, daß die „Einschaltziffer kein Erfolgskriterium für den OK sein kann“ (Expertengruppe 1980b, 36), daß aber jede noch so rudimentäre Kommunikation, um die es ja im Offenen Kanal gehe, auch einen oder besser viele Rezipienten benötige. Ein TV-Sender ohne Zuschauer sei kaum zu legitimieren.

Grafik 3

Typen allgemeiner Beteiligungsprogramme ⁷		
Programmstruktur		
	vorhanden	nicht vorhanden
frei	<u>Lokalfernsehen</u> mit Bürgerbeteiligung (z.B. community-TV)	<u>Offener Kanal</u> (z.B. public-access)
	Zugang	
begrenzt	<u>Gruppenfernsehen</u> (z.B. government-access)	<u>Strukturfreies Fernsehen</u> (z.B. leased-access)

Die „Mütter und Väter“⁸ der Offenen Kanäle in Deutschland waren sich der Probleme unstrukturierter vs. strukturierter Programmabläufe bereits in der vorbereitenden Diskussionsphase bewußt und haben sich zu einem Spagat zwischen Theorie und Praxis bekannt:

„Indessen soll dem Defizit an Orientierung durch das Prinzip der Schlange von Anfang an durch ein Höchstmaß von Programm-Vorinformationen entgegengewirkt werden. Es zählt daher zu den wichtigsten Aufgaben der Versuchsleitung, über die Programmabfolge mit Uhrzeiten im eigenen TV-Kanal, in der lokalen Tagespresse, in Anzeigenblättern, durch Aushang in Vereinslokalen, Rathäusern, Jugend- und Gemeindezentren, Arbeitsämtern, Krankenhäusern, Altersheimen, durch Kontaktpflege mit Pfarrern, Lehrern, Garnisonsoffizieren, Briefträgern und Sozialarbeitern zu informieren. Innerhalb des Prinzips der Schlange wurde vorgesehen, daß es den Beiträgern freisteht, bestimmte Wünsche zum Wochentag und/oder zur Uhrzeit der Sendung ihres Beitrages anzumelden“ (Expertengruppe 1980b, 37).

⁷ Vgl. Gellner/Tiersch 1993, 7. Englische community-Sender werden grundsätzlich professionell betrieben, jedoch haben interessierte Bürger die Möglichkeit, eigene Sendungen zu produzieren und zu senden. Im Gruppenfernsehen ist der Zugang auf bestimmte Interessengruppen, Institutionen, Behörden usw. beschränkt. Im strukturfreien Fernsehen muß man die Sendezeit erwerben.

⁸ Im Juni 1979 konstituierten sich Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen von Bildungseinrichtungen, Gewerkschaften, Kirchen, Rundfunkanstalten und Staatskanzleien als Expertengruppe Offener Kanal.

Auch aufgrund der Beliebtheit des Mediums Hörfunk kam es im OK Saarland inzwischen (1994) zu einem Anmeldestau mit Warteschlangen, so daß die entstandenen „Konkurrenzen“ [...] durch Vermittlung des OK-Personals aufgehoben“ (LAR 1994, 49) werden mußten. Rund 70 Prozent seiner wöchentlichen Sendezeit vergibt der OK Saarland für jeweils ein halbes Jahr fest an Nutzergruppen. Der OK Lübeck hat täglich zwei Stunden lang verbindliche Sendeplätze für Musiksendungen eingeplant. Starres Festhalten am Prinzip der Schlange bestimmt demnach nicht mehr allein die Wirklichkeit vieler Offener Kanäle, man spricht vielmehr vom „entwicklungshistorischen Grundsatz“ (Schumann o.J. [1993], 4) des Prinzips der Schlange, das sich – vor allem aus Akzeptanzgründen gegenüber den Zuschauern – den Erfordernissen der Gegenwart und Zukunft folgend weiterentwickeln müsse.

Die inzwischen 37 Offenen Kanäle in Deutschland (Stand 20.10.1995)⁹ waren angetreten, um neues kommunikatives Verhalten zu ermöglichen und zu fördern. Man befand, daß herkömmliche Fernseh- oder Hörfunknutzung in der passiven Entgegennahme von Sendungen bestünde, die andere hergestellt hatten. Ein Rollenwechsel vom mehr oder minder unbeteiligten Konsumenten zum aktiven Produzenten des medialen Geschehens sei nicht eingeplant. Dies sei das alte, kritikwürdige kommunikative Verhalten.¹⁰

Offene Kanäle sollten die mündigen Bürger und Bürgerinnen, besonders aber diejenigen, die sich zuvor nicht oder kaum medial mitteilen konnten, in die Lage versetzen, diesen Rollentausch zu praktizieren. Man nahm an, daß die Themen, über die die Menschen berichten, informieren und sich austauschten, vor allem aus ihrem näheren sozialen Umfeld stammen würden und wiederum für dieses bestimmt seien; jedenfalls wird in „den einschlägigen Publikationen [...] an keiner Stelle ein Beteiligungs-Kanal mit mehr als regionalem Bezug diskutiert“ (Gellner/Tiersch 1993, 6). Direkte mediale Beteiligung ließe sich am ehesten im kleinräumigen oder regionalen Rahmen herstellen, über die die Menschen Bescheid wüßten. Unter diesen Voraussetzungen wurde dem Offenen Kanal nie

⁹ Adressenverzeichnisse auf Sendung befindlicher Offener Kanäle in Deutschland werden von verschiedenen Offenen Kanälen und/oder im Auftrag der Landesmedienanstalten herausgegeben. Die oben genannte Zahl war einer Broschüre des Offenen Kanals Kassel zu entnehmen. Vgl. OKK 1995, o.S.

¹⁰ Vgl. dazu stellvertretend das folgende Zitat: „In einer Welt, in der ständig wachsende Bilderfluten den menschlichen Wahrnehmungsapparat bedrängen, in der zunehmend Medienprodukte zu Waren werden, wird der Passivismus der Rezipienten erhöht. Ein Offener Kanal kann möglicherweise dazu beitragen, kommunikative Begegnungs- und Handlungsmöglichkeiten zu erschließen, Hilfe und Ferment zur Aufbrechung von Sprach- und Beziehungslosigkeit zu sein“ (Helf 1991a, 210).

ausdrücklich der Status eines überregionalen Massenmediums zugeschrieben. In den Selbstdarstellungen einzelner Offener Kanäle heißt es vielmehr:

„In Offenen Kanälen können Meinungen, Lebensansichten, Erlebniswelten im Radio und im Fernsehen von denen verbreitet werden, die in den anderen Medien keine Stimme haben. Es werden Nachrichten von unten gemacht, Bezüge zu den kleinen, alltäglichen Zusammenhängen hergestellt, aus dem Sportverein oder der Bürgerinitiative berichtet. Hier können ausländische Mitbürgerinnen und Mitbürger in ihrer Sprache über Ereignisse im eigenen Land berichten und ihre Alltagserfahrungen in Deutschland weitergeben. Frauen können sich den Offenen Kanal erobern und für ihre Belange eine Öffentlichkeit finden. Von Jugendlichen bis Senioren können alle das rauslassen, was ihnen auf den Wecker geht. Das Programm in Offenen Kanälen ist immer so vielfältig wie die Menschen, die diese Möglichkeit für ihre Zwecke nutzen“ (Linke/Brandt 1994, 6).

Oder:

„Doch es gibt so viele Sachen, die Ihnen am Herzen liegen, und die, wenn Sie nicht darüber berichten, niemals anderen Menschen dieser Stadt mitgeteilt werden. Welche Themen Sie interessieren, wissen Sie selbst am besten, ob es nun die Bremer/Bremerhavener Kommunalpolitik ist, der tägliche Umgang der Menschen miteinander oder das kulturelle Angebot der Stadt. Warten Sie nicht länger, daß ‚Ihre‘ Themen einmal im Programmteil einer Fernsehzeitschrift erscheinen, produzieren Sie selber. Ob nun vorproduziert oder live, der OFFENE KANAL bietet Ihnen das Forum für Ihre Ideen“ (Parpart 1994, 3).

Aus den Äußerungen der Befürworter Offener Kanäle läßt sich ein Idealbild herausfiltern, das dem OK mehr als nur den Charakter einer technischen Abspielstätte beimißt, sondern darüber hinaus den sozial-integrativen Aspekt eines Ortes der Begegnung betont:

„Der OFFENE KANAL ist in der Praxis ein Kultur- und Kommunikationszentrum, ein Ort, an dem die Bürgerinnen und Bürger einander treffen können, miteinander ins Gespräch kommen und gemeinsam weitere Aktivitäten entwickeln“ (Parpart 1995, 6; Großschreibung im Original).

Hier deutet sich an, daß der OK die technischen Grenzen der sich heute darbietenden Medien Fernsehen und Hörfunk überspringt, indem er zusätzlich zur medialen Kommunikation direkte, nicht medial vermittelte zwischenmenschliche

Begegnungen ermöglichen möchte. Ein OK soll idealerweise eine Art neuer „elektronische[r] Dorfplatz“ (Hunziker/Schors 1983, 83) sein, „primär ein Interaktionsmedium, kein Massenmedium“ (Helf 1991a, 210), das einerseits die Programmideen der Nutzer und Nutzerinnen umsetzen hilft, andererseits „als soziales und kulturelles Dienstleistungszentrum“ (Parpart 1995, 6), vergleichbar einer Stadtbücherei oder wie ein Jugendzentrum oder Bürgerhaus, weiterreichende sozial-kommunikative oder medienpädagogische Aufgaben übernehmen kann.

Die Expertengruppe Offener Kanal arbeitete in dieser Hinsicht drei Zielsetzungen als Schwerpunkte heraus: Erstes Ziel ist die ‚Qualifizierung der lokalen Kommunikation‘. Darunter versteht man eine Erweiterung und Neubelebung des regional zugänglichen Meinungsspektrums. Zu wichtigen kommunalen Themen soll der OK, ähnlich anderen journalistisch-partizipatorischen Kleinmedien wie Stadtteil- und Betriebszeitungen oder Flugblättern (vgl. Fabris 1979, 219ff. und Todd-Hénaut 1978, 66) eine Meinungsplattform bilden.

Das zweite Hauptziel wird mit ‚Soziale Qualifizierung von Bürgerinnen und Bürgern‘ umschrieben und besagt, daß bisher unterrepräsentierte Personen und Personengruppen durch die Erfahrungen im OK soziale Kompetenz und Teilhabe am öffentlichen Leben erfahren sollen. Der soziale Lernort Offener Kanal kann diese Einzelpersonen und Gruppen ermutigen, in Zukunft gemeinsam Strategien zur Alltags- und Problembewältigung zu entwickeln.

Und schließlich wird mit ‚Kommunikative Qualifizierung von Rezipienten‘ umschrieben, daß normalerweise passive Fernsehzuschauer größere kommunikative Kompetenz in bezug auf die herkömmlichen elektronischen Massenmedien erfahren, indem sie aktiv im OK Beiträge herstellen und so den Rollenwechsel vom Konsumenten zum Produzenten vollziehen. Durch die Einsichten in die Produktionszusammenhänge am Beispiel der eigenen Sendungen verlieren die elektronischen Medien ihren mysteriösen Schleier. Besonders Personengruppen, die im Massenkommunikationsprozeß benachteiligt sind, sollen erfahren, welche Manipulationsmöglichkeiten den Medien innewohnen bzw. daß diese eine eigene elektronische Realität bilden können, die mit der lebhaften nicht übereinstimmen muß.¹¹ In diesem weitreichenden Zielekatalog offenbart

¹¹ Vgl. Expertengruppe 1980b, 30ff.

sich der hohe Erwartungsdruck,¹² der an die Offenen Kanäle bereits in einer Phase herangetragen wurde, als sie in Deutschland noch gar nicht eingerichtet waren. Verschiedentlich wurden daher auch Äußerungen laut, die auf die Gefahren des Scheitern aufmerksam machen wollten, zum Beispiel von Rainer Kabel, damals Leiter der Hauptabteilung Medienfragen und Forschung im Sender Freies Berlin und Mitglied der Expertengruppe Offener Kanal:

„Der Offene Kanal kann zum Tingeltangel und zur folgenlosen Meckerecke verkommen, zum Tummelplatz von Exhibitionisten aller Art (vom politischen Bekenner bis zu Entkleidungsamateuren), von Wichtigtuern, die in die anderen Kanäle nicht kamen, von Monomanen, Leuten mit viel Zeit, fanatischen Minigruppenanhängern, Geschäftemachern, wenn nicht die Betreiber selbst darüber wachen, daß alles, was geschieht, unter dem Paradigma der Kommunikationsstiftung zu stehen hat; nicht als letzte Chance für Zukurzgekommene, als Mülleimer der anderen Programme, als eigensinniges Amateurtheater darf der Offene Kanal benutzt werden, wenngleich gerade alternative Angebote gefragt sind“ (Kabel 1980, 50).

Und Hans Wolfgang Rolli, der sich vor allem um die Rezeption internationaler Erfahrungen mit Beteiligungsfernsehen bzw. mit dem OK bemühte, merkte 1981 ähnlich an:

„Geht man davon aus, daß in der Bundesrepublik Kabelfernsehversuche verwirklicht werden, scheint es unerlässlich, auch Versuche mit dem Offenen Kanal zu wagen. Noch ist genügend Zeit vorhanden, aus den Fehlern des Auslandes zu lernen und unter Einbeziehung der Bevölkerung eine eigene, erfolgversprechende Konzeption zu entwickeln. Je besser man diese Zeit nutzt, desto weniger besteht die Gefahr, daß der Offene Kanal in der Bundesrepublik zur ‚Spielwiese‘ von Utopisten oder von den Etablierten mißbraucht wird“ (Rolli 1981, 82).

Die Hoffnungen und Befürchtungen,¹³ die sich aus der Diskussion um eine Etablierung der Offenen Kanäle in Deutschland ergaben, sind jedoch nur er-

¹² Vgl. beispielhaft: „[...] daß gerade in dieses Mediensystem Hoffnungen und Erwartungen gesetzt wurden, die zu hoch gesteckt und in diesem Umfang niemals zu verwirklichen sind“ (Rolli 1981, 77).

¹³ Zur emotional-ideologischen Überfrachtung der Diskussion um Offene Kanäle vgl. auch: „Der Offene Kanal spielte bereits in der Vorbereitung des Dortmunder Kabelpilotprojektes eine große und nicht unumstrittene Rolle. Mit ihm konnte das ‚Neue‘ am Kabelfernsehen zunächst sehr prägnant deutlich gemacht werden. Bevor sein Sendebetrieb am 1. Juni 1985 begann, war er bereits ein Reizwort und in der Gefahr, ideologisch überfrachtet zu werden“ (Pätzold 1987a, 3).

klärbar, wenn ihr medientheoretischer und -historischer Hintergrund näher beleuchtet wird. Die grellsten und wichtigsten Schlaglichter auf dieser auch medienpolitischen Bühne werfen die Begriffe ‚Partizipation‘ (von Bürgerinnen und Bürgern an Entscheidungsprozessen aller Art) und ‚Demokratisierung‘ (der Medien und darüber hinaus der Gesellschaft).

5.2. Offene Kanäle und das Grundrecht auf Meinungsfreiheit

Der Bericht der Bundesregierung über die Lage der Medien in der Bundesrepublik Deutschland 1994, kurz ‚Medienbericht '94‘, stellt zur Situation der Offenen Kanäle nüchtern fest:

„Die Offenen Kanäle sind in der dualen Rundfunkordnung Deutschlands politisch, rechtlich und finanziell fest verankert; zeitgleich mit der Etablierung des privaten Rundfunks hat man auch die Einrichtung von Offenen Kanälen beschlossen“ (Medienbericht '94 1994, 168).

Doch was sich hier wie ein unverbrüchliches Bekenntnis zum Fortbestand Offener Kanäle in Deutschland liest, wird wenige Absätze später überraschend relativiert:

„Insgesamt haben die Offenen Kanäle die Anfangsphase ihrer Entwicklung noch nicht abgeschlossen. Es bedarf nach Einschätzung von Fachleuten¹⁴ einer systematischen Aufbauarbeit, will man die Offenen Kanäle zu einer gefestigten und langlebigen Einrichtung machen“ (Medienbericht '94 1994, 168ff.).

Auch bei hoher Verständnisbereitschaft für eine sich allseitig absichernde Amtssprache verunsichern diese Formulierungen eher als daß sie interpretatorische Klarheit schaffen. Welcher – offiziellen – Ansicht muß man mehr Glauben schenken? Stehen Offene Kanäle in Deutschland auf festem Grund, und ist ihre weitere Entwicklung prinzipiell nicht gefährdet, oder bricht das System des Beteiligungsfernsehens irgendwann zusammen, weil seine Entfaltung aus noch unbekanntem Gründen nicht möglich erscheint oder sogar behindert wird? An

¹⁴ Gemeint sind Peter Winterhoff-Spurk, Veronika Heidinger und Frank Schwab, die die wissenschaftliche Begleitforschung für den Offenen Kanal Saarland im Rahmen einer vertraglichen Vereinbarung zwischen der Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland und der Universität des Saarlandes seit 1989 realisieren.

späterer Stelle (in *Kapitel 5.7. Zum heutigen Stand und den Perspektiven der Offenen Kanäle und der Videobewegung*) wird auf die medieneigenen Schwierigkeiten Offener Kanäle und auf ihre Zukunftsperspektiven hinzuweisen sein, doch wird dies unter dem Gesichtspunkt der internen, strukturellen Veränderungsmöglichkeiten unter anderem an Hand des Programmschemas (Prinzip der Schlange usw.) erfolgen.

Hier aber geht es um anderes: Der oben wiedergegebene wankelmütige Wortlaut spiegelt die ambivalente Haltung wider, die von Anbeginn der Diskussion um partizipative Medienformen in Deutschland diesen entgegengebracht wurde. Partizipative Medien wie die Offenen Kanäle stellen die Frage, für wen Kommunikationsmedien geschaffen sind und welche Funktionen sie im Rahmen einer demokratisch organisierten Gesellschaft übernehmen sollen. Und sie beantworten diese Fragen, indem sie den Medien als Aufgabenschwerpunkt eine deutliche Rezipientenorientierung zuweisen. Die Existenzberechtigung von Medien resultiert aus ihrem Vermögen, die informationellen und kommunikativen Bedürfnisse seiner Rezipienten zu erkennen und ihnen entsprechend in Programmproduktion umzusetzen. Bürgerorientierung ist ihr Programm.¹⁵

5.3. Wegbereiter partizipativer Medienformen

5.3.1. Bertolt Brecht

Die Suche nach ersten Ansätzen einer demokratisch inspirierten Diskussion über die Berücksichtigung von Rezipientenbedürfnissen führt zurück in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. 1927, vier Jahre nach Einführung des Hörfunks im Deutschen Reich, äußerte sich Bertolt Brecht in seinen *„Vorschläge[n] für den Intendanten des Rundfunks“* zur Entwicklung des Radios:

„Meiner Ansicht nach sollten Sie aus dem Radio eine wirklich demokratische Sache zu machen versuchen“ (Brecht 1992a, 215).

Brechts Ansichten darüber, wie der Hörfunk demokratischer gestaltet werden könnte, beginnen bei der Aufforderung, näher an den Geschehnissen *„dran“* zu

¹⁵ Vgl. auch die Anmerkungen des Kommunikationswissenschaftlers Claus Eurich zur (vernachlässigten) Kardinalfrage im Massenkommunikationsprozeß, die für ihn lautet: „Für wen sind die Medien da?“ (Eurich 1980a, 13)

sein, sie aus sich selbst heraus sprechen zu lassen und in den Sendeablauf zu integrieren. Anstelle „toter Referate“ (ebd., 216) solle der Rundfunk direkt und ‚live‘ über aktuelle politische Ereignisse wie z.B. Reichstagsitzungen und bedeutsame juristische Prozesse berichten oder

„wirkliche *Interviews* veranstalten, bei denen die Ausgefragten weniger Gelegenheit haben, sich sorgfältige Lügen auszudenken, wie sie dies für Zeitungen tun können. Sehr wichtig wären *Disputationen* zwischen bedeutenden Fachleuten“ (ebd.; kursiv im Original).

Hörfunk könne somit zu einem demokratischen Kontrollinstrument werden, indem es die Vertreter von Politik, Wirtschaft, Kultur usw. der Öffentlichkeit aussetzt und sie zwingt, Stellung zu beziehen. Mit der Forderung nach Herstellung von (Radio-)Öffentlichkeit läßt sich Brechts Position der Jahre bis 1927 zutreffend beschreiben. Der praktische Weg dorthin sollte über Appelle und Aufforderungen an die Programmverantwortlichen führen. Doch seine Bemühungen, die moderne Radiotechnik für demokratische Zwecke weiterzuentwickeln, mußten erfolglos bleiben, weil mit Appellen allein kaum an den gesellschaftlichen Grundlagen der Herrschaftsinstitution Hörfunk zu rütteln war.¹⁶

Brecht, der von 1925 bis 1929 für den Rundfunk arbeitete, erweiterte seine Kritik am damaligen Hörfunksystem der Weimarer Republik, das sich unpolitisch-überparteilich nannte, in Wirklichkeit jedoch mehr von staatsloyalen als von demokratisch geleiteten Organisationsprinzipien bestimmt wurde, in seiner Radiotheorie von 1932.¹⁷

Brecht hatte in seiner Schrift „*Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks*“ erkannt, daß der Hörfunk der Weimarer

¹⁶ Vgl. Groth/Voigts 1976, 15ff., bes. S. 16.

¹⁷ Vgl. zum Zusammenhang von Demokratie und Hörfunk: „Die Ausgrenzung und Verschleierung politischer und sozialer Konflikte hatte in der Phase der relativen Stabilität (1924-1929) enorm systemunterstützende Wirkung für die bürgerliche Gesellschaftsordnung, weniger aber für die demokratische Staatsform. Die sich Ende der zwanziger Jahre verschärfenden Konflikte konnten durch den Rundfunk nicht mehr in die demokratische Staatsform integriert werden. Der Faschisierung – wo sie nicht bewußt unterstützt wurde – ließ sich auf diese Weise kein Widerstand mehr entgegensetzen“ (Groth/Voigts 1976, 11). Eine kritische Sicht auf das Zusammenwirken von Privatwirtschaft und Reichsregierung hinsichtlich der Entstehung der Rundfunkorganisation der Weimarer Republik bietet Dahl 1978. Das neue Medium Hörfunk wurde als unpolitisch-überparteiliches Instrument der massenhaften Belehrung und Unterhaltung angepriesen, tatsächlich war es von Anfang an ideologisch instrumentalisiert. Die Reichsregierung sah im Hörfunk ein geeignetes, modernes Medium „zur Stützung und Verbreitung ihrer Ideologie“ (Dahl 1978, 24).

Republik weit entfernt von seinen aufklärerischen und kommunikativen Möglichkeiten gehalten wurde, und was

„[...] nun diesen *Lebenszweck des Rundfunks* betrifft, so kann er meiner Meinung nach nicht bestehen darin, das öffentliche Leben lediglich zu verschönen“ (Brecht 1992b, 553; kursiv im Original).

Die „rein dekorative Haltung“ (ebd., 555) der Hörfunksendungen und ihre „möglichst harmlosen Unterhaltungen“ (ebd.) stellten ein Haupthindernis dar, das es zu überwinden gelte, um die offensichtliche Folgenlosigkeit des Hörfunks zu beenden. Nach Brecht bestand die Funktion des damaligen Hörfunks allein darin, „akustisches Warenhaus“ (ebd., 552) zu sein, in dem man freilich lernen konnte, „auf englisch bei den Klängen des Pilgerchors Hühner zu züchten“ (ebd.). Der Hörfunk sei ein jugendliches Klangmittel, das noch gar nicht erkannt habe, zu welchen Zwecken es eingesetzt werden könne. Es sei eine der Erfindungen, die „ihre Daseinsberechtigung erst beweisen müssen“ (ebd.):

„*Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen*“ (ebd.; kursiv im Original).

Aufgabe des Rundfunks solle es sein, „den Austausch [zu] ermöglichen“ (ebd., 554). Darunter verstand Brecht den Ausbruch aus dem Zustand der „Einweg-Kommunikation“ (Weichler 1987, 23). Die saturierte Verfassung des Rundfunks erlaube es nur ungenügend, über die wirklich wichtigen Themen des demokratischen Lebens zu informieren, da der Rundfunk vorwiegend über „Veranstaltungen kulinarischen Charakters“ (Brecht 1992b, 555) berichte. Darüber hinaus tue er dies in einer Form, die wenig geeignet sei, diejenigen in den Kommunikationsprozeß zu integrieren, für die er eigentlich bestimmt sei: die Hörerschaft bleibt von der Gestaltung des Hörfunks weitgehend ausgeschlossen. Rundfunk hat „*eine Seite, wo er zwei haben müßte*. Er ist ein reiner Distributionsapparat, er teilt lediglich zu“ (ebd., 553; kursiv im Original). Aufgrund seiner so skizzierten Funktionen sei er nicht in der Lage, nachhaltig auf die Wirklichkeit einzuwirken und diese möglicherweise positiv zu verändern. Nach Brecht könne sich der Hörfunk durchaus in gesellschaftliche Diskussionen einmischen und beispielsweise

„[...] die großen Gespräche der Branchen und Konsumenten über die Normung der Gebrauchsgegenstände veranstalten, die

Debatten über Erhöhungen der Brotpreise, die Dispute der Kommunen. Sollten Sie dies für utopisch halten, so bitte ich Sie, darüber nachzudenken, warum es utopisch ist“ (ebd., 554).

Oder der Hörfunk könne die Regierenden und den Reichskanzler dazu anhalten, über ihre „Tätigkeit und der Berechtigung seiner Tätigkeit zu unterrichten“ (ebd.). Da sich jedoch Brecht zu diesem Zeitpunkt (1932) kaum noch in Illusionen über die Entwicklungsmöglichkeiten des noch jungen, aber bereits unflexiblen Rundfunksystems erging, stellte er (sich) die Frage,

„[...] ob es denn gar keine Möglichkeit gibt, den Mächten der Ausschaltung [damit sind die Rundfunkbetreiber gemeint; Anm. des Autors] durch eine Organisation der Ausgeschalteten zu begegnen“ (ebd., 555).¹⁸

Die Anschaulichkeit der Brechtschen Argumentation hat dazu geführt, daß der Kerngedanke seiner entwickelten Radiotheorie breiten Eingang in die moderne Mediendiskussion einschließlich der zum OK gefunden hat.¹⁹ Bei Brecht heißt es weiter:

„Und um nun positiv zu werden, das heißt, um das Positive am Rundfunk aufzustoßern, ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren“ (ebd., 553).

Der inhaltliche Unterschied zwischen den Positionen Brechts von 1927 und 1932 ist darin zu sehen, daß Brecht noch 1927 von einer generellen Entwicklungsmöglichkeit des Hörfunks ausgegangen war. Die „Demokratisierung des

¹⁸ ‚Organisationen der Ausgeschalteten‘ fanden sich in Ansätzen in der Arbeiterradiobewegung der Weimarer Republik. Doch deren Organisationen und Klubs konnten trotz weiter Verbreitung nicht die Wirksamkeit entfalten, die zur Verhinderung der nationalsozialistischen Machtübernahme nötig gewesen wäre. Vgl. Dahl 1978, 39ff.

¹⁹ Vgl. beispielsweise Helf 1991a, 209; Helf 1991c, 623; Hunziker/Schors 1983, 155; Rolli 1981, 8; LAR 1994, 39 oder Weichler 1987, 24.

Rundfunks“ (Rollka 1971, 148) von innen heraus bzw. die Herstellung von (Radio-)Öffentlichkeit schien ihm unter den gegebenen gesellschaftlichen Zuständen der Weimarer Republik wünschenswert und machbar. In seiner ersten Phase beruht die Brechtsche Radiotheorie auf der Annahme, daß das neue, technische Medium Hörfunk gleichsam von selbst in der Lage sei, demokratisch zu wirken. Diese Haltung entspricht Brechts damaliger Nähe zu den ästhetischen Grundpositionen der Neuen Sachlichkeit. Die Neue Sachlichkeit setzte darauf, daß gesellschaftlicher Fortschritt durch das „freie [...] Spiel der Kräfte“ und mit Hilfe des „Prinzip[s] von Angebot und Nachfrage“ (Groth/Voigts 1976, 21) erzielbar sei. Der fast mythische Glaube an die Kraft der modernen Technik²⁰ mischte sich mit der vagen Vorstellung, man könne sich über die Herrschafts- und Produktionszusammenhänge industriell-kapitalistischer Gesellschaften erheben und diese als konstitutive Größe vernachlässigen.

Brecht überwand diese Vorstellungen im Anschluß an seine ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre einsetzende Auseinandersetzung mit dem Marxismus. Seine „*Rede über die Funktion des Rundfunks*“ von 1932 spiegelt die zweite Phase seiner Radiotheorie wider. „Was Brecht jetzt schreibt, steht im Banne des Gedankens, der Sozialismus werde sich innerhalb kurzer Frist verwirklichen“ (Mennemeier 1973, 304). Brechts Analyse des Hörfunksystems der Weimarer Republik verband sich jetzt mit einer fundamentalen Kritik der bürgerlichen Gesellschaft. Bereits in den ‚*Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*‘ nimmt Brecht 1930 Teile der Radiotheorie vorweg. Dort heißt es zum Warencharakter der Kunst:

„Es wird gesagt: dies oder das Werk sei gut; und es wird gemeint, aber nicht gesagt: gut für den Apparat. Dieser Apparat aber ist durch die bestehende Gesellschaft bestimmt und nimmt nur auf, was ihn in dieser Gesellschaft hält“ (Brecht 1991, 75).

Die bestehende Gesellschaft läßt in dieser Sichtweise nur solche kulturelle Produktion zu, die ihr nützlich ist, andere Varianten sind nicht erwünscht und damit auch nicht möglich. Die ‚*Rede über die Funktion des Rundfunks*‘ wird noch deutlicher:

„Aber es ist keineswegs unsere Aufgabe, die ideologischen Institute auf der Basis der gegebenen Gesellschaftsordnung durch Neuerungen zu erneuern, sondern durch unsere Neue-

²⁰ Zur Technikbegeisterung in der Literatur der Weimarer Republik vgl. Stephan 1979, 290.

rungen haben wir sie zur Aufgabe ihrer Basis zu bewegen. Also für Neuerungen, gegen Erneuerung! *Durch immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit* haben wir die gesellschaftliche Basis dieser Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der wenigen zu diskutieren“ (Brecht 1992b, 557; kursiv im Original).

Aus der Kritik der Verwendung des Rundfunks im bestehenden gesellschaftlichen Zusammenhang wird 1932 eine grundsätzliche Kritik der bürgerlichen Gesellschaft am Beispiel des Hörfunksystems. Aus der Radiotheorie ist im Ansatz eine „Revolutionstheorie“ (Groth/Voigts 1976, 20) geworden. Brecht war sich des utopischen Charakters seiner Forderungen nach Umwandlung des Distributionsapparates Hörfunk in einen Kommunikationsapparat durchaus bewußt und schrieb:

„Dies ist eine Neuerung, ein Vorschlag, der utopisch erscheint und den ich selber als utopisch bezeichne, [...]“ (Brecht 1992b, 557).

Permanente, praktische Arbeit an den utopischen Vorschlägen diene Brecht dazu, die „versteinerten Verhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft“ (Groth/Voigts 1976, 31) offenzulegen und in Bewegung zu setzen. Kulturelle Tätigkeit steht somit nicht unter dem Primat rein ästhetischer Verwendungszusammenhänge, sondern sollte der Motor gesellschaftlich-politischer Veränderung sein. Doch Brecht war realistisch, „gerade dort, wo er erkannte, daß die Institution Rundfunk diese Revolutionierung nicht herbeiführen könne“ (ebd., 33). Ihm erschien dieser Weg letztlich nur gangbar in einer anderen, der sozialistischen Gesellschaftsordnung:

„Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser *anderen* Ordnung“ (Brecht 1992b, 557; kursiv im Original).

Die durch den Geschichtsverlauf belegte Tatsache, daß eine Veränderung der Besitzverhältnisse an den Produktionsmitteln allein nicht notwendigerweise einen substantiell neuen Rundfunk hervorbringt, nahm Brecht gut 20 Jahre später zum Anlaß, das Medium Hörfunk erneut zu kritisieren. Diesmal stand der Hörfunk der DDR im Mittelpunkt seiner Analyse. In einer Schrift an die Volks-

kammer der DDR schrieb er: „Der Rundfunk ist trotz einiger Bemühungen nach wie vor tot“ (Brecht 1993, 283). Und im Begleitbrief an den damaligen Ministerpräsidenten der DDR, Otto Grotewohl, vom 19. Juli 1954 bemerkte er zum Programm des Deutschlandsenders und des Ersten Programms von Radio Berlin:

„Dieses Programm ist typisch! [...] ‚Klingende Kurzweil‘, ‚Frohe Menschen – frohes Land‘, ‚Rhythmus und Schwung bringen gute Laune‘ „ (Brecht; zit. n. Rollka 1971, 154).²¹

Nun ist zu fragen, welche Bedeutung Brechts Radiotheorie für die moderne Mediendiskussion (gehabt) hat und welche Beweggründe ausschlaggebend dafür gewesen sind, daß im wesentlichen nur bestimmte Ausschnitte davon in die Theoriediskussion um Offene Kanäle eingegangen sind. Zunächst gilt es festzuhalten, daß das praktische Ziel, d.h. die Veränderung der Gesellschaft in Richtung Sozialismus mithilfe des Hörfunks, nicht erreicht wurde. Denn die „faschistische Unterwanderung des Rundfunks war 1932 schon weit vorangeschritten“ (Groth/Voigts 1976, 32), und die Rundfunkpraxis aus dem Exil heraus mußte sich des Hörfunks mehr funktionell als revolutionär bedienen, denn das Radio war „eine der letzten Publikationsformen [...], mit der er [Brecht] als Schriftsteller aus dem Exil ins III. Reich hineinwirken konnte“ (Rollka 1971, 145).²²

Brechts Verdienste sind dort zu sehen, wo es ihm gelang, weder prinzipiell technikfeindlich gegenüber dem neuen Massenmedium eingestellt zu sein, wie dies die konservative Kulturkritik der Weimarer Republik tat, noch mit technikfaszinierte Blindheit geschlagen zu sein. Er „formulierte die gesellschaftliche Eingebundenheit des Mediums“ (Dahl 1978, 87), analysierte die Abhängigkeit des Kunstschaffenden von den vorgegebenen Strukturen und Machtverhältnissen des Kulturbetriebes und dachte über alternative Verwendungsmöglichkeiten des Rundfunks nach, zu einem Zeitpunkt, da die deutsche Linke noch kaum über die „Entfesselung der emanzipatorischen Möglichkeiten“ und die „mobilisierende Kraft“ (Enzensberger 1970, 160) der elektronischen Medien reflektierte.

²¹ Vgl. dazu auch den Kommentar der Herausgeber in Brecht 1993, 565.

²² Zu erwähnen sind die Ausstrahlungen des Gedichtes ‚An die Gleichgeschalteten‘ über den deutschsprachigen Dienst von Radio Moskau im Jahr 1935, vor 1939 die ‚Deutschen Satiren‘ über den Deutschen Freiheitssender in Spanien und 1940 das Hörspiel ‚Das Verhör des Lukullus‘ über den Schweizer Sender Beromünster.

5.3.2. Bertolt Brechts Einfluß auf die Offenen Kanäle

Wiederkehrendes Element innerhalb der Mediendiskussion um Offene Kanäle ist insbesondere ein essentieller Gedanke der Brechtschen Radiotheorie:

„Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln“ (Brecht 1992b, 553).

Da sich Offene Kanäle idealerweise als Interaktionsmedien verstehen, als Orte der kommunikativen Begegnung von Bürgerinnen und Bürgern einer Stadt oder Region, treffen sich Brechts Vorstellungen vom Funktionswandel des Mediums Hörfunk und die Wunschbilder eines elektronischen Marktplatzes im OK auf ähnlicher argumentativer Höhe. Wie Brecht erwarteten die Initiatoren der Diskussion über Offene Kanäle, daß der OK „kein ‚Programm‘ sein (soll), sondern neues kommunikatives Verhalten“ (Expertengruppe 1980b, 36) anregen möge. Es handelte sich um die Abkehr von der „Einbahnstruktur der Massenmedien“ (Adorno 1963, 55) und um die Hinwendung zur rezipientenorientierten Kommunikation.

Aber es gibt Unterschiede und Brüche zu verzeichnen. Brechts Radiotheorie war in seiner entwickelten zweiten Phase von 1932 ein utopisch-revolutionäres Modell zur Veränderung der gesamten Gesellschaft unter Einsatz eines neuen Mediums. Nicht allein die kommunikativen Verhältnisse im Status quo des zeitgenössischen elektronischen Massenmediums Hörfunk waren seiner Kritik ausgesetzt, sondern darüber hinausgehend die sie umgebenden politisch-ökonomischen Herrschafts- und Besitzverhältnisse: Bertolt Brechts Radiotheorie zielte auf Veränderung des politisch-gesellschaftlichen Systems. Die Expertengruppe Offener Kanal gab sich da bescheidener. Zwar möchte auch sie auf Defizite der Möglichkeiten kommunikativen Verhaltens hinweisen und diese – wenn möglich – beseitigen, doch zeigte ihr Richtungspfeil nach innen und trug bzw. trägt Reform- statt Revolutionscharakter. Das Gesellschaftssystem sollte nicht mehr umgewälzt, sondern verbessert werden. Nicht Neuerung, sondern Erneuerung hieß es nun:²³

„Der Offene Kanal bezweckt die Erprobung und Entwicklung neuer Kommunikationsformen auf lokaler und regionaler Ebene und deren Auswirkungen auf das kulturelle und soziale Leben sowie auf die kommunikative Kompetenz der Beteiligten“ (Expertengruppe 1980a, 23).

²³ Vgl. dagegen Brechts: „Also für Neuerungen, gegen Erneuerung!“ (Brecht 1992b, 557)

Der spezielle Reformcharakter trat besonders deutlich dort hervor, wo die Zielsetzungen formuliert wurden. Wie schon erwähnt, setzen sich Offene Kanäle für verschiedene individuelle und kollektive kommunikative Verbesserungen, für die sogenannten Qualifizierungen, ein (Qualifizierung der lokalen Kommunikation, Soziale Qualifizierung von Bürgerinnen und Bürgern, Kommunikative Qualifizierung von Rezipienten). Diese Qualifizierungen sollen vor allem solche Personen und Personengruppen erfahren,

„die weder in den Systemen der Massenkommunikation noch im Spektrum von gesellschaftlicher Relevanz im regionalen oder lokalen Bereich zu Worte kommen. Ein Kriterium für Regelungen war also auch, Freiräume zu schaffen für ‚gesellschaftlich nicht Relevantes‘ „ (Expertengruppe 1980b, 29).

Gerade die soziale Qualifizierung von Bürgern sollte und soll „solche Bevölkerungsgruppen, Themen, Meinungen und Gestaltungsformen [...] begünstigen, die im herkömmlichen Kommunikationsprozeß vernachlässigt werden“ (Expertengruppe 1980a, 24). Den „bislang Sprachlosen“ (Schurig 1980, 42) gilt die Aufmerksamkeit und die medien- und sozialpädagogische Absicht der Befürworter Offener Kanäle. Doch indem man Veränderungen nur für den regionalen oder lokalen Nahraum einfordert und die Kommunikationschancen der „bisher nicht Zu-Wort-Gekommene[n]“ (Schätzler 1980, 54) verbessern möchte, verabschiedet man sich von dem Gedanken, relevante Umstrukturierungen im gesamten Medienspektrum anstreben zu wollen.

Daher müssen Äußerungen, daß sich die „Brechtsche Radiotheorie [...] durch die neue Technik einer Realisierungsphase“ (Schurig 1980, 43) nähere oder daß der Offene Kanal ein Signal für einen „Paradigma-Wechsel“ (Kabel 1980, 49) sei, auch aus heutiger Sicht als unrealistische Wunschvorstellungen gewertet werden. Entsprechende warnende Hinweise, wie zum Beispiel: „Wir betreten ein Gelände, das wir noch nicht kennen“ (Uhlig 1980, 25), ließ auch Wilhelm Schätzler, im Jahr 1980 Leiter der Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz und Mitglied der Expertengruppe Offener Kanal verlauten :

„Und ob der bisher nicht Zu-Wort-Gekommene, bisher Stumme, sich ausgerechnet dann aufschwingt, im Offenen Kanal einen Beitrag, dessen Erstellung trotz aller Hilfestellung mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden sein wird, zu leisten, muß sehr bezweifelt werden. Gerade die Verkünder von Ideologien werden vom OK und seinen Möglichkeiten enttäuscht werden. Im lokalen

Bezugsfeld verlieren Ideologien ihren Reiz und ihre Anziehungskraft“ (Schätzler 1980, 54).

Trotz aller Kritik an der wenig partizipativen Rundfunkordnung der Bundesrepublik Deutschland beschieden sich pragmatischere Geister mit Forderungen und Erwartungen, die nicht das mediale und/oder gesellschaftliche System in seiner Gesamtheit auszuwechseln beabsichtigten, sondern die den OK als immer noch beispielgebende „gesellschaftliche [...] Innovation“ (Longolius 1980, 72) im Sinne einer „Erweiterung des Meinungsspektrums“ (ebd., 70) verstanden wissen wollten.²⁴ Die Palette der erhofften richtungsweisenden Funktionen, die den Offenen Kanälen, wie schon erwähnt, **vor** dem Start der ersten Pilotversuche zugewiesen wurden, hat ihren Platz innerhalb des demokratisch Gestaltbaren.

Die historisch unterschiedlichen Zugänge zu partizipativen Medienprojekten lassen sich auf der einen Seite durch Brechts konsequente Radiotheorie innerhalb der brüchigen politischen Situation der Weimarer Republik beschreiben. Auf der anderen Seite steht Willi Brandts Wahlspruch ‚Mehr Demokratie wagen!‘ der reformorientierten Bundesrepublik Deutschland, in dessen Sogwirkung die Forderung nach Offenen Kanäle erhoben wurde.²⁵

Die reformfreudige Phase der späten 1960er und der 1970er Jahre begünstigte die Entwicklung alternativer Lebens- und Kommunikationsversuche und -modelle. Offene Kanäle als Ausdruck der „Verwirklichung von mehr Demokratie“ (Fabris 1979, 200) gehören hier in den medienpolitischen Rahmen von Alternativ- und Gegenöffentlichkeit.²⁶ Daher ist ein gradliniger Vergleich zwischen Brechts Radiotheorie und der OK-Initiative, der die historisch verschiedenen Zusammenhänge und Ausgangslagen nicht hinreichend reflektiert, sondern nach spiegelbildlichen Gleichheitszeichen sucht, als unstatthaft zu bezeichnen. Der OK als unmittelbares Kind der Partizipationsdebatte seit den späten 1960er Jahren nimmt in dem Maße argumentative Anleihen bei Bertolt Brecht (und an-

²⁴ Folgendes Beispiel mag zur Illustration des kritischen Ansatzes beitragen: „Eine aktive Partizipation des Zuschauers am Programm ist bei dem bisherigen System praktisch unmöglich. Versteht man unter Partizipation ‚die Beteiligung von Zuschauern am Programm durch das Einbringen und Durchbringen von Zuschauerinteressen, also die Mitbestimmung am Produkt und die Art seiner Verteilung‘, so wird deutlich, daß z.B. Studiogästen, Mitspielern in Showsendungen, Anrufern bei Quizsendungen usw. nicht die geringste Chance wirklicher Partizipation zukommt, sondern daß sie vielmehr als Statisten zu verstehen sind“ (Rolli 1981, 13).

²⁵ Vgl. Hunziker/Schors 1983, 20

²⁶ Ausführlicher dazu ab *Kapitel 5.4. Die Videobewegung*.

deren) vor, wie es nötig ist, die eigenen Positionen zu bekräftigen.²⁷ In der Konsequenz bedeutet dies, daß, wie bereits erwähnt, den Offenen Kanälen als Orte der Begegnung – im Idealfall – sozialpflegerische und kommunikationsverbessernde Aufgabenschwerpunkte zugeschrieben wurden.

Ein Beispiel für eine problemlösende, im weitesten Sinn ‚therapeutische‘ „Benutzung und Funktion des Offenen Kanals“ (Kellner 1980, 62) gibt Hella Kellner, 1980 stellvertretende Leiterin der Abteilung Medienforschung im Zweiten Deutschen Fernsehen und Mitglied der Expertengruppe Offener Kanal, als Planspiel „in dem 800-Seelen-Ortsteil F. der Gemeinde B. in Nordhessen“ (ebd.). In diesem fiktiven Beispiel wird das Dorf „aus Abschattungsgründen 1980 verkabelt“ (ebd., 63) und erhält als befristetes Versuchsprojekt einen kleinen OK. Die Bewohner begreifen den OK als medial-kommunikative Plattform:

„Erwartungsgemäß werden die drei bereits in der Vorerhebung ausgemachten Probleme – Kohleabbau, Dorferhaltung, Sportplatzbau – bevorzugt bei den ersten OK-Versuchen aufgegriffen, und zwar zuerst von den Abbaugegnern, den Befürwortern der Dorferneuerung in alter Form und den Anhängern eines Sportplatzes im eigenen Dorf“ (ebd., 64).

Alle drei Probleme – Kohleabbau, Dorferhaltung, Sportplatzbau – werden mit Hilfe des Offenen Kanals in ihrem Für und Wider diskutiert. Videobeiträge dafür zu erhalten, scheint keine Probleme zu bereiten. Jedenfalls sind die Dorfbewohner und -bewohnerinnen engagiert genug, ihre jeweiligen Standpunkte zu den Problemkreisen medial darzulegen. Im Falle des Kohleabbaus tauschen Abbaubefürworter und Abbaugegner sowie die Braunkohlegesellschaft Meinungen aus. „Die Betroffenen machen keine ‚Dokumentation‘, sondern stellen ihre persönlichen Probleme dar“ (ebd., 65). Den Hoffnungen auf gesicherte Arbeitsplätze stehen Bedenken hinsichtlich des Umweltschutzes gegenüber: „Nach Ablauf des OK-Versuchszeitraums hält die Diskussion noch an, steht eine Entscheidung noch aus“ (ebd.).

²⁷ Deutlich kritischer sieht Kurt Weichler den argumentativen ‚Steinbruch‘: „So drängt sich bisweilen der Eindruck auf, als wenn die griffigen Zitate der Theoretiker lediglich dazu da waren, den Praktikern in ihrer eigenen Spracharmut auszuweichen“ (Weichler 1987, 41). Er erstreckt seine Kritik allerdings nicht allein auf Vertreter der Offenen Kanäle, sondern allgemein auf alternative Medienaktivisten in der Nachfolge von Bertolt Brecht, Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge, Oskar Negt usw.

Das Thema Dorferhaltung, Dorferneuerung ist ein Konflikt zwischen Alt- und Neubürgern. Die zugereisten Neubürger und -bürgerinnen haben ihre erworbenen Fachwerkhäuser stilgerecht restauriert und kollidieren dadurch mit abweichenden Vorstellungen der Altbürger, die sich durch die der Mittelschicht angehörenden Neubürger allmählich dominiert fühlen. Über das indirekte Medium Offener Kanal, d.h. über die „in diesem Fall sinnvolle mediale Distanz“ (ebd., 65), kommen Alt- und Neubürger ins Gespräch, „das Tabu ‚Dorferneuerung‘ ist gebrochen“ (ebd.). Und schließlich vermag der OK die Diskussion um den Standort des geplanten, neuen Sportplatzes zu beschleunigen. Rivalisierende Sportvereine, auch aus Nachbardörfern, einigen sich schließlich auf einen „Kompromiß: der Sportplatz wird so plaziert, daß alle drei Ortsteile der Gemeinde ihn günstig erreichen können“ (ebd., 66).

Anhand dieser drei Problemfelder spielt Hella Kellner mit den Einsatzmöglichkeiten bürgernahen Fernsehens, das sich hier im fiktiven Beispiel als im weitesten Sinne geeignet erweist, Problemstellung einerseits und den Wunsch der Bürgerinnen und Bürger nach Austausch über die Probleme andererseits vermittelbar zu machen. Offene Kanäle erscheinen so als medialer Apparat zur Erfassung, Aufbereitung und – im günstigsten Fall – Lösung von Problemen und Konflikten im lokalen und regionalen Arbeits- und Lebenszusammenhang.²⁸ Ob die Attraktivität von Offenen Kanälen, d.h. die tatsächliche, sowohl spontane als auch kontinuierliche aktive und rezeptive Beteiligungsbereitschaft allein durch diesen Funktionsrahmen geschaffen und erhalten werden kann, ist auch Hella Kellner nicht mit voller Gewißheit einsichtig. Der letzte Satz ihres Beitrages weist darauf hin:

²⁸ Es soll nicht verschwiegen werden, daß andere Autoren und Autorinnen weiterreichende Funktionszuweisungen für partizipative Medien vornehmen. Darauf werde ich an späterer Stelle im Zusammenhang mit der Videobewegung der 1970er Jahre noch zu sprechen kommen. Ein weiteres, etwas differenzierteres Beispiel für den skizzierten problemorientierten Ansatz gibt auch Wilhelm Schätzler, der zwar meint, daß „Kommunikation [...] vorrangig das gegenseitige Verstehen und nicht die Austragung von Konflikten anzustreben“ habe (Schätzler 1980, 56), aber wenig später schreibt: „Was eignet sich alles für den OK? Gruppen, Vereine und Nachbarschaftshilfen können sich und ihre Aktivitäten darstellen und so andere zur Mitgliedschaft und Mitarbeit anregen. Berichte über Aktionen und Veranstaltungen, Live-Sendungen über Feste vermitteln einen lebendigen Eindruck vom Pfarrleben. Warum sollten die alten Mitbürger, die sich einmal in der Woche zum Kaffee im Pfarrheim treffen, nicht ihre Vorstellung zur **Lösung eines lokalen Problems** vorstellen? Oder ist es nicht für alle interessant, daß der Malteser-Hilfsdienst einen ‚Erste Hilfe‘ - Kurs anbietet und über den OK ein Einblick in sein Angebot vermittelt wird? Was für **Probleme** muß die ambulante Krankenhilfe einer kirchlichen Sozialstation bewältigen und kann nicht durch nachbarschaftliche Mithilfe eine noch bessere **Lösung** gefunden werden?“ (ebd., 57; Hervorhebung durch Autor) Selbst innerhalb dieses harmonisierenden Modells bleibt erkennbar, daß die Programmbeiträge als „mediale Lebensäußerungen dieser Gemeinde und ihrer Bürger“ (ebd., 56) wenn schon nicht auf Konflikte, so doch auf Probleme rekurrieren und diese aufheben wollen.

„Die Frage wird laut, ob ein OK zwar ein guter ‚Initialreiz‘ für einen kleinen Ort ist, sich aber als Dauereinrichtung totläuft“ (ebd., 67).

5.3.3. Walter Benjamin

Fast zeitgleich mit Bertolt Brecht hatte sich auch sein Schriftstellerkollege Walter Benjamin zur Bedingtheit künstlerisch-kultureller Tätigkeit im gesellschaftlichen Kontext geäußert. Benjamin wurde im Umfeld der Befürworter partizipativer Medienmodelle vergleichsweise schwach rezipiert, vermutlich aufgrund der Tatsache, daß seine übergreifende Themenwahl sich einer unmittelbaren argumentativen Verwertung entzieht.²⁹ Dennoch beeinflussten seine frühen Äußerungen aus den 1930er Jahren zum Zusammenhang von technischer Entwicklung und Kulturproduktion viele nachfolgende Kulturkritiker und Soziologen.

Wie Brecht erkannte Benjamin den Warencharakter des Kunstwerkes und damit dessen Eingebundensein in kapitalistische Verwertungszusammenhänge. Vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland richtete sich die Kritik Benjamins gegen die bürgerlich-reaktionäre Kulturproduktion und zugleich gegen die Unfähigkeit der linksliberalen Schriftstellerklasse, sich selbst und die eigene literarische Produktion in den Dienst der Arbeiterklasse zu stellen:

„Wir stehen nämlich der Tatsache gegenüber [...], daß der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich in Frage zu stellen“ (Benjamin 1977a, 692).³⁰

Die zeitgemäße kulturelle Bewußtseinslage sah Benjamin in dem russischen Intellektuellen Sergej Tretjakow verkörpert. In ihm etablierte sich der Typus des „operierenden Schriftstellers“ (ebd., 686), dessen literarische Tätigkeit darin

²⁹ Ich denke in diesem Zusammenhang vor allem an Benjamins grundlegenden kunstsoziologischen Aufsatz ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ von 1936. Zur Rezeption Walter Benjamins in Offenen Kanälen vgl. Helf 1991a, 209.

³⁰ Aus seinem Aufsatz ‚Der Autor als Produzent‘, 1934 im Pariser Exil als Ansprache gehalten am ‚Institut zum Studium des Fascismus‘.

aufgehe, „aktiv einzugreifen“ (ebd.) in den Klassenkampf zwischen Proletariat und Kapitalismus. Den operierenden Schriftsteller unterscheide sein entschiedenes, engagiertes Eintreten für den Sozialismus vom unverbindlich „informierenden“ (ebd.) Schriftsteller, der noch nicht „die Einsicht des Schriftstellers in seine gesellschaftliche Bedingtheit“ (ebd., 689) geleistet habe. Der operierende Schriftsteller nähme aktiv an den Lebens- und Arbeitszusammenhängen des Volkes teil, und sei daher in der Lage, die unmittelbar erfahrene Wirklichkeit zur Grundlage seiner Kulturproduktion zu machen. Benjamin bezeichnete die zeitgenössische sowjetische Presse dahingehend als Vorbild für einen fortschrittlichen kulturellen Produktionsapparat, als diese tendenziell die „Scheidung zwischen Autor und Leser einer Revision unterzieht“ (ebd.). Jede Arbeiterin und jeder Arbeiter sei dort, und hier zitiert Benjamin Tretjakow,

„[...] jederzeit bereit, ein Schreibender, nämlich ein Beschreibender oder auch ein Vorschreibender zu werden. Als Sachverständiger – und sei es auch nicht für ein Fach, vielmehr nur für den Posten, den er versieht – gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. Die Arbeit selbst kommt zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist. Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten, sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet und so Gemeingut“ (ebd., 688).

Doch nicht nur im literarischen Schreibprozeß führe die neuartige Berücksichtigung der Rezipientenseite dazu, „daß tatsächliche Bedürfnisse der Rezipienten befriedigt bzw. artikuliert werden“ (Prokop 1970, 13), sondern auch Theater und Film sind für Benjamin geeignete Kunstformen, die imstande sind, „aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen“ (Benjamin 1977a, 696). Im Falle des Theaters befähige das epische Theater Brechts bzw. dessen Strukturprinzipien der Unterbrechungen und Verfremdungen das Publikum zur illusionsbefreiten Sicht auf die Elemente der Wirklichkeit. Die Unterbrechungen und Verfremdungen sind vergleichbar mit dem „Verfahren der Montage“ (ebd., 697), das „in den letzten Jahren aus Film und Rundfunk, Presse und Photographie“ (ebd.) bekannt geworden sei. Montierte Kunstwerke machten es dem Publikum unmöglich, so Benjamin, sich individuell und kontemplativ in ein Kunstwerk zu versenken.

„Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich sei-

nem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden“ (Benjamin 1977b, 38).

Diese permanente Erneuerung der Sinneseindrücke, die „Chockwirkung des Films“ (ebd., 39) verhindere, daß die Zuschauer der Illusionswirkung von – bürgerlichen – Kunstwerken nachhingen. Vielmehr wandelten sie sich zu solchen, die dem Filmablauf ‚zerstreut‘ folgten.³¹ Zerstreut insofern, als die Zuschauer und Zuschauerinnen das Kunstwerk mehr nach funktionalen Gesichtspunkten betrachten, beispielsweise wie ein Passant ein Bauwerk ‚taktil‘ wahrnimmt, d.h. durch „Gebrauch und Gewohnheit“ (Prokop 1970, 41), also indem er es alltäglich erläuft und nicht ‚optisch‘, wie „sie z.B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist“ (Benjamin 1977b, 41). Die taktile Nutzung von Kunst steht der optisch ausgerichteten Wahrnehmung eines Kunstwerkes unvereinbar gegenüber, ebenso wie Zerstreung und Sammlung eine Opposition bilden. Die zerstreute Nutzung von Kunst, besonders der Filmkunst, sei die zeitgemäßere Form, da die

„Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, [...] auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen [sind]. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt“ (ebd.; kursiv im Original).

Während die optische Aneignung von Kunst die „individuelle Versenkung“ (Prokop 1970, 40) des Betrachters in das Kunstwerk als isolierte Einzelperson begünstige, stelle die zerstreute Nutzung die geeignete kollektive Rezeptionspraxis des Proletariats dar, da sie die Kunst unter funktionalen Gesichtspunkten, d.h. in ihrem Interesse und zu ihren Zwecken, hinterfrage. Voraussetzung dafür sei allerdings auch, daß das Proletariat weiß, was ihm nützt oder schadet: Die zerstreute Nutzung „setzt Klassenbewußtsein voraus“ (ebd., 41).

Die große Bedeutung, die Benjamin dem Film als moderner Kunstform beimaß, beruht auf der Erkenntnis, daß sich menschliche Wahrnehmung entsprechend des historischen Entwicklungsstandes der zur Verfügung stehenden Reproduktions- und Distributionstechniken, also der jeweilig dominierenden Medien, or-

³¹ Vgl. Benjamin 1977b, 40f.

ganisiert. So ermöglicht z.B. die Schallplatte den Kunstgenuß eines beliebigen Orgelkonzertes nicht mehr nur an seinem angestammten Ort, sondern prinzipiell überall: „Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden“ (Benjamin 1977b, 13). Das Publikum braucht nicht mehr den originalen Ort aufzusuchen oder, allgemeiner formuliert, das künstlerische Original in seinen traditionellen Funktionen zu rezipieren. Denn durch die anwachsende Zahl der Vervielfältigungen wird die Einzigartigkeit oder die Echtheit des Originals, bei Benjamin heißt es umfassender: die ‚Aura‘, als Maßstab eines Kunstwerkes entwertet.

Die Entwertung der Einzigartigkeit, die „Zertrümmerung der Aura“ (ebd., 15) resultiert im wesentlichen aus der Herauslösung des Kunstwerkes aus seiner „*Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte*“ (ebd., 16; kursiv im Original). Durch die massenhafte Reproduktion von Kunstwerken wird der Kultwert zugunsten des Ausstellungswertes zurückgedrängt; mehrere Kopien z.B. einer Büste lassen sich an mehreren verschiedenen Orten plazieren, viele Fotos dieser Büste hängen an vielen verschiedenen Orten. Die Ausstellbarkeit eines Kunstwerkes vervielfacht sich analog der immer moderneren und effektiveren Reproduktionsmöglichkeiten.

Damit verschiebt sich auch der Funktionszusammenhang von Kunst. Er lehnt sich mehr an die Gebrauchsweisen an, die sich ihr in der Folge des Präsentiertwerdens eröffnen. Der funktionelle Gebrauch im Rahmen des Kultwertes, z.B. die religiöse Funktion, wird dagegen reduziert. Im Film fördert allein schon die große Masse der Zuschauer eine ganz eigene, neue Kunstrezeption:

„Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht*“ (ebd., 39; kursiv im Original).

Die Eigenschaft des Films, massenhafte Zuschauer zu versammeln, befördert seine Tendenz, diese „Massen [zu] mobilisieren“ (ebd., 41). Und in dem Maße, wie der Ausstellungswert des Films durch dessen massenhafte Reproduktion und Rezeption steigt, verändern sich auch Funktionen des Films, die von nun an in die Bereiche des Sozialen und insbesondere des Politischen eindringen und

die kultische Funktion zurückdrängen.³² Benjamin drückt diesen Zusammenhang auf den gesamten Kulturbetrieb bezogen wie folgt aus:

„In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik“ (ebd., 18; kursiv im Original).

Die emanzipatorischen Chancen, die Benjamin im neuen Massenmedium Film angelegt sah, konnten aber nie ganz tätige Praxis werden, denn in der Frage des Klassenbewußtseins der proletarischen Massen hatte er sich geirrt. Als Voraussetzung für emanzipatorische Kollektivrezeption (d.h. taktische Rezeption) gedacht, erwies sich das Klassenbewußtsein des proletarischen Filmpublikums nicht gefestigt genug. Benjamin hatte die beispielgebenden russischen Filme der Jahre 1925 bis 1930 vor Augen, „in denen die beteiligten Personen sich in ihrem Arbeitsprozeß darstellen konnten“ (Prokop 1970, 42), die jedoch unter besonders toleranten politischen Umständen, d.h. als strukturell-historische Sonderfälle, entstanden waren. Nach 1930 ordnete Stalin die Umstrukturierung der russischen Filmindustrie nach dem Vorbild Hollywoods an.³³ Der Nationalsozialismus schließlich verstand es noch wirkungs- wie verhängnisvoller, die Massen zu indoktrinieren.³⁴

Es bleibt das Verdienst Walter Benjamins, als einer der wenigen linken Intellektuellen Deutschlands seiner Zeit auf die künstlerischen und emanzipatorischen

³² Ein Beispiel aus der Politik erläutert die fundamentalen Veränderungen, die die Akteure im Zeitalter massenmedial verbreiteter Informationen durchlaufen: „Die hier konstatabare Veränderung der Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik macht sich auch in der Politik bemerkbar. [...] Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen sichtbar zu machen, tritt die Anstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des professionellen Darstellers, sondern genau so die Funktion dessen, der, wie es die Regierenden tun, sich selber vor ihnen darstellt. [...] Das ergibt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen“ (Benjamin 1977b, 27f.).

³³ Vgl. Prokop 1970, 42.

³⁴ Vgl. dazu das Nachwort in Benjamins *„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“*: „Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. *Der Faschismus läuft folgerechtmäßig auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus*“ (Benjamin 1977b, 42; kursiv im Original).

Möglichkeiten technischer Innovationen im Bereich der Medien und – wie beschrieben – auf die Bedingtheit der Kulturproduktion im gesellschaftlichen Kontext hingewiesen zu haben. Neue Medientechnologien erschienen ihm geeignet zu sein, kommunikative Partizipation zu befördern und so die tendenzielle Aufhebung des Gegensatzes von Produzent und Konsument zu erzielen.

5.3.4. Hans Magnus Enzensberger

Eine ähnlich technik- bzw. medienfreundliche Grundhaltung auf Seiten der politischen Linken der Bundesrepublik Deutschland bewies Anfang der 1970er Jahre der Publizist und Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger. Sein Aufsatz *„Baukasten zu einer Theorie der Medien“* von 1970, auf den ich bereits in *Kapitel 4. Der Amateurfilm – Terminologie und Implikationen* hingewiesen habe, war einer der folgenreichsten Versuche, den zeitgenössischen Zustand der Medienlandschaft aus radikaldemokratischer Perspektive einer elementaren Kritik zu unterziehen. Damals verharnte Enzensberger zufolge die politische Linke der Bundesrepublik in einer medienfeindlichen Abwehrhaltung, deren Ursache in der seit den 1960er Jahren vorherrschenden „Manipulations-These der Linken“ (Enzensberger 1970, 163) zu suchen sei. Indem sie die Kommunikationsmedien einzig hinsichtlich ihrer – bürgerlichen – Manipulationstechniken analysiere, demnach eine kritische aber gleichzeitig unproduktive Sichtweise angenommen habe, hätte sie es versäumt, die agitatorischen Perspektiven vor allem der neuen elektronischen Medien wie weiterentwickeltem TV (z.B. Kabel-TV) und Hörfunk sowie Video und Computern u.a.m.³⁵ im Kampf gegen die „Bewußtseins-Industrie“ (ebd., 159) und für eine emanzipatorische Medienpraxis entschieden genug wahrzunehmen.

Doch anstatt anderen die eigenen Versäumnisse anzulasten, solle, so Enzensberger sinngemäß, die politische Linke in Deutschland die Chancen der Neuen Medien aufgreifen. Diese begünstigten, im Gegensatz zu älteren Medienformen wie beispielsweise dem Buch, die ungezwungenere mündliche Kommunikation. Elektronische Medien brächten daher, „ihrer Tendenz nach wiederum einen jeden zum Sprechen“ (ebd., 180). Die kollektiven Manipulateure sollten sich

³⁵ Enzensberger prognostiziert zutreffend den vielfältigen Zusammenschluß alter und neuer Medien zu einem Medienverbund: „Alle diese Medien [= neue Medien; Anm. des Autors] gehen untereinander und mit älteren wie Druck, Funk, Film, Fernsehen, Telefon, Fernschreiber, Radar usw. immer neue Verbindungen ein. Sie schließen sich zusehends zu einem universellen System zusammen“ (Enzensberger 1970, 159).

ebenso die Tatsache zu Nutze machen, daß die elektronischen Medien schon aufgrund ihrer technischen Anlage nicht zwischen Sender und Empfänger unterscheiden.

„Jedes Transistorradio ist, von seinem Bauprinzip her, zugleich auch ein potentieller Sender; es kann durch Rückkopplung auf andere Empfänger einwirken. Die Entwicklung vom bloßen Distributions- zum Kommunikationsmedium ist kein technisches Problem“ (ebd., 160).

An dieser Stelle schließt Enzensberger nahtlos an Bertold Brechts Forderung aus dem Jahr 1932 an.³⁶ Wie Brecht hält Enzensberger die technischen Medien prinzipiell für geeignet, einen jeden zum aktiven Teilnehmer am Kommunikationsprozeß zu machen. Insbesondere zwei Komponenten seines Baukastens befördern diesen Ausbruch aus der passiven Konsumentenhaltung. Zu nennen ist erstens die dialogische Struktur der Neuen Medien. Wie beim Telefon ermöglichen es die elektronischen Medien, bei entsprechender technischer Schaltung, daß andere Teilnehmer ihre Ansichten medial kundtun (feedback-Gedanke). So könnte die Schiefelage im kommunikativen Produktionsprozeß, nämlich daß wenigen Sendern viele Empfänger gegenüberstehen, aufgehoben werden. Potentiell soll jeder sowohl senden als auch empfangen können, das erwünschte Fernziel ist die allseitige Interaktion zwischen den Teilnehmern und Teilnehmerinnen.

Ein zweiter Baustein abstrahiert von der technischen Seite. Es ist der Aspekt der Mobilisierung der Massen bzw. ihrer Fähigkeit zur Selbstorganisation. Enzensberger läßt, wie Walter Benjamin, keinen Zweifel daran, daß emanzipatorischer Mediengebrauch nur dann Aussicht auf Erfolg hat, wenn sich die vielen, bisher weitgehend isolierten Individuen der Medien zu ihrem Nutzen bemächtigen. Allerdings dürfe die Selbstorganisation der Massen nicht auf Eigenbrödlerei oder „individuelle Bastelei“ (ebd., 168) hinauslaufen. Vielmehr müsse emanzipatorische Medienpraxis „die Isolation der einzelnen Teilnehmer am gesellschaftlichen Lern- und Produktionsprozeß aufzuheben trachten“ (ebd., 169). Die Fundierung auf Politik, von der Walter Benjamin 35 Jahre zuvor sprach, kehrt so bei Enzensberger zurück. Aktiv gestaltende und revolutionäre Teilnahme am gesellschaftlichen Lern- und Produktionsprozeß ist der weitaus größere Rahmen, in den sich alle Medienpraxis, auch die professionell betriebene sowie die künst-

³⁶ „Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln“ (Brecht 1992b, 553).

lerisch-ästhetische als „extreme[r] Grenzfall“ (ebd., 179), einzufügen habe. In tabellarischer Form faßt Enzensberger seine Überlegungen zur repressiven und emanzipatorischen Medienpraxis zusammen:³⁷

<i>Repressiver Mediengebrauch</i>	<i>Emanzipatorischer Mediengebrauch</i>
• Zentral gesteuertes Programm	Dezentralisierte Programme
• Ein Sender, viele Empfänger	Jeder Empfänger ein potentieller Sender
• Immobilisierung isolierter Individuen	Mobilisierung der Massen
• Passive Konsumentenhaltung	Interaktion der Teilnehmer, feedback
• Entpolitisierungsprozeß	Politischer Lernprozeß
• Produktion durch Spezialisten	Kollektive Produktion
• Kontrolle durch Eigentümer oder Bürokraten	Gesellschaftliche Kontrolle durch Selbstorganisation

5.4. Die Videobewegung

„**Video** (lat. ‚Ich sehe‘); elektronisches Verfahren zur Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe von Bildern und Tönen. Speichermedium ist ein Magnetband.“³⁸

1993 sank der Absatz von Videokameras bzw. Kamerarekordern in Deutschland zum ersten Mal auf 990.000 Stück, nachdem er zuletzt (von 1988 bis 1992 von 370.000 auf 1 Mio. Stück) stetig angestiegen war. Der erzielte Umsatz reduzierte sich um 400 Mio. DM auf 1,8 Mrd. DM.³⁹ Man kann ab 1993 von einer Haushalts-sättigung mit Videokameras, die bereits ab ca. 1.000 DM fabrikneu zu erwerben sind, sprechen.

Zu Beginn der 1970er Jahre stellte sich die Lage ganz anders dar. Portable Videorecorder mit Kamera in schwarz/weiß wogen mindestens acht Kilogramm

³⁷ Vgl. Enzensberger 1970, 173.

³⁸ Definition aus: Gruber/Vedder 1982, 253.

³⁹ Vgl. Medienbericht '94 1994, 200.

und waren in aller Regel für Privatpersonen kaum erschwinglich. Noch 1975 kosteten allein tragbare 1/4 Zoll- und 1/2 Zoll-Videorecorder ab 3.200 DM (z.B. das VCR-System ‚Video Cassette Recorder‘ von Philips), semiprofessionelle 3/4 Zoll-Recorder (U-Matic von Sony) ab ca. 5.500 DM, die zur Aufnahme notwendige Kamera nicht mitgerechnet.⁴⁰ Trotz der noch hohen Preise für nicht-professionelle Videosysteme verbanden viele medieninteressierte Personen große Hoffnungen mit dem neuen Medium, die darin mündeten, die kommunikativen und partizipativen Defizite herkömmlichen Fernsehens überwinden zu wollen. Video als der noch pubertierende Bruder des (fotochemischen) Films war prädestiniert für flexible Anwendungsmöglichkeiten. Mit Video konnte man mobiler als mit Film Dokumentationen erstellen und diese direkt im Anschluß an die Aufnahme über einen TV-Monitor den beteiligten Personen vorführen. Denn die elektronisch geregelte Aufzeichnung auf Magnetbändern und Kassetten schaffte die lästigen Wartezeiten bis zur Rücksendung⁴¹ der entwickelten Filmspulen ab, wie sie noch beim Super-8 Filmformat gang und gäbe waren. Außerdem konnten nun rasch, billig und fast beliebig viele Kopien hergestellt werden, sofern zwei kompatible Videorecorder vorhanden waren. Vergleichsweise niedrige Material- und Unterhaltungskosten für Videobänder und Videokassetten gingen einher mit neuartigen, medienspezifischen Produktionsweisen. Experimentelle Arbeiten der Videokunst wie auch dokumentarisch-berichtende Medienarbeit waren keine Utopie mehr.⁴² Die langen Laufzeiten der Kassetten und Bänder sowie die Möglichkeit, diese prinzipiell immer wieder zu löschen und neu zu bespielen, schufen die Voraussetzung für unbefangene Beschäftigung auch mit kleineren Themen aus dem Alltag der Videoarbeiter und -arbeiterinnen, für die kostspieliges Filmmaterial zu investieren zuvor kaum jemand bereit gewesen wäre.

⁴⁰ Vgl. Faenza 1975, 131. Ein semiprofessioneller Videorecorder (nur zur Aufnahme durch eine Kamera) der Firma Philips kostete Mitte der 1960er Jahre „ca. 7000 Mark“ (Scheugl/Schmidt 1974, 278).

⁴¹ Garleff Zacharias-Langhans berichtet von den besonderen Schwierigkeiten, die sich beim medienpädagogischen Einsatz von Super-8-Film einstellen können: „Demgegenüber [im Gegensatz zu Video; Anm. des Autors] stehen schwerwiegende Nachteile wie: höhere Materialkosten, sehr viel kürzere Laufzeiten der Rollen, lange Wartezeiten zwischen Belichtung und Entwicklung des Materials. Besonders dieser letzte Punkt wird in Erfahrungsberichten hervorgehoben, weil es gerade bei langfristig angelegter Arbeit, etwa mit Jugendgruppen, während dieser Wartezeiten immer wieder zu Motivations-einbrüchen kommt, die den Zusammenhalt der Gruppen aufs äußerste strapazieren“ (Zacharias-Langhans 1977, 19).

⁴² Siehe auch die Äußerungen des Videokünstlers Gábor Bódy zum Mythos Video: „Diese Haltung änderte sich mit dem Aufkommen relativ preiswerter Instrumente, das eine vielseitige Anwendung von Video möglich machte. Der Mythos wurde zur familiär-vertrauten Realität“ (Bódy 1986, 50).

Ein besonders bedeutsames und folgenreiches Beispiel dafür sind Interviewaufnahmen mit Personen, deren Anliegen und Geschichten etablierte Film- und Fernsehinstitutionen kaum Beachtung geschenkt hätten, weil „ihre Alltagsprobleme [...] unterhalb der Aufmerksamkeitsschwelle des Fernsehens“ (Zacharias-Langhans 1977, 16) und anderer Medien lagen. Auch der direkte Umgang mit der Kamera und der übrigen Aufnahmetechnik verlor viel von seinem Schrecken. Wenn eine Aufnahme einmal mißlang, konnte man sie ohne teuren Materialverlust wiederholen. Im Vergleich zur Filmtechnik ist Video leichter zu handhaben, obwohl gerade zu Beginn des Videozeitalters die „Anlagen [...] nach wie vor störanfällig [sind], und ihre Bedienung [...] weniger leicht [ist], als viele anfangs glaubten“ (ebd., 65).

Das elektronische, audio-visuelle⁴³ Medium Video war jedenfalls als neuartige Technik Vorbedingung und Wegbereiter für eine andere Art des Mediengebrauchs, für eine alternative Kommunikation über den TV-Bildschirm, die sich aber in Abgrenzung zum professionellen Fernsehen an völlig unterschiedlichen Inhalten sowie Produktions- und Distributionsformen orientierte.

Besonders ab Anfang der 1970er Jahre⁴⁴ bildeten sich Videogruppen teils aus dem Umfeld studentischer Medienprojekte, teils aufgrund selbstfinanzierter politischer Medienarbeit in Initiativen der „Bürgerrechts- und Minderheitenbewegung“ (Fabris 1979, 196), teils um mit neben- oder auch hauptberuflicher Absicht Videobeiträge u.a. zu den Themenbereichen „Ökologie, Sozialisation, Sozialarbeit oder Videokunst“ (Zacharias-Langhans 1977, 25) zu produzieren. Viele dieser Videogruppen beteiligten sich intensiv – mehr durch ihre Arbeit, weniger durch schriftlich fixierte Diskussionsbeiträge – an dem Medien- und Kommunikationskonzept Gegenöffentlichkeit.

Gegenöffentlichkeit kann als der Sammelbegriff für verschiedene Versuche gelten, den etablierten Massenmedien, insbesondere dem Hörfunk, Zeitschriften und dem „Big TV“ (Fabris 1979,197) Alternativen entgegenzustellen. Denn

⁴³ Auf dem Videoband waren bei allen Systemen sowohl Bild- als auch Tonspuren vorgesehen. Das im Super-8-Filmbereich allgegenwärtige Problem der Synchronität von Bild und Ton war bei Video im Prinzip keines mehr.

⁴⁴ Nach Garleff Zacharias-Langhans ist die Berliner Videogruppe „Video Audio Media (VAM)“ seit 1969 aktiv und gilt damit als „älteste deutsche Videogruppe“ (Zacharias-Langhans 1977, 24). Jürgen Heyn berichtet von dem etwas früheren alternativen Medieneinsatz von Video in anglo-amerikanischen Ländern: „Videogeräte wurden erstmals in den Vereinigten Staaten und in Kanada Mitte der sechziger Jahre benutzt“ (Heyn 1979, 120).

der Zustand des damaligen öffentlich-rechtlich organisierten Fernsehens der Bundesrepublik Deutschland gab den Videogruppen und anderen Medienfachleuten des linken politischen Spektrums genügend Anlaß zur Klage. Die Vorwürfe zielten im wesentlichen auf die als mangelhaft empfundene Berücksichtigung von Publikumswünschen nach aktiver Teilnahme am TV-Produktionsprozeß:

„Von tatsächlicher Mitbestimmung des Publikums kann ja ernsthaft nur dann gesprochen werden, wenn das Publikum bereits an der Produktion – einschließlich der Produktionsidee, Konzeption und schließlich der Durchführung – mit voller Entscheidungskompetenz über Inhalt wie Ressourcen von Sendungen beteiligt ist. Erst eine solche Öffnung der Medieninstitutionen für Publikumsgruppen, die als Produzenten tätig werden, erschiene geeignet, das Versprechen der Demokratisierung der Massenkommunikation, das in der Vergangenheit in zahlreichen medienpolitischen Papieren formuliert worden ist, praktisch einzulösen“ (Fabris 1979, 165).

Doch eine tatsächliche Öffnung der bestehenden Medieninstitutionen für weitreichende Partizipationsmöglichkeiten der Zuschauer und Zuschauerinnen, die eine Reform des „Monopol[s] der öffentlich-rechtlich organisierten Rundfunkanstalten“ (Rolli 1981, 13) darstellen würde, konnte aus verschiedenen technischen, medienstrukturellen und -politischen Gründen nicht gelingen und kam bis auf wenige Ausnahmen nicht über das Erprobungsstadium hinaus.⁴⁵ Wenn man unter Partizipation, d.h. Mitbestimmung des Publikums, großzügig versteht, daß in sämtlichen medialen Produktions- und Rezeptionsphasen Einflußnahme der Rezipienten gewährleistet sein sollte, stößt man bei der Umsetzung zunächst auf technische Schwierigkeiten.

Um Einflußnahme nicht nur sehr indirekt über Leserbriefe oder Telefonanrufe beim Sender auszuüben, sondern medienspezifisch auf das Dargebotene zu reagieren, müßte ein sogenannter Rückkanal auch spontane Zuschauermeinungen transportieren können. Diese technische Möglichkeit existierte jedoch zu Beginn der 1970er Jahre in Deutschland noch nicht und ist erst mit Einführung

⁴⁵ Die Jugendreihe ‚Direkt‘ des Westdeutschen Rundfunks erreichte Mitte der 1970er Jahre Zuschauerzahlen bis zu sechs Millionen und sollte bevorzugt 14 bis 25 Jahre alte Auszubildende in die Lage versetzen, ihre beruflichen Probleme zu thematisieren. Vgl. dazu Fabris 1979, 187.

der flächendeckenden Breitbandverkabelung ab 1983 diskutabel geworden.⁴⁶ Auch die traditionelle Baumstruktur des Massenmediensystems Fernsehen (ein produzierender Sender – der Baumstamm – steht vielen konsumierenden Empfängern – den Zweigen – gegenüber) reduziert die Einwirkungschancen des Publikums auf ein Minimum. Wo auf der einen Seite professionelle Akteure für die Aufarbeitung und Verbreitung der Information sorgen, werden auf der anderen Seite Zuschauer und Zuschauerinnen zum passiven Empfang genötigt. Sie werden sozusagen beim Einschalten des Fernsehgerätes deaktiviert. Einschalten – so könnte ketzerisch formuliert werden – bedeutete Ausschalten von Einwirkungschancen.

Ebenso verhindert das gesellschaftliche Kontrollsystem des wohl wichtigsten Massenmediums des 20. Jahrhunderts tendenziell Zuschauerbeteiligung größeren Umfangs. Denn es ist zu vermuten, daß die die Sendeanstalten kontrollierenden Mitglieder der Fernsehräte (Vertreter der Länder, des Bundes, der Parteien und der sogenannten ‚gesellschaftlich relevanten Gruppen‘) ihren Einfluß lieber auf einige wenige Programmgestalter ausgeübt wissen möchten, als ein unübersichtliches Distributionssystem der vielen für viele demokratisch reglementieren zu müssen. Die Überlegung ist jedenfalls nicht abwegig, daß die gegenseitige politische Kontrolle über ein oder mehrere Medienzentren leichter fällt als die über ein dezentrales Mediennetz.⁴⁷

Ohne an dieser Stelle auf die näheren Implikationen im Detail einzugehen, soll doch auf die politisch-historische Funktionszuweisung des Rundfunks hingewiesen werden, die dessen Struktur maßgeblich bestimmt. Der § 2 des Staatsvertrages Rundfunk im vereinten Deutschland vom 31. August 1991 legt in Anlehnung an alle zuvor geschlossenen Vereinbarungen fest:

„Rundfunk ist die für die Allgemeinheit bestimmte Veranstaltung und Verbreitung von Darbietungen aller Art in Wort, in Ton und in Bild unter Benutzung elektrischer Schwingungen ohne Verbindungsleitung oder längs oder mittels eines Leiters.“

⁴⁶ Vgl. den Ausbaustand der verkabelten Haushalte: 1983 waren 0,6 Mio. Wohnungen real angeschlossen, 1994 waren im alten Bundesgebiet von insgesamt ca. 27 Mio. Wohnungen 20,1 Mio., d.h. mit einem Versorgungsgrad von 74,5%, an das Kabelnetz anschließbar. 12,9 Mio. Wohnungen nahmen diese Möglichkeit wahr. Das entspricht einer Anschlußdichte von 64,3%. Vgl. Medienbericht '94 1994, 215.

⁴⁷ Zu Baum- versus Netzstruktur: „Eine Baumstruktur erlaubt nur die Verteilung von der Zentrale an die einzelnen Empfänger, während eine finanziell wesentlich aufwendigere Struktur, die sternförmig angelegt ist, die Möglichkeiten des Dialogs zwischen den Teilnehmern zumindest nicht von vornherein ausschließt“ (Lange 1979, 193).

Diese Definition führt die in Artikel 5 Absatz 1 GG verbrieft Meinungsfreiheit bzw. die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film näher aus und weist darauf hin, daß der Rundfunk für die Allgemeinheit zu verbreiten ist. Die Allgemeinheit selber verbreitet die Inhalte des Rundfunks nicht. Dafür sind die von den einzelnen Ländern genehmigten Rundfunkanbieter (öffentlich-rechtliche und privatwirtschaftliche) zuständig: „die Rundfunkfreiheit [hat] institutionellen Charakter“ (Pätzold 1987a, 13). Inwieweit sie „unter bestimmten Bedingungen auch individualrechtlich zu verstehen ist“ (ebd.), soll an späterer Stelle (in *Kapitel 5.7. Zum heutigen Stand und den Perspektiven der Offenen Kanäle und der Videobewegung*) erörtert werden.

So beschränkt sich Publikumseinwirkung im existierenden Fernsehsystem, damals wie heute, auf Leserbriefe oder Telefonate und den intensiven Gebrauch der Fernbedienung oder des Ausschaltknopfes. Von der Pseudo-Mitwirkung in durchstrukturierten Spiel- und Rateshows oder per TED ist in diesem Zusammenhang gar nicht ernsthaft zu reden. Einen langfristigen Einfluß auf die Programmgestaltung mag man diesen Teilnahmemethoden vielleicht noch auf dem Umweg über erzielte Einschaltquoten und andere teleskopische Verfahren zugestehen, doch ist hierdurch kaum eine unmittelbare Zuschaueräußerung zu erhoffen. Von all diesen Überlegungen unberührt ist allerdings auch die Tatsache, daß die Zuschauer nicht nur in Deutschland seit Anbeginn des TV-Zeitalters kaum medienspezifische, kommunikative Kompetenz erlernen konnten. Die Rezeptionsweise war und ist auf die Einweg-Konsumtion festgelegt, und die Zuschauer und Zuschauerinnen

„sind durch viele Jahre Fernsehgewohnheit zu Routiniers geworden, die ganz bestimmte Ansprüche von Tempo, dramaturgische Spannung und technischer Perfektion an dieses Medium stellen“ (Jungk 1978, 38).

Dies sind die „habitualisierten Fernsehkonsum-Gewohnheiten der Zuschauer“ (Fabris 1979, 206), die einer aktiven, schöpferischen Beteiligung entgegenstehen. Der von professionellen TV-Kommunikatoren vorgetragene Einwand, Laien könnten gar kein richtiges Fernsehen gestalten,⁴⁸ da ihnen genau diese zur Fernsehproduktion notwendigen kreativen Fähigkeiten fehlten, kann aber gera-

⁴⁸ Robert Jungks ironische Formulierung dieses Vorwurfs lautet: „[...] das würde Herabstieg aufs unterste Unterhaltungsniveau bedeuten, argumentieren sie, das hieße Versinken in im niedrigsten Massengeschmack“ (Jungk 1978, 39).

de für die zur Diskussion stehende Zeitspanne der 1970er Jahre nur teilweise zutreffend genannt werden.

Denn es gab damals kaum hinreichende Partizipationsversuche, die Erfahrungsberichte überhaupt hätten hervorbringen können.⁴⁹ So kann der Wortführer des italienischen Alternativfernsehens (altro-video), Roberto Faenza, argumentieren, daß die Vorwürfe des Amateurhaften „an sich [...] schon Ablenkungsmanöver [sind], angezettelt, um das Volk unmündig zu halten und es als schöpferisch und künstlerisch unbedarft zu diffamieren“ (Faenza 1975, 31).

Doch die Klage über fehlende, marginale oder abschlägig beschiedene Partizipationsmöglichkeiten der Zuschauer war für die Kritiker und Kritikerinnen des professionellen Fernsehsystems und für die neu entstandenen Videogruppen ein wichtiger, jedoch nicht einziger Beweis der generellen Unzulänglichkeit existierender Massenmedien. Wenn der Medienwissenschaftler und Mitarbeiter der Zeitschrift ‚medium‘, Anton Bubenik, ausrufen konnte: „Kurz: Der Zustand der großen Medien ist desolat“ (Bubenik 1980, 249), lohnt es sich besonders unter medientheoretischer und anschließend gesellschaftspolitischer Betrachtungsweise zu fragen, worin dieses Manko besteht. Dafür ist ein Blick auf die klassischen Funktionen des Fernsehens hilfreich:

„This one-way model of television, now fixed clearly in the viewer’s minds, grew largely by historical accident, in England based firmly on the philosophy of one man, John Reith, who dominated the early development of the BBC. He articulated the aims of broadcasting to be provision of **information, entertainment and education**. These three functions have remained the explicit aims ever since in almost every country of the world, whether the television system is financed through advertising, state subsidy or licence fee“ (Barrett 1980, 270; Hervorhebung durch Autor).

In dieser Hinsicht macht das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen sowohl der 1970er Jahre als auch der Gegenwart keine Ausnahme:

„Auch die Grundversorgung der Bevölkerung mit Fernsehen ist Aufgabe der öffentlich-rechtlich verfaßten Rundfunkanstalten, [...]. Alle sind – mit unterschiedlichen Akzentsetzungen im einzelnen

⁴⁹ „Diese Vorurteile müssen aber (als bewußte oder unbewußte) so lange unterstellt werden, solange sorgfältige, nicht affirmativ präformierte Versuche nicht zugelassen sind“ (Bubenik 1975a, 36).

– gehalten, binnenpluralistische Programme mit **Informations-, Bildungs- und Unterhaltungssendungen** anzubieten“ (Medienbericht '94 1994, 152; Hervorhebung durch Autor).

Information, Bildung und Unterhaltung umreißen den Rahmen der allgemein akzeptierten Funktionen des Fernsehens. Wobei die jahrzehntelang eingeübte passive Konsumentenhaltung auf seiten der Zuschauer und Zuschauerinnen den Gedanken an umfassendere Nutzungsansätze zurückzudrängen vermag.

„Television systems are still thought about in that traditional way – not as media for communication that ordinary people can use to express themselves to others, but as means of distributing programme packages“ (Barrett 1980, 270).

Das professionelle Herstellen und Aussenden sowie das konsumptive Empfangen der Ware Information in Form von Informations-, Bildungs- und Unterhaltungssendungen steht im Mittelpunkt des konventionellen TV-Verständnisses, nicht jedoch der Sender- und Empfängerseite gleichermaßen involvierende Prozeß der Kommunikation. Information läßt sich unilinear verbreiten, Kommunikation benötigt die Möglichkeit der Rückmeldung (feedback). Mit Nachdruck wurde in den 1970er Jahren darauf hingewiesen, daß die systemimmanente Einseitigkeit des medialen Informationsflusses nur zu einer verzögerten, eingeschränkten und ungenügenden Kommunikation führe. Der ‚erweiterte Kommunikationsbegriff‘ machte die Runde.

„Kommunikation ist ein komplexes Geschehen, bei dem Menschen Informationen, Erwartungen, Bedürfnisse und Behauptungen austauschen und dadurch eine – wie immer geartete – Beziehung zueinander aufbauen. Die wesentlichere Komponente ist dabei die Beziehung“ (Bauer 1978, 17).

Auf das Mediensystem Fernsehen angewendet bedeutet dies, daß ergiebige Kommunikation sich erst einstellen könnte, wenn auf der Produzentenseite der kommunikativen Zeichen ein „Einbezug sämtlicher Ausdrucksformen menschlicher Kommunikation“ (Bechtold 1983, 179) stattfände und auf der Rezipientenseite „erweiterte Zugangsmöglichkeit[en]“ (ebd., 180) geschaffen würden. Die Ausdrucksformen umfassen dabei alle denkbaren Zeichensysteme, sowohl verbale oder visuell-ikonische als auch mimisch-gestische usw. Mit Alexander Kluge und Oskar Negt ist außerdem hinzuzufügen, daß es

„eine Verkürzung des Kommunikationsbegriffs [ist], wenn er lineare Verbindungen zwischen Menschen der Gegenwart bezeichnen soll; vielmehr muß er die wirkliche Arbeitsform der menschlichen Kommunikation, die über Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart vermittelt ist, fassen“ (Negt/Kluge 1972, 75).

Ein dergestalt universaler Kommunikationsbegriff verträgt sich nach Kluge und Negt kaum mit dem Aufbau des zeitgenössischen TV-Mediensystems:

„Rundfunk und Fernsehen besitzen keine Tradition, die auf die bürgerliche Revolution zurückweist; sie waren von Anfang an nicht als Ausdruck der Kommunikation zwischen freien citoyens, das heißt Individuen gedacht; Massenkommunikation, insbesondere über das Fernsehen, ist dadurch gekennzeichnet, daß sich ein großes heterogenes Publikum relativ gleichzeitig Aussagen aussetzt, die eine Institution durch Medien übermittelt, wobei das Publikum dem Sender unbekannt ist.“ (ebd., 175)

Doch die Kritik reicht darüber hinaus. Fernsehen ist nicht nur keine Kommunikation, Fernsehen vermittelt sich dem Publikum über den Bildschirm als fertige Ware, als sendefähiges Programm, aus dem der „geschichtliche Prozeß der Fernsehproduktion nicht zu erkennen“ (ebd., 180) ist. Die Zuschauer rezipieren nur noch das Resultat, bleiben aber über die Produktionszusammenhänge, die als Essenz des Fernsehens am genauesten über die „Entstehung von Informationen und Sendungen“ (ebd., 180f.) aufklären und damit die Hinterfragbarkeit der TV-Produkte ermöglichen könnten, im unklaren. Kritik am Fernsehen mache sich daher, laut Negt und Kluge, üblicherweise an Formfragen oder am erfaßbaren Inhalt fest. Diese Art Kritik führe aber nicht weit, denn „Produkte lassen sich wirksam nur durch Gegenprodukte widerlegen“ (ebd., 181).⁵⁰

⁵⁰ ‚TV als Ware‘ birgt die Gefahr, daß die Inhalte der Sendungen hinter dem schönen Schein zurücktreten und schließlich unglaubwürdig werden. Fortgesetzte, intensive Vermarktung von professionellen TV-Bildern und -Sendungen sowie die Jagd nach der immer neuen Sensation haben zu einem tiefen Mißtrauen gegenüber der Redlichkeit der Sendeanstalten, der Filmemacher und der Authentizität ihrer Produkte geführt. 1996 verunsicherte der Fall des Bildermanipulateurs Michael Born, der gefälschte Aufnahmen an Reportagesendungen („Spiegel-TV“) verkauft hatte, eine ganze Branche: „Aber wie reagiert man darauf, daß dem Medium Fernsehen immer weniger geglaubt wird? ‚Wir‘, sagt Thomas Schadt [ein bekannter Dokumentarfilmer, der sich an Grundsätzen des *cinéma direct* in der Nachfolge von Klaus Wildenhahn orientiert; Anm. des Autors] und meint die Dokumentaristenzunft, ‚müssen noch genauer werden.‘ Er weiß, daß diese Antwort nicht ausreichen wird. Man muß seine Arbeitsmethode offenlegen, sagt er. Sich nicht neben die Leute stellen, sondern mitten hinein. Den eigenen Standpunkt filmisch klarmachen“ (Wolf 1996, o.S.).

Selbstredend fehlten dem zeitgenössischen Fernsehen die Voraussetzungen für diese Form der aktiven, eingreifenden Kommentierung. Der Rekurs auf die gesellschaftliche Wirklichkeit gelingt dem Fernsehen einzig über den langen Weg der häufig genug nur internen, redaktionellen Anpassung von Sendungen und Programmen. Eine „unmittelbare Kommunikation, unprogrammierter Wechselverkehr zwischen Menschen oder Gruppen“ (ebd., 175) bleibt jedoch aus. Die auf die geschilderte Weise mit der Ware Information professionell hergestellte Medienöffentlichkeit stellt sich den Rezipienten nur mit „ungewöhnlich schmaler Bandbreite“ (ebd., 178) dar. Oskar Negt und Alexander Kluge kommentierten den Zustand der Institution Fernsehen als Lieferant fertiger Info-Pakete mit einem durchaus einleuchtenden Beispiel:

„Man kann sich nur dann eine richtige Vorstellung davon machen, wie wenig selbstverständlich dieser Zustand ist, wenn man die Hypothese, Telefonieren wäre nur so möglich, daß man fertige Sprüche abrufft, durchspielt. Als ähnlich ungewöhnlich würde man es empfinden, wenn auf den öffentlichen Straßen nur in Kolonnen marschiert werden dürfte. Genau dies aber entspricht dem, was im Fernsehen Programmschema heißt. Daß dies beim Fernsehen niemandem fortlaufend auffällt, zeigt seine außerordentlich prägende Wirkung als eines Großbetriebs, der im öffentlichen Bewußtsein an die Stelle der universaleren Entfaltungsmöglichkeiten gerückt ist“ (ebd., 179).

In Analogie zu dem o.g. Merksatz, „Produkte lassen sich wirksam nur durch Gegenprodukte widerlegen“, machte sich neben anderen alternativen Medienaktivisten auch die Videobewegung daran, die konventionelle Medienöffentlichkeit durch eine (Medien-)Gegenöffentlichkeit zu konterkarieren. Da das herkömmliche Fernsehen nicht in der Lage sei, „die Einseitigkeit der Informationsvermittlung“ (Bauer 1978, 17) zugunsten partizipativer Kommunikationsverhältnisse aufzugeben, müsse man daran gehen, eigene, alternative kommunikative Strukturen aufzubauen. Video könne die Aufgabe zukommen, den drei klassischen Funktionen des Fernsehens die „fourth missing function“ (Barrett 1980, 270), i.e. Kommunikation, hinzuzufügen:

„Video enables people to view a programme of their own choice, at the time they want it. Perhaps more importantly it enables them to make their own programmes. And linked to a cable system or some other means of distribution it enables them to transmit their programmes to other people, and for others to follow up, or respond“ (ebd., 271).

Es stellt sich sinnvollerweise die Frage, wie das Modell Gegenöffentlichkeit anhand des Beispiels Video aussehen sollte und welche Zielvorstellungen damit verbunden waren. Man muß sich in diesem Zusammenhang darüber im klaren sein, daß es so etwas wie eine verbindliche Theorie oder Philosophie der Videobewegung nicht gegeben hat,⁵¹ diese insgesamt kaum mehr als eine Randgruppe im weiten Spektrum der Medienszene zu gelten hat und bedenken, daß eine summarische historische Beschreibung leicht die Differenziertheit dieses alternativen Medienansatzes verwischen kann. Die Videobewegung oszillierte hinsichtlich ihres Anspruchs zwischen Eckwerten, die sich ähnlich wie bei Bertolt Brecht mit Reform versus Revolution beschreiben lassen. Es gibt allerdings grundlegende Äußerungen, aus denen sowohl die von allen geteilten theoretischen Prinzipien hervortreten, als auch die Spannweite der Meinungen erkennbar wird. Folgende eng miteinander verzahnte Punkte fassen diese Prinzipien zusammen:

5.4.1. Stufe 1: Kritik des etablierten Fernsehens

Auf die Kritik am etablierten Fernsehen ist auf den vorangegangenen Seiten ausführlich hingewiesen worden, daher soll hier ein beispielgebendes Zitat genügen. Ausgangspunkt aller Videogruppen ist die Erkenntnis, daß das herkömmliche Fernsehen Ausdruck eines „elektronische[n] Feudalismus“ (Jungk 1978, 37) sei, in dem

„Millionen und Millionen Menschen in allen Ländern der Erde hören und sehen, was wenige für sie erdacht und formuliert haben, was ein paar ferne Gesichter und Stimmen ihnen anbieten. Sie selber können fast niemals darauf antworten. Sie dürfen nicht mitreden und schon gar nicht mitplanen. Abgelenkt vom direkten Gespräch mit ihren Mitmenschen sind sie vor den Bildboxen so schweigsam und passiv wie nie zuvor“ (ebd.).

So pessimistisch die Videobewegung das Fernsehen als Verkörperung einer „Telekratie“ (Jungwirth 1978, 9) einschätzte,⁵² so optimistisch war sie in bezug

⁵¹ Vgl. Heyn 1979, 136ff. und Fabris 1979, 201.

⁵² Machtausübung per TV lasse sich nicht, so hieß es, mit demokratischen Grundprinzipien vereinbaren: „ ‚Jedermann hat das Recht auf freie Meinungsäußerung‘ heißt es im Artikel 10 der Europäischen Menschenrechtskommission. Was hilft aber gleiches Recht für jedermann, wenn die Möglichkeiten, es zu nutzen, so ungleich sind?“ (Jungwirth 1978, 13)

auf die der TV-Produktion zumindest ähnliche Videotechnik. Es ist somit festzuhalten, daß auf seiten der Videogruppen keine besonders technikfeindliche Einstellung dominierte. Vielmehr wurde die konventionelle Gebrauchsweise der audio-visuellen Medien attackiert. Neue Technologien wie die Videotechnik wurden danach beurteilt, wie sie, im Anschluß an eine erste Phase der naiven Begeisterung für die Technik an sich, geeignet erschienen, sozialpolitisch wünschenswerte, d.h. emanzipatorische und bedürfnisorientierte Funktionen zu übernehmen:

„Wir gehen in der Bewertung technologischer Innovation (vor allem im soziokulturellen Bereich) davon aus, daß sie Instrument zur Erfüllung seiner Bedürfnisse sein soll, daß die vorfindbaren Kommunikationsprobleme die Funktion der Kommunikationstechnologie definieren und nicht umgekehrt“ (Bauer 1978, 23).

5.4.2. Stufe 2: Verwirklichung eines ‚Gegen–Fernsehens‘

Die Kritik der Videobewegung am konventionellen TV-System entzündete sich vor allem an seinem unilinearen, monologischen Aufbau, der eine unmündige Konsumnutzung befördere. Demgegenüber stand der Wunsch, daß sich das neuartige audio-visuelle Medium Video als dialogisches Kommunikationsmittel einsetzen ließe. Nicht (allein) in der Übermittlung von Informationspaketen von oben nach unten erfülle sich der Zweck von Massenmedien, sondern in der mehr horizontalen als vertikalen Weitergabe von Informationen.⁵³

„Wichtig ist, daß eine feste Grundlage für die aktive Kommunikation geschaffen wird, bei der der Empfänger der Nachrichten auch selbst Nachrichten weitergeben kann. Das ist die Voraussetzung der horizontalen Kommunikation“ (Faenza 1975, 43).

Die Praxis der Videogruppen bestand und besteht in der Hauptsache aus der Produktion und der Veröffentlichung bzw. Distribution von Videofilmen. Dabei gilt es zu unterscheiden zwischen der Produktionsmethodik, den thematischen Inhalten der Videos und den auftretenden Problemen bei der Umsetzung der eigenen – oft hochgesteckten – Zielvorstellungen.

⁵³ Das 1967 entwickelte kanadische Medienprojekts ‚Challenge for change‘ zur Erprobung neuer Formen lokaler und regionaler Kommunikation stellt diesen Ansatz folgendermaßen dar: „Video- und Filmbeiträge, von Bürgergruppen gemeinsam mit Challenge for Change-Mitarbeitern erstellt, sollten dabei als ‚Auslöser‘ dienen, Kommunikationsprozesse von ‚unten nach oben‘ in Gang zu setzen“ (Klôs/Schlötzer 1980, 275).

Jürgen Heyn weist den – in seinem Beispiel britischen – Videogruppen einen Platz innerhalb eines Ordnungssystems zu, das zwischen einem außerinstitutionellen, einem semiinstitutionellen und einem institutionellem Medienbereich unterscheidet. Videogruppen bewegen sich im außerinstitutionellen Bereich, währenddessen Beteiligungsfernsehen (ähnlich den Offenen Kanälen in Deutschland) in Kabelprojekten semiinstitutionell, professionelle Programmanbieter wie die BBC im institutionellen Medienbereich verortet werden.⁵⁴ Der von Videogruppen betriebene Videoeinsatz erfolgt auf einer Ebene „unterhalb der Ebene der Massenkommunikation“ (Fabris 1979, 194), d.h. ihre Videos werden nicht unter den Gesichtspunkten einer zentralen Verbreitung über einen TV-Sender produziert. Ihr hervorstechendstes Kennzeichen resultiert aus der notwendigen Dezentralisierung der Produktion, die zur erwünschten Unabhängigkeit von den Sachzwängen großer Rundfunkanstalten führen soll. Dezentralisation meint aber nicht nur die Ablehnung einer Produktion von wenigen für viele wie beim professionellen Fernsehen, sondern auch die Idee, daß nicht eine einzige Produktionsinstanz allein verantwortlich die Arbeit leistet. Im idealen Fall sollen Videoarbeiter bzw. -arbeiterinnen und die Personen, über deren Aktivitäten oder Lebensumstände berichtet wird, gemeinsam das Videoband erstellen. Zacharias-Langhans nennt diese Aufgabenverteilung etwas emphatisch Arbeit „von Betroffenen für Betroffene“ (Zacharias-Langhans 1977, 17). Daß die Vorstellung, Kommunikator und Gegenstand der Kommunikation mögen in eins fallen, durchaus vor ernsthaftem Hintergrund verhandelt wird, zeigen Sätze von Robert Jungk:

„Sie machen es sich und dem ‚Publikum‘ nicht leicht, denn sie nehmen die Menschen, mit denen sie filmen, ernst, sehen sie als Produzenten eigener Vorstellungen, nicht als anspruchslose Konsumenten seichter Unterhaltung. Oft leben sie einige Zeit oder ständig mit denen, deren Selbstdarstellung sie ermöglichen wollen“ (Jungk 1978, 40).

Offenkundig profitieren Videogruppen von einem anwaltschaftlichen Selbstverständnis, das sich auch Ethnologen und Sozialwissenschaftler im Kontakt mit ihren Gewährspersonen oftmals zu eigen machen. Teilnehmende Beobachtung und ein als positiv empfundener Einsatz für die Lebensumstände der Filmteilnehmer gehen Hand in Hand. Man mag die dahinter stehenden Ansätze der Ak-

⁵⁴ Vgl. Heyn 1979, 115ff.

tionsforschung oder der „participatory anthropologists“ (ebd.) in diesem Zusammenhang für unangemessen halten, ist doch eine Videoproduktion nicht in erster Linie eine wissenschaftliche Forschungsarbeit. Dennoch drückt sich darin eine respektvolle Haltung gegenüber den Gefilmten aus, die diese nicht als beliebig formbaren Gegenstand der eigenen kreativen Absichten verwertet. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Videoprojekte werden genauso ernst genommen wie die Ergebnisse gemeinsamer Arbeit. Daraus folgt auch, daß die freie Videoarbeit der Gruppen dem Prozeß der gestalteten Arbeit mit den Beteiligten mindestens ebenso große Bedeutung beimißt wie dem Resultat am Ende der Projektzeit:

„Wichtig dabei ist der Prozeß, den es auslöst, nicht so sehr das direkte Ergebnis in Form eines Produkts“ (Faenza 1975, 47).

Robert Jungk geht sogar einen Schritt weiter, indem er den Aktivisten der Videobewegung „einen anderen Lebensstil“ (Jungk 1978, 40) zuschreibt, der Voraussetzung für deren partizipative Produktionsweise sei:

„Wer mit dem ‚Publikum‘ Programm machen will, wird sich nicht nur dessen auf Wirkung bedachte Manipulation versagen müssen, sondern auch einen viel engeren Kontakt zu den Bürgern halten müssen, er wird nicht nur für das Volk, sondern mit dem Volk arbeiten“ (ebd.).

Kollektive Produktionspraxis, die im Ansatz aus bisher passiven Zuschauern aktiv gestaltende Mitproduzenten machen will, kann nicht darauf verzichten, Inhalte aufzugreifen, die in spezifischer Weise relevant erscheinen. Alle theoretischen Äußerungen der Videobewegung spiegeln einen nie vereinbarten, gleichwohl existierenden Themenkanon wider, der trotz der Vielfalt möglicher Inhalte besondere Schwerpunkte erkennen läßt. Freie Videoarbeit knüpft – wie zuvor schon angedeutet – an Themen an, denen von den klassischen Massenmedien kaum oder keine Beachtung beigemessen wird. Inhalte der Videos und Zielsetzungen der Videobewegung gehen dabei eine enge Verbindung ein. Da der Produktionsprozeß gemeinsam **mit** den Beteiligten organisiert wird und nicht **über** etwas oder jemanden berichtet oder Informationen gesammelt und verwertet werden, ist es einsichtig, daß Themen aus ihrem sozialen Nahbereich vorrangig behandelt werden. Auch wenn Zacharias-Langhans generalisierend schreibt, daß

„Arbeit mit Video [...] in **allen** gesellschaftlichen Bereichen möglich [ist], in Regionen und Gemeinden, mit Minderheiten oder ‚schweigenden Mehrheiten‘, mit Alten und Kindern, Frauen, Jugendlichen, mit Schülern und Lehrern, in Betrieben und Organisationen, Bürgerinitiativen und Vereinen“ (Zacharias-Langhans 1977, 44; Hervorhebung durch Autor),

besteht Einigkeit darüber, daß die so skizzierten originären Themenfelder der Videobewegung keineswegs in großangelegter Spielfilmattitüde – bigger than life – erkundet werden, sondern daß man sich darum bemüht, die Lebens- und Arbeitswirklichkeit innerhalb dieser Felder möglichst authentisch zu erfassen. Es sollen keine Filmepen erstellt werden, die einem großen Publikum Unterhaltung verschaffen mögen. Vielmehr geht es darum, mit dem elektronischen Medium Video gesellschaftspolitische Aufgaben wahrzunehmen.

Videoeinsatz vermag gruppenintern und -extern vielfältige soziale und politische Funktionen zu erfüllen, wobei es immer um Lern- und Emanzipationsprozesse geht sowie um eine Erweiterung der gesellschaftlichen Bewußtseinsbildung. In seiner bescheidensten Form ist Video „ein guter Katalysator, um die Menschen zum Reden zu bringen“ (Todd-Hénaut 1978, 67), es ist ein geeignetes Instrument, um „Diskussionen und Gespräche auszulösen“ (Lottmann 1980, 261) und – weitergedacht – um „Kommunikationsprozesse ‚von unten nach oben‘ in Gang zu setzen“ (Klös/Schlötzer 1980, 275).

Für die betreffenden Teilnehmer und Teilnehmerinnen kann Videoarbeit gruppenintern zu einer ersten Reflektion und Organisierung der eigenen Gedanken und Vorstellungen führen, die in eine entsprechende Artikulation ihrer Anliegen münden kann. Ähnlich den kommunikativen und sozialen Zielsetzungen beim Offenen Kanal möchte die Videobewegung diejenigen zum Sprechen bringen, die im kulturellen Prozeß der Kommunikation nicht oder nur selten gehört werden. Im Verständnis der Videogruppen gehören dazu Leute „aus der Arbeiterschicht und aus sozial wenig privilegierten Bevölkerungsgruppen“ (Sky 1980, 279), die zu einer Aktivierung „an der gesellschaftlichen Kommunikation“ (ebd., 280) angeregt werden sollen. Durch den praktischen Umgang mit der Videotechnik werden die kommunikativen Fähigkeiten der Teilnehmer und Teilnehmerinnen verbessert, das traditionelle Fernsehen wird stärker hinterfragt, besonders die Manipulationstechniken können leichter erkannt werden:

„Solche Bürger haben die Medien entmystifiziert; sie wissen über die Fragen, die nicht gestellt werden, ebenso Bescheid wie über die, die man stellt“ (Todd-Hénaut 1978, 69).

Unverkennbar schimmert hier ein medienpädagogischer Ansatz durch, denn die Gruppen möchten die brachliegenden medialen Kompetenzen der Unterprivilegierten zum Leben erwecken, damit die bisher Sprachlosen das Sprechen über ihre eigenen, vernachlässigten Themen erlernen und über das mediale Kommunizieren zu neuem Selbstvertrauen finden.⁵⁵ Im übergeordneten Zusammenhang bestand die weitergefaßte Intention der Diskussionen darin, „den Menschen bei der Lösung ihrer Probleme – auch des Alltags – zu helfen“ (Fabris 1979, 184). Mit dieser Zielsetzung begeben sich die Videogruppen in gruppenexterne, d.h. gesellschaftliche Zusammenhänge, sie engagieren sich für eine Veränderung unbefriedigender sozialer Zustände. Zu solchem Engagement zählen beispielsweise Videos aus folgenden Bereichen:

- Politische Angelegenheiten (Beispiel: Mediale Unterstützung einer Demonstration gegen Atomkraftwerke oder kommunalpolitisch für den Ausbau von Wohnstraßen)
- Soziale Angelegenheiten (Eine Elterninitiative kämpft für die Einrichtung einer Kindertagesstätte)
- Arbeitsleben (Unterstützung der Arbeitnehmer in Tarifauseinandersetzungen)
- Randgruppen- bzw. Minderheitenarbeit (Eltern- und Schülerproteste gegen zu große Schulklassen, Ausländerarbeit)
- Wohnen und Freizeit, kulturelle Angelegenheiten (Unterstützung von Mieterstreiks und Dokumentation von Sportveranstaltungen oder Kindertheateraufführungen).⁵⁶

Bis auf wenige Ausnahmen ist die Videoarbeit geprägt von dem Grundmotiv, daß die Teilnehmer und Teilnehmerinnen für oder gegen etwas (für Selbstbestimmung gegen Entfremdung)⁵⁷ kämpfen, daß sie sich engagieren, um Ver-

⁵⁵ Vgl. Todd-Hénaut 1978, 67.

⁵⁶ Diese Aufzählung kann nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie dient dazu, die wichtigsten Themenbereiche vorzustellen. Vgl. weiterhin insbes. Zacharias-Langhans 1977, 44ff. und Faenza 1975, 81ff., aber auch Hunziker/Schors 1983, 89ff.

⁵⁷ Vgl. Faenza 1975, 81: „Video sollte nicht benutzt werden, um lediglich ‚qualitativ gute‘ Programme zu machen oder etwa eine neue Art des Fernsehens schaffen zu wollen, sondern es soll ein Instrument zur Solidarisierung und Organisierung sein und jenes Fernsehen zerstören, das Entfremdung bewirkt, damit wir ein neues nach unseren Bedürfnissen wieder aufbauen können.“

änderungen im gesellschaftlichen Umfeld zu erzielen. Zweckfreies Spielen mit dem Medium stand nicht von vornherein auf dem Programm. Wenn jedoch die Arbeit mit Video Spaß machte, so stand sie häufig unter der Prämisse einer tatsächlichen oder vorgestellten Konflikt- oder Problemsituation, die dann spielerisch bewältigt werden sollte.⁵⁸ Bis heute ist die intentional gebundene medien- und freizeitpädagogische Bedeutung des Einsatzes von Video gerade in der Kinder- und Jugendarbeit unbestritten, wenn auch dieses Medium nur eines innerhalb einer ganzen Palette von technischen Hilfsmitteln darstellt.

Daß der Kampf für politischen, sozialen und kulturellen Wandel in verschiedenen Gruppen auch mit weiterreichenden, unter Umständen revolutionären Absichten geführt wurde, zeigt ein italienisches Beispiel. Roberto Faenza galt in den späten 1960er und 1970er Jahren als anerkannter Theoretiker und Praktiker der alternativen italienischen Medienszene, er war Mitarbeiter des Zentrums für experimentelles Kabelfernsehen an der Universität Washington DC und betrieb seit 1974 den Sender ‚Radio Libera Bologna‘. Seine Kritik an den existierenden Formen audio-visueller Kommunikation reichte über die Feststellung der Unilinearität und anderer formaler Schwächen weit hinaus. Ihm ging es darum, auf die „Beziehung zwischen Macht und Kommunikationsmitteln“ (Faenza 1978, 78) hinzuweisen.

„Nicht nur wir benutzen audiovisuelle Geräte, sondern auch die Unternehmer, die Polizei und das Militär“ (Faenza 1975, 92).

Der Zugang zu den Kommunikationsmitteln ist in seinen Augen weitgehend ein Privileg der gesellschaftlich mächtigen Gruppen.⁵⁹ Im Fall der exekutiven staatlichen Organisationen äußerte Faenza die Vermutung, daß Videogeräte zur Überwachung des Straßenverkehrs sicher nicht allein regulative Funktionen hätten, sondern ganz ähnlich den Überwachungskameras in Gefängnissen zur Kontrolle der Öffentlichkeit beispielsweise während einer Demonstration eingesetzt würden.

Zentralistische, staatliche Machtausübung mit Video sei allerdings kein Kennzeichen bürgerlich-demokratischer Gesellschaftsordnungen allein, auch in „sozialistischen Ländern, in China zum Beispiel, [wird Macht] nicht als etwas behandelt [...], mit dem umzugehen die Bevölkerung lernen muß“ (Faenza 1978, 77). Tendenziell jede von einer oder wenigen Zentralen ausgehende – und

⁵⁸ Vgl. das Kapitel ‚Entwicklung von Videospiele‘ bei Zacharias-Langhans 1977, 53ff.

⁵⁹ „Sie behandeln uns wie Objekte, die sie mit ihren Mitteilungen, ihren Slogans, ihren Nachrichten, ihrer Werbung, ihrer Kultur, ihren Produkten und ihrer Unterhaltung vollstopfen wollen“ (Faenza 1975, 25; Gesperrter Abstand im Original).

damit im Prinzip autoritäre – Rundfunkpraxis steht horizontaler Kommunikation im Wege. Daher sei es vorhersehbar, daß „jede Macht – auch demokratisch organisierte – durch horizontale Information in eine Krise kommt“ (ebd. 80). Denn eine Veränderung in diese Richtung bedeute „Revolution, Kulturrevolution“ (ebd., 81). Der revolutionäre Anspruch Roberto Faenzas liegt darin, daß er die informationelle Machtverteilung verändern möchte, denn erst

„wenn die Strukturen der Kommunikationsmedien völlig neu gestaltet sind, wenn also die Medien nicht nur zur Übertragung ausgewählter Informationen dienen, sondern diese Mittel weitergehend von den Massen zur Verständigung untereinander eingesetzt werden, erst dann kann von Kommunikation die Rede sein“ (Faenza 1975, 37).

Faenza rechnete nicht damit, daß die staatlichen italienischen Rundfunkanstalten seinem Modell partizipatorischen Fernsehens entgegenkommen würden, er setzte eher auf eine Selbstorganisation der Betroffenen. Vor allem das preisgünstige und mobile Medium Hörfunk sollte verschiedenen politischen, kulturellen, sozialen und sonstigen engagierten Gruppen zur Verbreitung ihrer Nachrichten zur Verfügung gestellt werden. Dafür bedürfe es nur eines geringen Anstoßes, damit diese ihre eigenen Informationen ausstrahlen können.⁶⁰ Aber auch Videoarbeit müsse sich an gruppenbezogenen Themen beweisen, die beispielsweise am „Arbeitsplatz, Schule und Wohnviertel“ (ebd., 79) vorgefunden werden könnten.

Es war für Faenza besonders wichtig, daß die Kommunikationsarbeit kollektiv, d.h. gezielt von und in Interessengruppen geleistet wurde. Diese seien wesentlich effektiver als das vereinzelt und leicht angreifbare Individuum in der Lage, ihre spezifischen Interessen untereinander und nach außen zu artikulieren. Durch den Kommunikationsprozeß in und mit Hilfe von Interessengruppen wäre eine dezentrale Organisationsform gefunden, die die horizontale Kommunikation befördern und die ungleiche informationelle Machtverteilung zugunsten der kommunikativen Bedürfnisse der Bevölkerung verändern könnte.⁶¹

⁶⁰ Für Roberto Faenzas Medienmodell spricht die Tatsache, daß die italienischen Klein- und Kleinstudiosender großen Zuspruch fanden. In den 1970er Jahren wurden hunderte solcher lokalen und regionalen Sender gegründet. Faenza berichtet von 150 neu aufgebauten Radiostationen allein im Jahr 1975. Vgl. Faenza 1978, 81f.

⁶¹ Zur Bedeutung der kommunikativen Bedürfnisse schreibt Roberto Faenza: „Bei alledem geht es darum, wie man einerseits die Kontrolle der Kommunikationsmedien der zentralen Verfügungsgewalt von Staat und Wirtschaft entreißen kann und sie in den Besitz des Volkes gelangen können und wie andererseits dieselben Kommunikationsmedien eingesetzt werden könnten, um unsere Teilnahme am gesellschaftlichen Leben zu erhöhen und unseren wirklichen Bedürfnissen zu entsprechen“ (Faenza 1975, 29).

5.4.3. Stufe 3: Die Videobewegung und die Kommunikationsbedürfnisse

Der zuletzt genannte Punkt verdient nähere Betrachtung. Die Schieflage im Kommunikationsprozeß (wenige Kommunikatoren bestimmen, was viele Rezipienten empfangen) ist einer der am häufigsten auftretenden Topoi in der Diskussion alternativer Medien. Robert Jungk hat in den 1970er Jahren sehr prägnant auf den Mangel an Mitteilungschancen im Massenkommunikationsprozeß hingewiesen und die Hypothese aufgestellt, wonach man von vorhandenen, aber oftmals verborgenen kommunikativen Bedürfnissen der Bevölkerung ausgehen müsse.⁶² Die vermuteten Bedürfnisse nach „Möglichkeiten der Selbstentfaltung und Mitsprache des ‚common man‘ nicht mehr nur zu versprechen, sondern praktisch zu ermöglichen“ (Jungk 1978, 41), sei die Videobewegung angetreten. Sie könne dazu beitragen, vorhandene Defizite der Massenmedien abzubauen.

Dazu zählen beispielsweise die vernachlässigten Themen des Alltags der Bevölkerung einschließlich der Arbeitswelt, unter der Maßgabe, gerade die soziale Nahwelt wieder ins Bewußtsein zu rücken. Denn aufgrund der medialen Erweiterung des Erfahrungshorizontes durch das konventionelle Fernsehen kennen sich, so Jungk, die Menschen oftmals besser in entfernt gelegenen Regionen aus als „in ihrer unmittelbaren örtlichen Nähe oder in ihrer beruflichen Umwelt“ (ebd., 42). Die Videobewegung könne das Konzept „Demokratie von unten“ (ebd.), d.h. die Mitsprache- und Mitentscheidungsmöglichkeiten für die vor Ort von kommunal oder auch überregional bedeutsamen Planungen und Entwicklungen jeder Art Betroffenen unterstützen, indem sie sich auf einen langen und hindernisreichen Weg mache, getreu dem Motto „Von der (passiven) Fernseh-(TV)-Generation zur (aktiven) ‚Videotape-Generation‘ „ (Bubenik 1975b, 37).⁶³

⁶² Vgl. Jungk 1978, 41ff.

⁶³ Zum Demokratieanspruch vgl.: „Dem Strukturwandel der Kommunikationsverhältnisse liegt eine *demokratische Dynamik* zugrunde: die Entwicklung zu mehr Mitbestimmung, Mitbeteiligung, Selbstbestimmung, Mitverantwortung und Selbstverantwortung (Mündigkeit). Diesen verändernden Bedingungen kann ein mehr oder minder hierarchisch konzipiertes Mediensystem kaum mehr gerecht werden. Das Bedürfnis nach mehr Mitsprache und Mitverantwortung kann nur befriedigt werden (oder: motiviert) werden, wenn man mehr Menschen das Sprachvermögen gibt. Technisch formuliert heißt dies: wenn man mehr Menschen die Fähigkeit der Handhabung von Medien gibt“ (Bauer 1978, 18f.; kursiv im Original).

5.4.4. Stufe 4: Probleme der Videobewegung

Es bestanden allerdings auch ernstzunehmende Zweifel an den Aktivierungschancen durch Videonutzung. Denn das kommunikative Bedürfnis der zumeist inaktiven Rezipienten war zuallererst eine Vermutung, die auf eine Negativ-Analyse der bestehenden Produktionsverhältnisse sowie des Rezeptionsverhaltens folgte.

Hier beginnen die Schwierigkeiten einer partizipativen Videonutzung. Welche Legitimierung, so stellt sich die Frage, kann die Videobewegung für ihre Art der akustisch-visuellen Kommunikation vorweisen, wenn nicht einmal deutlich ist, ob die in medialer Hinsicht vernachlässigten Bevölkerungsgruppen überhaupt ein anderes, alternatives TV, das Gegenfernsehen haben wollen? Theodor W. Adorno hat diese Einverständnislücke bereits 1963 in seinem brillanten Beitrag ‚Kann das Publikum wollen?‘ erörtert. Adorno untersucht die Frage der Befähigung der Rezipienten zu eigenständigen Äußerungsweisen im Fernsehen und konstatiert, daß existierende Konsumgewohnheiten des Publikums und der äußere, von Massenmedien herangetragene Konsumzwang eine sich wechselseitig beeinflussende und nicht mehr voneinander unterscheidbare Übereinstimmung von medialem Angebot und Nachfrage bewirken. Mit anderen Worten: Das Fernsehen antizipiert den Massengeschmack, den es im gleichen Atemzug mitgestaltet. Eine aktive Abkehr vom Massengeschmack durch die Konsumenten muß schwerfallen, weil kaum ein Individuum die dazu nötige Ichstärke besitzt. Der gesellschaftlich präformierte Verhaltensdruck nötigt die Rezipienten zu konformistisch-bestätigendem Fernsehkonsum, denn tendenziell „wird jede Abweichung durch Unbehagen des Abweichenden, ein Gefühl sozialer Isolierung bestraft“ (Adorno 1963, 56). Befragte man unter diesen Vorzeichen das Publikum danach, was es eigenständig wolle, könne das Gegenteil des erwarteten Effekts eintreten. Statt selbstbestimmten, authentischen kommunikativen Äußerungen würde es vermutlich das – es in seiner Entfaltung einschränkende und es dominierende – herkömmliche TV-Angebot wählen. Der Fremdbestimmte wünscht die Fremdbestimmung:

„Gäbe es einen Willen des Publikums, und folgte man ihm unmittelbar, so betröge man das Publikum um eben jene Autonomie, die vom Begriff seines eigenen Wollens gemeint wird“ (ebd., 57).

Dem Publikum ist es so gesehen unmöglich, die eigenen Bedürfnisse zu entfalten, zu stark ist der Anpassungsdruck der „alle Bereiche der Gesellschaft durchdringenden Kultur- und Bewußtseinsindustrie“ (Fabris 1979, 166). Adornos Vorschlag, diese vertrackte Kausalität der Bevormundung durch die Bevormundeten aufzuhebeln, zielt darauf ab, auf pädagogischem Wege, „im Unterricht, etwa im staatsbürgerlichen“ (Adorno 1963, 59) langfristige Bewußtseinsbildung zu betreiben und das Fernsehangebot kritisch zu hinterfragen. Denn es besteht noch Hoffnung für das Publikum:

„Wahrscheinlich bejahen sie, womit man sie füttert, so krampfhaft nur, weil sie das Bewußtsein davon abwehren müssen, solange sie nichts anderes haben. Dies Bewußtsein wäre zu erwecken und dadurch dieselben menschlichen Kräfte gegen das herrschende Unwesen zu erwecken, die heute noch fehlgeleitet und ans Unwesen gebunden sind“ (ebd., 60).

Verschiedene Autoren und Autorinnen machen auch praktische Schwierigkeiten bei der Umsetzung partizipativer Videonutzung aus. Gerade unterprivilegierte Bevölkerungsgruppen, denen die Teilnahmeangebote im besonderen zugute kommen sollen, könnten sich überfordert fühlen.

Denn z.B. körperlich schwer arbeitende Menschen lassen sich in ihrer Freizeit in der Regel kaum noch zu Medienarbeit anregen.⁶⁴ Für diese Zielgruppe sind die medientheoretisch und -pädagogisch unbestrittenen Vorteile der freien Videoarbeit Makulatur, denn selbst wenn sich die „Teilnahmemöglichkeiten [...] prinzipiell auf alle Stadien der Produktion, von der Idee für eine Sendung oder kommunikative[n] Aktion bis zum Schnitt eines sendefertigen Bandes“ (Fabris 1979, 202) erstrecken, müßten die Videogruppen beispielsweise im Urlaub der Beteiligten intensive medienbegleitende Anstrengungen unternehmen, um Teilnahmechancen zu ermöglichen: Angesichts des chronischen Geldmangels eine schier aussichtslose Aufgabe. Andere Schwierigkeiten sind hausgemacht und berühren das Selbstverständnis der Videogruppen:

„Wir wissen auch kaum das Problem zu beantworten, wie man jahrelang mit Freude ein Video- und Zeitungsamateur bleiben kann, wie man nicht nach Perfektion strebt und sich nicht stillschweigend an tradierte Usancen anpaßt“ (Roloff 1980, 231).

⁶⁴ Vgl. Jungk 1978, 44.

Zu den Tücken der Anwendung von Videotechnik: „Für Leute, die noch nie mit Video gearbeitet haben, kann es anfangs ein faszinierendes technisches Spielzeug sein, das als bloßes Spielzeug aber bald wieder langweilig wird“ (Sky 1980, 280).

Die Professionalitätsfalle lauert in jedem neuen Projekt. Nähert man sich den ästhetischen Vorgaben oder der perfekten Produktionsweise des großen Bruders Fernsehen an, entweder weil man die Hoffnung hegt, ‚besser‘ rezipierbar, d.h. leichter konsumierbar zu sein, oder aber ein größeres Publikum zu erreichen, werden rasch Produktionsumstände geschaffen, die den Zielen der Videobewegung entgegenstehen können. Umfängliche Produktionen bergen die Gefahr einer inhaltlichen und menschlichen Distanzierung von den Beteiligten, da diese kaum noch die komplizierte Technik beherrschen könnten und zu Statisten oder Laiendarstellern herabgestuft würden. Man geriete als Produzent/Filmmacher leicht in die „Rolle des Voyeurs“ (Sky 1980, 280), der wieder über die Menschen berichtet, statt mit ihnen über ihre Anliegen. Horizontale Kommunikation als das wichtigste Kennzeichen der Videobewegung bliebe möglicherweise auf der Strecke.

Der von Robert Jungk so hervorgehobene Authentizitätsgehalt freier Videoproduktionen wäre ebenfalls mit einiger Sicherheit dahin, wenn Recherche, Aufnahmegestaltung, Dramaturgie oder Montage usw. an bekannte professionelle Vorbilder angelehnt würden.⁶⁵ Authentizität wurde an der bewußten Deästhetisierung, d.h. der Weigerung, eine Kopie des professionellen Fernsehens oder Films zu sein, erkannt und gemessen.⁶⁶

Andererseits besteht der berechtigte Wunsch, die Videos mögen von möglichst vielen Zuschauern und Zuschauerinnen gesehen werden. Es ist unbefriedigend, wenn nur die Gruppenmitglieder und einige wenige Menschen von den Inhalten erfahren. Reichweite und Wirksamkeit der Videos bilden eine enge Verbindung, und unerfüllte Erwartungen der Beteiligten kann der Grund für das Scheitern einer Videogruppe sein, „wenn es nicht gelingt zu veranschaulichen, welchen konkreten Erfolg, welches Resultat der Medieneinsatz haben kann“ (Lottmann 1980, 258).

Dezidierte Beiträge zur Ästhetik der Videobewegung sind im übrigen ausgesprochen schwer aufzufinden; man begnügt sich zumeist mit Absichtserklärungen und der allgemeinen Gegenüberstellung, daß der Prozeßcharakter der Vi-

⁶⁵ „Die sind weniger arrangiert, weniger auf Wirkung bedacht, naiver und damit oft wahrhaftiger als das, was wir von den geschickten ‚Machern‘ in den Sendungen der Funkanstalten vorgesetzt bekommen. Es kommt in ihnen manchmal eine natürliche Spontaneität zum Durchbruch, die wir sonst am Bildschirm kaum erleben“ (Jungk 1978, 38).

⁶⁶ Vgl. beispielsweise Faenza 1975, 47.

deoproduktion Vorrang habe vor dem filmischen Resultat.⁶⁷ Medienpädagogische Überlegungen werden für bedeutsamer gehalten als resultatsbezogene Ästhetisierung. Wenn es jedoch einmal gelingt, starke Partner zur Finanzierung eines Projektes zu gewinnen – im folgenden kanadischen Beispiel ‚Challenge for change‘ ist der Staat Initiator und Financier – wird man sich der Vorzüge handwerklich und rezeptionsästhetisch ansprechender Gestaltung bewußt und kann diese als Bereicherung der Produktion erfahren.

„Manche Videobänder lassen sich gut unter die Leute bringen, andere wieder gar nicht. Als Faustregel gilt: Wenn das Bild verschwommen und verwackelt ist und der Ton schlecht, werden der Gefilmte, seine Mutter und vielleicht auch noch seine Geschwister den Film anschauen. Ein Nachbar ein paar Häuser weiter verlangt schon ein besseres Bild und irgend jemand anderswo in dieser Stadt will wiederum bessere Qualität, wenn er diesem Film Aufmerksamkeit schenken soll. Für alle anderen Orte, in denen dieses Produkt gezeigt werden soll, gilt dann, daß man ein außerordentliches Maß an Aufmerksamkeit auf Beleuchtung, Ton, Schnitt und Gestaltung legen muß, ganz abgesehen vom Inhalt“ (Todd-Hénaut 1978, 73).

Da das konventionelle Fernsehen nur in wenigen Fällen als der geeignete Ort zur Veröffentlichung der Videos eingeschätzt wurde und die Sendeanstalten im übrigen manche Produktion mit dem Hinweis ablehnten, die technische Qualität und Kompatibilität lasse zu wünschen übrig,⁶⁸ schuf die Videobewegung eigene, ihr angemessene Distributionsformen.

Ziel aller Veröffentlichungs- und Rezeptionsformen war es, auf vorgefundene Problemfelder hinzuweisen und sie einer Lösung im Sinne der Beteiligten zuzuführen. Unter Distribution ist hier in einem reduzierten Sinn zu verstehen, daß die Videobeiträge Möglichkeiten erhalten, von einer unterschiedlich großen Zuschauerschaft rezipiert zu werden. Dies kann über die Form einer zentralen Ausstrahlung im Fernsehen geschehen, über punktuelle Gruppenveranstaltungen oder auch über den Versand/Vertrieb der produzierten Videobänder. Eine erste Nahöffentlichkeit stellen die am Herstellungsprozeß beteiligten Personen dar. Vor allem die medienpädagogischen Zielsetzungen der Videobewegung, z.B. die Stärkung des Selbstvertrauens in kommunikativer Hinsicht, verlangen den Partizipationsbeitrag der Teilnehmer und Teilnehmerinnen in Form der Gruppenrezeption unmittelbar nach Fertigstellung eines Projekts. Erst danach

⁶⁷ Vgl. auch Bauer 1979, 33.

⁶⁸ Vgl. Heyn 1979, 136f.

werden Schritte in eine Fremdöffentlichkeit ausgelotet. Beispielsweise werden einzelne Entscheidungsträger in den kommunalen Verwaltungen mit den Inhalten der Videos konfrontiert. Von anderen Veröffentlichungsalternativen, die eine durchaus mittlere Reichweite erzielen können, berichtet Jürgen Heyn:

„Die Bänder werden üblicherweise auf öffentlichen Versammlungen gezeigt, wo sie die Basis von Diskussionen bilden“ (Heyn 1979, 122).

Große Reichweiten wären über den Verteilungsapparat Fernsehen möglich gewesen, doch aus den o.g. technischen und theoriegeleiteten Gründen verzichteten die meisten Videogruppen auf die Herstellung einer überregionalen Öffentlichkeit. Zum Problem der Distribution der Videos ist generell anzumerken, daß die Videobewegung die Möglichkeiten technischen Fortschritts – z.B. offerierte die flächendeckende Breitbandverkabelung potentiell erstmals Rückkanäle und dezentrale Verteilungsformen – überschätzt hat.⁶⁹ Die tatsächliche Nutzungsweise neuer Technologien hängt stark von den verwandten traditionellen Verfahren ab, sie ersetzen diese nicht völlig:

„Alle Formen der Kommunikation ergänzen sich: Der Brief war eine Ergänzung zum persönlichen Gespräch, das Telefon eine weitere Ergänzung, und E-Mail ist wieder eine Ergänzung“ (Adams 1994, 29).

Um beim Beispiel Video zu bleiben: Es zeigte sich, daß die Breitband- und Glasfaserverkabelung zur Ergänzung der konventionellen und nicht zum Aufbau alternativer TV-Nutzung beitrug. Vor allem kommerzielle private Fernsehsender vermehrten seit Einführung des dualen Fernsehsystems im Jahr 1984 die Angebote konsumorientierten Dauerfernsehens, womit Vorstellungen von Inhalten und Ästhetik des Mediums zementiert wurden. Von Rückkanälen oder sternförmigen Distributionsnetzen spricht heute jedenfalls kaum noch jemand.⁷⁰ Auch der Versand/Vertrieb von Videobändern als den materiellen Trägern der Videoproduktionen kam nicht recht voran. Zwar verfügen einige der überregional bekannt gewordenen Videogruppen und Medienwerkstätten über Videoarchive und Verleihmöglichkeiten ihrer eigenen Produktionen, doch zu einem organisatori-

⁶⁹ Vgl.: „And linked to a cable system or some other means of distribution it [=Video] enables them [=People] to transmit their programmes to other people, and for others to follow up, or respond“ (Barrett 1980, 271).

⁷⁰ Auch das 1996 in Deutschland gestartete Digitale Fernsehen wird, so ist zu vermuten, eher den kommerziellen Erwartungen der TV-Industrie entsprechen als ernstgemeinten ‚interaktiven‘ Beteiligungsmöglichkeiten der Nutzer und Nutzerinnen.

schen Zusammenschluß z.B. in Form eines bundesweiten Vertriebnetzes der Videobewegung ist es nie gekommen.⁷¹

Sinnvoll angelegte partizipative Medienarbeit setzte Video dort ein, wo die Voraussetzungen dafür günstig erschienen, z.B., wo genügend Zeit für die Produktion einplanbar war. Video ist nicht „die Lösung schlechthin“ (Todd-Hénaut 1978, 66) und „kann weder einen guten Organisator ersetzen noch wirre Gedanken in klare soziale und politische Analysen umwandeln“ (ebd.). Und wenn andere Medien angemessener einzusetzen waren, sollten diese, nach Meinung der kanadische Praktikerin Dorothy Todd-Hénaut vorzuziehen sein:

„Bevor Sie eine Kamera zur Hand nehmen – fragen Sie sich, ob das das beste Medium ist, das Sie verwenden können? Ob Sie Video jetzt tatsächlich brauchen? Ob nicht der Rundfunk, ein Zeitungsbericht, ein Flugblatt vielleicht effektiver sein könnten?“ (ebd.)⁷²

5.5. Der lokal–regionale Bezug

Die konzeptionelle Utopie von Videobewegung und Offenen Kanälen⁷³ bestand gleicher- und erklärtermaßen in der Schaffung von neuartigen kommunikativen Zusammenhängen, deren charakteristischstes Merkmal, wie bereits erwähnt, wohl die allseitige, sowohl vertikale als auch horizontale Kommunikation darstellte. Den Initiatoren war daran gelegen, die Verbesserung der informationellen und kommunikativen Bedingungen in funktionaler Hinsicht einzusetzen. Kommunikation als Selbstzweck oder dekoratives l'art pour l'art erschien ihnen sinnlos. Kommunikation sollte Fehlentwicklungen und Mängel des bestehen-

⁷¹ Auch besonders medienspezifische Distributionsformen konnten sich nicht etablieren. Zu Beginn der 1980er Jahre wurde über die Idee der ‚Videobriefe‘, i.e. Videokassetten, die auf dem Postweg den Nutzern und Nutzerinnen zugestellt werden sollten, diskutiert: „Geplant war eine ‚lockere Form des Austausches von Informationen und Nachrichten unter Feministinnen‘, bestehend aus dreißigminütigen, ungeschnittenen Videobändern, die alle zwei Monate ausgetauscht werden sollten. Mit diesen Videobriefen sollte ‚ein starkes feministisches Nachrichtennetz‘ aufgebaut werden. Aber das ist schon fast Geschichte, die zu wenig geschah“ (Ischdons o.J. [1988], 73).

⁷² Vgl. auch: „Trotz seiner unbestritten als positiv zu bewertenden gruppenspezifischen und sozial-integrativen Qualitäten bleibt Video jedoch nur eines von mehreren möglichen Hilfsmitteln, dessen Verwendung im Kontext bestimmter Projekte gegenüber anderen Medien, wie z.B. den Printmedien oder einer Dia-Tonschau, genauestens abgewogen werden sollte“ (Heyn 1979, 150).

⁷³ Veröffentlichungen zur Videobewegung als auch zu den Offenen Kanälen rekurrieren in gleicher Weise auf die Termini bzw. Konzepte Lokalkommunikation oder Nahraumkommunikation. Die inhaltliche Übereinstimmung erlaubt daher hier eine synoptische Darstellung.

den medialen, sozialen und politischen Status quo beseitigen helfen und die teilnehmenden Menschen aus ihren als entfremdet erfahrenen Lebens- und Arbeitsumständen befreien und ihnen „die Chance echter Teilnahme am Gemeinwesen [...] eröffnen“ (Jungk 1978, 42).

Das am häufigsten genannte Modell zur Realisierung der kommunikativen Vision hatte einen Namen: für die Offenen Kanäle war dies der „elektronische Dorfplatz“ (Hunziker/Schors 1983, 83), die Prägung der Videobewegung lautete: „elektronischer Marktplatz“ (Jungk 1978, 42). Beide Ansätze rekurrieren auf informationelle Konstellationen, die einer weit zurückreichenden Vergangenheit zuzuordnen sind. Die zugrundeliegenden antiken und klassisch-römischen Vorbilder (forum romanum) der Herstellung von direkter Öffentlichkeit werden genutzt, um anzudeuten, daß man gewillt ist, die Mitwirkung an gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen wieder auf überschaubare Größen – auch räumlicher Art – zu reduzieren bzw. Mitwirkung im kleinen Kontext beginnen zu lassen. Zwar hat man sich vielerorts im ‚globalen Dorf‘ von direkter Kommunikation zur Herstellung von Öffentlichkeit längst verabschiedet;⁷⁴ selbst nur lokal bedeutsame Angelegenheiten bedienen sich oft multimedialer und räumlich differenzierter Zugangsweisen. Und ein deutlich umfriedetes Territorium eines öffentlich zugänglichen Versammlungsortes stellte das erklärte Ziel nur von einem der beiden genannten Versuche alternativer Kommunikation dar: Der Offene Kanal als Bürgerhaus und sozio-kulturelles Dienstleistungszentrum.

Dennoch spielen räumliche Kategorien hier wie dort eine entscheidende Rolle. Der Sitz der medialen Partizipation war an das nahe Wohn- und Arbeitsumfeld gebunden. Stellvertretend für viele Äußerungen, die das alternative Betätigungsfeld in die vielen einzelnen Regionen und Lokalbezirke verlegten, sei aus Thomas A. Bauers Beitrag zur 1976 veranstalteten Tagung der Steirischen Akademie: ‚Publikum macht Programm‘ zitiert:

⁷⁴ Aktive und passive Teilnehmer an gesellschaftlichen Entscheidungen benutzen neben direkter Rede z.B. in einem Vortrag (Versammlung) auch andere Vermittlungsweisen: Fotografie, Zeitschriften, Flugblätter, Demonstrationen, Performances usw. Die heute anzutreffenden elektronischen Foren des Internets und newsgroups von E-mail-boxes sind bezüglich ihrer Nutzung räumlich dezentral determiniert. Der Computerbildschirm individualisiert den Zugang auf den je eigenen häuslichen oder betrieblichen Kontext. Und noch erlauben die technischen Usancen nur bedingt visuell-akustische Kommunikation zwischen vielen Teilnehmern (Videokonferenzen). Das am häufigsten anzutreffende Eingabemedium ist derzeit noch die auf Schriftlichkeit ausgelegte Tastatur. Technische Weiterentwicklungen, z.B. in der Kabeltechnologie (ISDN), werden allerdings bald jeweils spezifische, virtuelle Versammlungsorte kreieren. Die Konzepte Zentralität vs. Dezentralität und Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit zur Herstellung von Öffentlichkeit werden dann neu zu überdenken sein.

„Als Lösungszugang werden immer deutlicher ‚alternative Medien‘ gefordert oder auch angepriesen. Das sind sogenannte Mikro-Medien, Vermittlungsinstrumente, die nicht nur technisch kleiner sind, sondern auch kleinere Streuungsbreiten haben. Sie versorgen den kleinen überschaubaren Raum, geographische Räume oder soziale Räume, die es dem einzelnen (noch) ermöglichen, Kommunikationssituationen herzustellen oder in solche einzutreten, in denen auch Beziehungen (zwischen Menschen und zu Themen bzw. Ereignissen) aufgebaut werden können. Solche Medien sind unter anderem: Stadtteilzeitungen, Videographie, Formen kommunalen Fernsehens“ (Bauer 1978, 18).

Es mag vielleicht verwundern, daß kommunikative Beteiligungsmöglichkeiten mittels neuer elektronischer Medien wie z.B. Video stark an eine Neubelebung kleinräumlicher – und kleinthematischer – Kategorien gekoppelt waren. Denn bestimmte technische Distributionsformen dieser Medien überschreiten mit geringem Aufwand territoriale Begrenzungen. Man kann hier an den besonders leicht zu installierenden und kostengünstigen Hörfunk denken und auch, bei entsprechendem organisatorischen und politischen Entscheidungswillen, an eine terrestrische Ausstrahlung des TV-Signals.⁷⁵ Allerdings gelten die grenzüberschreitenden Eigenschaften von Radio- und TV-Wellen nicht unbedingt für die Medienform Video. Video ist besonders gut geeignet, um kleine und mittelgroße Gruppen über Bildschirm oder Videoprojektor zu erreichen. TV-Sendungen dagegen können sowohl regionale als auch globale Reichweiten erzielen. Die technikorientierte Mediendefinition von Simon Partridge betont aus diesem Grund die je spezifischen Rezeptionsvarianten:

„Video: a portable system for recording synchronous sound and visual images on magnetic tape which may be played back (more or less instantly) via an attendant monitor. TV: a fixed system for producing and/or distributing audiovisual material at the speed of light (i.e. instantaneously) over predominantly national and regional networks of domestic monitors“ (Partridge 1976, 6; zit. n. Heyn 1979, 137. Unterstreichungen im Original).

⁷⁵

Kabelgebundene Distribution stellte eine auch technisch bedingte Besonderheit dar. Zu Beginn der ersten großangelegten Kabelfernseh-Versuche ab 1975 schrieb Ulrich Paetzold zu den Möglichkeiten der Regionalisierung des Kabelfunks: „Die technischen Voraussetzungen breitbandiger Netze für die Verteilung von Hörfunk- und Fernsehprogrammen geben eine Gliederung in einzelne Ortsnetze vor. Das bedeutet für die Programme eine Konzentration auf lokale Sendungen“ (Paetzold 1975, 3). Von dieser Einschätzung ist man heute allerdings weit entfernt. Über Kabel werden in Deutschland bekanntlich in der Hauptsache konventionelle TV-Programme bundesweit verteilt.

Doch den Aktivisten der Videobewegung und der Offenen Kanäle kam der vermeintliche Reichweitenachteil von Video durchaus gelegen. Video paßte in das Konzept von Dezentralisierung, das Enzensberger bereits 1970 vor Augen hatte. Die Aufforderung „Jeder Empfänger [sei] ein potentieller Sender“ (Enzensberger 1970, 173) ist deswegen so bedeutsam, weil die Videotechnik prinzipiell in der Lage ist, die isoliert voneinander lebenden und arbeitenden Individuen wieder zueinander zu führen, indem sie die Kommunikation an die persönlich erfahrbaren Lebensumstände anbindet. Die Rückgewinnung des lokalen Raumes kann somit auch zu einer Wiederentdeckung eigener Stärke, Identität und dem Gefühl der Zuständigkeit für die Gestaltung gesellschaftlicher Zusammenhänge führen. Sympathie für Meinungs- und Willensbildung innerhalb der „Kleinwelt“ (Dill 1980, 18) steht einer als bedrohlich empfundenen Unwirtlichkeit und Undurchschaubarkeit der „Großwelt“ (ebd.) gegenüber. Besonders für die Videobewegung gilt, daß die Erfahrung der „Entfremdung von eigenen Bedürfnissen“ (Bauer 1978, 17) mit gesamtgesellschaftlich anzutreffenden Gefühlen soziokulturellen Unbehagens korrespondierte.⁷⁶

Seit dem Beginn der 1970er Jahre, zeitgleich mit der Entstehung der ersten Videoinitiativen, entwickelten heterogene Gruppen sowie Einzelpersonen aus dem Umkreis von Bürgerinitiativen, Frauen- und Protestbewegung, Hausbesetzern, Ökologie-, Selbstversorger- und Landkommunebewegung u.a.m. die sog. Alternativbewegung oder die „Neuen Sozialen Bewegungen“ (Jarren 1994, 126),⁷⁷ zu der auch die Videobewegung zu zählen ist.

„Diese Gruppen kritisieren an der modernen Industriegesellschaft, daß die Lebensverhältnisse in keiner Weise mehr überschaubar seien. Alles sei im großen Maßstab organisiert, eine weitverzweigte staatliche Bürokratie, Großparteien, Großverbände, große Gewerkschaftsorganisationen beherrschten die Gesellschaft. Die Wirtschaft sei von Großkonzernen, die Produktion von Großtechnologien geprägt. Die vorherrschende Wirtschaftsweise zerstöre zunehmend die natürlichen Lebensgrundlagen

⁷⁶ Aus der Fülle der Literatur zur Alternativbewegung bzw. den Neuen Sozialen Bewegungen sei nur ein Beispiel zitiert: Die Alternativbewegung und ihre Projekte „verbindet ein gemeinsames Unbehagen an der Gesellschaft und ein hohes Maß an Unzufriedenheit, das vor allem aus einem ‚neuen‘ Bewußtsein gegenüber der Umwelt, aus der Sorge vor der Zukunft und Angst vor der rasanten gesellschaftlichen Entwicklung gespeist wird“ (Mast 1980, 13).

⁷⁷ Zu den Neuen Sozialen Bewegungen siehe ausführlich bei Joachim Raschke: Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriß. Frankfurt am Main und New York 1987.

und mache die Menschen zu Sklaven der Produktion und des Konsums. Tiefes Mißtrauen herrscht bei der alternativen Bewegung gegenüber den Methoden der politischen Willensbildung im parlamentarischen System, das von den Parteien dominiert wird. Die Auffassung, diesen Charakter der Gesellschaft von innen heraus nicht wirksam verändern zu können, führte zu dem Versuch, die eigenen Lebensverhältnisse wenigstens zum Teil selbst in alternativen Formen zu bestimmen“ (Müller 1990, 416).

Die Videobewegung beteiligte sich an dem gesellschaftlichen Experiment, neue, alternative Lebensformen zu entwickeln, die die Unwirtlichkeit und Unüberschaubarkeit spätkapitalistisch-tayloristischer Wohn- und Arbeitsgestaltung zurückdrängen oder aufheben sollten. Ausgehend von der Grundhaltung, „das Funktionieren dieser ganzen Gesellschaft in Frage zu stellen“ (Cohn-Bendit 1978, 201), ging es darum, „endlich Subjekt des eigenen Lebens zu sein“ (ebd.).

Der Erfüllungsort der Redefinition von soziokultureller Identität, Mitbestimmung und „kreativen, produktiven Umweltaneignung“ (Greverus 1979, 26) wurde im „kleine[n] Milieu“ (Korff 1973, 2) des Stadtteils, des Wohnviertels, auch des Dorfes und der regionaltypischen Landschaft oder, wenn man eine aus der Mode gekommene und lange Zeit als reaktionär denunzierte Bezeichnung nicht scheute, der ‚Heimat‘ vermutet.⁷⁸

„Neben den dargestellten ‚psychischen Orten‘ kommunaler Selbstverwirklichung läßt sich auch ihr geografischer Ort angeben: Es ist die jeweils überschaubare, bekannte, emotional angebundene Umwelt der Betroffenen, der Stadtteil, die Kommune. Das ihnen vertraute ‚Universum‘ aus Kaufläden, Kneipen, Gartenanlagen, Versammlungsplätzen, Kirchen usw.“ (Bubenik 1975c, 15).

Der Rückzug aufs privat Faßbare und die Vorstellung des ‚small is beautiful‘ bedeuteten außerdem eine Ablehnung von Fortschrittsgedanken der Moderne, wonach Verbesserungen der technischen Entwicklungen automatisch Verbesserungen der Lebensqualität nach sich zögen. (Groß-)Technikfeindlichkeit ist eines der kennzeichnenden Merkmale der Alternativbewegung (teilweise bis auf

⁷⁸ Ein positiv besetzter Heimatbegriff dient nach Ina-Maria Greverus der Selbstvergewisserung der Individuen: „Die Identität des Menschen bedeutet nicht nur, daß er in Vergangenheit und Zukunft denken kann oder sich in einer sozialen Dimension verwirklicht, sondern auch, daß er sich aktiv einen Raum aneignet, ihn gestaltet und sich in ihm ‚einrichtet‘ – das heißt zur Heimat macht“ (Greverus 1979, 28).

den heutigen Tag),⁷⁹ von der die Anwendung der Videotechnik erstaunlicherweise in nur vergleichsweise geringem Maße und partiell berührt wurde. Praktische Videoarbeit war von Beginn an gekoppelt an gesellschaftliches und politisches Engagement zugunsten ‚der richtigen Sache‘, d.h. die Videobewegung konnte ihre Projektarbeit gezielt innerhalb von z.B. Bürgerinitiativen plazieren. Ihr blieb das Schicksal der Computertechnik erspart, die lange Zeit synonym für staatliche, bürokratische oder von multinationalen Konzernen gesteuerte Machtausübung bzw. Fremdherrschaft stand.⁸⁰ Mit Video, so schien es, konnte innerhalb des überschaubaren Raumes der Heimat das „right to communicate“ (Dill 1980, 19) für den einzelnen verwirklicht werden. Mit der Etablierung der ersten bundesdeutschen Kabelfernsehversuche zur Mitte der 1970er Jahre⁸¹ verstärkte sich die Diskussion um eine gesellschaftlich wünschenswerte Nutzung dieser neuen Kommunikationstechnologie (Breitbandkabel und später Glasfaserkabel) und auch darüber, inwiefern sie zum Abbau kommunikativer Defizite im lokalen Bereich beitragen könnte. Da zunächst die Ballungsräume verkabelt werden sollten, zeichnete sich ab, daß auf Jahre hinaus regional oder lokal zu empfangendes Kabelfernsehen möglich werden würde. Alternative Nutzungsansätze griffen die technisch bedingte Dezentralisierung auf und versuchten der absehbaren Kommerzialisierung auch dieses Kommunikationsfeldes entgegenzuwirken. Davon wird im anschließenden Kapitel die Rede sein.

Es soll nun auf einige Legitimationsschwierigkeiten der Bemühungen um lokale Partizipation hingewiesen werden. Ich gehe dabei gleichermaßen auf die in dieser Hinsicht identischen territorial-theoretischen Konstrukte von Videobewegung und Offenen Kanälen ein. Richard W. Dill macht auf Argumentationschwächen der lokal-alternativen Videonutzung aufmerksam. In der Kritik der zentralistisch organisierten Kommunikationswelt wird der Rückzug aus der

⁷⁹ Enzensberger kritisiert die Berührungsängste der Pariser Studentenbewegung, der unmittelbaren Vorläuferin der Alternativbewegung, gegenüber modernen Kommunikationstechnologien: „Für den Pariser Mai von 1968 war der Rückgriff auf altertümliche Produktionsformen besonders charakteristisch. Statt die Arbeiter einer modernen Offset-Druckerei zu agitieren, druckten die Studenten ihre Plakate auf den Handpressen der Ecole des Beaux-Arts. [...] Der strategisch richtige Zugriff auf die fortgeschrittensten Medien unterblieb: Nicht das Rundfunkhaus, sondern das traditionsreiche Odéon-Theater wurde von den Aufständischen besetzt“ (Enzensberger 1970, 165). Und Faenza kommentiert die Abneigung der Studenten ergänzend: „[...] – vermutlich deshalb, weil diese Technologien immer gegen sie angewendet wurden“ (Faenza 1978, 77).

⁸⁰ Zur Computerfeindlichkeit der politischen Linken der alten Bundesrepublik vgl. Ischdons o.J. [1988], 73f.

⁸¹ „Am 12. Dezember 1974 um 14.00 Uhr wurde für die Bundesrepublik in Nürnberg die neue Fernsehära, genannt Kabelfernsehen (KTV) gestartet. Rund um die Bundesanstalt für Arbeit begann die Bundespost ihren ersten KTV-Großversuch für ca. 2200 Wohnungen“ (Paetzold 1975, 3).

Auseinandersetzung um Beteiligungsmöglichkeiten „in den anderen großräumigen Medienformen“ (Dill 1980, 18) als einseitige Flucht interpretiert:

„Wollen wir in einer Art Medien-Nostalgie das verlorene Paradies kommunaler Nestwärme wiedergewinnen? [...] Ziehen wir uns enttäuscht aus einer unverständlichen Globalwelt in eine scheinbar verständlichere, weniger bedrohliche Kontaktprovinz zurück?“ (ebd.)

Mit dem Hinweis, daß international agierende Konzerne auch kleinräumige Strategien zur Erreichung ihrer globalen Ziele einsetzen „(auch Wienerwald und McDonalds sind ja Lokal-Lokale)“ (ebd.), deutet er an, daß in der Renaissance kleinräumiger Medienutopien die Gefahr verborgen ist, zugunsten der ‚kleinen‘ Erfolge im Nah-Territorium auf weiterreichende Ansprüche zu verzichten und ab einem nicht näher bestimmbar Moment den ursprünglich anvisierten gesamtgesellschaftlichen Rahmen aus den Augen zu verlieren. Aus Rückbesinnung auf lokale Überschaubarkeit könnte rasch ein biedermeierlicher Rückzug in die gesellschaftliche Nische, d.h. in die Bedeutungslosigkeit werden. Dill warnte auch vor dem Hintergrund der damals vor der Tür stehenden neuen Makrosysteme Satelliten- und Kabelfernsehen davor, das Feld der kommunikativen Partizipation ausschließlich in den kleinen heimatlichen Raum zu verlegen.

„Wenn wir von *Community* sprechen, meinen wir in Wirklichkeit Interessengemeinschaft – und die ist nicht geographisch lokalisierbar. [...] Das englische Wort *community media*, Medien der Gemeinschaft, drückt daher besser als unser Wort Lokalmedien aus, worum es geht: mehr Leute auf das hin anzusprechen, was sie wirklich interessiert, was sie für ihr Leben brauchen, unabhängig von der Zugehörigkeit zur geographischen Kommune“ (Dill 1980, 22; kursiv im Original).

Die Sehnsucht „nach der unbefangenen Kommunikationsleistung eines Marktplatzes“ (Roloff 1980, 21) kann leicht in eine Sackgasse geraten, wenn sie in romantisierendem Stillstand verharrt und zukünftige, übergeordnete Zusammenhänge, insbesondere Finanzierungsaspekte der neuen Medien, ignoriert werden.

„Zukünftige Medien werden sich nur dort entwickeln, wo entweder Gebühren erhöht, neue Sondergebühren eingeführt, Werbekosten auf Verbrauchsgüter umgelegt, Steuern hinaufgesetzt oder umverteilt werden. Andere Geldquellen gibt es nicht. Wer den Leuten neue Gratis-Medien, neues Gratisfernsehen ver-

spricht, lügt sie an. Wir werden soviel an neuen Medien haben, wie wir zu zahlen bereit sind“ (Dill 1980, 18).

Die meisten Projekte der Videobewegung, die Offenen Kanäle **und** die Vorbereitung des Kabelfernsehens (Vorfinanzierung der Entwicklungskosten und Leitungswege) sind bzw. waren auf öffentliche Gelder angewiesen. Doch das größte Stück vom Kuchen, so war bald zu vernehmen, würden sich die Medienkonzerne abschneiden, die sich als unabhängig arbeitende Profiteure der aufgebauten Kommunikationsnetze bemächtigen und ihre zentralen Kabel- und Satellitenprogramme dezentral verteilen würden. Das unterstellte Bedürfnis nach lokaler Kommunikation zur Beförderung von mehr Demokratie wurde durch vermehrte Angebote für Konsumfernsehen substituiert. Und lokal organisierte, alternative TV-Formen, wie die Offenen Kanäle in den Kabelpilotprojekten, blieben „soziale Fassade für technologische Experimente“ (Roloff 1980, 229) und kamen über den Status einer „– politisch im beliebig-verwertbaren Raum – Vielfalts-Reserve, die subventioniert werden muß“ (Mohn 1985, 37) nicht hinaus.

5.6. Exkurs: Ein Beispiel

In der anfänglichen Euphorie über die Einsatzmöglichkeiten der Videotechnik wurden Organisationsmodelle entwickelt, die Video einen gebührenden Platz in größer angelegten technischen Kommunikationssystemen zuwiesen. Ein freilich mehr utopisch als realisierbar gedachter Versuch alternativer Formen der Kommunikation stellt das Variable Telekommunikationssystem (VTS) dar, das von einer interdisziplinären Forscher- und Forscherinnengruppe am Institut für Soziologie der Freien Universität Berlin im Jahr 1976 vorgestellt wurde. Das VTS ist ein Kommunikationssystem für den lokalen Raum, in diesem Fall für die Berliner Neubausiedlung Gropiusstadt mit damals etwa 45.000 Einwohnern. Die Forschergruppe ging von der Intention aus, ein Kommunikationssystem zu entwickeln, das mithelfen sollte, soziale Probleme und Spannungen zu verringern:

„Deshalb ist die Hauptaufgabe des VTS darin zu sehen, zur Koordinierung und Unterstützung vielfältiger Aktivitäten des Gemeinwesens beizutragen. Zu denken ist zum Beispiel an die Beratung von Einzelpersonen bei individuellen Problemen, zu denken weiter an Information und Aufklärung für die Bevölkerung, wenn sie möglicherweise ihren Forderungen gegenüber der

kommunalen Bürokratie Nachdruck verleihen will, ja man könnte sogar an die Anleitung sozialtherapeutischer Selbsthilfegruppen denken“ (Bormann 1980, 243)

Nicht die experimentelle Überprüfung technischer Neuentwicklungen der Kommunikationsindustrie, sondern ein problemorientierter Ansatz bildete somit den Ausgangspunkt der Studie. Man nahm an, daß eine randstädtische Wohnsiedlung wie die Gropiusstadt infrastrukturell unterversorgt sei und aus diesem und anderen Gründen mit spezifischen sozialen Defiziten zu kämpfen habe. Eine soziologische Analyse sollte die sozialen Defizite, die sich ihrerseits aus materiellen und kommunikativen Defiziten zusammensetzen und die als Störungen des Alltagslebens manifest werden, ermitteln. Dazu wurden Experteninterviews mit Menschen geführt,

„bei denen man davon ausgehen konnte, daß sie die Störungen und Defizite im Gebiet mit besonderer Häufigkeit und Intensität wahrnehmen, [...] das waren vor allem die Hausmeister und Experten der sozialen Dienste, aber auch Hausfrauen und Jugendliche, die teilweise mit Videounterstützung interviewt wurden“ (ebd., 240).

Die Defizitanalyse mündete schließlich in eine problemorientierte Ermittlung des gesellschaftlichen Bedarfs an kommunikativen Angeboten. Kommunikation galt der Forschergruppe „nicht als Selbstzweck, sondern sie zielt direkt auf intentionales, gesellschaftliches Handeln“ (ebd., 242). Als Funktionsbereiche wurden dem VTS u.a. die Schwerpunkte Information und Aufklärung, Unterstützung und Koordinierung der Aktivitäten des Gemeinwesens, Unterstützung der Sozialarbeit, Anleitung sozialtherapeutischer Gruppen, lokale Kulturarbeit und Gesundheitsvorsorge zugewiesen.⁸² Das VTS kann beispielsweise konkret eingesetzt werden, um die Behörden auf Mängel in der Ausbildung von Jugendlichen hinzuweisen. Weitere Anwendungsbereiche lassen sich je nach den sich wandelnden sozialen Bedingungen der Gesellschaft aufspüren, daher der Name Variables Telekommunikationssystem, „denn auch die Gesellschaft ändert sich ständig“ (ebd.).

Das mediale Kernstück des VTS ist die sog. KDS (Kabel-Daten-Sozialstation). Die KDS war als öffentlich finanzierte Kommunikationsstation gedacht, in der verschiedenste Kommunikationsbeziehungen gebündelt und weiterverarbeitet

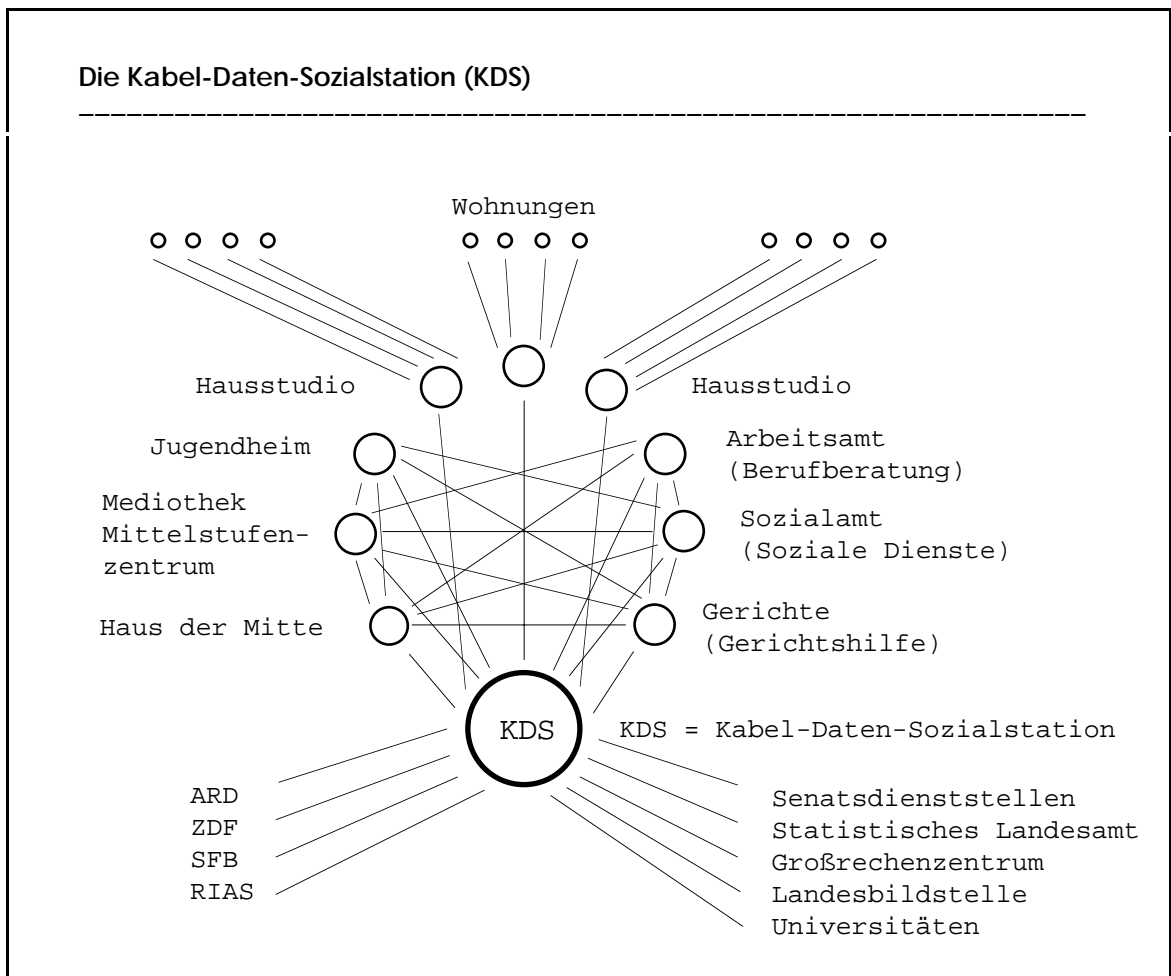
⁸² Vgl. Bormann 1980, 246.

werden können. Je nach Komplexitäts- und Ausstattungsgrad waren Einwählterminals in die KDS auf unterer Ebene von einzelnen Wohnungen aus vorgesehen (Individualebene) oder von Terminals der mittleren Ebene, z.B. von Jugendfreizeitheimen, Mediotheken, Hausstudios, öffentlichen Ämtern (Sozialamt, Gerichten usw.). Die KDS selber stellte die obere Ebene dar, die als Verknüpfungszentrale eines sternförmig angelegten Informations- und Kommunikationsnetzes auch über die technische Möglichkeit verfügt, Informationen an andere Dienste, z.B. Sendeanstalten, Universitäten, Rechenzentren und Landesbildstellen weiterzuleiten. Eine vorherrschend breitbandige Verkabelung des Verbreitungsgebietes mit schmalbandigem Rückkanal als technische Grundvoraussetzung gewährleistete den Kommunikationsaustausch (Möglichkeit des feedback) zwischen den Teilnehmern und Teilnehmerinnen.

Die technische Ausstattung für die verschiedenen Kommunikationspartner richtete sich nach dem organisatorischen Gefälle zwischen der KDS und den angeschlossenen Teilnehmern der mittleren und unteren Ebene. Einzelpersonen sollten über auditive, Medienzentren, Hausstudios usw. über audio-visuelle Terminals verfügen. Partizipationsräume mit voll ausgestattetem Videostudio und Vorführmöglichkeiten waren, beginnend auf der mittleren Ebene, für Gruppen vorgesehen. Die nachfolgende Grafik 4 gibt Aufschluß über die Kommunikationsbeziehungen der KDS:⁸³

⁸³ Grafik 4 wurde in Anlehnung an Bormann 1980, 244 erstellt.

Grafik 4



Der Medieneinsatz im VTS bzw. in der KDS war als Kombination verschiedener Einzeltechnologien wie Telefon und Bildtelefon, Fernschreiber und Computer, Hörfunk und Video konzipiert. Alle Einzelmedien standen unter dem Primat, daß ihre Verwendung adäquat zu „den Absichten der Kommunikationspartner“ (ebd.) erfolgen sollte. Bei einfach zu erarbeitenden Themen genügten das Telefon oder auf Papier fixierte Bilder und Textaufzeichnungen. Anspruchsvollere Veranstaltungen konnten auf einen Medienverbund von Ton-, Computer- und Videotechnik und Konferenzschaltungen über Kabel zurückgreifen. Da der KDS als soziotechnische Einrichtung verschiedene unterstützende, sozialpflegerische und im Einzelfall sozialtherapeutische Funktionen beigemessen wurden, genoß die personelle Ausstattung große Beachtung.

„Selbst unabhängig von Ämtern und Institutionen vermittelt sie die Kommunikation, d.h. Wissen, Meinungen, Leistungen der Bürger untereinander und zwischen Bürgern und Institutionen.“

Dazu muß sie mindestens mit der Fachkapazität des Sozialarbeiters, Gemeinwesenarbeiters, ‚Redakteurs‘, Arztes, Psychologen, Juristen und Soziologen ausgestattet sein“ (ebd., 243).

Das Szenario sah vor, alle potentiellen Konfliktparteien oder angesprochenen Personen und Institutionen in das VTS einzubinden. Einzelnutzer wie auch Nutzergruppen sollten im VTS „ein System wechselseitiger Serviceleistungen“ (ebd., 244) sehen und auf empfangene Leistungen eine Gegenleistung anbieten. Es war z.B. daran gedacht, Expertengruppen aus den privaten und öffentlichen Teilnehmern bzw. Teilnehmerinnen zu bilden, wenn die Themen und die aktuellen Probleme dies nahelegten. Staatliche Stellen, wie die Sozialämter, sollten in diesen Fällen verpflichtet werden können, „personelle Kapazität an die Kabel-Daten-Sozialstation zu delegieren“ (ebd.): Alles in allem ein umfangreiches und anspruchsvolles theoretisches Experiment, das allerdings niemals realisiert wurde, unter anderem auch, weil „quantitative [d.h. finanzielle; Anm. des Autors] Überlegungen [...] im Modell [als] nicht relevant“ (ebd., 243) eingestuft wurden.

Was das VTS hier im Zusammenhang mit der Videobewegung (und den Offenen Kanälen) dennoch interessant macht, sind ihre annähernd identischen theoretischen Herleitungen. Hier wie dort ging man davon aus, daß Neu- und Weiterentwicklungen der audio-visuellen Kommunikationstechnik die „Teilhabe an sozialer Kommunikation“ (Baacke 1990, 5) befördern könnte, wenn der avisierte Medieneinsatz nicht ausschließlich unter dem „Primat der technischen Entwicklung“ (Bormann 1980, 247) erfolgte. Auch das VTS wollte dazu beitragen, Kommunikationsprozesse von unten nach oben in Gang zu bringen. Es lehnte sich an eine Kritik und Defizitanalyse sowohl der herkömmlichen Hörfunk- und Fernsehnutzung⁸⁴ als auch der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen an und stellte die Hypothese auf – die oft nicht viel mehr als eine überzeugt vorgetragene Hoffnung war –, daß die Laien-Teilnahme an den elektronischen Medien tatsächlich zu Erkenntnis, Artikulation und Befriedigung eigener Bedürfnisse informationeller, kommunikativer und schließlich sozialer Art führen würde. Das Variable Telekommunikationssystem VTS war als unabhängige kommunale Infrastruktureinrichtung geplant gewesen, die den Bürgerinnen und Bürgern u.a. dazu dienen sollte, ihre Interessen gegenüber Behörden und Institutionen besser darzulegen und durchzusetzen. Es sollte auch den Behörden usw. helfen, den „Dialog zwischen Bürgern und Verwaltung zu verbessern“ (ebd., 243), doch

⁸⁴ Vgl. Bormann 1980, 246.

die Perspektive ging von unten aus, „von den Benutzern her“ (ebd., 242) und war von der Vorstellung geprägt, zuerst die kommunikativen Potentiale der teilnehmenden Bürgerinnen und Bürger zu aktivieren, zuerst die bisher Sprachlosen zum Reden zu motivieren, zuerst die Zuschauer zu Produzenten zu machen: „Publikum macht Programm“ (Robert Jungk). Es galt sinngemäß die Forderung: ‚Die da oben sitzen, haben schon genügend Gelegenheit gehabt, ihre Ansichten vorzutragen, jetzt sind wir dran.‘ Die Veröffentlichungspraxis, das Programm des VTS, nimmt ebenfalls diese Haltung ein und

„steht im Rhythmus der im Alltag wiederkehrenden Interessen, Anlässe und Probleme, d.h. der alltägliche Lebensrhythmus einer Gemeinde bestimmt die Programmentwicklung. In diesem ‚Programm‘ zeichnet sich möglicherweise die Identität der Gemeinde ab und wäre ein Indiz für eine kompetente lokale Öffentlichkeit“ (Bormann 1980, 246).

5.7. Zum heutigen Stand und den Perspektiven der Offenen Kanäle und der Videobewegung

Die Offenen Kanäle in Deutschland verstehen sich seit ihrer Gründung als Orte der sowohl unmittelbaren als auch mittelbaren Kommunikation. Sie vertreten ein individualrechtliches Rundfunkkonzept, das sich abhebt von der traditionellen Sichtweise des Rundfunks als Medium unter Aufsicht gesellschaftlich relevanter Gruppen (institutioneller Rundfunk). Es besteht allgemeiner Konsens darüber, daß die Entwicklung der Offenen Kanäle nur „in engem Zusammenhang mit der Zulassung privatrechtlicher Rundfunkanbieter“ (Jarren 1994, 22) möglich war. Ein entscheidender Unterschied ist allerdings darin zu erkennen, daß Offene Kanäle im wörtlichen Sinne ‚privaten Rundfunk‘, betreiben, d.h., die von ihnen ausgestrahlten Beiträge werden von Staatsbürgern und -bürgerinnen in individualrechtlicher Haftung erstellt und verantwortet. Die sog. ‚privaten Rundfunkanbieter‘ sind dagegen genauer mit ‚privatwirtschaftliche Rundfunkanbieter‘ zu bezeichnen, da bei ihnen das kommerzielle Interesse dominiert.

Die Tatsache der simultanen Etablierung von ‚privaten‘ und ‚privatwirtschaftlichen‘ Sendern schlug nachteilig auf die Offenen Kanäle zurück. Der Offene

Kanal habe bedauerlicherweise, so zitiert Ulrich Pätzold,⁸⁵ die ernstzunehmende Meinung von Kritikern des Modells Offener Kanal,

„[...] lediglich eine Alibifunktion. Er ist systemimmanent und wird die Meinungsvielfalt nicht bereichern. Über den allgemeinen Zugang zur eigenverantwortlichen Veranstaltung wird der Bürger von der Kommerzialisierung des Rundfunks abgelenkt, wird ihm die Beteiligung am Kabelfernsehen schmackhaft gemacht „ (Pätzold 1987a, 17f.).⁸⁶

So sahen sich Offene Kanäle von Anfang an einem Konkurrenz- und Rechtfertigungsdruck ausgesetzt, der ihre Entwicklung nachhaltig beeinflusste. Auf der einen Seite stellen Offene Kanäle nur einen bestimmten Sendertyp in einem beständig diversifizierenden Rundfunkangebot dar. Ihre mediale Präsenz wird zuschauerseits an der Angebotsvielfalt der kommerziellen – lokalen wie überregionalen – Rundfunk- und Fernsehsender gemessen. Das heißt, daß ein OK ebenso wie seine privatwirtschaftlichen Konkurrenten ein unverwechselbares Senderimage aufbauen muß, um überhaupt Rezeptionschancen zu besitzen. Auf der anderen Seite konnte den Offenen Kanälen in Deutschland auch nur deswegen der Ruf der Bedeutungslosigkeit als Nischenfunk anhaften, weil ihnen wichtige Unterstützungen versagt blieben.

Denn gerade diejenigen Bevölkerungsteile und politischen Gruppierungen, die der Idee des Offenen Kanals besonders nahe standen, verharrten in freundlicher aber reservierter Distanz: Die politische Linke der Bundesrepublik wollte sich „von Beginn an aus grundsätzlichen Überlegungen (i.e. Technikfeindlichkeit; Anm. des Autors) heraus nicht mit den elektronischen Medien ‚einlassen‘ „ (Jarren 1994, 126) und stigmatisierte den OK daher als „Zugabe zum ‚Kommerzfunk‘ „ (ebd.), anstatt ihm die nötige inhaltliche und politische Unterstützung zu gewähren. Und schließlich konnten die medienpädagogisch inspirierten Zielsetzungen zum OK (Qualifizierung der lokalen Kommunikation, soziale Qualifizierung von Bürgerinnen und Bürgern, kommunikative Qualifizierung von Rezipienten) lange Zeit nicht einer Revision unterzogen werden, weil ihre Preisgabe die Frage nach der Existenzberechtigung der Institution Offener Kanal nach sich gezogen hätte.⁸⁷

⁸⁵ Ulrich Pätzold war im Jahr 1987 Mitglied der Wissenschaftlichen Kommission für die Begleitung des Kabelpilotprojekts in Dortmund.

⁸⁶ Vgl. auch Jarren 1994, 22.

⁸⁷ Vgl. Jarren 1994, 125ff.

Mehr als ein Jahrzehnt nachdem die ersten Offenen Kanäle auf Sendung gegangen sind, stellt sich die Lage differenzierter dar. Empirische Untersuchungen über Offene Kanäle belegen einen „schleichenden Funktionswandel dieser Institution“ (ebd., 125).⁸⁸ Der Zielkonflikt der Offenen Kanäle⁸⁹ hat sich etwas zugunsten der Rezipientenorientierung verschoben:

„Die Produzentinnen und Produzenten Offener Kanäle wollen mit ihren Programm-Beiträgen auch ihre spezifischen Zielgruppen erreichen. Nicht nur die Produktion, das technische Interesse (der Produktionsprozeß) prägen die Motivation, sondern verstärkt auch das Rezipiertwerden“ (LAR 1994, 122).

Offene Kanäle möchten heute ihren Nutzerinnen und Nutzern auch die Möglichkeit eröffnen, ein „möglichst großes Publikum oder zumindest ein bestimmtes Publikum zu erreichen“ (Jarren 1994, 129). Die Modifikation des Aufgaben- und Funktionsspektrums resultiert unter anderem besonders daraus, daß die spezifischen Erwartungen, die an die Offenen Kanäle herangetragen worden waren, von der medialen Praxis der Mehrzahl der Nutzer nicht oder nur teilweise erfüllt wurden. Vor allem die Forderung, das Publikum zu beteiligen, der Wunsch nach Partizipation, der Ausdruck finden sollte in einer Belebung der öffentlich geführten Diskussion über soziale und politische Themen im regionalen und lokalen Bereich, fand bei den Nutzerinnen und Nutzern nur spärlichen Anklang.

„Der Anteil der Sendungen mit regionalem oder politischem Schwerpunkt ist verhältnismäßig gering, ferner werden die Sendungen der Offenen Kanäle nicht ausreichend rezipiert, als daß sie den gewünschten Effekt im lokalen Raum erbringen könnten“ (ebd., 124).

Gesellschaftsbezogene Ziele treten in den Hintergrund. Einzelnutzer und Nutzergruppen interessieren sich mehr für kulturelle und unterhaltende Themen, wie Berichte über Reisen, Sportveranstaltungen, Umwelt- und Naturthemen oder für religiöse Fragen. Zwar werden auch dezidiert politische Themen angesprochen, doch werden diese von einer großen Mehrheit nicht-politischer Sen-

⁸⁸ Vgl. Winterhoff-Spurk/Heidinger/Schwab 1992.

⁸⁹ Bei weitgehender Einhaltung der medienpädagogischen Leitlinien erfolgt der Zugang zum Offenen Kanal vorrangig über das ‚Prinzip der Schlange‘: i.e. Produzentenorientierung. Zuschauerzahlen sind in diesem Modell von untergeordneter Bedeutung. Modifizierte Zugangsschemata, die z.B. feste Programmplätze für Dauernutzer oder Nutzergruppen vorsehen, visieren dagegen ein höheres Rezeptionsniveau an.

dungen überlagert.⁹⁰ Ebenso blieb der erhoffte Zugewinn an Kommunikation für benachteiligte Randgruppen der Gesellschaft aus, denn es zeigte sich bald, daß die demographische Zusammensetzung der Nutzerinnen und Nutzer ausgeprägte Verteilungen erkennen ließ. Frauen sind in allen Offenen Kanälen stark unterrepräsentiert, teilweise beträgt der männliche Anteil bis zu 90%; mehrheitlich gehören die Nutzerinnen und Nutzer der jungen bis mittelalten Bevölkerung an; der Bildungsgrad ist gut bis sehr gut (mehr als 50% haben Abitur), und die dominierende Anzahl der berufstätigen Nutzer arbeitet als Angestellte, aber auch viele Selbständige sind anzutreffen. Rentner, Pensionäre, Arbeiterinnen und Arbeiter, Arbeitslose oder Personen mit formal niedrigerem Bildungsniveau nehmen den OK nur vergleichsweise selten in Anspruch; eine Artikulation ihrer gruppenspezifischen Interessen und Bedürfnisse bleibt daher weitgehend aus.⁹¹

Einige der Zielvorstellungen zur Verbesserung der individuellen Medienkompetenz, z.B. das Erkennen der Manipulationstechniken im herkömmlichen Fernsehen, daran anknüpfend die kritische Beurteilung der Massenmedien, oder auch die Steigerung des Selbstwertgefühls durch die Entwicklung eigener Kreativität im Produktionsprozeß konnten erkennbar – wenn auch nicht in gewünschtem Umfang – umgesetzt werden. Vor allem führte der Kreativitätsschub nur in Ausnahmefällen zu experimentellem Umgang mit neuen, alternativen Sendeformen. Viele Nutzer und Nutzerinnen versuchen sich an manchmal weniger, manchmal mehr geglückten und (leider nur) im besten Falle beispielgebenden Kopien von Sendungen des konventionellen Fernsehens.⁹²

⁹⁰ Das Verhältnis von politischen TV-Sendungen (bei weitgefaßter Definition des Politischen) zu unpolitischen beträgt beim Hamburger Offenen Kanal ca. 1:5; die Quote beträgt genau: 18,9% (vgl. Jarren 1994, 47). In den zum Untersuchungszeitpunkt zwölf rheinland-pfälzischen Offenen Kanälen konnte eine Quote von 8% der Beiträge von im weitesten Sinn politischen Sendungen ermittelt werden (vgl. Gellner/Tiersch 1993, 177). Vgl. Gellner/Tiersch 1993, 64ff.; Jarren 1994, 36ff. und 122; LAR 1994, 67ff.

⁹¹ Der TV-Profi Friedrich Küppersbusch vom inzwischen abgesetzten ARD-Wochenmagazin ‚ZAK‘ kennt sich in OKs aus: „Von der Brechtschen Radiotheorie - jeder ein Sender, jeder ein Empfänger - ist Talk-Radio übriggeblieben, und der Offene Kanal hier in Dortmund sendet ein durchaus ansehnliches selbstgestricktes Sportstudio. Der Moderator macht es auch nicht schlechter als Günther Jauch. Aber eben auch nicht anders“ (Küppersbusch 1996, 100). Es gibt nur einige wenige Fälle einer Inspiration der professionellen Programm- bzw. Sendegestaltung durch ihre nicht-professionellen Pendanten. Helga Brenn, eine der Moderatorinnen der Talkshow ‚Am Herd geschnuddelt‘ des OK in Kassel, zugleich Vorsitzende des Kasseler Hausfrauenverbandes, erkannte ihre Idee einer kombinierten Koch- und Gesprächsrunde in der Show ‚Drei Zimmer, Küche, Holger‘ von Holger Weinert im Hessischen Fernsehen wieder. Zitat: Helga Brenn „[...] war drauf und dran, beim Hessischen Rundfunk Krach zu schlagen. Das hat sie dann gelassen, weil es auch auf die originellste Talkshow-Idee kein Copyright gibt“ (Wessel 1995, 36). Vgl. auch Brenn 1992, 6-8.

Die keineswegs nur negativ zu beurteilende Neigung zur Imitation geht einher mit Bestrebungen, die eigenen Produkte möglichst nach professionellen Gesichtspunkten zu gestalten.⁹³ Aufgrund dieser deutlich erkennbaren Entwicklung weicht mittlerweile die frühere, ideologisch bedingte Skepsis gegenüber Professionalisierungstendenzen im OK der Einsicht, daß die „Beurteilung Offener Kanäle von außen [...] auch und wesentlich von der Qualität des jeweiligen Sendeangebots ab[hängt]“ (Jarren 1994, 132). Die Überlegung, verpflichtende Einführungskurse in die Videotechnik und Nachbearbeitung für unerfahrene Erstnutzer anzubieten, gehört mit zu den Maßnahmen, die Attraktivität der Offenen Kanäle durch ansprechende, wenigstens aber fehlerfreiere Beiträge zu erhöhen. Manche der zumeist männlichen Nutzer betrachten Offene Kanäle darüber hinaus als Ort ihrer individuellen beruflichen Qualifikation. Besonders Mehrfachnutzer und -nutzerinnen möchten ihre Fähigkeiten mediengerechter Produktion und Präsentation kontinuierlich verbessern.

Insofern durchlaufen Offene Kanäle derzeit Phasen der Entideologisierung und Anpassung an real vorhandene Nutzerbedürfnisse. Auf einige Auswirkungen ist bereits hingewiesen worden. Diese umfassen beispielsweise eine Flexibilisierung der Zugangs- und Nutzungsregularien (Abschwächung des Prinzips der Schlange sowie Einrichtung fester Sendepplätze) und Erhöhung der Akzeptanz des Offenen Kanals seitens der Öffentlichkeit, die auch durch Einbindung bzw. größere Beteiligung von Nutzern und Nutzerinnen an den Organisationsstrukturen der Institution unterstützt werden könnte. Andere Maßnahmen zielen darauf ab, den Kontakt zu interessierten Institutionen aufzubauen bzw. zu intensivieren, beispielsweise in Kooperation mit Vereinen, Schulen, Medienwerkstätten, Altersheimen und Jugendzentren zu treten und den OK eine „Zentrums-Funktion“ für unterschiedliche Formen von Medienarbeit“ (ebd., 137) entwickeln zu lassen.⁹⁴ Die für diese Zwecke wünschenswerte und nötige Öffentlichkeitsarbeit könnte mit schriftlichen Publikationen, z.B. mit Zeitschriften der jeweiligen Offe-

⁹³ Der Begriff Imitation impliziert in herabwürdigender Weise etwas Billiges, Minderwertiges, das nur in Ermangelung eigener kreativen Fähigkeiten epigonales Machwerk hervorbringen kann. Im Offenen Kanal geht es aber eher darum, im Nachbilden bereits bekannter Stilelemente der Film- bzw. TV-Sprache diese sukzessive beherrschen zu lernen. Es käme ja auch kaum jemand aufgrund der Tatsache eines Lernprozesses auf den Gedanken, Filmhochschüler und -schülerinnen in toto dem Verdacht des Nachäffens auszusetzen.

⁹⁴ Seit 1990 läuft im Saarland das Medienprojekt ‚Offener Kanal in Schulen‘ (OKiS). Über den Offenen Kanal Saarland können Schülerinnen und Schüler verschiedener Schultypen ihre – mit eigens dafür angeschafften Geräten – dezentral hergestellten Beiträge ausstrahlen. Das Projekt wurde unter der Zielvorgabe initiiert, die Schüler im Sinne einer „kritischen Medienerziehung“ (Helf 1991b, 10) zum reflektierten Umgang mit dem modernen Kommunikationsmedium Fernsehen anzuregen.

nen Kanäle, nachhaltig verstärkt werden. Alle Anstrengungen zur organisatorischen Veränderung sollen die Offenen Kanäle in Deutschland befähigen, auch in Zukunft „offen [zu bleiben] für verschiedene Entwicklungen von selbstinitiiert und selbstverantworteter Medienarbeit“ (ebd.).

Das zuletzt im April 1991 erschienene ‚Verzeichnis der alternativ-Medien‘⁹⁵ weist für Deutschland nur 29 Videogruppen unterschiedlicher institutioneller Einbindung aus. Einige haben Anschluß gefunden an größere öffentliche oder von öffentlicher Hand geförderte Einrichtungen, z.B. ‚Archivvideo‘ in der Landesgewerbeanstalt Nürnberg oder innerhalb von Medienwerkstätten und -zentren (u.a. in Freiburg, Nürnberg, Saarbrücken, Hannover), bei anderen überwiegt der Initiativencharakter (z.B. Videokooperative im Komm, Nürnberg, Medien Operative Berlin MOB). Die geringe Anzahl der freien Videogruppen im ansonsten umfangreichen und gut sortierten Verzeichnis ist, neben organisatorischen Problemen bei der Datensammlung, darauf zurückzuführen, daß viele frei arbeitende Videogruppen nur eine kurze Lebensdauer haben. Gut die Hälfte der aufgelisteten Videogruppen konnten von mir selbst nach intensiver Recherche nicht mehr auffindig gemacht werden. Dieser Tatbestand ist für sich betrachtet nicht weiter bedeutsam, denn die meisten Videoinitiativen werden von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen frequentiert, deren Kommen und Gehen sicher auch als erfrischendes und dynamisches Element und als natürliche Fluktuation interpretiert werden können. Ein weiterer Grund für das Verschwinden so mancher Videogruppe ist darin suchen, daß über kurz oder lang Finanzierungsprobleme auftauchen, die u.a. mit dem Wunsch vieler Gruppenmitglieder zusammenhängen, ihre engagierte Medienarbeit beruflich fortzusetzen. Nur wenige Film- und Videogruppen schaffen den Sprung in das professionelle Lager ohne die zumindest gelegentliche Preisgabe von Überzeugungen. Andere können jahrelange Video- bzw. Medienarbeit nur dann leisten, wenn es ihnen gelingt, öffentliche oder private Förderung zu erhalten:

„Uli hat vor drei Jahren die erste von inzwischen drei ABM-Stellen bekommen. Davor haben wir nur ehrenamtlich gearbeitet und versucht, über verschiedene Stellen – Stiftungen, z.B. Stiftung Umverteilen Berlin, buntstift göttingen, die Filmförderung oder auch Kirchenverbände – die Mittel für die Ausstellungen und Filme zu bekommen. Auch die ganze Arbeit nicht eingerechnet,

⁹⁵ ID-Archiv im Internationalen Institut für Sozialgeschichte/Amsterdam (Hg.): Verzeichnis der alternativ-Medien. Zeitschriften/Zeitungen–Radioinitiativen–Videogruppen–Mailboxen. Amsterdam und Berlin 1991.

tragen sich unsere Projekte bestenfalls gerade mal so. Ohne Unterstützung könnten wir die Ausstellungen und Filme nicht machen“ (Schwansee/Stelzner 1996, 29).⁹⁶

Bleibt die Frage, ob existierende Videogruppen über Selbstdefinitionen verfügen, die sie als Teil der Videobewegung auszeichnen würden oder ganz allgemein gesprochen, über welche Eigenschaften und Kennzeichen freie, aktive Medienarbeit mit Video heute verfügt.

Die Bandbreite der gegenwärtigen, freien Videoarbeit ist weit gesteckt. Daher empfiehlt sich eine Konzentration des Blickes. Im folgenden werde ich mich auf die angeleitete Videoarbeit, die fast ausnahmslos gruppengebunden ist, beschränken und insbesondere den Bereich der Einzelfilmer – als Autorenfilmer – unberücksichtigt lassen. Um die angeleitete, freie Videoarbeit wenigstens in ihren Grundzügen näher darzulegen, ist es ratsam, eine Unterscheidung zwischen produktorientierter und prozeßorientierter Videoarbeit vorzunehmen. Denn viele Aktivitäten mit Video entstehen nicht unbedingt vor dem Hintergrund, am Ende der Arbeit ein anschauliches, d.h. wettbewerbstaugliches Ergebnis präsentieren zu wollen. Ihre Funktionen sind in der Unterstützung medienexterner Ziele zu suchen. Diese Art der Anwendung von Video wird vor allem im Rahmen der (Erwachsenen-)Weiterbildung sowie der Jugendpädagogik genutzt. In der Weiterbildung wird Video hauptsächlich als motivierendes Element eingesetzt, um „Erkenntnis- und Lernprozesse variantenreich“ (Kittelberger/Freisleben 1994, 12) gestalten zu können. Die Palette der Anwendungsbereiche umfaßt daher sowohl die passive Rezeption von vorhandenen (eigen- oder fremdproduzierten) Lehrfilmen, als auch die aktive Herstellung von z.B. kurzen Verhaltensstudien der jeweiligen Kursteilnehmer und -teilnehmerinnen „mit anschließender Selbstkonfrontation und Reflexion“ (ebd., 12) oder auch die Anfertigung kleinerer Filme, die den Lernprozeß begleiten und verstärken sollen:

„Die Aufgabe, einen Film zu produzieren, führt zur intensiven Auseinandersetzung mit der Thematik. Aktive Videoarbeit kann das Lernen lebendiger, realitätsnäher, erlebnisreicher und kreativer gestalten“ (ebd., 57).

⁹⁶ Das Zitat stammt von einer Mitarbeiterin des alternativen Medienprojekts ISKA (Internationale Solidarität und Kulturaustausch) aus Kassel, das seit mehr als acht Jahren versucht, Gegenöffentlichkeit herzustellen. Die ISKA-Mitglieder schlossen sich während des Studiums zusammen und verstehen sich als politisch motivierte Mediengruppe, deren Ansatz es ist, „diejenigen zu Wort kommen zu lassen, die sonst keine Möglichkeit dazu haben“ (Schwansee/Stelzner 1996, 30).

Allerdings verlassen diese Filme und Videoclips kaum einmal den Rezeptionskreis der Kursteilnehmer, sondern werden nur für den internen Gebrauch konzipiert. In der beruflichen Weiterbildung wird Video demnach als optisches Lern- und Lehrmittel eingesetzt, das an die lerntechnischen Vorzüge des Augensinnes anknüpft.

Ähnliches gilt für die prozeßorientierte medien- und freizeitpädagogische Arbeit mit Kindern, Jugendlichen, Schülern und Schülerinnen und jungen Erwachsenen. Freie Jugendvideoarbeit geht von der Überlegung aus, daß das visuell-akustische Medium Video über kommunikative Eigenschaften bzw. Zeichenmodelle verfügt, die von den Kindern und Jugendlichen oftmals leichter verstanden werden als die linear-kausale, analytische Bildungsschriftlichkeit.

„Die Kinder von heute werden in eine Welt der Unterhaltungselektronik, eine Bilder-Kulturwelt hineingeboren. Sie haben keine Erinnerung an eine Zeit und eine Gesellschaft, in der diese Medien nicht ständig und vielfältig verfügbar waren. Die Erfahrung von Kindern ist von Anfang an weitgehend mediatisiert, ihre Wirklichkeit ist zum großen Teil aus ‚zweiter Hand‘. Mit diesem Wirklichkeitsbewußtsein gehen Kinder an die Wirklichkeit außerhalb der Medien heran. Wer zur Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen Zugang finden will, muß sich auf ihr Verhältnis zu den Medien, zu Bilderwelten einlassen“ (Krügler/Röll 1993, 43).

Indem die Jugendlichen das Medium Video nutzen, finden sie einen geeigneten Zugang zu ihren Themen, Wünschen und Phantasien. Denn der praktische Umgang mit der elektronischen Technik weist Verwandtschaft zum Alltagserleben vieler Jugendlicher auf. Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an die haptischen Parallelen von TV-Video-, Nintendo- oder Play-Station-Spielen und den filigranen Knöpfchen der Videokameras und Schnittsteueranlagen oder an die visuellen Vorbilder der Musik-Video-clips. Video scheint ein an die veränderte kindlich-jugendliche Wahrnehmung angepaßtes Mittel zu sein, das zur kreativen und selbstbestimmten Auseinandersetzung mit der ersten Wirklichkeit befähigen kann.

Besonders die prozeßorientierte Arbeit mit Jugendlichen setzt Video „vorrangig als pädagogisches Mittel in der sozialen Gruppenarbeit“ (von Hoeren 1993, 38) ein. Medienpädagogisch angeleitete Videoerzeugnisse von Jugendlichen lassen aber durchaus unterschiedliche Nutzungs- und Gestaltungsformen erkennen, die auch die Begrenzungen des Erlebnischarakters überschreiten können. Sie reichen „von einfachen Dokumentationen über clipartige Produktio-

nen, kleine Video-Magazine bis hin zu Video-Wettbewerben und projektorientierten Videofilm-Vorhaben“ (Brenner/Niesyto 1993, 36). Allerdings sind produktorientierte Ansätze immer auch kritisch zu sehen, denn trotz aller Begeisterung für die Videoarbeit kann eine (allzu) engagierte Anleitung des Pädagogen oftmals zu der Frage führen, wessen Video erstellt wurde, „seins oder das der Gruppe“ (von Hoeren 1993, 39). Es ist außerdem einsichtig, daß der sozialpädagogisch intendierte Anteil der Produktion zurücktritt, je älter die Videofilmer werden und je geringere Anleitung vonnöten ist. Um so stärker kann der Warencharakter der Produktion hervortreten und um so mehr Gewicht legen die jungen Autoren und Autorinnen entweder auf handwerklich perfekte oder experimentelle Videokompositionen.

Ein abschließendes Urteil über die Videoszene in Deutschland ist aufgrund ihrer Vielgestaltigkeit und der Komplexität des Themas an dieser Stelle unangebracht, doch einige Tendenzen lassen sich unschwer erkennen. Im Vergleich mit den weitgefaßten theoretischen Entwürfen der Videobewegung der 1970er und 1980er Jahre, namentlich der Herstellung eines Gegenfernsehens und der Ablösung der vertikalen durch horizontale Kommunikation, geben sich die Videoanwendungen derzeit bescheidener aber auch zielgerichteter. Ihr Funktionsumfang wird bestimmt durch Überlegungen, inwieweit Video das geeignete Medium ist, um bestimmte Aufgaben besser in den Griff zu bekommen. Das gilt auch für die Videogruppen, die sich nach wie vor als Alternative zur konventionellen Medienöffentlichkeit verstehen. Video ist alltäglicher geworden, seine Anwendung folgt pragmatischen Konzepten, und es erscheint nicht mehr als ‚das elektronische Wundermittel‘ zur Veränderung der Gesellschaft. Seine Präsenz hat die Wahrnehmung der Wirklichkeit nachhaltig verändert, doch als Medium tritt es gleichberechtigt neben andere oder verschmilzt mit neueren, z.B. mit der Computertechnik zu Multimedia-Anwendungen.

6. **Bund Deutscher Film- und Videoamateure (BDFa) – Anmerkungen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des organisierten Amateurfilms**

6.1. Aufbau des BDFa

Innerhalb dieses Kapitels werde ich mich ausgewählten Teilbereichen der nunmehr 70 Jahre umfassenden Geschichte des Dachverbandes deutscher Filmamateure, des BDFa (Bund Deutscher Film- und Videoamateure), zuwenden.¹ Meine Ausführungen werden daher bei mir besonders bedeutsam erscheinenden Zeitabschnitten länger verweilen, z.B. bei der Situation des BDFa während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, andere dagegen nur streifen oder unberücksichtigt lassen. Mir geht es in erster Linie um eine kritische Sicht auf das organisierte Amateurfilmschaffen, so daß ich zusätzlich zur Erörterung der Traditionslinien auch einige Anmerkungen a) zur zugrundeliegenden Technikgeschichte, b) zum derzeitigen Stand sowie c) zur weiteren Entwicklung des BDFa einfließen lassen werde. Zum besseren Verständnis dessen, was der BDFa repräsentiert, seien der Aufbau und das Selbstverständnis des Verbandes vorab skizziert.

Dem BDFa gehören ordentliche, korporative, Einzel-, fördernde und korrespondierende Mitglieder an. Ordentliche Mitglieder sind alle Zusammenschlüsse von film- und videointeressierten Personen, jeden Alters und Geschlechts. Diese Interessengemeinschaften werden im Sprachgebrauch des Verbandes ‚Clubs‘ genannt, deren Eigendynamik den Charakter vieler Aktivitäten des BDFa einschließlich des Wettbewerbswesens prägt. Denn zu einem guten Teil besteht das Alltagsgeschäft aus Vereinsarbeit mit Auswirkungen auf alle Teilbereiche der Film- und Videoproduktion. Die Einzelpersonen der jeweiligen Clubs sind die korporativen Mitglieder des BDFa. Sollte sich eine Person dazu entschließen, unabhängig von der Mitgliedschaft in einem Film- oder Videoclub dem BDFa beizutreten, kann sie als Einzelmitglied die gleichen Rechte und Pflichten wie die korporativen Mitglieder in Anspruch nehmen. Dazu zählen u.a. das Recht auf Teilnahme an allen Veranstaltungen sowie der kostenlose Bezug der Verbandszeitschrift des BDFa. Fördernde Mitglieder sind in der Regel Firmen und natürliche Personen, die den Zielen des BDFa gegenüber aufgeschlossen sind. Ihre Rechte und Pflichten werden vom Vorstand des BDFa festgelegt. Ähnliches

¹ Im Jahr 1997 blickt der BDFa auf 70 Jahre Verbandsgeschichte zurück. Nähere Informationen zu den Anfängen des BDFa finden sich in *Kapitel 6.2. Gründerjahre*.

trifft auf die korrespondierenden Mitglieder zu, die sich zumeist aus ausländischen Clubs zusammensetzen. Auf internationaler Ebene ist der BDFA seit 1950 Mitglied der UNICA (Union internationale du cinéma non professionnel), die als Weltverband die einzelnen nationalen Verbände unter ihrem Dach zusammenfaßt.²

Ziel des BDFA ist die Förderung von Filmen und Videofilmen, sofern diese nicht gegen Entgelt hergestellt werden. Die Förderung erstreckt sich nicht nur auf das Medium als zu erstellendes oder anzuschauendes Produkt, sondern auch auf Film und Video als Träger von Kultur, Kunst und Völkerverständigung. Die Abwesenheit kommerzieller Interessen kennzeichnet in erster Linie die Produktionsumstände der vom BDFA geförderten Filme; und damit diese selbst und die darin agierenden Personen und Produzenten. BDFA-Filme und Videos sind Amateur-, aber keine Berufsproduktionen. 1955 einigte man sich auf der 14. internationalen Tagung der Filmamateure im französischen Angers auf folgende Amateurfilm-Definition, die inhaltlich bis heute Bestand hat:

„An amateur film is a work that has been created by a person or a team that considers film making as a hobby and does it without remuneration and under the condition that the author(s) will not in the future make films for business-like purposes“ (UNICA 1984, 48).

Der BDFA versucht seine Ziele dadurch zu erreichen, daß er seinen Mitgliedern umfangreiche Dienstleistungen offeriert. Zu den wichtigsten zählen:

- organisatorische und repräsentative Aufgaben (Förderung des Zusammenschlusses der deutschen Amateurfilm- und -videoclubs, Gründungshilfe für Clubs, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Vertretung gegenüber Behörden, Versicherungen, Film- und Videoindustrie sowie -handel, Mitarbeit in internationalen Organisationen, Ausrichtung von Wettbewerben und Tagungen auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene bzw. [Ermöglichung der] Teilnahme daran),

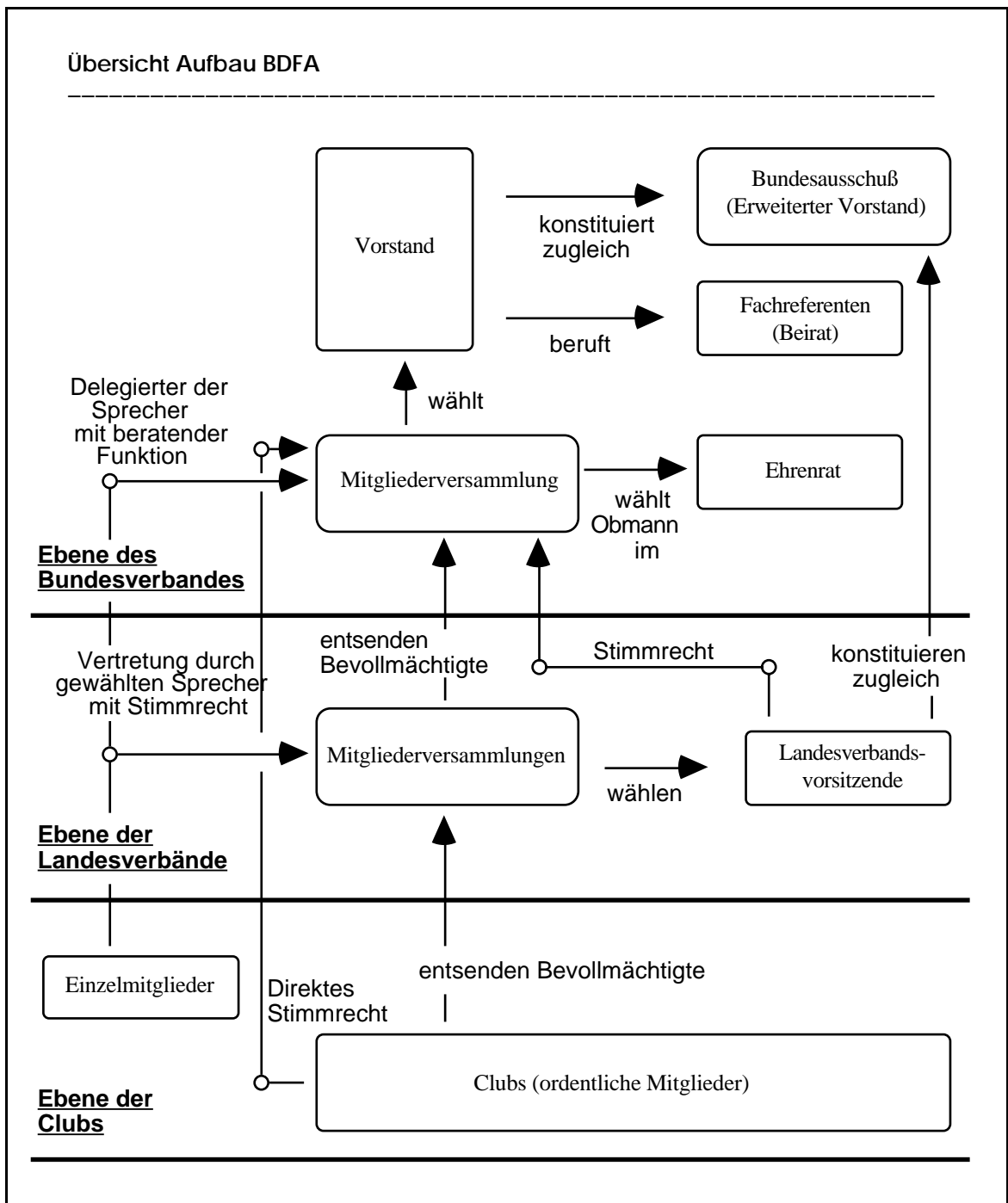
² Im Juni 1991 wurde in Paris eine weitere internationale Amateurfilmvereinigung gegründet, die ‚European amateur film association INEDITS‘. Mit Unterstützung des MEDIA Programmes der Europäischen Union befaßt sich INEDITS vor allem mit der Sicherung und Auswertung privater Filmdokumente in ganz Europa. Ihr gehören sowohl Filmmacher als auch Historiker und Archivare an. Der Hauptsitz von INEDITS befindet sich im belgischen Charleroi.

- didaktisch-fachliche Hilfestellungen bei der Film- und Videoproduktion (Durchführung von Vorträgen und Seminaren über technische, künstlerische, rechtliche und sonstige Fragen, Verleih von beispielgebenden Filmen aus eigenem Archivbestand an Mitglieder, Herausgabe einer Verbandszeitschrift) sowie
- Aufbau und beständige Erweiterung eines BDFA-eigenen Film- und Videoarchivs.³

Die nachfolgende Skizze vermittelt einen Überblick über die interne Struktur des BDFA. Aus ihr wird u.a. ersichtlich, daß die Basisarbeit in den örtlichen Clubs geleistet wird. Zwischen Clubebene und Bundesebene sind die Landesverbände geschaltet, deren regionale Ausdehnung an die einzelnen Bundesländern angelehnt sind (z.B. Landesverband Niedersachsen). Die Landesverbände wiederum können untergliedert werden in Regionen, die sich in aller Regel mit den Regierungsbezirken decken (z.B. Region Hannover und Region Braunschweig).

³ Vgl. auch die Übersicht in Strauß 1979, 28f.

Grafik 5



6.2. Gründerjahre

Die Geschichte des Bundes Deutscher Film- und Videoamateure beginnt in den 1920er Jahren mit der Gründung einzelner örtlicher Filmclubs. So wurde der ‚Frankfurter Film-Amateur-Club‘ im Februar 1926 gegründet, mehr als ein Jahr

vor dem Aufbau einer deutschlandweiten Filmamateur-Vereinigung. Am 4. Juni 1927 fanden sich acht Filmamateure, namentlich W. Behr, Dr. Joachim Graßmann, Wilhelm Kuhlmann, Kurt Morsbach, Hanns Neumann, Hans Pander, Karl Weiss und Dr. Alfred Zorn in Berlin zur Gründungssitzung des ‚Bundes der Film-Amateure e.V.‘ (BdFA) zusammen. Der Eintrag vom 17. Juni 1927 in das Vereinsregister Berlin-Mitte weist Dr. Joachim Graßmann als 1. Vorsitzenden aus. Dr. Joachim Graßmann war beruflich als „geschäftsführender Vorsitzender der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft“ (Hornung 1977, 3) tätig und konnte seine dort gesammelten Erfahrungen in das Verbandsleben einbringen. In seiner Person trafen sich daher privates und berufliches Engagement. Auch das langjährige Beiratsmitglied des BdFA, Dr. Walter Hornung, berichtet 1977 davon, daß die Initialzündung zur Gründung und Förderung des Dachverbandes der Filmamateure von Leuten „aus der einschlägigen Industrie, Wirtschaft und Publizistik“ (ebd.) ausging. Allerdings versäumt er es in seinem ansonsten sehr informativen historischen Beitrag zum 50-jährigen Bestehen des BdFA anzumerken, worin die besondere Interessenlage von „Industrie und Wirtschaft“ (ebd.) während jener Jahre bestand. Deutlichere Worte findet Michael Kuball:

„Die Lobbyisten von Industrie und Handel setzten sich durch, ihr Ziel war es, mit Hilfe des Bundes den Markt für das zukunfts-trächtige Amateurfilmgeschäft in Schwung zu bringen. So war eine der ersten Forderungen des BdFA, den Amateurfilm aus den gesetzlichen Beschränkungen auszunehmen, die öffentliche Filmvorführungen in Klubs und Kinos gleichstellten und der Zensurpflicht unterwarfen: Feuer- und Sicherheitsvorschriften, Kinderschutzbestimmungen und Zollschraken standen der zwanglosen Verbreitung des Filmsports noch im Wege“ (Kuball 1980a, 97).

Rudimente des besonderen Engagements der Filmwirtschaft zur Förderung des Absatzes von filmtechnischem Gerät über den Verbandsweg lassen sich auch noch für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg anführen. Der Fotohandel, über den der Verkauf der Amateurfilmausrüstung lief, bemühte sich sehr um die Filmprivatiers und „verlieh Cameras und motivierte zur Aktivität. Meist hatte er auch seine helfende Hand im Spiel, wenn es darum ging, die Camerabesitzer bei der Stange zu halten und in Interessengruppen zusammenzuführen, die sich dann beim BdFA anmeldeten bzw. die Aufnahme beantragten“ (Berghaus 1995a, 3). Allerdings sind die Vertreter der Filmwirtschaft im BdFA der Nachkriegszeit nur noch als fördernde Mitglieder präsent und haben sich aus der ak-

tiven Politik des Verbandes zurückgezogen.⁴ Am Ende des Jahres 1928 hatten 200 Mitglieder den Weg in den BdFA gefunden, einschließlich der Ortsgruppen in Dresden, Frankfurt am Main, Hamburg und München.⁵

6.3. Exkurs zur Geschichte der Filmtechnik

6.3.1. Der Schmalfilm

Die Zeit um die Mitte der 1920er Jahre ist für die Entwicklung und Markteinführung verschiedener Produkte der Filmtechnik besonders bedeutsam, auch auf dem Gebiet der Amateurkinematographie. Die Geschichte des Amateurfilms kann daher phasenweise als eine Geschichte der Entwicklung der Filmtechnik beschrieben werden, und man tut gut daran, diesen Aspekt nicht zu vernachlässigen. Denn mit der fortschreitenden Etablierung von filmtechnischer Ausrüstung zum Gebrauch für Privatpersonen rücken ökonomische Gesichtspunkte ins Blickfeld, ohne deren Darstellung eine Filmgeschichtsschreibung lückenhaft bliebe.⁶ Besonders dieameratechnik und die Frage des passenden Filmmaterials (in etwas geringerem Maße die Wiedergabetechnik) gewinnen in dieser Hinsicht an Bedeutung. Um sich die Situation des frühen Amateurfilms zu vergegenwärtigen, sei darauf hingewiesen, daß das von Thomas Alva Edison 1889 entwickelte 35-mm-Normalfilmformat⁷, das sehr bald zum Standard der professionell betriebenen Filmproduktion avancierte, für den privaten Gebrauch eine ungemein kostspielige Angelegenheit, ein Luxusgut, darstellte:

„Wenn auch gutbetuchte Privatleute den Normalfilm mit seinen unhandlichen Kameras einsetzten, so war einer stärkeren Verbreitung auch von der finanziellen Seite her Grenzen gesetzt. Das Filmmaterial für anderthalb Minuten kostete zum Beispiel soviel, wie ein Arbeiter monatlich für seine 3-Zimmer-Wohnung zahlte“ (Wolfer 1992, 9).

⁴ Vgl. Kuball 1980a, 97. Die erste Satzung des BdFA sah vor, daß jede natürliche oder juristische Person, die sich zur Mitarbeit im Verband aufgerufen fühlte, Mitglied werden konnte. Man unterschied noch nicht zwischen ordentlichen, korporativen, Einzel-, fördernden und korrespondierenden Mitgliedern. Dadurch gewann der Einfluß der Filmwirtschaft auf die Politik des Verbandes größere Bedeutung, als dies gegenwärtig der Fall ist.

⁵ Vgl. Frese 1987, 22.

⁶ Eine ganz andere Frage ist die häufig anzutreffende Überbewertung bzw. die Fetischierung der Film-, insbesondere derameratechnik.

⁷ Die Millimeterangabe ist das Maß für die Breite des Filmstreifens.

Man muß bis zum Jahr 1902 zurückgehen, um in Deutschland auf erste Film-ausrüstungen zu stoßen, die die finanziellen und gebrauchspraktischen Mög-lichkeiten von Privatfilmern nicht überstiegen. In diesem Jahr stellte die Dresd-ner Kamera-Fabrik von Heinrich Ernemann ihre erste Schmalfilmkamera im 17,5-mm-Format vor. Die ‚Ernemann Kino I‘ Filmkamera nutzte den in seiner Breite halbierten Normalfilm zur kostengünstigeren Aufnahme. Der 17,5-mm-Schmalfilm, der von der Fa. Ernemann selbst konfektioniert wurde, wies eine auf der Mitte des Filmstreifens plazierte Einlochperforation zwischen den einzel-nen Bildern auf. Gegenüber anderen 17,5-mm-Filmformaten, die die randseitige Perforation bevorzugten, z.B. den 17,5-mm-Film des Engländers Birt Acres, konnte durch diese Anordnung der Perforation eine etwas größere Bildfläche⁸ und damit eine verbesserte Projektionsqualität erzielt werden. Durch die Halb-ierung der Filmstreifen wurden sowohl die Preise für die passenden Geräte als auch Materialkosten erheblich reduziert. Ein teures Hobby blieb es allemal:

„Die Preise des Rohfilms belief sich auf ca. Mk. 0,60 pro Meter. Für die Entwicklung wurden Mk. 0,20 und für jede Kopie Mk. 1,00 berechnet. Die Firma verfügte über ein ausgedehntes Filmar-chiv, aus dem sie Filme zum Preise von Mk. 0,80 pro Meter an Amateure verkaufte“ (Anonymus; zit. n. Kuball 1980a, 29).

Berücksichtigt man die ursprüngliche Frequenz von 16 Bildern je Sekunde für die Ernemann-Kamera, ergibt die Rechnung, daß ein Rohfilm von maximal ei-ner Minute Länge, der sich auf der 15 Meter-Kassette befand, damals immer noch ca. neun Mark kostete. Dem marktgängigen Prinzip der Verkleinerung und Vereinfachung⁹ der Filmausrüstung für Amateure waren allerdings technische Grenzen gesetzt, denn die damals eingesetzten Filmemulsionen konnten im Schmalfilm keine ausreichenden Bildqualitäten für größere Projektionen bieten, so daß viele wohlhabende Amateure dem Normalfilm bis in die 1920er Jahre hinein treu blieben. Die Fa. Ernemann wandte sich 1908 vom 17,5-mm-Format ab und produzierte nur noch für das 35-mm-Format. Der Erste Weltkrieg unter-

⁸ Die Bildgröße beim Ernemann Einlochfilm betrug 11,5 x 15 mm, der ‚normale‘ 17,5-mm-Schmalfilm mit beidseitiger Perforation brachte es dagegen auf nur 8,2 x 11 mm. Vgl. Kuball 1980a, 47.

⁹ Filmkameras für Privatpersonen waren in aller Regel mit bescheidenen technischen Möglichkeiten ausgestattet; Federwerk- oder motorische Antriebe waren noch nicht er-hältlich, zur Fortbewegung des Films bediente man sich der menschlichen Muskelkraft per Handkurbel. Schärfe- und Blendeneinstellungen bzw. Belichtungszeiten mußten umständlich nachgemessen oder geschätzt werden (z.B. mit einem Maßband und Be-lichtungstabellen). Ein aufgeflanschter Rahmensucher führte zum sog. Parallaxenfehler und machte manchem ungeübten Filmer die Arbeit an der Bildkomposition im Nahbe-reich schwer.

brach in Deutschland die Entwicklung neuer und preiswerter Filmgeräte für den privaten Gebrauch, und die wirtschaftlich angespannte Zeit nach 1918 verzögerte in Verbindung mit Importverboten ausländischer Film- und Fotoartikel die „massenhafte Verbreitung, eine Demokratisierung der Filmproduktion mit privaten Kameras“ (Kuball 1980a, 49).

Um das Jahr 1923 begann sich die Situation für Filmamateure entscheidend zu verändern. Aufgrund einiger Neuentwicklungen wurde privates Filmen nachdrücklich verbilligt und erleichtert. Einige Autoren bezeichneten daher die frühen 1920er Jahre, respektive entweder 1921 oder 1923, „als das Geburtsjahr der Amateurfilmerei“ (Busch 1977, 16).¹⁰ Auf der Suche nach einem Filmformat, das den Bedürfnissen und Anforderungen von Privatleuten entsprach, gelang es der großen französischen Firma Pathé, einen 9,5-mm breiten Einlochfilmstreifen (mittige Plazierung der Perforation) zu produzieren, der eine Bildgröße von 6,5 x 8,5 mm aufwies. 1921 begann der Verkauf in Frankreich, und bereits Mitte der 1920er Jahre hatte sich das neue Format auch in Deutschland als sog. Kleinfilm etablieren können. Nur kurze Zeit nach Pathé brachte 1923 der US-amerikanische Kodak-Konzern den neuen 16-mm-Schmalfilm heraus. Dieser löste zuerst den 28-mm-Schmalfilm ab, der in den Vereinigten Staaten als Standard für Amateure galt, und konnte ab 1925 auch in Europa und in Deutschland Fuß fassen.

Die beiden neuen Filmformate fanden aber nur deshalb große Popularität und Verbreitung, weil zuvor eine andere Weiterentwicklung erfolgt war, die die Vorbedingung für Verkleinerungen im Filmformat darstellte. Sowohl Pathé als auch Kodak offerierten der Kundschaft passende Sicherheitsfilme auf Acetat-Basis (Acetyl-Zellulose), die die leicht entflammaren Nitro-Filme (Nitro-Zellulose) ersetzten. Immer wieder war es zu Bränden während der Projektion des Nitro-Materials gekommen, wenn sich die Filmrollen aufgrund der Hitze der Projektionslampen entzündeten oder wenn während der Vorführung geraucht wurde. Man strebte aber danach, weitaus leistungsstärkere, hellere Lampen zu verwenden, da diese brillantere und großflächigere Projektionen versprachen. Staatliche Stellen in Deutschland versuchten der Feuergefahr durch Vorschriften entgegenzuwirken, durch die Kinobetreiber, einerlei ob Heimkino oder Filmtheater, sowie die Gerätehersteller verpflichtet wurden, beim Einsatz stärkerer Lampen zusätzliche Sicherheitsvorkehrungen zu installieren. Diese Vorschriften standen der weiteren Verbreitung der Filmgeräte im Wege. Daher wurden die

¹⁰ Vgl. auch Frese 1977, 8.

neuen Filmformate von 9,5-mm und 16-mm nicht mehr durch Teilung des Normalfilmformats gewonnen und stimmten auch nicht mit den sonstigen handelsüblichen Filmformaten, z.B. 17,5-mm und 35-mm, überein: In die neuen Geräte paßten nur noch die neuen, weniger leicht entflammbareren Formate, und die Feuerschutzvorschriften fanden keine Anwendung mehr.

Beide Firmen boten den neuen Sicherheitsfilm (schwarz-weiß) auch im Umkehrverfahren an, bei dem das belichtete Original im Entwicklungsprozeß direkt zum positiven Ansichtsfilm wurde. Gegenüber der üblicherweise angewandten Methode, bei der aus einem Negativoriginal eine Positivkopie gezogen wurde, sparte man eine Filmgeneration ein. Kürzere Arbeitsprozeduren bedeuteten für den Amateurfilmer daher eine erhebliche Kostenreduktion. Die belichteten Filmstreifen konnten an Annahmestellen der Firmen oder beim örtlichen Fotohändler eingereicht werden, wo Entwicklung und Umkehrung vorgenommen wurden. Dadurch näherte man sich dem beliebten, aus dem fotografischen Umfeld stammenden Werbeslogan an: ‚You press the button – we do the rest!‘¹¹ Umständliches Selbstentwickeln der Filme, für das vor allem viel Zeit und weitere Gerätschaften vonnöten waren, konnte eingespart werden. Das vor allem in begüterten Kreisen reichlich vorhandene Privileg der freien Zeit, um z.B. die nötigen Kenntnisse zur Negativentwicklung der Filme zu erwerben, begann an Bedeutung zu verlieren. Filmen als Hobby wurde für weniger wohlhabende Bürger und Bürgerinnen und ab der späten Mitte der 1920er Jahre auch für Angestellte und Arbeiter erschwinglich.

Pathé setzte zur Steigerung der Popularität ganz auf sparsame Ausstattung und Vereinfachung seiner 9,5-mm-Ausrüstung. Die ‚Pathé-Baby-Ciné-Kamera‘ war jahrelang die „kleinste Kino-Kamera der Welt“ (Kuball 1980a, 82) und mit 80 Mark Kaufpreis zugleich die billigste Kamera im Deutschland der frühen 1920er Jahre. Sie hatte nur ein Fix-Focus-Objektiv und eine Filmkassette mit neun Meter Filminhalt, ausreichend für eine Minute Aufnahmedauer. Zwar wurde dem 9,5-mm-Format schlechte Bildqualität und mangelhafte Belichtungstoleranz nachgesagt, doch seiner massenhaften Verbreitung tat dies keinen Abbruch. Gegen Ende des Jahrzehnts hatte der Schmalfilm den Normalfilm als Basisformat für

¹¹ Die Firma Eastman brachte 1888 ihre erste Kodak-Fotokamera, die sog. Kodak Nr.1 oder Kodak-Box-Kamera auf den Markt und kreierte den o.g. berühmten Werbespruch. „Nach ihrem plötzlichen Erscheinen konnte jeder Amateurfotograf werden, wenn er nur die Weisungen der Firma Eastman Co. befolgte: 1. *Ziehe an der Schnur*, 2. *drehe den Schlüssel*, 3. *drücke auf den Knopf* – das übrige besorgt die Eastman Co. oder deren Vertreter R. Lechner. Dies ist jetzt die Quintessenz der Photographie und der größte aller Fortschritte, denn während die Ausübung der Photographie früher nur denen möglich war, die ihr Studium, Zeit und Raum widmen konnten, ist sie nunmehr Jedermann zugänglich“ (Starl 1988, 74; Kursiv im Original).

Amateure vollständig verdrängt; der 9,5-mm-Film konnte sich bis weit in die 1930er Jahre behaupten und wurde erst vom Siegeszug des hochauflösenden Kodak-Kleinstfilm in 8 mm Breite gestoppt.

Das 16-mm-Format blieb aufgrund seiner überzeugenden Bildqualität jahrzehntelang ein bevorzugtes Filmmaterial für anspruchsvolle Hobbyfilmer und -filmerinnen. Ihm gelang der Einzug in die verschiedenen halb-professionellen und professionellen Anwendungsgebiete wie Industriefilm, Forschungs- und Unterrichtsfilm, Dokumentarfilmarbeit für Wochenschauen und später das Fernsehen. Auch heute wird ihm als einzig ernstzunehmende hochqualitative Alternative zum elektromagnetischen bzw. digitalen Medium Video Zukunft prophezeit,¹² und er hat die zwischenzeitlich übermächtige Konkurrenz des 1965 von Kodak entwickelten Super-8-Films hinter sich gelassen.¹³

Doch zurück in die 1920er Jahre. 1923 konfrontierte die deutsche Filmindustrie den Amateur mit einer weiteren Innovation. Das Federwerk in der Kamera ersetzte die Handkurbel zum Transport des Filmstreifens. Man übertrug Kenntnisse aus dem Bau von Grammophonen auf ein anderes Anwendungsgebiet. Was wie eine einfache Weiterentwicklung bereits vorhandener Technik klingt, hatte weitreichende Auswirkungen auf die Praxis des Filmens. Mußten zuvor Stativ und Handantriebskamera eine festgefügte Einheit bilden, ohne die gleichmäßiges Abkurbeln der Szene schier unmöglich war, ließ sich eine ‚entfesselte Kamera‘, d.h. die Federwerkskamera ohne Stativ, an viele verschiedene Orte mitnehmen und unter bisher unüblichen Bedingungen einsetzen. Mit der 1923 vorgestellten Federwerkskamera ‚Ica-Kinamo‘ der Dresdner Ica AG geriet beispielsweise erstmals der Filmer selbst vor die Kameralinse und konnte seine eigene Gestalt mittels des Selbstauslösers auf Film bannen.¹⁴ Starre Formen der Inszenierung, bei der die gefilmten Objekte oder Personen, vorzugsweise die eigene Familie, ‚ins Bild gesetzt‘ werden mußten, um der Umständlichkeit und Unbeweglichkeit von Handkurbelkameras gerecht zu werden, konnten zugunsten spontanerer Aufnahmen vermieden werden.

¹² Sieht man einmal vom höherwertigen 35-mm-Film ab, ist der 16-mm-Film das kostengünstige Einstiegsformat für professionelle Filmprojekte.

¹³ Viele Schmalfilmer bedauern den Niedergang des Super-8-Filmformats, das seine Marktposition an das neu aufgekommene Medium Video zum Ende der 1980er Jahre endgültig abtreten mußte. Produktion, Neuentwicklung und Modellpflege für Super-8 kamen seitdem meines Wissens zum Erliegen bzw. tendieren gegen Null. Eine Ausnahme bildet die französische Firma Beaulieu, die bis heute hochwertige Super-8-Kameras und Projektoren herstellt. Filme sind noch in reduzierter Auswahl erhältlich.

¹⁴ Die ‚Ica-Kinamo‘ war eine Kamera im 35-mm-Normalfilmformat und wurde mit dem Slogan ‚Filme dich selbst!‘ beworben. Vgl. Kuball 1980a, 70.

So entsprachen der vom Stativ befreiten Kamera auch ein befreiteres und flexibleres Verhalten sowohl mit als auch vor der Kamera und eine Wandlung der Filmästhetik. Der Kameramann bzw. die Kamerafrau konnten den Protagonisten zu Fuß folgen, sie in ihrer Bewegung gewähren und agieren lassen, weil sie selbst beweglich wurden und auf Veränderungen spontan reagieren konnten oder sich in Situationen begeben, die nicht eigens für die Aufnahme organisiert oder gestellt werden mußten. Unbemerkt, zurückhaltend, auch verbotenes und – besonders wichtig – dokumentarisches Filmen außerhalb der unmittelbar beeinflussbaren Umwelt begannen gleichberechtigt neben die Konservierung des sozialen Nahbereiches z.B. der Familie oder des eigenen Betriebs zu treten:

„Im 2. Weltkrieg filmten sie [die Amateurfilmer; Anmerkung des Autors] Feldzüge und Bombenangriffe – aus ihrer Perspektive. Ein Filmamateur hielt Judenexekutionen fest. So kamen Dokumente zusammen, die in der offiziellen Berichterstattung fehlen. Dokumente, wie sie mit Stativ-Kameras niemals hätten gedreht werden können. Von nun an konnte der Amateurfilm direkt eingreifen in die Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit. Die Amateure beginnen immer öfter ihre eigene, unmittelbare Lebensumgebung zu verlassen“ (Kuball 1980a, 70).

Im Handkurbelzeitalter dominierten noch starre Aufnahmen in Augenhöhe. Selbst einfache Horizontalschwenks überforderten so manchen Filmamateur. Denn die gleichzeitige Arbeit an Stativ und Kurbel verlangte die geschmeidige Koordination äußerst heterogener Bewegungsabläufe. So machte das Stativ alternative Einstellungsvarianten, ungewöhnliche Blickwinkel und anspruchsvolle oder experimentelle Kamerabewegungen oftmals zunichte. Nun aber entdeckte man die Frosch- und Vogelperspektive, die Kamera wurde gekippt und beliebig gedreht. Möglichkeiten der subjektiven Kameraführung wurden entdeckt und somit eine völlig neuartige Bandbreite filmischer Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen.

Die Federwerkkameras dieser Jahre zeichneten keinen Ton auf, ihre äußeren Abmessungen blieben klein, ihr Gewicht niedrig. Ausrüstungen für Berufsfilmer waren bis zum Aufkommen des Tonfilms 1927¹⁵ in technischer Hinsicht ähnlich konzipiert wie die der wohlhabenden Amateurfilmer, die vorzugsweise mit dem

¹⁵ Die amerikanische Filmgesellschaft Warner Bros. landete 1927 mit dem ersten Tonfilm der Filmgeschichte, ‚The Jazz Singer‘ mit Al Jolson in der Hauptrolle, einen großen kommerziellen Erfolg. In der Nachfolge stellte Hollywood ganz auf Tonfilm um; viele Schauspieler der Stummfilmära (1913 bis 1927; zur Periodisierung vgl. Monaco 1985, 215f.) konnten sich dem veränderten Charakter der Filme nicht anpassen (z.B. in Gestik und Sprache) und verschwanden von der Leinwand

35-mm-Normalfilm arbeiten. Daher betrafen die formalen, inhaltlichen und ästhetischen Veränderungen durch die bewegliche Kameraarbeit beide Formen des Filmschaffens. Erst mit der massenhaften Verbreitung des Schmalfilms für den privaten Gebrauch und der Dominanz der komplizierten und nur arbeitsteilig zu bewältigenden Tonfilmtechnik im Berufsfilm kam es zu einer deutlicheren Aufteilung in private und kommerzielle Nutzung. Große Tonfilmprojekte wurden mit schwergewichtigen und unhandlichen Kameras realisiert, wodurch auch der Filmstil erneut die alte Behäbigkeit der Stativkameras erkennen ließ bzw. in diese zurückfiel.¹⁶

6.3.2. Filmformatfragen und der Übergang zum Medium Video

Zum Ende der 1920er Jahre konnte der Filmamateur in Deutschland aus einem reichhaltigen Fundus von Filmformaten auswählen. Wohlhabende Filmliebhaber griffen noch zum teuren 35-mm-Material, wenn etwas weniger (freilich genügend) Geld zur Verfügung stand, zum qualitativ fast gleichwertigen 16-mm-Format. Das günstige Format 9,5-mm konnte viele preisbewußte Amateure für sich gewinnen, und alle zusammen drängten vier voneinander abweichende 17,5-mm sowie zwei 28-mm Filmtypen mit jeweils unterschiedlicher Perforation an den Rand des Marktes.

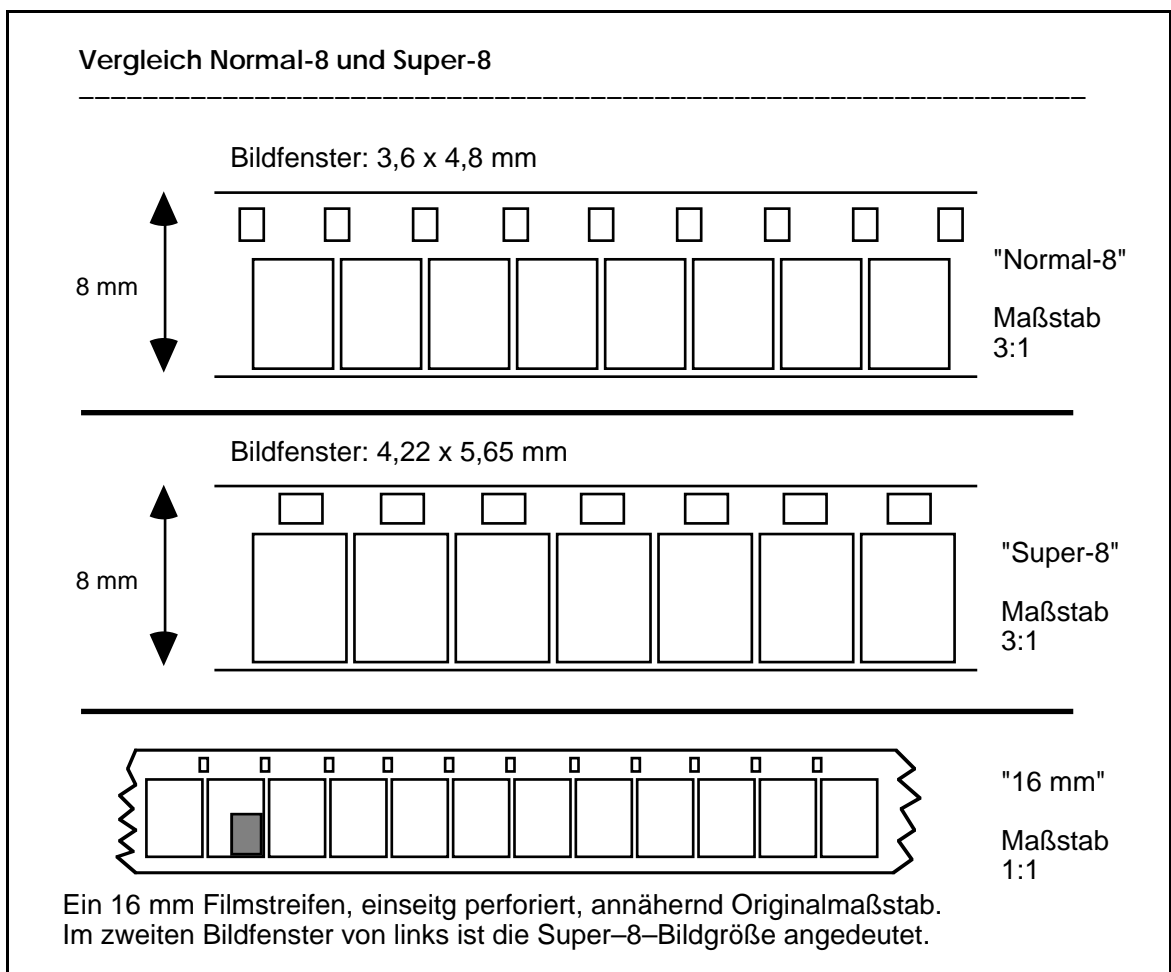
Ökonomische Notwendigkeiten forcierten ab 1932 einen weiteren Umbruch auf dem Markt für Filmamateure. Die Weltwirtschaftskrise hatte auch in Deutschland das Hobby Schmalfilmen so sehr verteuert, daß Kodak ein neues Kleinstformat lancieren konnte: Der 8-mm-Film wurde durch Abwandlung des 16-mm-Streifens gewonnen, verfügte nur noch über ein Viertel seiner Bildfläche, konnte aber für die Hälfte des Preises angeboten werden.¹⁷ Die weitere Verkleinerung wurde dadurch ermöglicht, daß eine neue hochauflösende Emulsion auf dem Filmträger für scharfe Bilder selbst bei mittelgroßen Projektionen bis zu einem

¹⁶ Eigengeräusche der Tonkameras mußten durch schalldichte Kabinen, in denen sogar der Kameramann Platz nahm, reduziert werden. In späteren Jahren verhinderte der sog. Blimp, d.h. ein koffertartig um die Kamera gelegtes, schalldämpfendes Gehäuse die Geräuschemission. Diese Blimps konnten bis zu 50 kg wiegen. Erst Anfang der 1970er Jahre brachte die Firma Arnold & Richter die erste gebrauchstüchtige, ‚selbstgeblimte‘, d.h. laufruhige 35-mm-Tonkamera (Arriflex 35) auf den Markt, die aufgrund ihrer Handlichkeit problemlos auch Aufnahmen von der Schulter ermöglichte. Vgl. Kendorfer 1984, 144ff.

¹⁷ Einige Preise aus dem Jahr 1933: Die Ciné-Kodak-8-Kamera kostete 145,- RM, der passende Projektor ebenfalls 145,- RM. 7,5 m Doppel-8-Film gab es für 9,75 RM. (Beim Doppel-8-Film lagen zwei 8 mm breite Filme nebeneinander. Nachdem man 7,5 m abgedreht hatte, wurde die Kassette umgedreht, und die andere Seite konnte belichtet werden. Nach der Entwicklung wurde der Streifen in Längsrichtung halbiert und zu einem 15 m langen 8-mm-Film verbunden. Vgl. Kuball 1980b, 24.

Meter Bildbreite sorgte. Der 8-mm-Standardfilm blieb über viele Jahre ‚das‘ Amateurfilmformat. Weltweit wurden „mehr als 20 Millionen Ausrüstungen“ (Kuball 1980b, 169) verkauft. Seine Popularität, weniger im Sinne seiner Beliebtheit als vielmehr der Marktgängigkeit, endete erst viele Jahre später mit der Einführung des Super-8-Films im Jahr 1965. Der Kodak-Konzern hatte die Zeichen der Zeit erneut richtig erkannt und beschritt den genau umgekehrten Weg der vergangenen Jahrzehnte. Statt auf immer weitere Miniaturisierungen hinzuwirken, vergrößerten die Ingenieure die Bildfläche des 8 mm breiten Streifens. Perforationsanordnung und -größe wurden so geschickt variiert,¹⁸ daß die Regisseure fast 38% mehr belichtbares Filmmaterial exponieren konnten.

Grafik 6



¹⁸ Vertikale Anordnung der verkleinerten Perforationslöcher mit Lage neben der Bildmitte statt zwischen zwei Bildern. Dadurch erhielt der Bildschnitt an der Klebestelle verbesserte Stabilität.

Die Bildvergrößerung wirkte sich nicht nur in deutlich verbesserter Bildqualität aus, sondern führte auch dazu, daß Filmmachen in Zeiten ökonomischer Blüte und allgemeiner Erhöhung der Kaufkraft deutscher Haushalte seit den Wirtschaftswunderjahren zu einem Massenphänomen wurde. Super-8-Kameras und -Projektoren gingen hunderttausendfach¹⁹ über den Ladentresen, wenn sie auch oftmals ‚nur‘ zur Erinnerungsproduktion vom jeweils letzten Urlaub eingesetzt und anschließend für Monate oder endgültig in Schränken und auf Dachböden eingemottet wurden. Der Übergang von Normal-8 und anderen Schmalfilmformaten zu Super-8 ging jedoch nicht reibungslos vonstatten und belastete das zerbrechliche Innenleben vieler Filmclubs.

Starke Emotionen waren im Spiel, von denen die Liebe zur vertrauten Filmtechnik und der Wunsch, diese gegen alle Widerstände zu bewahren, nur eine beschönigende Umschreibung in einem ganzen Bündel heterogener Aufregungen, Ängste und Profilierungssüchte darstellte. Stolze Neubesitzer von Super-8-Kameras priesen deren verbesserte technischen Eigenschaften und konnten sich gerade im Vergleich mit Normal-8-Material als überlegene Sieger fühlen.²⁰ Lagerdenken machte sich breit: 16-mm sei konkurrenzlos zu Super-8, dieses sei besser als Normal-8, welches wiederum bewährter sei als andere, und so fort.

Fragen der Wahl des richtigen, d.h. überlegenen Filmformates inklusive des modernsten technischen Zubehörs begannen in BDFA-Clubs oft filminhaltliche Themen und Diskussionen zu überlagern. Man mag die Ursache für die Verunsicherung der organisierten wie der unorganisierten Schmalfilmer und -filmerinnen zum einen im individuellen Distinktionsverlangen sehen, einer Kategorie also, die der sozialen, zwischenmenschlichen Sphäre angehört und die die Gerätebesitzer dazu veranlaßt, Konkurrenz- und Prestigedenken mittels Konsumverhalten auszuleben. Zum anderen unterstützte – damals wie heute – die Film-

¹⁹ Für 1978 vermutete der damalige stellvertretende Vorsitzende des BDFA, Dr. Günther Koepke, eine Zahl von „ca. 2 Millionen Schmalfilmen, die es in der Bundesrepublik geben soll“, davon nutzte die große Mehrheit Super-8-Ausrüstungen. Einschränkend weist Koepke darauf hin, „daß es sich dabei teilweise um bloße Kamerabesitzer handelt“ (Koepke 1978, 17), deren aktives filmisches Interesse wohl nur durch geringe Dauer und Intensität gekennzeichnet war.

²⁰ Die clubinternen Auseinandersetzungen muteten mitunter wie Glaubenskämpfe an, Wortwahl und Empathie lassen Schlußfolgerungen in diese Richtung zu: „Dann kam, Mitte der sechziger Jahre, mit dem Auftauchen von Superacht der große Boom. Im Lager der Schmalfilmer, die den Filmclubs angehörten [und überwiegend Normal-8-Material einsetzten; Anm. des Autors], rümpfte man die Nasen, rasch entschlossene Konvertiten wurden überwiegend belächelt [...]. Superacht galt als weniger scharf, war also qualitativ minderwertig. Ganze Klubabende wurden Vergleichsprojektionen gewidmet, um das zu belegen, um die ‚Attacke‘ auf das herangezuchtete Qualitätsbewußtsein abzuwehren“ (Bürkle 1977, 10).

und Geräteindustrie durch immer kürzere Innovationsintervalle die Bereitschaft der Filmer in ihrer nie enden wollenden Suche nach dem ultimativen Material.

Und die Spirale der Novitäten drehte sich weiter. 1975 stellte der japanische Industriegigant Sony sein Videosystem Betamax (kurz: Beta) der Öffentlichkeit vor, und ein Jahr später brachte die ebenfalls japanische JVC (Victor Company of Japan) ihr VHS-Videosystem auf den Markt.²¹ Beide Videosysteme brachten den Durchbruch auf dem Markt für die private Nutzung des elektromagnetischen Bildaufzeichnungsverfahrens. Kameras und Rekorder wurden für den Normalverbraucher erschwinglich, und ein wahrer Videoboom setzte ein. Zum wiederholten Mal wurde die private Filmgemeinde mit einem, in diesem Fall grundlegend neuen Technologiekonzept konfrontiert, das die zurückliegenden Auseinandersetzungen um das passende Schmalformat wie eine Bagatelle aussehen ließ. Der radikale Wechsel des Aufzeichnungsverfahrens – vom buchstäblich anschaulichen Film zur unsinnlichen Virtualität des elektromagnetischen Bandes – war von vielen Filmclubmitgliedern kaum noch zu bewältigen. Horst Dieter Bürkle, der 1978 im BDFA für Öffentlichkeitsarbeit zuständig war, kommentierte die Überforderung:

„Wer mit Film bislang glücklich und zufrieden war, der kann es noch lange bleiben. Was droht denn? Magnetische Bildaufzeichnung gibt es schon weit länger als es hierzulande Fernsehen gibt. Ist deswegen etwa der hohe Filmanteil am Gesamtprogramm, das uns über die Bildröhren ins Haus gestrahlt wird, in eklatanter Weise zurückgegangen? Nein. Die Ängste, die damit im Spiel sind, haben zum Teil ihre Wurzeln in der Schnelligkeit, mit der sich der Super-8-Film in den zurückliegenden Jahren so überzeugend durchsetzte. Noch hängen die letzten eisern am Normal-8-Film, werden von den Konvertierten als Vorgestrig betrachtet, da steht plötzlich Video ins Haus. Muß man also bereits wieder neue Konsumerwartungen erfüllen? Wird man nicht spätestens übermorgen von den ‚Videos‘ als vorgestrig belächelt werden, wenn man nicht abermals umsteigt?“ (Bürkle 1978, 45)

Nicht jedes Clubmitglied konnte eine vergleichsweise nüchterne und zukunftsorientierte Haltung wie Bürkle einnehmen, der abschließend feststellte, daß man Video wie Schmalformat „einträchtig nebeneinander benutzen [kann]“ (ebd., 50), wenn man sich auf das konzentriert, was Filmer und Videografen gleicher-

²¹ Zur Entwicklung der heute angebotenen Videosysteme vgl. die kurze Übersicht in Schild 1988, 10ff.

maßen wollen: Filme und Videos erstellen, nicht mehr und nicht weniger. Möglicherweise war die Zeit noch nicht reif für eine derartig zweckbezogene Sichtweise, die den Chancen neuester Technik mehr Bedeutung beimaß als den Risiken und Verlustängsten. Überlieferte Produktionsmethoden des Chemiefilms waren über lange Jahre liebgewonnene Gewohnheit geworden, deren haptische und optische Sinnlichkeit aufzugeben schwerfallen mußte angesichts des körperferneren Umgangs mit dem Medium Video. Die Einsicht, daß man mit Video unter Umständen auch ästhetisch anspruchsvolle Filme produzieren und sich darüber hinaus auf neue Terrains begeben konnte, die erst durch den Einsatz des kostengünstigen Videoaufnahmematerials erschlossen wurden – z.B. langwierige Interviews, Dokumentationen mit hohem Anteil von ‚talking heads‘, pädagogische Medienarbeit, aktuelle Reportagen o.ä. – kam den privaten Filmern vergleichsweise spät. Unter Kostendruck stehende professionelle Produzenten erkannten hier etwas früher die Möglichkeiten der Videotechnik.

„Eingangs der achtziger Jahre war es klar, daß man keinen deutlichen Unterschied zwischen dem, was wir Film, und dem, was wir Video oder Fernsehen nennen, machen kann. Diese verschiedenen Ausprägungen der audiovisuellen Darstellung wurden dreißig Jahre lang als getrennt, selbst antagonistisch, angesehen. Nun muß man sie als Teile eines gemeinsamen Kontinuums begreifen. Wir brauchen tatsächlich ein neues Wort, um Film und Video gemeinsam zu benennen. Im gleichen Maße, wie die Videotechnik zunehmend ausgereifter und flexibler wird, stellt sich dem ‚Film‘-Macher die Frage nach der Systementscheidung lediglich aufgrund ökonomischer und technischer Faktoren – und unabhängig von ästhetischen Gesichtspunkten“ (Monaco 1985, 332).

Der BDFA begann, wenn auch langsam und zögerlich, sich unter dem Eindruck des raschen Anwachsens des Videomarktes dem neuen Medium gegenüber zu öffnen. 1974 erhielt als eine der ersten Anpassungen die Verbandszeitschrift ‚Film 8/16‘ den Untertitel ‚Magazin für Videoamateure‘.²² 1981 gab man sich einen Namenszusatz. BDFA stand nun für ‚Bund Deutscher Film- und Videoamateure e.V.‘. Drei Jahre später konnte sich der BDFA rühmen, den höchsten Mitgliederstand seiner Geschichte aufzuweisen: 7.157 Mitglieder, in über 300 Clubs auf die damalige Bundesrepublik verteilt, traten für die Sache des organisierten Filmschaffens ein.²³ Diese Zahl wurde in den darauffolgenden Jahren

²² Vgl. Bürkle 1978, 45.

²³ Vgl. Kobold 1996, o.S.

nie wieder erreicht; sie sank vielmehr kontinuierlich bis auf 5.585 Mitglieder in 286 Clubs im Jahr 1990. 1996 verzeichnet eine Auflistung des BDFA anlässlich der 54. Deutschen Amateur-Film- und Video-Festspiele (DAFF) 1996 in Waiblingen 237 Clubs²⁴ mit einer geschätzten Mitgliederanzahl von ca. 4.600.

Anfang der 1980er Jahre war das Thema Video allerorten im BDFA thematisiert worden, und Änderungen der Selbstinterpretation und des Selbstverständnisses des Verbandes begannen einzusetzen. Die organisierten BDFA-Filmer standen zu einem guten Teil noch in der Tradition des Schmalfilms.²⁵ Video brach diese Linie nachhaltig auf. Weil Video das Filmen etwas vereinfachte, vor allem aber verbilligte und den Wunsch vieler Nutzer nach einem instanten visuellen und akustischen Ergebnis befriedigte, konnten auch weniger oder nicht filmerfahrene Bevölkerungskreise private Bilderproduktion betreiben.²⁶ Der oben angesprochene Videoboom geht unter anderem auch darauf zurück. Video fand neue Anwendungsgebiete

„[...] vor allem in der Pädagogik. Von nun an glaubte jeder einigermaßen fortschrittliche Lehrer, daß durch das Videografieren von Rollenspielen unter Schülern eine neue Dimension des Verstehens aufkeimen würde“ (Möller 1992, 30f.).

²⁴ Vgl. BDFA 1996, 56-64. Eine als gesichert zu bezeichnende Aufstellung übermittelte mir Rüdiger Teich aus Bad Schwartau, der im BDFA das Referat ‚Mitgliederverwaltung‘ bekleidet. Danach hatte der BDFA Mitte des Jahres 1996 235 Clubs mit 4.623 Mitgliedern sowie 208 Einzelmitglieder. Insgesamt ergibt dies eine Gesamtmitgliederzahl von 4.831 Personen.

²⁵ Einen Hinweis für die Dominanz des Schmalfilms im BDFA für die Zeit um 1977 liefert Horst Dieter Bürkle: „Heute [...] stellen Superacht-Filme mit über 85% den Löwenanteil bei Amateurfilmwettbewerben“ (Bürkle 1977, 10). Die restlichen 15% teilten sich andere Schmalfilmformate wie 16-mm oder Normal-8. Jedenfalls scheint Video als wettbewerbsfähiges Format noch nicht vertreten gewesen zu sein, denn der gleiche Autor schreibt ein Jahr später: „Letzteres gilt insbesondere als Mahnung an einen Verband wie den BDFA. Ist er gewappnet, wenn über kurz oder lang bei einem regionalen Wettbewerb ein Amateur auftaucht, um seinen Videofilm präsentieren zu wollen?“ (Bürkle 1978, 50)

²⁶ Daß Verallgemeinerungen auch hinsichtlich der Einschätzung, welches Medium, egal welchen Trägermaterials und Technik es sich bedient, vergleichsweise ‚besser‘ oder ‚einfacher‘ oder insbesondere ‚billiger‘ zu handhaben sei, beinahe immer zu Interpretationsschwierigkeiten führt, zeigt die kritische Sicht eines Videokünstlers auf Video von 1986: „Video ist ein industrielles Medium – entwickelt von den Herrschenden zur Erschließung neuer Märkte, versehen mit weniger Freiheit als der Film, günstig und praktisch für den Heimverbraucher, nahezu unerschwinglich dagegen bereits für den semi-professionellen Nutzer. Die Produktionsmittel befinden sich mehr als je in Händen des Kapitals. Wo dies nicht so ist, reiben sich unabhängige Institutionen durch bürokratische Mechanik auf, sind mithin unfähig, ihre Energien für Produkte freizuhalten und können oder wollen dies meist auch gar nicht. In blöder Euphorie über das neue Medium sind dennoch fast alle Unabhängigen umgeschwenkt; und dies, obwohl jeder Depp derweil weiß, daß jede Super-8-Kopie zehnmal besser ist als eine zweite Generation VHS. Nach zehn Jahren Praxis muß man festhalten, daß sich die Vorteile ‚kreativer‘ Video-Nutzung auf die sofortige Verfügbarkeit der Bilder reduzieren“ (Hirschbiegel 1986, 66).

Privates Filmen war schon lange keine Domäne der organisierten BDFA-Filmer und -Filmerinnen allein gewesen, doch konnten sie sich in Zeiten des Schmalfilms wenigstens noch als engagierte Speerspitze fühlen, die den Familien- oder Gelegenheitsfilmern und sonstigen Filmhobbyisten an Ambition, Ernsthaftigkeit, Kenntnisreichtum und nicht erlahmender Aktivität überlegen waren. Spätestens mit Video gab es aber keinen Vertretungsanspruch für die Sache der Amateure, kein eindeutiges Monopol für private Filmproduktion mehr. Man war in breite Koexistenz und Konkurrenz zu unterschiedlichen Anwendungsfeldern nicht-kommerzieller Film- und Videoproduktion getreten, von denen die der Videobewegung und ganz allgemein (medien-)pädagogisch inspirierte Projekte herausragten. Auch Kunst- und Musikvideos, besonders aber der massenhafte Gebrauch von Video als Teil der Unterhaltungselektronik im privaten Umfeld von Familie und im Urlaub, bewirkten, daß die Arbeit der BDFA-Filmer an Bedeutung verlor.²⁷

Was sich letztlich geändert hatte, waren die Vielfalt der zur Verfügung stehenden filmischen und/oder videografischen Entfaltungsmöglichkeiten und eine weitgehende Enthierarchisierung. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, daß die Gerätehersteller einen neuen Typus Videofilmer propagierten, dem durch die vorgeblich kinderleicht zu beherrschende Kameratechnik jede Aufnahme gelingen würde, ganz gleich ob dieses Werbebild der Wirklichkeit entsprach oder nicht.²⁸ Denn einen filmischen Mißerfolg konnte man rasch wieder löschen und ungeschehen machen, im Gegensatz zu den in einem solchen Fall unwiderruflich verdorbenen Super-8-Filmkassetten. Die massenweise Verbreitung der Videotechnik für den Hausgebrauch, die vielen engagierten Schmalfilmern wie eine Nivellierung vorkommen mußte, zerstörte das Image der Exklusivität im öffentlichen Auftritt. Wenn ein ehemals eher rares Instrument wie die Filmkamera zum Alltagsgegenstand degradiert wird, geht zugleich der Nimbus

²⁷ Als Mitte der 1980er Jahre die kompakten Camcorder (Kamera und Rekorder in einem Gerät) den Markt für Unterhaltungselektronik eroberten und für steigende Umsätze sorgten, verschärfte sich die Marginalisierung des BDFA.
Absatz Camcorder: 1984: 35.000 Stück; 1985: 80.000; 1986: 130.000; 1987: 245.000; 1988: 370.000; 1989: 550.000; 1990: 790.000 (inkl. Zuwachs durch die neuen Bundesländer); 1991: 1.000.000. Vgl. Gesellschaft für Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik (gfu), Frankfurt am Main, Presseinformationen. Damit schrumpfte das Interesse der Geräteindustrie am BDFA, der noch 1987 für sich in Anspruch nahm, „einen nicht unerheblichen Wirtschaftsfaktor dar[zustellen]“ (Frese 1987, 23).

²⁸ Über die Tücken der immer kompletter ausgestatteten Videocamcorder berichtet – bewußt ironisch – Klaus Möller: „Da gibt es für dies ein Rädchen und für das einen Sensor, kurz: Sie können die vielen Bedienungselemente niemals auseinanderhalten. Erst nach vielen schweißtreibenden Kameramonaten bekommen Sie die Sicherheit im Umgang mit Ihrer Kamera, die Ihnen die Industrie schon für den ersten Tag verspricht“ (Möller 1992, 18).

des Beneidenswerten, der sich wie ein unsichtbares Attribut an den Kameraträger geheftet hatte, verloren. Das Faszinosum Filmen erlitt sozusagen einen Profanisierungsschock, äußerlich sichtbar durch die vielen Familien- und Urlaubsvideografen, die das Auftreten und das Erscheinungsbild der Filmer in den Zustand des Gewöhnlichen herabminderten; in der Selbstwahrnehmung der Filmer und Filmerinnen erfahrbar durch wachsendes Desinteresse seitens der Gefilmten. Viele Freizeitvideografen reagierten auf die schwindende Aufmerksamkeit mit Interesseverlust und ließen die „geliebte Kamera in der Schublade des Sekretärs verschwinden [...], und die Familie [verbrachte] den ersten geruh-samen, ‚unbefilmten‘ Urlaub an der See“ (Möller 1992, 20).

1988 wurden auf dem 50. Filmwettbewerb der Weltorganisation für Film- und Videoamateure UNICA (Union internationale du cinéma non professionnel) in Zagreb zum ersten Mal Videofilme projiziert; 1989 einigte man sich darauf, die BdFA Verbandszeitschrift ‚Film + Video‘ zu nennen. Video und Film standen endlich auch formal gleichberechtigt nebeneinander.

6.4. Der BdFA in der Zeit des Nationalsozialismus

Einen tiefen Einschnitt in das Verbandsgeschehen des BdFA hinterließ die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland. 1935 wurde der BdFA (Bund der Filmamateure) „heim ins Reich geführt, in den Bund Deutscher Filmamateure (BdFA)“ (Kuball 1980a, 128). Die Gleichschaltung wurde ebenfalls 1935 auf formaler Ebene komplettiert durch den ‚freiwilligen‘ Rücktritt des damaligen 1. Vorsitzenden, Friedrich Zipfel. Wegen „starker beruflicher Beanspruchung“ (Hornung 1977, 3) machte er den Weg frei für den Reichskultursenator Karl Melder, der im Hauptberuf als Geschäftsführer der Reichsfilmkammer tätig war. Als Leiter der einzelnen Landesverbände des BdFA wurden bevorzugt Mitarbeiter bzw. Direktoren der Landesbildstellen, Gaufilmstellen oder Landesleitungen der Reichsfilmkammer eingesetzt.²⁹ Die ideologische Umklammerung des BdFA wurde durch das neue Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 intensiviert, das alle Filmvorführungen, auch Amateurveranstaltungen im geschlossenen Rahmen der Clubs, der Zensur unterwarf. „Die Vorführungen waren bei Gaustellen

²⁹ Eine Aufstellung aus dem Jahr 1937 mit dem Titel: ‚Die Organisation des BdFA‘ weist für 28 Landesverbände nur zwei Leiter nach, die nicht zugleich Mitarbeiter oder Leiter der Landesbild-, Gaufilmstellen oder Landesleitungen der Reichsfilmkammer waren. In: Anonymus 1937, o.S.

oder der Polizei anzumelden“ (Dehnert 1994, 96). Ab Februar 1934 war selbst der Filmvorführende verpflichtet, Mitglied des Reichsverbandes Deutscher Filmtheater in der Reichsfilmkammer zu sein.

Einen aktiven Ausweg aus der Bevormundung gab es für die BDFA-Filmer demnach so gut wie nicht. Und die von vielen Amateuren angetretene innere Emigration in den Kreis der Familie und der ganz privaten Filmleidenschaft mochte über die Härte der Zensurbestimmungen hinwegtrösten, doch die amateurtypische Wahlfreiheit im Umgang mit dem Medium, d.h. die Freiheit, prinzipiell alle Themen filmen und bearbeiten zu können, war verlorengegangen. Die organisierten Amateurfilmer und -filmerinnen wurden, ob sie wollten oder nicht, durch ihre eigene Organisation ideologisch ausgerichtet.

Auch das Wettbewerbswesen geriet unter nationalsozialistische Kontrolle. Der erstmals 1934/35 ins Leben gerufene ‚Nationale Deutsche Amateurfilm Wettbewerb‘ des BDFA in Berlin wurde mit berufenen Juroren besetzt, „die der Zustimmung des Präsidenten der Reichsfilmkammer unterlagen“ (Hornung 1977, 3). Die RfdU (Reichsstelle für den Unterrichtsfilm),³⁰ die verantwortlich für die Herstellung von wissenschaftlichen Unterrichts- und Forschungsfilmen für Schule und Hochschule zeichnete und als Dienststelle des Reichserziehungsministeriums übrigens nicht in die Zuständigkeit des von Joseph Goebels gelenkten Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda fiel,³¹ entsandte einen Vertreter in die Bewertungskommission des BDFA.³² Der Präsident des BDFA, Karl Melzer, setzte auf die weitere Zusammenarbeit zwischen der RfdU, der Amtsleitung Film der Reichspropagandaleitung und dem BDFA und kündigte diesbezüglich „umfassende Pläne“ (Karl Melzer; zit. n. Kuball 1980a, 128) für die Zukunft an.³³

³⁰ Die RfdU wurde später umbenannt in ‚RWU – Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht‘.

³¹ Eine Einschätzung der ideologischen Linientreue der RfdU/RWU gibt Walter Dehnert: „Die RWU ist sicher nicht durchgängig als nationalsozialistische Institution anzusehen, freilich allerdings als eine Institution im Nationalsozialismus“ (Dehnert 1994, 104).

³² Die RfdU entsandte Dr. Kurt Gauger, der von 1935 bis 1938 die Leitung des Hochschulabteilung der Reichsstelle innehatte. Vgl. Dehnert 1994, 93.

³³ Michael Kuball berichtet auch von Ablehnung der neuen Linie des BDFA: „Zahlreichen Filmamateuren kommt dieser Freundschaftspakt unheimlich vor, einige treten aus, andere emigrierten“ (Kuball 1980a, 128). Der große Teil der Amateure wählt jedoch den Rückzug in die private Welt der Familie. Noch 1943 zählt der Verband ca. 4.000 Mitglieder.

Beispielsweise war beschlossen worden, anlässlich der Nationalen Deutschen Amateurfilm Wettbewerbe eine Untergruppe einzurichten,³⁴ deren zentrales Anliegen sein sollte, „Filme über deutsche Sitten und Gebräuche“ (Ahnert 1938, 34)³⁵ „unter Betonung des ‚deutschen Wesens‘ “ (Dehnert 1994, 94) aufzuführen. Man muß einschränkend ergänzen, daß die Amateurfilmer und -filmerinnen sich kaum für dieses vorgegebene Filmthema begeisterten und sich qualitativ wie quantitativ zurückhielten. Von 1935, dem ersten deutschen Amateurfilm-Wettbewerb des BDFA überhaupt, bis 1940 wurden keine ersten Preise vergeben, zweite Preise fanden sich nur 1938 und 1940.³⁶ 1939 wird im Verbandsblatt ‚Film für Alle‘ das Ausbleiben deutscher Brauchtumsfilme beklagt:

„Im knallroten Kleid und mit unheimlichen Masken angetan, treiben die Schudigs [= Schuddigs; Anm. des Autors] aus Elzach mit tollem Lärm und wildem Geschrei symbolisch den Winter aus. Ein Vorwurf, wie man ihn sich besser für einen Farbfilm kaum wünschen kann – aber es bestehen noch nicht einmal Schwarz-Weiß-Filme von diesen interessanten Bräuchen. Oder – sie werden von ihrem Autor ängstlich gehütet. – Wo sind diese Filme? Überall sagt und schreibt man: Solche Filme wollen wir haben. Aber es findet sich kein Amateur, der sie dreht“ (Anonymus 1939, 43; zit. n. Dehnert 1994, 103).

Der Filmamateur im BDFA, so jedenfalls entsteht der Eindruck, wich der faschistischen Ideologie durch Rückzug ins private Glück aus.³⁷ Um so bedeutender ist die Frage, ob aktivere Verhaltensweisen, z.B. Widerstand gegen die Vereinnahmung, seitens der durch bürgerliche Wertvorstellungen geprägten BDFA-Filmamateure überhaupt möglich waren. Das liberalistische Einzelkämpferdenken jedenfalls – ein jeder für sich ein Liebhaber der Filmkunst –, so ist meine Einschätzung, konnte kaum etwas gegen faschistische Infiltrierung ausrichten. Für diese Sichtweise spricht, daß prämierte Filme der BDFA-Wettbewerbe über den ‚Deutschen Kulturfilm-Vertrieb‘ das breite Publikum zu niedrigen Verkaufspreisen erreichten, den faschistischen Machthabern demnach ins

³⁴ Filmgruppe B: ‚Filme von deutschen Sitten und Gebräuchen‘, 1940 erhielt die Filmgruppe B die Bezeichnung ‚Wissenschaftliche und Lehrfilme, einbegriffen Brauchtumsfilme‘.

³⁵ Die Zeitschrift ‚Film für Alle‘ löste ‚Der Film-Amateur‘ 1937 als Verbandszeitschrift ab. Richard Ahnert war Mitarbeiter der RfdU.

³⁶ Vgl. Dehnert 1994, 94ff.

³⁷ „Stolz ist er auf seinen Besitz: sein Auto, sein Haus, seinen Garten, seine Frau und seine Kinder. [...] Der bürgerliche Amateur versucht, Weltwirtschaftskrise und Faschismus zu vergessen. Seine Filmansichten werfen Bilder an die Wände seines Heims, in denen sich das Leben zu verewigen scheint. Hier wird das große Kino im kleinen fortgesetzt, das dort mit aufwendigen Mitteln die Realität des Alltags an den Rand des Bewußtseins drängt“ (Kuball 1980a, 126).

ideologische Konzept paßten, auch wenn diese aufgrund ihrer deutschtümeln- den Akzentsetzungen nicht als originär nationalsozialistische Machwerke zu be- zeichnen sind:³⁸

„Im Kontrast dazu steht die Preis- und Prädikatsliste des BDFA. Neben familiären Ausflügen durch Länder und Gaue im groß- deutschen Stil bekommt auch der Heim- und Herdfilm seinen 1. Preis, wie ‚Der Napfkuchen‘ von Herbert Plessow. So sehr die eigene Leinwand über alles gilt, genauso achten die Nazis dar- auf, daß die gutdeutschen Familiengemälde als Massenproduk- te ins Heim kommen“ (Kuball 1980a, 129).

Wenig überzeugend klingen daher die erklärenden Sätze von Walter Hornung aus dem Jahr 1977 vom transzendierenden Ideal der einander freundschaftlich zugewandten Hobbyfilmer:

„Tatsächlich konnten wir Filmamateure nach wie vor ungescho- ren unsere Liebhaberei nach eigenem Gusto ausüben, stets betreut von der eigentlichen Seele des BDFA, dem unermüdli- chen, ideenreichen und stets hilfsbereiten Geschäftsführer, dem unvergessenen Dr. Hanns Plaumann. Ihm ist es in erster Linie zu verdanken, daß die im ganzen Reichsgebiet verstreut leben- den Mitglieder des BDFA sich zu einem großen Freundeskreis gehörig fühlten und das Wiederaufleben des Bundes Deutscher Filmamateure nach dem letzten Weltkrieg eine folgerichtige Willensäußerung dieser freundschaftlichen Verbundenheit war“ (Hornung 1977, 3).

Die bürgerlichen, im BDFA organisierten Freizeitfilmer versuchten, sich so gut es ging, den neuen Verhältnissen anzupassen. Fälle von offener Auflehnung scheinen dagegen nicht erfolgt und überliefert zu sein, ein Unterfangen, das nicht eben begünstigt worden wäre durch die teilweise Mitgliedschaft von ein- deutig nationalsozialistischen Gesinnungsgenossen:

³⁸ Ohne Zweifel eine lohnenswerte Aufgabe stellte die historisch-kritische Analyse der zeit- genössischen BDFA-Filme dar, die im Filmarchiv des Verbandes aufbewahrt sind. Erst eine solche Untersuchung könnte weitreichender über Anlage und Funktion des auswei- chenden und germanisierend-völkischen Charakters der bürgerlichen Amateurfilme in der nationalsozialistischen Diktatur Aufschluß geben. Einen Hinweis auf Postenbeset- zung im BDFA durch Personen, die in staatlichen Institutionen mit ‚ideologisch korrekter‘ Einstellung arbeiteten, gibt Walter Dehnert: Alfred Malzacher, im Hauptberuf Leiter der am 6. Juni 1934 auf Anweisung des Reichserziehungsministeriums gegründeten Lan- desbildstelle Baden, war Vorsitzender des Verbandes Baden im BDFA; Ludwig Koch war technischer Leiter und Kameramann ebenfalls in der Landesbildstelle Baden und Leiter der Arbeitsgruppe Karlsruhe des BDFA. Vgl. Dehnert 1994, 59ff. und 93.

„Den Film habe ich dann im Klub vorgeführt, ich war damals ab 38 im Münchener Amateurfilmklub. Alle 14 Tage. Die drei Jahre, wo ich dabei war, habe ich keinen versäumt, so begeistert war ich. Lauter vornehme Herren waren da, es waren Barone da und SS-Leute waren da. Und es waren auch SS-Leute da, die haben schon schlimme Judenwitze erzählt“ (Josef Eckstaller; zit. n. Kuball 1980b, 133).³⁹

„Ungeschoren“ die Filmarbeit fortführen zu können, wie Walter Hornung schrieb, was konsequenterweise heißt, die Produktionsverhältnisse vor, während und nach dem Krieg in eins zu setzen, geht an der Komplexität der historischen Realität vorbei und verengt den Blickwinkel auf Aspekte des Privatlebens, wodurch die Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit mehr unbewußt als bewußt ignoriert oder ausgeblendet wird.⁴⁰ Der perspektivische Rückzug bzw. die Einschränkung auf das Privatleben ist in dem Maße einsichtig, d.h. auch einem heutigen Betrachter subjektiv nachvollziehbar, als Kategorien der Muße, der konfliktfreien Freizeitbeschäftigung, der Abkehr von den Zwängen des Berufslebens, sogar des Eskapismus das Selbstverständnis des bürgerlichen BDFA-Filmers von jeher mitbestimmen. Wenn man seine Freizeitbeschäftigung vor allem gemäß des allemal verständlichen Wunsches nach Entspannung und Unterhaltung gestaltet, geraten Motive wie Protest oder Widerstand in den Hintergrund. Eher entzieht man sich den kollektiv vorgetragenen Anforderungen der neuen Machthaber, als sich dagegen aufzulehnen.

Doch die gesellschaftliche Realität holte die Privatfilmer und den BDFA ein. 1941 wurden in Berlin die zunächst letzten nationalen Amateur-Film-Festspiele veranstaltet. Ab 1942 gestaltete sich die Versorgungslage mit Schmalfilmen zunehmend schwieriger. Auch Amateure wurden als Filmberichtserstatter im Kriegseinsatz verpflichtet. 1943 wurde die Geschäftsstelle des BDFA durch

³⁹ Das damalige BDFA-Mitglied Josef Eckstaller setzt seine Erinnerungen gleich anschließend fort: „Aber das haben wir nicht so tragisch genommen, wir haben uns ja nur fürs Filmen interessiert. Und was die privat machen, das haben wir nicht beurteilen können, das hat uns auch nicht interessiert. Wir waren ja bloß ein Hobby-Klub. Und da haben wir vor allem nette Filme gesehen.“ In: Kuball 1980b, 133. Man verstand sich vor allem als Entspannung suchende Hobbyisten, denen eine offene Einmischung in die gesellschaftliche Wirklichkeit ungelegen kommen mußte.

⁴⁰ Auch dem Geschäftsführer des BDFA, Dr. Hanns Plaumann, fällt die selbstverordnete Reduktion aufs Private auf: „Da wird ängstlich alles vermieden, was eine Beziehung zur Umwelt bringen könnte. Die Familie ist eine Insel, scheinbar unberührt von allem, was draußen vor sich geht“ (zit. n. Kuball 1980b, 142). Allerdings wünscht er sich die propagandistische Unterstützung der deutschen Heimatfront durch den Filmamateur: „Man solle doch einmal den Kriegseinsatz der deutschen Frau beleuchten, schlägt er vor. Und: einen Weihnachtsfilm drehen, in dem der Vater auf Heimaturlaub in Uniform mitfeiert“ (Kuball 1980b, 142).

Bombenangriffe zerstört. Weiterentwicklungen der technischen Ausrüstung wurden bis auf die Zeit nach dem ‚Endsieg‘ verschoben, da die feinmechanischen und optischen Betriebe voll auf kriegswichtige Produktion umgestellt waren; und nach 16 Jahren Publikationsdauer stellte die BDFA-Zeitschrift ‚Film für Alle‘ im Juli 1944 kriegsbedingt und endgültig ihr Erscheinen ein.

Bis zum Jahr 1949 ruhte der Verbandsbetrieb. Am 4. Mai 1949 kam es zur Neugründung des BDFA durch Erich Schau und Hellmuth Lange in Braunschweig.⁴¹ Letztgenannter initiierte im November 1949 das Erscheinen der ersten Ausgabe der Filmzeitschrift ‚Schmalfilm‘, im Untertitel ‚Ein Magazin für alle Fragen des Amateur- und Schulfilms‘. Der ‚Schmalfilm‘ sollte schließlich offizielles Organ des BDFA werden, als auf einer gemeinsamen Tagung von 18 selbständigen Clubs vom 21. bis 23. April 1950 in Dillenburg/Hessen der ‚BDFA-Braunschweig‘ als gemeinsamer Dachverband bestätigt wurde. Zum 1. Vorsitzenden wählten die Delegierten Erich Schau, Hellmuth Lange wurde Geschäftsführer. Im gleichen Jahr nahm die internationale Amateurfilmvereinigung ‚UNICA‘ den deutschen Dachverband als gleichberechtigtes Mitglied wieder auf. Und in Braunschweig wurden die ersten nationalen Amateurfilm-Festspiele nach dem Zweiten Weltkrieg veranstaltet.

6.5. Aufgaben und Probleme des BDFA heute

6.5.1. Das Wettbewerbswesen

Zweifellos die größte Aufmerksamkeit innerhalb der vielfältigen Aufgabengebiete des BDFA genießen Planung und Ausrichtung von Filmwettbewerben unterschiedlicher regionaler und thematischer Differenzierung.

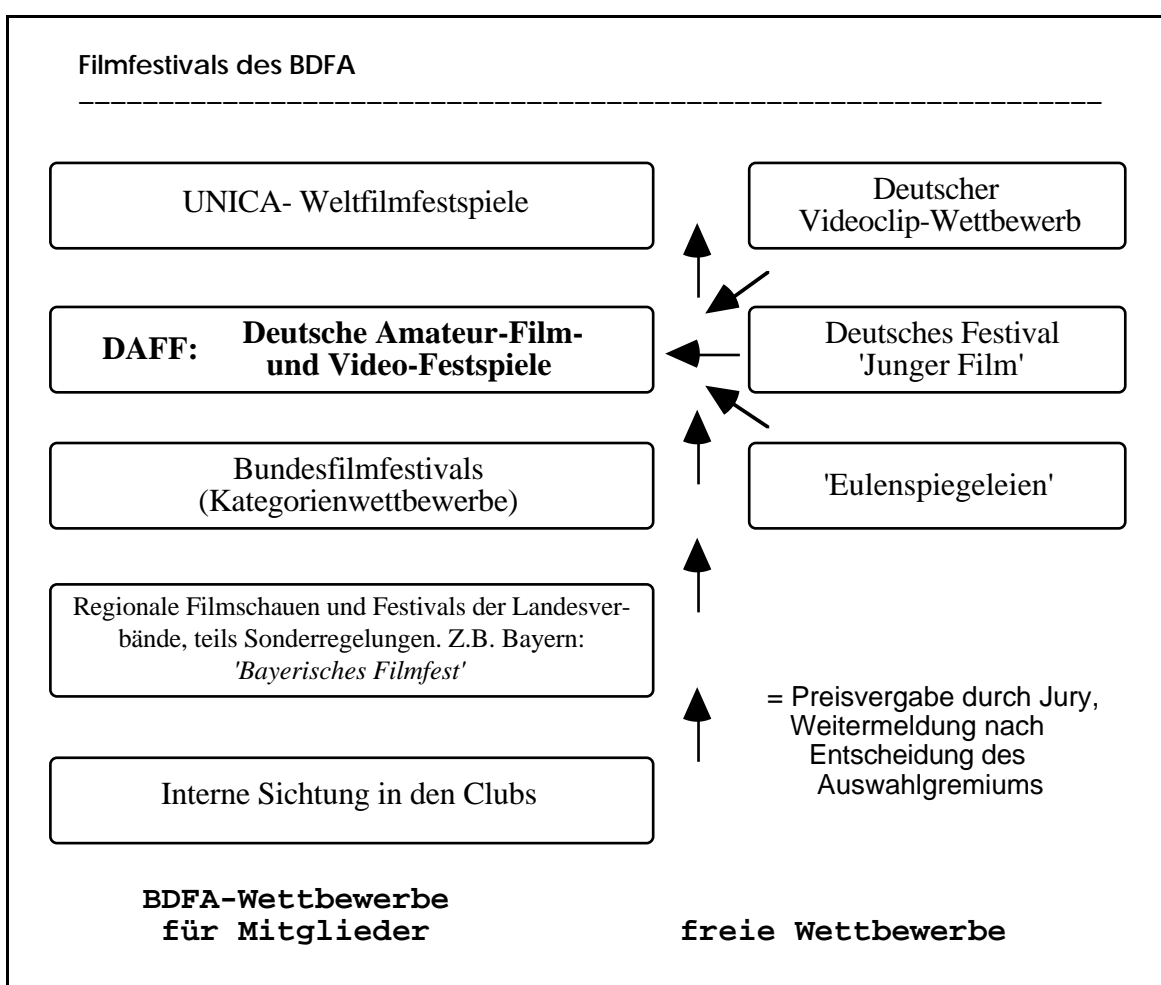
„Wo liegt der Schwerpunkt der BDFA-Interessen? Der Schwerpunkt liegt eindeutig bei der Durchführung von Wettbewerben“ (Strauß 1979, 29).

Im Vorstand bekleidet einer der derzeit (1996) vier Vizepräsidenten ein eigenes Amt ‚Wettbewerbs- und Jurywesen‘. Zusätzlich ist im Beirat des BDFA ein Referat ‚Internationale Wettbewerbe‘ eingerichtet worden, dessen Amtsinhaberin die Mitglieder über nationale und internationale Wettbewerbe informiert und ge-

⁴¹ Erich Schau war im Hauptberuf Direktor der Braunschweiger Panther-Werke. Am 27.09.1949 erfolgt die Eintragung des BDFA in das Vereinsregister beim Amtsgericht Braunschweig unter der Nr.: VR 737.

benenfalls von sich aus geeignete Verbandsfilme anmeldet. Alljährlich wird anlässlich der ‚Deutschen Amateur-Film- und Video-Festspiele‘, kurz DAFF, ein Programm- und Dokumentationsheft aufgelegt, das nicht nur die dort projizierten Filme und Videos mit Titel und Autorenangabe sowie kurzen Anmerkungen veröffentlicht, sondern auch Aufschluß gibt über andere BDFA-Wettbewerbe, z.B. bundesweite Spartenwettbewerbe (Bundeswettbewerb ‚Trickfilm‘, ‚Spielfilm‘, ‚Dokumentarfilm‘, ‚Familienfilm‘ u.a.), den Jugendwettbewerb des BDFA: ‚Deutsches Festival Junger Film‘ und über verschiedene nationale und internationale Filmfestivals mit BDFA-Beteiligung.

Grafik 7



Höhepunkt des offiziellen Verbandslebens stellen die ‚Deutschen Amateur-Film- und Video-Festspiele – DAFF‘ dar, die an jeweils wechselnden Veranstaltungsorten die ‚besten‘ Filme des vergangenen Jahres zur Aufführung bringen. Ihnen gehen Kategorienwettbewerbe auf Bundesebene zu folgenden themati-

schen Schwerpunkten voraus: (1996) Dokumentarfilm, Trickfilm, Experimental- und Fantasiefilm, Familienfilm, Reisefilm, Spielfilm, Reportage-, Kamera- und Unterrichtsfilm, Tier- und Naturfilm, Sport und Lokales. Diese Bundesfilmfestivals sowie fakultative Wettbewerbe der Regionen und Landesverbände zählen zu den Wettbewerben, die den BDFA-Mitgliedern vorbehalten sind. Freie Wettbewerbe, wie das ‚Deutsche Festival Junger Film‘, stehen auch Nicht-Mitgliedern offen.

Ein wichtiges Ziel der einzelnen Festivals besteht fraglos darin, prämierte und als geeignet beurteilte Filme für den nächsthöheren Wettbewerb, insbesondere zur ‚DAFF‘, zu nominieren. Zu diesem Zweck werden Jurys gebildet, denen z.T. auch Juroren und Jurorinnen angehören, die nicht BDFA-Mitglieder sein müssen – beispielsweise Berufsfilmer oder Filmwissenschaftler. Die Jury vergibt – in aufsteigender Reihenfolge – Teilnehmerurkunden, Bronze-, Silber- und Goldmedaillen zur Kennzeichnung der ‚besten‘ Filme. An diese Wertung muß sich das sog. ‚DAFF-Auswahl-Gremium‘, das aus BDFA-Verantwortlichen besteht, nicht in jedem Fall halten, wenn es diejenigen Filme auswählt, die zu den Deutschen Amateur-Film- und Video-Festspielen weitergemeldet werden. In aller Regel werden jedoch die bestplatzierten Filme nominiert, in der Anzahl begrenzt durch vorher feststehende Quoten.

Das Wettbewerbswesen weist Vor- und Nachteile auf. Einerseits stellt es einen Anreiz zur Produktion eigener Filme dar. Denn die Aussicht auf ein größeres Festivalpublikum mag den Tatendrang befördern. Audiovisuelle Medien können selbstverständlich auch zur individuellen Selbstreflexion im Sinne eines filmischen Tagebuches benutzt werden, doch Arbeiten für die Schublade lassen sich mit weniger Aufwand und intimer mit anderen Medien wie Tinte und Papier oder Fotografie anfertigen. In erster Linie braucht der Film die Zuschauer. Mit der Erwartung auf Rezeption eng verbunden ist der Wunsch nach Anerkennung der geleisteten Arbeit. Wenn der mühsam fertiggestellte Film anderen Menschen gefällt, können der Beifall und die überreichten Medaillen das subjektive Verlangen nach sozialer Bestätigung oder Profilierung befriedigen. Jährlich wiederkehrende Festivals können, da sie zu organisatorischen Fix- und Höhepunkten im Vereins- und Verbandsgeschehen werden, Filmer und Filmerinnen dazu veranlassen, kreative Kontinuität zu beweisen: Jedes Jahr einen neuen Film vorzustellen, kann ein schönes Ziel sein.

Andererseits lenkt das Wettbewerbsdenken von anderen wichtigen Aufgaben des Verbandes ab und verhindert tendenziell die Erstellung neuer Filme. Nach

einer Schätzung des Oldenburger Clubfilmers Wilfried Strauß aus dem Jahr 1979 beteiligen sich nur etwa 10% aller BDFA-Mitglieder an Filmwettbewerben.⁴² Für den großen Rest zählen laut Strauß andere Beweggründe, um sich innerhalb des institutionellen Rahmens eines Vereins/Verbandes als Freizeitfilmer zu betätigen. Dazu gehören neben den individuellen Motiven wie filmische Konservierung des privaten und öffentlichen Lebens zu Erinnerungs-, Dokumentations-, oder Berichtszwecken auch kollektive, wie z.B. die Suche nach Geselligkeit im Kreis der Clubmitglieder oder auch didaktische wie Inanspruchnahme von Handreichungen und Beratungen zur Verbesserung der eigenen filmischen Ausdrucksformen u.a.m.⁴³

Wenn es zutreffend ist, daß die wichtigste Verbandsaufgabe darin besteht, Filmwettbewerbe zu organisieren, geht die Arbeit des BDFA an den Interessen der Mehrheit der Mitglieder offensichtlich vorbei. Diese Meinung jedenfalls vertritt Wilfried Strauß.⁴⁴ Man könnte Strauß zwar entgegenhalten, daß er beispielsweise die Möglichkeit nicht in Betracht ziehe, daß die 90%-Mehrheit sich noch in einer Wettbewerb-Vorbereitungs- und Übungsphase befinde. Auch müßten übergeordnete Verbandsarbeit, regionale Clubtätigkeit und private Interessen der individuellen Filmer nicht immer übereinstimmen u.a.m. Doch mindern diese Einwände keinesfalls die zwei empirisch korrekten Feststellungen von Wilfried Strauß; nämlich daß

- a) Wettbewerbe im Mittelpunkt der Verbandsarbeit stehen, jedoch
- b) nur eine Minderheit Wettbewerbsfilme einreicht.

Die Auswirkungen dieser Verbandstätigkeit berühren selbstverständlich auch die Aktivitäten der einzelnen Clubs und der Einzelfilmer. ‚Gute Filme‘ seien, so bemerkte Strauß, solche, die „auf Wettbewerben Erfolg“ (Strauß 1979, 30) hätten, und im Vergleich dazu fielen andere Nicht-Wettbewerbsfilme automatisch ab. Frustration über diese Feststellung mache sich bei der Mehrheit der Filmer und Filmerinnen breit, also „zeigen sie keine Filme, da sie ja nicht so gut sind wie die Wettbewerbsfilmer“ (ebd., 30) Das Wettbewerbsprinzip, das auch ein

⁴² „Bei ca. 6000 Mitgliedern, die der BDFA zählt, sind also rund 10% Wettbewerbsfilmer“ (Strauß 1979, 28).

⁴³ Vgl. Strauß 1979, 26f.

⁴⁴ „Somit liegt die Schwerpunktarbeit des BDFA bei der Erfüllung von Wünschen und Zielen einer Minderheit, eben der eingangs ermittelten 10% Wettbewerbsfilmer. Damit steht er im Widerspruch zu den Interessen der breiten Masse der organisierten Filmer“ (Strauß 1979, 30).

Leistungsprinzip ist, überfordere so manchen BDFA-Filmer, bis hin zur Verweigerungshaltung.⁴⁵ Strauß forderte als Gegenmaßnahme seine BDFA-Kollegen auf, zur Selbstorganisation zu schreiten:

„Daher ist es sinnvoll, wenn wir Filmer erst einmal auf unserer Ebene, also in den Filmclubs, uns verstärkt selbst um die genannten Dinge kümmern:

- Schiebt die Wettbewerbe und Wettbewerbsfilme beiseite.
- Zeigt verstärkt Eure Filme, auch wenn sie noch in Arbeit und somit halbfertig sind.
- Diskutiert über diese Filme! Kritik, verbunden mit Lösungsvorschlägen, kann uns nur weiterhelfen.
- Organisiert Filmseminare und Workshops.
- Sucht den Erfahrungsaustausch mit anderen Filmclubs“
(ebd., 32).

Ob dieser ‚Aufstand der Basis‘ gegen die Verbandspolitik Ende der 1970er Jahre erfolgreich war, ist kaum verallgemeinernd zu beurteilen, doch läßt das existierende, differenzierte Festivalgeschehen des BDFA die Vermutung zu, daß die Bedeutung der Wettbewerbe nach wie vor ungebrochen ist. Eine wichtige Tendenz heute ist die fortschreitende Öffnung der Festivalstruktur auch für Nichtmitglieder. Insbesondere jüngere, nicht-kommerzielle Filmer und Filmerinnen sollen Gelegenheit erhalten, ihre Produkte auf BDFA-Plattformen zu veröffentlichen.⁴⁶ Dazu dient u.a. das 1992 ins Leben gerufene Filmfestival ‚Junger Film‘ des BDFA. Der Verband geht damit einen Schritt auf jüngere Filme-

⁴⁵ Michael Kuball rekurriert auf gruppenspezifische Verhaltensmuster zur Erklärung der besonderen Bedeutung der Filmfestivals: „Der alte Leistungsgedanke des Bürgertums, nichts umsonst und ohne eigentlichen Zweck zu tun – der heute stärker als je zuvor in der Wettbewerbsideologie organisierter und gestreßter Filmamateure hervortritt – werde zur Tugend erhoben“ (Kuball 1980a, 96). Diese Ansicht ist, bezogen auf die ‚bürgerlich‘ zu nennende Mitgliederstruktur des BDFA, nicht ganz von der Hand zu weisen. Vgl. dazu auch *Kap. 8.1.4. Bildungsabschluß und Beruf*.

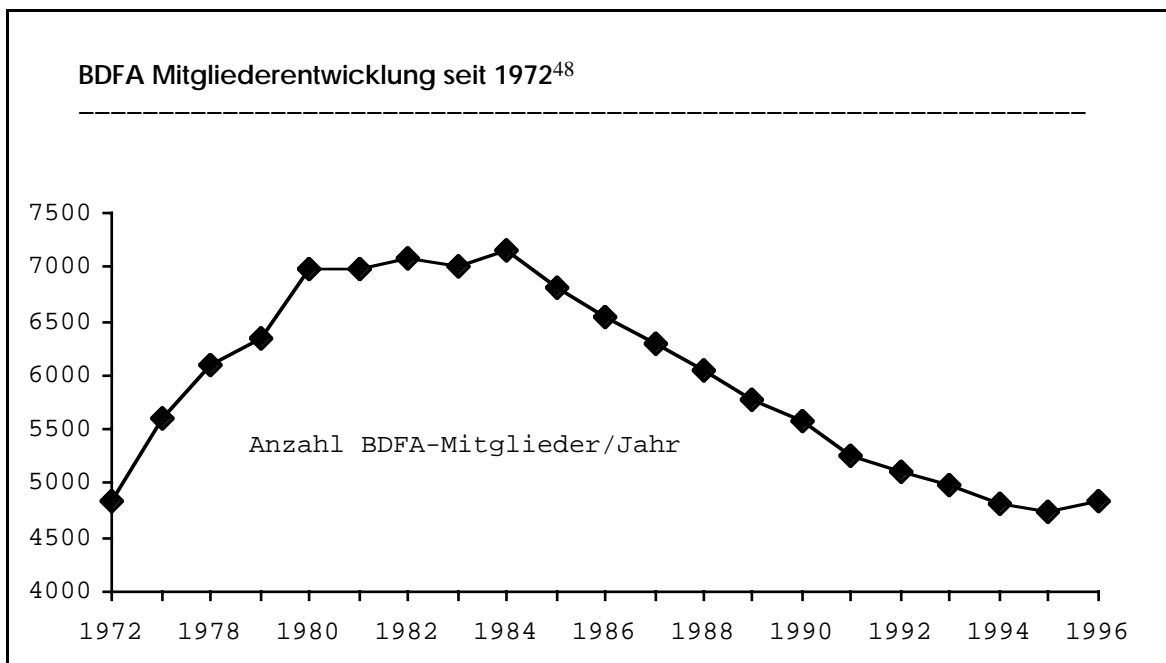
⁴⁶ Videos stellen heute den überwiegenden Teil der gezeigten Produkte auf Festivals dar. Die Prognose von Jürgen Wonde, Video-Referent des BDFA, aus dem Jahr 1981 traf vollständig ein: „Ich wage die Behauptung, daß in zehn Jahren das Verhältnis der Super-8-Macher genau umgekehrt gegenüber heute sein wird, daß also der weitaus größte Teil mit Video arbeiten und nur noch ein sehr geringer Prozentsatz mit Super-8-bzw. 16-mm-Film produzieren wird“ (Skodawessely 1981, 27). Doch selbst 1991 wird Hans Joachim Stampehl, Beisitzer und Schriftführer im BDFA, im Gespräch mit der Neuen Ruhr Zeitung über die zwei wohl dramatischsten Probleme des BDFA, Nachwuchssorgen und starres Festhalten am Überlieferten, zitiert: „Nachwuchs im Sinne derer, die vielfach bereits seit Jahrzehnten ihre Freizeit im alten Stil der Arbeit mit ‚Super 8‘ und 16 mm-Filmen widmen, gibt es daher kaum. ‚Video‘ heißt die Einstiegsdroge der jugendlichen Filmamateure. [...] Zur Arbeit in Verbänden – wie dem BDFA – sind die Jungen kaum geneigt, und die ‚Mauer im Kopf‘ mit der sich nach Ansicht Hans Joachim Stampehls viele Ältere gegen die Video-Technik abgeschottet haben, beginnt nur langsam zu bröckeln. Eine tiefe Kluft kennzeichnet daher zur Zeit die deutsche Amateurfilm-Szene“ (Machoczek 1991, o. S.; zit. n. BDFA 1992, 24).

machern zu, auch weil Mitgliederschwund und -überalterung in den zurückliegenden Jahren Anlaß zur Sorge gaben.

6.5.2. Mitgliederstruktur BDFA

Im zehnten Jahr seines Bestehens und kurz nach der nationalsozialistischen Gleichschaltung, konnte der BDFA 1936 bereits sein eintausendstes Mitglied zählen.⁴⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte eine im wesentlichen kontinuierliche Wachstumsphase ein, die Mitte der 1980er Jahre durch den Höchstwert von 7.157 (1984) zahlender Mitglieder ihren vorläufigen Abschluß fand. Die letzten verfügbaren Zahlen aus den Jahren 1993 bis 1996 lassen die Vermutung zu, daß sich der Mitgliederbestand auf Dauer bei knapp unterhalb von 5.000 einpendeln wird. Die Zeit stetiger Mitgliederzuwächse scheint jedenfalls vorüber zu sein. Das nachfolgende Diagramm verdeutlicht den Trend zur Stabilisierung auf niedrigerem quantitativen Niveau nach dem Einbruch Mitte der 1980er Jahre.

Grafik 8



⁴⁷ Vgl. Hornung 1977, 3.

⁴⁸ Grafik 8 beruht auf Angaben zur Mitgliederstärke von Dr. Hans Berghaus, ehemals Mitglied des Vorstandes des BDFA, sowie Rüdiger Teich, Referent Mitgliederverwaltung im BDFA, und Karl Heinz Kobold, Vorsitzender des Niedersächsischen Landesverbandes (LNFV). Die Briefe bzw. Dokumente liegen dem Autor vor. Teilweise wichen die Zahlen pro Jahr aufgrund unterschiedlicher Stichdaten geringfügig voneinander ab, in der Grafik wurden die in einem solchen Fall jeweils höheren Angaben aufgenommen.

Tabelle 1: Mitgliederstärke BDFA seit 1972 (Korporative und Einzelmitglieder)

Jahr	Mitglieder	Jahr	Mitglieder	Jahr	Mitglieder
1972	4.826	1983	7.000	1990	5.585
1977	5.598	1984	7.157	1991	5.261
1978	6.094	1985	6.802	1992	5.101
1979	6.353	1986	6.548	1993	4.977
1980	6.987	1987	6.293	1994	4.815
1981	6.987	1988	6.044	1995	4.742
1982	7.074	1989	5.774	1996	4.831

Für den beschriebenen allgemeinen Rückgang der Mitgliederzahlen sind vielfältige Gründe verantwortlich. Zu den zweifellos wichtigsten und darüber hinaus belegbaren zählen die Alters- sowie Geschlechterstruktur des BDFA. Nach einer aktuellen Aufstellung des BDFA-Referenten ‚Mitgliederverwaltung‘, Rüdiger Teich, aus dem Jahr 1996 sind mehr als 75% aller Mitglieder älter als 50 Jahre.⁴⁹

Tabelle 2: Altersstruktur BDFA

Alter	Basis 1.413	Hochrechnung	Prozent
< 25 Jahre	22	75	1,55
26 - 50 Jahre	304	1.040	21,53
51 - 65 Jahre	593	2.027	41,96
> 65 Jahre	494	1.689	34,96
total	1.413	4.831	100,00

Dagegen mißt die Altersgruppe der jüngeren Mitglieder bis 25 Jahre nicht einmal 2%. Somit hat der BDFA ein Problem: Der Verband ist überaltert, und jugendlicher Nachwuchs nicht in Sicht. Auch wenn man konstatiert, daß obige Zahlen nur den status quo widerspiegeln und keinen Aufschluß über allgemeine Fluktuation oder durchschnittliches Alter der Neuzugänge zu geben vermö-

⁴⁹ Vgl. Teich 1996, 1f. Die Tabelle fußt auf den gesicherten Altersangaben von 29,25% (= 1.413) der Mitglieder im BDFA. Die Zahlen für alle 4.831 in 1996 erfaßten Mitglieder sind hochgerechnet. Das entsprechende Dokument liegt dem Autor vor.

gen, kann gesagt werden, daß der BDFA und seine Clubs für große Bevölkerungsgruppen offenbar nicht attraktiv genug erscheinen. Schüler und Schülerinnen, Jugendliche und junge Erwachsene bleiben ihnen fern, obwohl diese Gruppen am leichtesten zum Umgang mit visuell-technischen Medien wie Film, Video oder Multimedia zu begeistern wären.

Eine andere große Bevölkerungsgruppe, die der Frauen, ist ebenso deutlich unterrepräsentiert. Ganze 9,05% Frauen sind dem BDFA beigetreten.

Tabelle 3: Geschlechterstruktur BDFA⁵⁰

weiblich	männlich	total
437 (9,05 %)	4.394 (90,95 %)	4.831

Der ausgeprägte Überhang der männlichen Mitglieder tritt auf allen Ebenen des Verbandes auf. Es gibt nur wenige Clubleiterinnen, Landesverbandsvorsitzende und weibliche Mitglieder im Vorstand bzw. Referentinnen.⁵¹ Festzuhalten ist die Tatsache, daß der BDFA auf die Mitwirkung großer Bevölkerungsgruppen verzichtet. Für junge Menschen beiderlei Geschlechts und Frauen allgemein scheint das in Vereinen ausgeübte Filmhobby unattraktiv zu sein. Um nicht in Spekulationen über die Gründe hierfür zu verfallen, sei an dieser Stelle nur auf die beiden naheliegendsten Erklärungsansätze hingewiesen.

Erstens steht der BDFA im Wettstreit mit einem immer stärker differenzierten Angebot von Freizeitaktivitäten insbesondere für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene. Auch andere Vereine und Verbände, z.B. Sportvereine aller Art, Kirchengruppen oder Jugendorganisationen müssen um die Gunst der jungen Generation werben, wenn sie nicht ins Hintertreffen geraten möchten. Möglicherweise hat es der BDFA, dessen Mitglieder mehrheitlich der Eltern- und – in beträchtlichem Ausmaß – der Großelterngeneration angehören, in der Vergangenheit nicht verstanden, die Verbandspolitik in dieser Hinsicht zu öffnen. Der

⁵⁰ Vgl. Teich 1996, 2. Angaben für das Jahr 1996.

⁵¹ Im Jahr 1996 waren acht Clubleiterinnen (bei 235 Clubs insgesamt), drei Landesverbandsvorsitzende/Regionalleiterinnen (bei 40 Landesverbänden/Regionen insgesamt), eine Referentin (bei sechs Referaten insgesamt), eine Organisatorin eines Bundesfilmfestivals (= Familienfilm. Bei neun Bundesfilmfestivals insgesamt) und ein weibliches Mitglied im BDFA-Vorstand (bei fünf Vorstandsposten insgesamt) aktiv. Vgl. BDFA 1996, S. 54ff.

seit 1992 ausgerichtete offene Wettbewerb ‚Deutsches Festival Junger Film‘ ist als ein Versuch zu werten, hier Korrekturen vorzunehmen.

Zweitens scheint nicht-kommerzielle Film- und Videoproduktion im allgemeinen eher Männer- als Frauensache zu sein. Für diese Vermutung spricht das dieser Arbeit zugrundeliegende empirische Zahlenmaterial, das mit Hilfe eines Fragebogens ermittelt wurde und das ab *Kapitel 8. Empirischer Teil* detailliert vorgestellt wird. Im Vorgriff auf die dort erfolgende Diskussion soll hier ein kleiner Teil extrahiert werden: Von den 553 Personen, die die Fragebogen beantworteten, bildeten Frauen nur eine Minderheit. Die Gesamtstichprobe, die sich aus den drei Untersuchungsgruppen A = nicht organisierte Hobby- und Familienfilmer, B = BDFA-Filmer und C = Offener Kanal- bzw. Medienwerkstattfilmer zusammensetzt, weist im einzelnen folgende geschlechterspezifische Verteilung auf:

Tabelle 4: Geschlechterverteilung Stichprobe

weiblich	männlich	total
A: 23 (16,9 %)	113 (83,1 %)	136
B: 26 (8,6 %)	275 (91,4 %)	301
C: 20 (17,4 %)	95 (82,6 %)	115
69 (12,5 %)	483 (87,5 %)	552

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 552

Mädchen und Frauen sind in allen drei Gruppen quantitativ deutlich geringer vertreten, die weiblichen Mitglieder im BDFA (=B) im besonderen Maße. Sieht man diese Zahlen im Kontext mit Angaben zur Frage, welches Motiv hauptsächlich zur Beschäftigung mit nicht-kommerzieller Film- und Videoproduktion geführt habe, können geschlechtsspezifische Unterschiede ausgemacht werden. Die Frage ‚Wie sind Sie ursprünglich zum Filmen gekommen?‘⁵² beantworteten 12,8% (64 von n = 500) aller weiblichen und männlichen Personen mit ihrem

⁵² Es ist dies Frage Nr. 7 im Fragebogen, vgl. in *Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘*. Vorgegeben waren 16 Antwortmöglichkeiten und eine Alternativvariable, die mit eigenen Worten ausgefüllt werden konnte. Anschließend wurden die Fragebogenteilnehmer und -teilnehmerinnen aufgefordert, das *eine* für sie *wichtigste* Motiv bzw. Anregung zu benennen.

Interesse an der Film- bzw. Videotechnik. Nur das Motiv, im Urlaub und auf Reisen filmen zu wollen, fand mit 16,2% (81 von n = 500) größere Beachtung. In der Gruppe B (BDFA-Filmer) fanden sich jedoch keine Frauen bzw. keine Mädchen (0 von n = 24), die angeben hätten, ihr *wichtigstes* Motiv zur Aufnahme des Filmhobbys sei der technische Aspekt des Filmens gewesen. Dagegen waren 14,5% (36 von n = 249) der Männer/Jungen im BDFA zu dieser Aussage bereit. Auch hier wurde dieser Wert von seiten der männlichen Mitglieder nur durch das Urlaubs- bzw. Reisemotiv übertroffen: 17,7% (44 von n = 249).

In BDFA-Clubs nimmt die Beschäftigung mit Film- und Videotechnik, aufgrund der ursprünglichen Motivation, sich mit technischen Fragen auseinandersetzen zu wollen, einen hohen Stellenwert ein. Dieses Interesse wird jedoch fast ausschließlich von den männlichen Mitgliedern getragen. Es ist zu vermuten, daß dieser deutliche geschlechtsspezifische Unterschied auch das Alltagsgeschäft im Club maßgeblich mitbestimmt. Wenn die männlichen Mitglieder die Faszination sowie die Schwierigkeiten und Fallstricke der Film- und Videotechnik über Gebühr thematisieren, bleiben die Interessen weiblicher Mitglieder des BDFA, deren durchschnittliches Alter in der Stichprobe bereits 53,2 Jahre (bei n = 23)⁵³ beträgt, außen vor. Potentielle Kandidatinnen zum Eintritt in einen Club könnten veranlaßt sein, hiervon Abstand zu nehmen, wenn ihr Interessenspektrum nur geringere Aufmerksamkeit im Club findet oder von den männlich geprägten Diskussionswünschen dominiert wird.

Wenn es dem BDFA gelingen könnte, die Verbands- und Clubaktivitäten stärker zugunsten der Interessensdispositionen von Jugendlichen und Frauen auszurichten, könnte zumindest die Hypothese aufgestellt werden, daß der Anteil dieser im Verband bisher unterrepräsentierten Bevölkerungsgruppen steigerungsfähig wäre. Insgesamt zunehmende Mitgliederzahlen und Einflußnahme von Menschen mit heterogenen Filmkonzepten und kreativen Ideen wären vermutlich die Folge.

⁵³ Das durchschnittliche Alter der männlichen BDFA Mitglieder im zugrundeliegenden Sample beträgt 59,5 Jahre (bei n = 254).

Tabelle 5: Zeittafel nationaler Amateurfilm im BdFA

1889	Thomas Alva Edison legt den Normalfilm auf 35 mm Breite fest
1923	Sicherheitsfilm (Umkehrverfahren) von Eastman-Kodak Co. auf dem Markt. Etablierung von Federwerk-kameras (Ica-Kinamo von Zeiss-Ikon). Der 9,5-mm- (Pathé, Frankreich) und 16-mm-Film (Kodak, USA) werden angeboten
Feb. 1926	Gründung des Frankfurter Film-Amateur-Club
04.06.1927	Gründungssitzung des BdFA (Bund der Filmamateure) in Berlin
17.06.1927	Eintrag ins Vereinsregister Berlin; 1. Vorsitzender wird Dr. Joachim Graßmann; 1927 werden außerdem nationale Filmamateurverbände in Frankreich, Österreich und den USA gegründet
01.01.1930	Die verbandseigene Zeitschrift ‚Der Film-Amateur‘ erscheint
Ende 1932	Kodak bringt den 8-mm-Film und die passenden Filmgeräte heraus
1931	In Brüssel wird der erste internationale Wettbewerb der Filmamateure mit Teilnehmern aus fünf Nationen veranstaltet
1935	1. Nationaler Deutscher Amateurfilm Wettbewerb, jährlicher Veranstaltungsort bis einschließlich 1941 ist Berlin Gleichschaltung des BdFA durch die Nationalsozialisten; der Verband wird umbenannt in BdFA (Bund Deutscher Filmamateure); der 1. Vorsitzende des BdFA, Karl Melzer, war gleichzeitig Geschäftsführer der Reichsfilmkammer (Reichskultursenator)
1937	In Paris wird im Rahmen der Weltausstellung die Weltorganisation der Filmamateure gegründet: UNICA (Union internationale du cinéma d’amateur) Die Zeitschrift ‚Film für Alle‘ wird offizielles Organ des BdFA Die ‚Eumig C 4‘ (9,5-mm-Format) erscheint als erste Amateurfilmkamera mit Elektromotor auf dem Markt
1941	Letzte nationale Filmfestspiele in Berlin

- Juli 1944** Das BDFA Organ ‚Film für Alle‘ stellt sein Erscheinen ein; danach ruht der Verbandsbetrieb aufgrund des Zweiten Weltkrieges
- 04.05.1949** Neugründung des BDFA in Braunschweig durch Erich Schau und Hellmuth Lange
- Nov. 1949** Die Nr. 1 der Zeitschrift ‚Schmalfilm‘ aus Braunschweig, initiiert von Hellmuth Lange, erscheint
- 21.04.1950** BDFA (Braunschweig) wird in Dillenburg als Dachverband der einzelnen Clubs bestätigt; 1. Vorsitzender wird Erich Schau; zum Geschäftsführer wird Hellmuth Lange gewählt; die Zeitschrift ‚Schmalfilm‘ wird Bundesorgan
- 1965** Markteinführung des Super-8-Filmformats durch Kodak
- 1974** Die Verbandszeitschrift ‚Film 8/16‘ erhält den Untertitel ‚Magazin für Videoamateure‘
- 1977-1982** Der BDFA gibt sieben Jahre lang das ‚Jahrbuch des Deutschen Amateurfilms‘ (1982: ‚Jahrbuch des Deutschen Film- und Videoamateurs‘) heraus
- 1978** Programmatischer Artikel ‚Video ante portas?‘ von Horst Dieter Bürkle im Jahrbuch des deutschen Amateurfilms zum Thema ‚Film vs. Video?‘
- März 1981** Der BDFA beschließt eine Namensänderung in ‚Bund Deutscher Film- und Videoamateure e.V. (BDFA)‘
- 1984** Höchster Mitgliederstand in der Geschichte des BDFA erreicht: 7.157 Mitglieder (bei 307 Clubs im Jahr 1982)
- 1989** Die BDFA Zeitschrift ‚Film 8/16‘, hervorgegangen aus ‚Der Amateurfilm‘, zwischenzeitlich (1974) in ‚Film 8/16 + Video‘ umbenannt, heißt nun ‚Film + Video‘
- März 1990** Gründung ‚Bund der Film- und Videoamateure der DDR‘ (BDFV)
- 01.01.1991** Selbstaflösung des BDFV. Die BDFV Landesverbände Thüringen, Sachsen, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern schließen sich dem BDFA an. Damit geht ein Teil der Amateurfilmstudios der DDR im BDFA auf
- 1996** Ein Jahr vor dem 70-jährigen Bestehen zählt der BDFA 235 Clubs mit insgesamt 4.831 Mitglieder

Tabelle 6: Tafel der 1. Vorsitzenden des BDFA

1927	-	(?)	Dr. Joachim Graßmann (Gründer)
(?)	-	1935	Friedrich Zipfel
1935	-	1941(?)	Karl Melzer
1950	-	1952	Erich Schau (Neugründer)
1952	-	1955	Walter Bever-Mohr (krankheitsbedingt 1955 vertreten durch Wilhelm Herrmann)
1955	-	1962	Hans Debois
1962	-	1992	Josef Walterscheidt
1992	-	1997	Dr. Eckart Stiehl

Tabelle 7: Zeittafel ‚UNICA‘ (Union internationale du cinéma non professionnel)

1931	Erstes internationales Treffen von Filmamateuren aus Belgien, Österreich, England, Frankreich und Holland in Brüssel
1935	1. Filmamateur-Kongreß und 4. internationaler Wettbewerb; Beschluß zur Gründung einer internationalen Filmamateur-Organisation; erste Amateurfilm-Definition: „Als Amateurfilme werden ausschließlich diejenigen anerkannt, die ohne anderen Zweck geplant und verwirklicht werden als dem der reinen Liebhaberei. Was einem Film seinen spezifischen Amateurcharakter gibt, sind nur die Bedingungen, die bei seiner Planung, seiner Verwirklichung und seinem Zweck vorherrschen ... In keinem Fall können die Hersteller gewerblicher Filme am Wettbewerb teilnehmen“ (H. Plaumann; zit. n. Kuball 1980b, 48).
1937	Offizielle Gründung der UNICA (Union Internationale du Cinéma d'Amateur) in Paris; 18 teilnehmende Nationen
1939	findet in Zürich der vorläufig letzte UNICA Kongreß und Wettbewerb vor dem Zweiten Weltkrieg statt
1946	in Lugano (Schweiz) erste internationale Film-schau nach dem Krieg
1947	Wiederaufnahme von Wettbewerbs- und Kongreßaktivitäten in Stockholm
1950	Wiederaufnahme des BDFA in die UNICA

- 1955** auf dem 17. Wettbewerb und 14. Kongreß beschließen die Teilnehmer folgende Amateurfilm-Definition:
- „An amateur film is a work that has been created by a person or a team that considers film making as a hobby and does it without remuneration and under the condition that the author(s) will not in the future make films for business-like purposes“ (UNICA 1984, 48).
- 1959** Die UNICA wird Mitglied der IFTC (International film and television council) bzw. CICT (conseil international du cinéma et de la télévision) bei der UNESCO
- 1969** Die Nationenwertung im Filmwettbewerb wird abgeschafft
- 1974** Auf dem Kölner Kongreß erstmals Forumthema ‚Film und/oder Video?‘
- 1975** Die japanische Firma Sony stellt das Heimvideosystem Betamax vor, ein Jahr später folgt JVC's erfolgreicher Konkurrent VHS (Video Home System)
- 1976** Die UNICA ändert ihren Namen in UNICA (Union internationale du cinéma non professionnel)
- 1988** Auf dem 50. internationalen Wettbewerb der UNICA in Zagreb erstmals Videoprojektion

7. Amateurfilmstudios der DDR

Mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten im Jahr 1990 verschwand ein besonderes Kapitel Amateurfilmgeschichte unwiderruflich aus der Medienlandschaft. In der Deutschen Demokratischen Republik hatte sich eine Tradition der nicht-kommerziellen Filmproduktion herausbilden können, die sich von der bundesdeutschen in vielerlei Hinsicht unterschied und die ich hier in ihren Grundzügen erörtern möchte. Die Unterschiede betrafen nicht allein die Ausstattung mit Filmgeräten und -material oder naturgemäß anderen, landestypischen Filmthemen.

Es kam auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht mehr, wie in der Bundesrepublik, zu einer auf privater Initiative beruhenden Verbandsneugründung des Bundes Deutscher Filmamateure (BDFa). Vielmehr wurde der Amateurfilm der DDR seit den frühen 1950er Jahren einer umfassenden staatlich-ideologischen Zielsetzung verpflichtet, die in fast allen filmrelevanten Produktions- und Rezeptionsbereichen zum Ausdruck kam: in den übergeordneten Organisationsstrukturen, in der Finanzierung und Themenwahl, hinsichtlich der Arbeitsteilung und des Wettbewerbswesens, der Schulungsmaßnahmen sowie der Veröffentlichungspraxis und schließlich der Archivierung der Filmrollen.

Es wird in diesem Kapitel weniger um die „rund zweihunderttausend Einzelschaffende[n]“ (Bonk/Ruhberg 1970, 5)¹, also die Privat-, Gelegenheits-, Freizeit- oder Familienfilmer der DDR gehen, sondern fast ausschließlich um die in Amateurfilmstudios² organisierten Filmer und Filmerinnen. Nach einer internen Schätzung aus dem Jahr 1987 bestand die Gesamtzahl der Vereinigungen aktiver Amateurfilmer in der DDR aus „etwa 200 Amateurfilmstudios und ca. 30 Schüler- und Jugendstudios in Kombinat, Betrieben, Kulturhäusern und an Polytechnischen Oberschulen“ (Zentralhaus o.J. [1987], 2). Größere Studios konnten durchaus mehr als 30 Mitglieder umfassen, aber auch kleinere Zusammenschlüsse von ca. 10–20 aktiven Amateurfilmern und -filmerinnen waren an-

¹ Eine andere, stark abweichende Schätzung der unorganisierten Privatfilmer liefert Dr. Richard Prousa, ehemals Leiter der Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm im Jenaer Zentralinstitut für Mikrobiologie und experimentelle Therapie der Akademie der Wissenschaften der DDR (AGAF ZIMET): „In der DDR mag es gut und gerne an die 100 000 Besitzer einer Schmalfilmkamera gegeben haben, fast ausschließlich im privaten Bereich, natürlich 8 mm, von denen die wenigsten ein ernsthaftes Filmhobby betrieben“ (Prousa 1992, 45). Dr. Prousa wurde nach der Wende Vorsitzender des Landesverbandes Thüringen im vereinigten BDFa (Bund deutscher Film- und Videoamateure e.V.).

² Neben der Bezeichnung ‚Amateurfilmstudio‘ weist die DDR-Sprachregelung auch die Begriffe ‚Amateurfilmzirkel‘ und ‚Amateurfilmkollektiv‘ auf.

zutreffen.³ Solche Amateurfilmstudios unterschieden sich deutlich von westdeutschen Clubs nach dem Vorbild des BDFA oder freien Film- und Videogruppen. Das einzig übereinstimmende Merkmal mag darin zu sehen sein, daß (West-)Clubs bzw. Gruppen und (Ost-)Studios gleichermaßen als ‚Zusammenschlüsse nicht-kommerzieller Filmer‘ zu bezeichnen sind. Dies traf übrigens auch auf die neben den Amateurfilmstudios gleichfalls existierenden ‚Filmclubs‘ in der DDR zu, die mit westdeutschen Clubformen nur die Bezeichnung gemeinsam hatten, aber zur Erfassung und staatlichen Kontrolle der vielen Einzelamateure bestimmt waren.⁴

7.1. Organisatorischer Aufbau und ideologische Einbindung

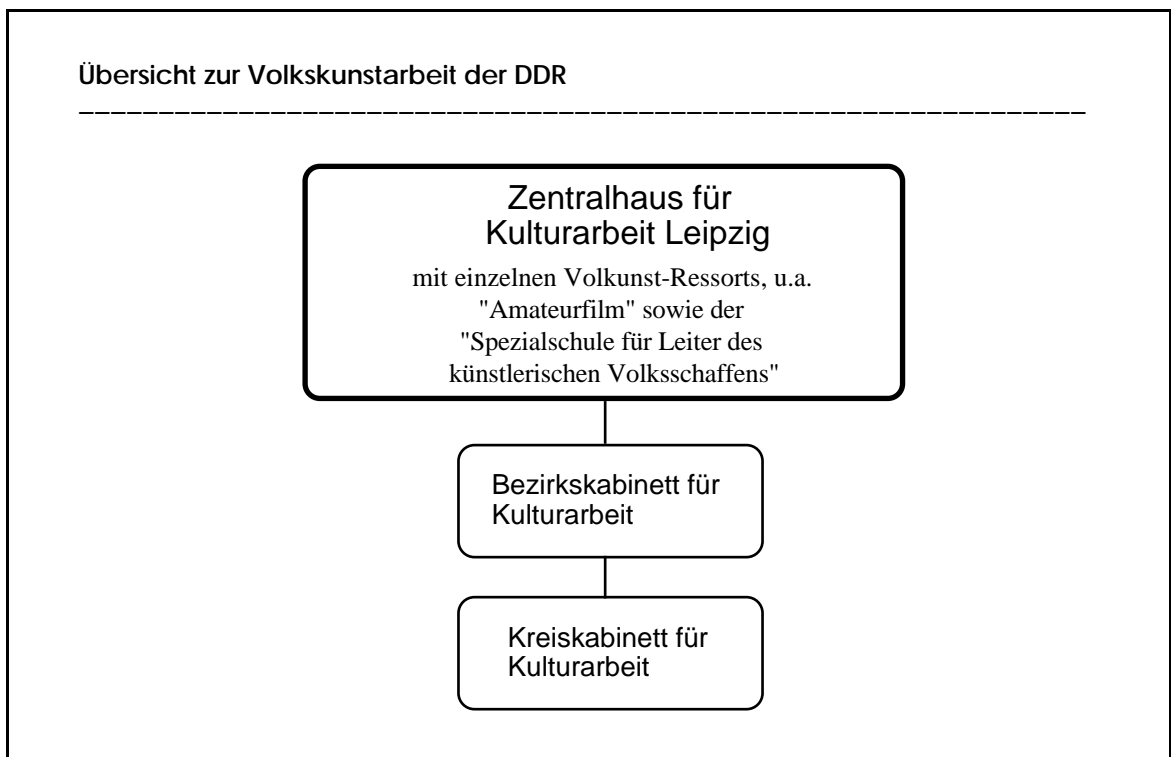
Wenn mehrere am Film interessierte Menschen sich zu Freizeitgemeinschaften zusammenfinden, ist noch lange nichts darüber ausgesagt, welche Interessen sie im einzelnen damit verfolgen. Amateurfilmstudios der DDR waren Zusammenschlüsse von engagierten Einzelpersonen, die ihr Filmhobby vor dem Hintergrund staatlicher Einflußnahme ausübten. Wie alle anderen nicht professionell ausgeübten Kultur- und Kunsttätigkeiten war der Amateurfilm „wesentlicher Bestandteil des volkskünstlerischen Schaffens in der Deutschen Demokratischen Republik“ (Bonk/Ruhberg 1970, 5) und diente aus staatlicher Sicht der Herausbildung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft bzw. Persönlichkeit. Bereits kurz nach der Gründung der DDR im Jahr 1949 begann die SED-Parteiführung mit der „Schaffung einer organisatorischen Struktur“ (Warneken/Warneken-Pallowski 1988, 405) auf kulturpolitischem Gebiet. Dies geschah zu-

³ Während meiner Recherchen zum DDR-Amateurfilm waren genaue Angaben zur Mitgliederstärke der Studios nicht zu erhalten. Schätzwerte liessen sich bei Dorn o.J. [1963], 7, Bonk/Ruhberg 1970, 26 und Filin 1990, 25 finden, die mit den oben angeführten Zahlen nahezu übereinstimmen. Die Gesamtzahl der organisierten nicht-kommerziellen Filmschaffenden läßt sich nur schwer bestimmen. Kurz vor der Wende geht eine Schätzung von ca. 5.000 aktiven Personen aus. Vgl. dazu Prousa 1992, 48.

⁴ ‚Filmclubs‘ der DDR waren organisatorisch oft an städtische Kulturhäuser angebunden oder wurden als Anhängsel eines Amateurfilmstudios ‚mitgeschleift‘. Sie galten als Vorstufe zu den Studios und sollten ein Sammelbecken für Einzelamateure bilden, die den Erfahrungsaustausch suchten. Diese „lose[n] Arbeitsgruppen“ (Prousa 1992, 45) mußten mit der minderwertigen 8-mm-Technik Vorlieb nehmen. Den staatlichen Versuch, auch auf die Filmclubs ideologischen Einfluß zu nehmen, dokumentiert eine Publikation des ‚Zentralhauses für Kulturarbeit‘: „Abschließend weist Alfred Dorn [Filmbuchautor und damals Vorsitzender der ‚Zentralen Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm‘; Anm. des Autors] darauf hin, daß es in jedem Falle vor der Gründung eines Clubs ratsam, ja notwendig ist, mit den verantwortlichen staatlichen Organen des Rates der Stadt bzw. des Kreises oder den Leitungen der Massenorganisationen Fühlung zu nehmen, um zu sichern, daß der Club die bestmögliche Betreuung erfährt und – je nach Notwendigkeit – auch finanziell gestützt werden kann“ (Bonk/ Ruhberg 1970, 28f.).

nächst auf nationaler Ebene mit der Etablierung des ‚Ministeriums für Kultur‘, bevor später flächendeckend in den Bezirken, Kreisen, Städten und größeren Gemeinden Kulturabteilungen gegründet wurden, deren Aufgabe es war, die Kulturpolitik im allgemeinen an gesamtgesellschaftliche Intentionen anzukoppeln.⁵ Daher betrafen alle kulturpolitischen Beschlüsse der jeweiligen Entwicklungsphase der DDR Berufskünstler und Laienkünstler gleichermaßen. Im Zusammenhang mit dem staatlich-kulturpolitischen Dirigismus ist die 1952 erfolgte Gründung des ‚Zentralhauses für Volkskunst‘, später umbenannt in ‚Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR‘, in Leipzig zu sehen. Das ‚Zentralhaus für Kulturarbeit‘ hatte als kulturelle Schwerpunkteinrichtung die Aufgabe, das künstlerische Volksschaffen aller Laienkunstdisziplinen wie Tanz, Musik, Schriftstellerei, Film usw. organisatorisch zu betreuen und ideologisch anzuleiten. Es gab entsprechende Publikationen heraus,⁶ sorgte für die Ausbildung der ‚Leiter des künstlerischen Volksschaffens‘ und archivierte für besonders wertvoll befundene Beispiele der Laienkunst, darunter auch preisgekrönte Amateurfilme, Gedichtbände usw.

Grafik 9



⁵ Vgl. Warneken/Warneken-Pallowski 1988, 405f.

⁶ Das ‚Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR‘ edierte ab 1959 z.B. die Periodika ‚Die Volksmusik‘, ‚ich schreibe‘, ‚szene‘ und ‚der tanz‘.

Ein wesentliches Kennzeichen schon des frühen Amateurfilms der DDR war seine feste Anbindung an die großen Produktionsbetriebe und gesellschaftlichen Massenorganisationen bzw. Institutionen. Viele der Volkseigenen Betriebe (VEB), Kombinate und Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften (LPG), aber auch Einheiten der Nationalen Volksarmee, Universitäten, Schulen und Kulturhäuser unterhielten bereits zu Beginn der 1950er Jahre eigene (Betriebs-)Amateurfilmstudios, die – im Unterschied zu den Gelegenheitsfilmern und -filmerinnen – ausreichend und sachgerecht mit Filmausrüstungen und -material versorgt wurden. Erstgenannte konnten ihre Filme in ansprechender 16-mm-Technik drehen, während die Gelegenheitsfilmer auf qualitativ oft unzureichendes 8-mm-Material und -Geräte angewiesen waren.

Bis zum Jahr 1959 wurden Einzelamateure vom ‚Zentralen Fachausschuß Schmalfilm des Deutschen Kulturbundes‘⁷ betreut und beraten. Der ‚Freie Deutsche Gewerkschaftsbund‘ (FDGB), der über die jeweiligen Betriebsgewerkschaftsleitungen den unmittelbaren Kontakt zur Produktionsbasis sicherstellte, bildete hingegen das organisatorische Dach der Studios der Amateurfilmkollektive.⁸ Auf dem ersten Amateurfilmkongreß der DDR 1959 in Berlin wurde diese Zweigleisigkeit, die „bisherige Trennung zwischen den Filmfreunden des Kulturbundes und den Betriebsfilmstudios durch die Gründung der Zentralen Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm“ (Hörhold 1977, 4), überwunden, weil es, so die offizielle Begründung, „zwischen den Belangen der Einzel-schaffenden und denen der Kollektive keine grundsätzlichen Unterschiede gibt“ (Bonk/Ruhberg 1970, 6). Auf diese mehr durch kulturpolitisch-dirigistische als durch praxisgeleitete Intentionen begründeten Maßnahme komme ich unter dem Stichwort ‚Gesellschaftliche Wirksamkeit‘ später noch einmal zurück.⁹

In den Amateurfilmstudios sollte den Werkträgern der Betriebe und gesellschaftlichen Einrichtungen Gelegenheit gegeben werden, sich volkskünstlerisch zu betätigen, wobei bürgerlich-humanistisch geprägte Zielsetzungen wie Er-

⁷ Der ‚Kulturbund der DDR‘, dessen erster Vorsitzender der Schriftsteller Johannes R. Becher war, wurde 1945 mit der Aufgabenstellung gegründet, zur Herausbildung der sozialistischen Nationalkultur beizutragen und die Beziehungen zwischen der Arbeiterklasse und der Intelligenz zu fördern.

⁸ Die Amateurfotografie der DDR fand im Unterschied zum Film über die ganze Zeit des Bestehens der DDR hinweg ihre organisatorische Heimat im ‚Kulturbund der DDR‘. Den ersten zentralen Amateurfilmwettbewerb der DDR richtete 1956 auch noch der Fachausschuß Schmalfilm aus.

⁹ Natürlich nahmen am ersten Amateurfilmkongreß der DDR die für das Gebiet Amateurfilm zuständigen Vertreter des Kulturministeriums teil, die die Beschlußfassung beeinflussten. Als durchaus typisch für den kulturpolitischen Weg der Volkskunstarbeit in der DDR überhaupt kann gleichfalls die selbstverständliche Teilnahme von Berufsfilmern bezeichnet werden. Volkskunst und Berufskunst sollten einander zuarbeiten und voneinander profitieren.

bauung oder ‚zweckfreie‘ Freizeitbeschäftigung aus Liebhaberei nicht unbedingt im Mittelpunkt standen. Vielmehr war daran gedacht, die Arbeitswelt und die Welt der kulturellen Betätigung miteinander zu verzahnen.

Um dieses Ziel zu erreichen, hatte der V. Parteitag der SED von 1958 Nikita Chruschtschows Losung „vom Wettbewerb der Systeme“ (Trommler 1988, 394) dahingehend auf den kulturellen Sektor übertragen, daß die Arbeiterklasse „die Höhen der Kultur erstürmen und von ihnen Besitz ergreifen“ (Walter Ulbricht; zit. n. Trommler 1988, 394) müsse. Die kulturell-künstlerische Betätigung der Arbeiterklasse sollte zur Grundlage aller, auch der professionellen Kulturproduktion heranreifen. Als sozialistische Kulturrevolution angepriesen, war es somit die Intention staatlicher Kulturpolitik, den Gegensatz zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz aufzuheben, wodurch neue Produktivkräfte, kulturelle wie ökonomische, freigesetzt werden sollten. Denn nur eine vielseitig gebildete Arbeiterschaft sei in der Lage, den gegenwärtigen wie zukünftigen Herausforderungen des Wettkampfes der sich antagonistisch gegenüberstehenden Gesellschaftssysteme zu begegnen.

Auf einem Autorentreffen im Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld, der I. Bitterfelder Konferenz, wurde 1959 der kulturelle Führungsanspruch der Arbeiterklasse formuliert und noch ein Jahrzehnt später in einer offiziellen Broschüre zum DDR-Amateurfilm gefeiert:

„Bitterfelder Weg

– das ist die Aufforderung an die Arbeiterklasse, als Hauptkraft der sozialistischen Gesellschaft ihre führende Rolle auch im geistig-kulturellen Bereich wahrzunehmen;

– das ist die Aufforderung an alle Künstler und Kulturschaffenden, sich die sozialistische Weltanschauung anzueignen, sich mit dem Leben des befreiten Volkes fest zu verbinden und neue Werke nach den Schaffensmethoden des sozialistischen Realismus zu gestalten;

– das ist die Aufforderung an die Werktätigen, sich selbst künstlerisch zu betätigen – in welcher Form und auf welchem Gebiet auch immer;

– das ist die Aufforderung an alle Bürger, sich eine höhere wissenschaftliche, philosophische und künstlerische Bildung anzueignen, um die Aufgaben der Gegenwart und Zukunft zu meistern“ (Bonk/Ruhberg 1970, 9).

In der Praxis erwies sich der ‚Bitterfelder Weg‘ als nur teilweise erfolgreich. Zwar gelang es der DDR-Kulturpolitik, z.B. mit der Errichtung von tausenden neuer Dorfbibliotheken, Kulturhäuser und Klubräume in volkseigenen Betrieben und kommunalen Einrichtungen, dem Bedürfnis weiter Bevölkerungsteile nach kultureller Betätigung entgegenzukommen. Doch die verengte ökonomistische Sichtweise, insbesondere die Auffassung, Kultur habe sich dem übergeordneten Prinzip der Steigerung der wirtschaftlichen Produktivität und Effektivität der Betriebe unterzuordnen, verhinderte letztlich eine freie künstlerische Entfaltung der Arbeiterklasse. Manchen Betriebsleitern war Laien- bzw. Arbeiterkultur sogar ein Dorn im Auge:

„Kann ich von der Kunst nicht verlangen, daß die Arbeiter am nächsten Tag klüger, rationeller, intensiver arbeiten, bessere Resultate im Produktionsprozeß erzielen? Müde sind sie. Wo also ist euer Nutzen?“ (Anonymus; zit. n. Gillen 1988, 105)

Schon auf der II. Bitterfelder Konferenz im Jahr 1964 wurden wesentliche Teile des ‚Bitterfelder Weges‘ zurückgenommen und die professionell Kulturschaffenden wieder in ihre alten, bürgerlich vorgeprägten Rollen als künstlerische Vorbilder, Planer und Leiter eingesetzt. Denn im Zuge des ein Jahr zuvor von Walter Ulbricht propagierten ‚Neuen Ökonomischen Systems‘ war die Bedeutung der Intelligenz, „und zwar der technisch-ökonomischen Führungselite“ (Trommler 1988, 395), wieder angewachsen. Diese sollte die DDR unter dem Motto der ‚wissenschaftlich-technischen Revolution‘ als „moderne[n] Industriestaat konsolidieren“ (ebd.) helfen. Zu Beginn der 1970er Jahre hatte der ‚Bitterfelder Weg‘ ausgedient und wurde „stillschweigend fallengelassen“ (Gillen 1988, 105). Wie im kapitalistischen Westen erlangte auf kulturellem Sektor von nun an das professionell betriebene Fernsehen als Massenmedium größte Aufmerksamkeit und Wertschätzung von offizieller Seite.

Dennoch blieb das Volkskunstschaffen wichtiger Bestandteil der Kulturpolitik der DDR. Die staatliche Förderung des Amateurfilms setzte an verschiedenen Punkten an, wobei die finanzielle, personelle und räumliche Absicherung der Filmstudios in den Betrieben hervorzuheben ist. Teilweise standen den einzelnen Amateurfilmstudios „enorme Mittel zur Verfügung – allein für Verbrauchsmaterial und Leistungen konnten diese im Jahr 10–20.000 Mark und mehr betragen“ (Prousa 1992, 44). Jedes größere Amateurfilmstudio wurde von hauptamtlichen Studioleitern geführt, deren Gehälter aus dem Betriebsetat bzw. vom

FDGB bezahlt wurden. Für bestimmte Filmvorhaben konnten außerdem Freistellungen für Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen bewilligt werden, besonders dann, wenn der Film im betrieblichen Interesse stand. Auch die filmtechnische Ausstattung und die Unterbringung in geeigneten, kostenlos zu nutzenden Räumen waren Teil der speziellen kulturellen Betreuung, die aber nur um den Preis der Einflußnahme auf die Wahl der jeweiligen Filmthemen gewährt wurde.

Betriebs- und Gewerkschaftsleitungen und anderen gesellschaftlichen Einrichtungen, z.B. dem FDGB-Vorstand, war es vorbehalten, Filmvorhaben zu initiieren bzw. in Auftrag zu geben, die sich mit Themen aus den Bereichen Produktionsabläufe, insbesondere aber Arbeitsschutz und Gesundheitsvorsorge beschäftigen konnten. An dieser Stelle wird die organisatorische Abhängigkeit und Einbindung in übergeordnete, gesellschaftliche Zweckbindungen des DDR-Amateurfilms am deutlichsten. Ein frühes Zitat aus dem Jahr 1964 drückt es ganz direkt aus:

„Einem Betriebsfilmstudio wird es besonders zukommen, mit dem Film die Produktionspropaganda zu unterstützen, Neuerermethoden zu popularisieren, das Antlitz des sozialistischen Menschen widerzuspiegeln. Dem Studio des VEB Schott Jena gelang es so, in einem einzigen Industriezweig durch die Verbreitung neuer Methoden 5 Millionen MDN einsparen zu helfen“ (Tok 1965, 68).¹⁰

Es ist kennzeichnend für die Situation des DDR-Amateurfilms, daß ein in der Bundesrepublik besonders geschätztes Filmgenre, der Familienfilm, wenig Beachtung von staatlicher Seite erfuhr. Mit anderen Worten: Auch die privateste aller Filmkategorien stand unter ideologischer Kuratel, die sich mit offensichtlicher Geringschätzung verband. Denn die offizielle Einteilung der Amateurfilmkategorien umfaßte lediglich den Dokumentarfilm, den Lehrfilm, den populärwissenschaftlichen Film und den Spielfilm.¹¹ In diesen Hauptkategorien konnten Untergenres enthalten sein wie z.B. Trickfilme, Etüden, Arbeitsschutzfilme, sati-

¹⁰ MDN steht für ‚Mark der Deutschen Notenbank‘, der Bezeichnung für die Währung der DDR vom 1. August 1964 bis 31. Dezember 1967.

¹¹ Die Einteilung in Filmkategorien übernehme ich der Darstellung von Rolf Hempel, einem erfolgreichen Filmautor und ehemaligem Mitglied des ‚Nationalen Zentrums Amateurfilm‘ der DDR, der nach der Wende in den vereinigten Bundesvorstand des BDFA gewählt wurde und dort ab 1994 als einer der vier Vizepräsidenten das Amt ‚Wettbewerbs- und Jurywesen‘ bekleidet. Vgl. Hempel 1972, 35ff. Eine geringfügig veränderte Einteilung nimmt 1987 das ‚Zentralhaus für Kulturarbeit‘ vor: erstens Dokumentarfilm, zweitens Spielfilm, drittens Animationsfilm und viertens Wissensvermittelnder Film (Lehr- und populärwissenschaftlicher Film), vgl. Zentralhaus o.J. [1987], 8ff.

rische Filme, Filmgedichte, Reportagen und andere. Familienfilme hingegen existierten im offiziellen Kanon nicht oder wurden, wie das nachfolgende Zitat zeigt, nur indirekt erwähnt.

„Und gerade deshalb besteht eine Haupteinsatzmöglichkeit ihrer Filme [die der Amateurfilmer; Anm. des Autors]

- in Betrieben, Hausgemeinschaften und Wohngebieten,
- in Kulturhäusern, Bildungseinrichtungen, Wohnheimen und Erholungszentren,
- in Veranstaltungen der Parteien, Massenorganisationen und sozialen Einrichtungen und nicht zuletzt
- im eigenen Familienkreis.

Diese Stärke kann jedoch u. U. auch zu einer Schwäche des Amateurfilms werden. Es besteht die Gefahr lokaler Abkapselung und provinzieller Borniertheit. Folglich müssen die Amateurfilmschaffenden lernen, das Wesentliche ihres stofflich-thematischen Entwurfs herauszuarbeiten, persönliches Erleben und lokale Begebenheiten in den Gesamtprozeß gesellschaftlicher Entwicklung einzuordnen, um aus der Sicht ihres Kollektivs, ihrer Gemeinschaft, Themen zu gestalten, die unsere Gesellschaft nach vorne bewegen“ (Bonk/Ruhberg 1970, 18f.).

Es dauerte bis zum Jahr 1970, ehe sich in Oberhof im Thüringer Wald ein landesweites Familienfilmfestival (Oberhofer Familien- und Freizeitfilmfestival ‚OFFF‘) etablieren konnte. Mit dieser Schwerpunktsetzung hatte das OFFF im Kanon der DDR-Wettbewerbe eine Sonderstellung eingenommen und wurde alle zwei bis drei Jahre ausgerichtet, mußte aber aufgrund „zunehmende[r] Verärgerung der Obrigkeit“ (Prousa 1992, 45) nach 1985 eingestellt werden.¹²

Staatliche Einrichtungen förderten an anderer Stelle das Wettbewerbswesen für Amateurfilmer um so intensiver: Das Ministerium für Kultur und der FDGB bestritten gemeinsam die ab 1956 regelmäßig ausgerichteten ‚Zentralen Amateurfilmwettbewerbe der DDR‘.¹³ Alljährlich wurde das Amateurfilmfestival in Bitterfeld ‚Der Sozialistische Mensch und seine Arbeit‘, vom FDGB und der IG Chemie Bitterfeld organisiert. Außerdem trat ab 1967 der Bundesvorstand des

¹² Einen versteckten und für bundesdeutsche Augen kaum wahrnehmbaren Hinweis auf das ‚Problem OFFF‘ enthält ein redaktioneller Beitrag des ‚Fotokino-Magazins‘, der wichtigsten Zeitschrift für Amateurfilmer und -fotografen der DDR, in dem beim Mitausrichter, dem Bezirkskabinett für Kulturarbeit Suhl und der Redaktion der Zeitschrift ‚Wochenpost‘, vorsichtig angefragt wird, wann das OFFF voraussichtlich wieder stattfinden werde. Vgl. Anonymus 1988, S. 108.

¹³ Den ersten zentralen Leistungsvergleich hatte noch der ‚Zentrale Fachausschuß Schmalfilm des Deutschen Kulturbundes‘ 1956 verantwortlich organisiert.

FDGB als Veranstalter des ‚Arbeitsschutz-Amateurfilmfestivals‘ in Erscheinung. Wichtigste Voraussetzung für die Teilnahme an diesen ‚Zentralen Leistungsvergleichen‘ war das erfolgreiche Abschneiden bei untergeordneten Wettbewerben auf Betriebs- oder mitunter Klub- sowie Kreis- und Bezirksebene. Von den Bezirksvergleichen wurden die siegreichen Filme schließlich an die zentralen Wettbewerbe delegiert.

Sonderwettbewerbe wie der ‚Amateurfilmwettbewerb Eulenspiegelereien‘ in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) oder das Cottbuser Kurzfilmfestival ‚Der kurze Achter‘ unterlagen keinem vorgegebenen Zugangssystem. Daher konnten sich ideologische Einschränkungen und Vorgaben hier nur vergleichsweise schwach durchsetzen.¹⁴ Gehörte ein Film zu den erfolgreichen Medaillengewinnern, stand einer Delegation zu den oben genannten ranghöheren Zentralen Leistungsvergleichen nichts im Wege. Von dieser Regelung war bezeichnenderweise nur das ‚Oberhofer Freizeit- und Familienfestival‘ ausgenommen .

7.2. Ausbildung und Einübung in sozialistische Kulturproduktion

War das ‚Zentralhaus für Kulturarbeit‘, wie oben beschrieben, die übergeordnete Schwerpunkteinrichtung zur ideologisch-organisatorischen Betreuung der Volkskunst insgesamt, so waren auf Bezirksebene und Kreisebene nachgeordnete Institutionen gebildet worden, die sich der regionalen kulturellen Betreuung widmeten. Die ‚Bezirkskabinette für Kulturarbeit‘ bzw. deren hauptamtliche Mitarbeiter und Fachmethodiker für das Gebiet Amateurfilm organisierten die o.g. regionalen Filmfestivals sowie die sog. Werkstätten und wurden in ihrer Arbeit von den weniger einflußreichen ‚Kreiskabinetten für Kulturarbeit‘ unterstützt. Filmwerkstätten waren jährlich wiederkehrende Ausbildungskurse für Studiomitglieder und Einzelfilmer aus den Kreisen und Bezirken zu filmkünstlerischen und -handwerklichen Fragestellungen, an denen auch Schüler, Schülerinnen und Jugendliche teilnehmen konnten.¹⁵ Es gab auch offene Filmwerkstätten für Amateure aus allen Bezirken der DDR, die zumeist alle zwei Jahre angeboten

¹⁴ Ausrichter der ‚Eulenspiegelereien‘ waren das Bezirkskabinett für Kulturarbeit Karl-Marx-Stadt und die Redaktion der Satirezeitschrift ‚Eulenspiegel‘. ‚Der kurze Achter‘ war, wie der Name schon andeutet, ein Kurzfilmfestival. Interessant ist die Wertungseinteilung der Zentralen Amateurfilmwettbewerbe der DDR hinsichtlich der Zusammenarbeit von Amateuren und Profis: Wertungsgruppe 1 (Kollektivleistung ohne Beteiligung von Berufsschaffenden), Wertungsgruppe 2 (Kollektivleistung mit Beteiligung von Berufsschaffenden), Wertungsgruppe 3 (Einzelamateure) und Wertungsgruppe 4 (Kinder und Jugendliche). Vgl. Düsterwald 1984, 228ff. und Passon, 1974, 309.

¹⁵ Die Talentewerkstatt für Schüler und Jugendliche fand in den Sommerferien in Rostock statt.

wurden. Dazu zählten die ‚Musikwerkstatt Cottbus‘ des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit Cottbus, die sich mit Einsatzmöglichkeiten von Musik im Film befaßte, die ‚Spielfilmwerkstatt Potsdam‘ des dortigen Bezirkskabinetts oder die Werkstatt ‚Filmvorlage/Fabel‘ in Schwedt (Oder), ausgerichtet vom Bezirkskabinett für Kulturarbeit Frankfurt/Oder.

Weniger sporadische als vielmehr kontinuierliche und umfassende Aus- und Weiterbildungen wurden von Leipzig aus organisiert. Seit 1963 existierte am ‚Zentralhaus für Kulturarbeit‘ die ‚Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens‘. Innerhalb der Fachrichtung Amateurfilm konnten ausgewählte Teilnehmer und Teilnehmerinnen in einem dreijährigen Fernstudium filmpraktische Fertigkeiten und theoretische Grundlagen zur Leitung von Amateurfilmzirkeln und -studios sowie von Arbeitsgemeinschaften erwerben. Zum Stoffplan gehörten pädagogisch-didaktische Hilfestellungen zur Leitung eines Amateurfilmkollektivs (‚Leitung und Arbeitsweise eines Amateurfilmzirkels oder -studios‘) sowie pflichtgemäß Unterweisungen in marxistisch-leninistischem Kultur- und Kunstverständnis als ideologischer Grundlage der Filmproduktion im Sozialismus, aber auch im engeren Sinn filmrelevante Themen wie ‚Die Arbeitsvorgänge zur Herstellung eines Amateurfilms‘, ‚Idee, Drehbuch und Regie im Amateurfilm‘, ‚Grundlagen der Ästhetik‘, ‚Die literarische Phase der Filmherstellung‘ u.a.m.¹⁶

Alle Teilnehmer und Teilnehmerinnen durchliefen die je ein Jahr dauernden Ausbildungsabschnitte ‚Grundstufe‘, ‚Mittelstufe‘ und ‚Oberstufe‘ und wurden teils von besonders qualifizierten Amateurfilmern, teils von Berufsfilmschaffenden und Dozenten bzw. -innen der ‚Hochschule für Film und Fernsehen der DDR – Konrad Wolf‘ in Potsdam-Babelsberg unterrichtet. Im Verlauf des Studiums konnten sie sich auf ein Hauptfach spezialisieren, beispielsweise Filmdramaturgie, Kamera, Regie, Ton oder Montage. In der Abschlußprüfung mußten die angehenden Amateurfilmstudioleiter ihr erworbenes Wissen sowohl mit schriftlichen Hausarbeiten und Klausuren als auch mit einer praktischen Prüfungsarbeit, z.B. mit einem Film, unter Beweis stellen.

Auch aus heutiger Sicht sind die angebotenen Weiterbildungsmaßnahmen für Amateurfilmer und -filmerinnen hinsichtlich Intensität und Attraktivität vorbildlich zu nennen. Ein ähnlich anspruchsvolles Schulungsprogramm war und ist für westliche Privatfilmer und -filmerinnen kaum zu erhalten, da diese beispielsweise nur höchst selten in Gedankenaustausch mit Berufsfilmern treten kön-

¹⁶ Vgl.: Zentralhaus o.J.a, 5ff. und Zentralhaus o.J.b, 4ff.

nen. Einige der für die Lehrgänge empfohlenen Lektürebeispiele, u.a. aus dem Bereich der klassischen russischen Filmliteratur der 1920er Jahre (Sergej M. Eisenstein, Vsevolod I. Pudovkin und Dziga Vertov), lassen auf gründliches Studium der Filmgeschichte schließen, aber auch die verwendete DDR-Filmliteratur speziell für Amateure kann sich – abgesehen von den obligatorischen Ideologieabschnitten – streckenweise mit moderner Fachliteratur messen.¹⁷

An der fachlichen Qualität der Ausbildung wie an der Kompetenz der Dozenten und Absolventen ist daher meiner Meinung nach kaum zu zweifeln. In jedem Fall konnten DDR-Amateurfilmer und -filmerinnen eine Infrastruktur in Anspruch nehmen, die im ausgesprochenen Gegensatz zum westdeutschen Autodidaktismus und Einzelkämpfertum stand, so daß sogar kritische Zeitzeugen die teilweise ansehnliche formale Qualität selbst ‚linientreuer‘ Filme bestätigen.¹⁸

Obgleich die offizielle, ideologische Einflußnahme den DDR-Amateurfilm einerseits in seiner freien Entfaltung einschränkte, so ist doch andererseits anzuerkennen, daß besonderer Wert auf Arbeitsteilung und Teamwork gelegt wurde. Es galt in der DDR als kulturpolitische Prämisse, den Produktionsprozeß eines Volkskunstwerkes bzw. Amateurfilmes (sofern dieser nicht von einem Einzelschaffenden erstellt werden sollte) als Kollektivleistung zu organisieren:

„Der Amateurfilm setzt sich – ebenso wie der Berufsfilm – aus einer Vielzahl von Arten der künstlerischen Betätigung zusammen: Erarbeitung und Verdichtung eines Stoffes zum Drehbuch, Aufnahmetechnik (Kameraarbeit und Bildgestaltung), Regie, das künstlerische Wort, Fragen der Musik usw. Das Zustandekommen eines Films setzt also das kollektive Zusammenwirken aller Disziplinen voraus“ (Dorn o.J. [1963], 7).

¹⁷ Eine kleine, nicht auf Vollständigkeit bedachte Literaturliste der DDR-Amateurfilmtitel, die bevorzugt im VEB Fotokinoverlag Leipzig erschienen, ist im folgenden beigefügt. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Amateure für Amateure schrieben und in bedeutendem Umfang gelesen wurden.

Groschopp, Richard: Über Filmgestaltung. Ein Regiehandbuch für Filmamateure. Leipzig, 1978 (2. Aufl.), Hempel, Rolf: Wege zum Drehbuch, Leipzig, 1972 (3. Aufl.), Schweinitz, Jürgen: Gestalte und filme, Leipzig, 1967 (2. Aufl.), Reff, Werner und Vásárhelyi, István: Filmtrick – Trickfilm. Leipzig, 1968, Koleczko, Heinz: Filmmontage. Leipzig, o.J. Eine umfangreiche Aufstellung der Amateurfilmtitel der DDR findet sich in VEB Fotokinoverlag Leipzig (Hg.): Verlagsverzeichnis 1957-1975, Leipzig, 1974, S. 20-24.

¹⁸ Der hier angesprochene und schon mehrfach zitierte Dr. Richard Prousa berichtet von Filmen des frühen, betrieblich gebundenen Amateurfilms: „Amateurfilme waren Arbeitsberichte, abgefilmte Demonstrationen am 1. Mai mit vorrangiger Wiedergabe der Führungskader und Persönlichkeiten, dokumentierte Betriebsfestspiele und Brigadeveranstaltungen, Arbeiterporträts (genauer: Parteiarbeiterportraits) und Produktionspropaganda. Was nicht ausschloß, daß unter dieser Rubrik einige sehr gute Sachfilme entstanden“ (Prousa 1992, 44).

Schon in der Ausbildung der ‚Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens‘ galt die praktische Arbeit in der Gruppe als prüfungsrelevant. Und im Amateurfilmstudio war Kooperation in allen Phasen der Filmentstehung oberstes organisatorisches Gebot. Insofern begünstigte einerseits die offizielle Aufforderung zur Kollektivbildung (die sich in griffigen Parolen wie ‚Vom Ich zum Wir‘ manifestierte) die unter professionellen Bedingungen zu allen Zeiten gängige Produktionsform der Erstellung eines Films als arbeitsteiligen Prozeß.¹⁹ Andererseits wurde der Arbeit im Kollektiv ein so hoher Stellenwert beigemessen, daß die individuelle Kreativität mehr als nur gelegentlich darunter leiden konnte. Ungeklärt ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob die kollektive Arbeitsweise in lebendige Praxis umgesetzt wurde oder nur schöner Schein blieb. Zweifel sind angebracht, weil vorhandene hierarchische Strukturen, die z.B. im Studioleiter personifiziert waren, dem gegenüberstanden.²⁰

Dieser Spagat zwischen persönlicher Motivation und verordnetem Kollektivismus hinderte einige Studios nicht daran, erstaunliche Produktivität zu entfalten. Eine Aufstellung des ehemaligen ‚Amateur-Film-Centrums Zeiss/Schott‘ (AFC) in Jena zählt für die 40 Jahre seines Bestehens 119 Filme auf.²¹ Pro Jahr wurden demnach durchschnittlich fast drei Filme geplant (oder vorgeschlagen) und realisiert. Darunter befanden sich etliche national und international preisgekrönte Werke und zehn Filme, die auch im Fernsehen der DDR auf einem festen Sendeplatz für Amateurfilme veröffentlicht wurden. „Enge Beziehungen zwischen Amateurfilmern und Berufsfilmern der DEFA [...] – auch im DDR-Fernsehen“

¹⁹ Ein Beispiel aus der altbundesdeutschen Kinolandschaft kann den Stellenwert arbeitsteiliger Produktion dokumentieren. Der sog. Autorenfilm, der ab dem ‚Oberhausener Manifest‘ von 1962 das bundesdeutsche Filmgeschehen maßgeblich prägte, maß dem Regisseur große Entscheidungsfreiheit auf allen Ebenen bei, besonders hinsichtlich der künstlerischen Idee. Filmautoren wie Alexander Kluge, Edgar Reitz, Wim Wenders, Hark Bohm, Rainer Werner Fassbinder, Peter Schamoni u.a. vereinigten wenigstens drei Funktionen in ihrer Person: Idee/Drehbuch, Regie und nicht zu vergessen den ‚Star‘. Die Schauspieler traten gegenüber der Bedeutung der Regisseure zurück (mit Ausnahme vielleicht von z.B. Bruno Ganz oder insbesondere Hanna Schygulla, die in vielen Filmen von Rainer Werner Fassbinder Star-Qualitäten zeigte). Doch ohne ausgewiesene Kameramänner und -frauen, Cutter und Cutterinnen, Tontechniker und -innen, Requisiteure usw. wäre auch ein Autorenfilm undurchführbar gewesen.

²⁰ Auch die großen russischen Regievorbilder wie Dziga Vertov oder Lev Kuleschow kamen dem Ideal des gemeinschaftlich erstellten Films nur bedingt nahe: „In der Praxis blieb es jedoch bei der traditionellen Arbeitsweise. Selbst bei den mehr auf Teamwork angewiesenen Dokumentarfilmen von Wertow, bei denen der Kameramann in der Theorie mit dem Gestalter des Films identisch sein sollte, war das Ergebnis letzten Endes dem strengen Kalkül des Leiters der Gruppe unterworfen“ (Scheugl/Schmidt 1974, 492).

²¹ Das AFC wurde am 15.7.1951 als Jugendfilmstudio gegründet. 1956 wurde es in ein Betriebsfilmstudio des VEB Carl Zeiss Jena umgewandelt. Im Jubiläumsjahr 1991 (40-jähriges Bestehen) hatte sich das AFC, nunmehr ‚Amateur-Film-Club Volkshaus Jena‘, als eingetragener Verein neu konstituiert.

(Kuball 1980b, 162) bildeten einen weiteren Unterschied zum westdeutschen Amateurfilm, der von den professionellen bundesdeutschen TV-Machern eher mitleidig belächelt wurde und – mit wenigen rühmlichen Ausnahmen – nur in Form von ‚Pleiten, Pech und Pannen‘ seinen akzeptierten Weg in die Sendeanstalten fand und findet. In den 1960er Jahren hieß die breitenwirksamste TV-Sendung des Fernsehens der DDR mit Amateurbeteiligung dagegen selbstbewußt: ‚Greif zur Kamera, Kumpel!‘²²

7.3. Hemmnisse und Bevormundung

In bestimmter Hinsicht konnten die Verantwortlichen des DDR-Fernsehens froh darüber sein, daß sie überhaupt in der Lage waren, Amateurmaterial auszustrahlen. Denn das von Einzelfilmern bevorzugte 8-mm-Material sowie die in den meisten Amateurfilmstudios verwendete 16-mm-Schmalfilmausrüstung litten besonders ab Mitte der 1960er Jahre an massiven technischen Qualitätsproblemen. Zu dieser Zeit mußte die DDR im Rahmen eines Abkommens im Rat für Gegenseitige Wirtschaftshilfe der sozialistischen Staaten (RGW) auf die Produktion und Weiterentwicklung eigenen Schmalfilmgeräts, wie die vom VEB Pentacon Dresden gebauten Kameratypen AK 8, Pentaka 8, Pentaflex 8 und Pentaflex 16, verzichten.²³ Schmalfilmkameras kamen von nun an aus der Sowjetunion oder der CSSR, in deutlich schlechterer Qualität und ohne Innovationen oder Modellpflege.

Bis zur Wende war es in der DDR praktisch nicht – oder nur unter Umgehung des üblichen Handelsweges – möglich, randbespurten 8-mm-Film, also auf Tonfilm zu drehen und abzuspielen, da kein entsprechender Projektor produziert wurde.²⁴ Die DDR beschränkte sich darauf, in der Filmfabrik Wolfen den ORWO-Film in den handelsüblichen Schmalfilmformaten herzustellen und zu vertreiben. Doch der ORWO-Film genügte längst nicht allen Anforderungen:

²² Vgl. Kuball 1980b, 162. Von 1959 an hielt sich die monatlich ausgestrahlte Sendung ‚Greif zur Kamera, Kumpel!‘ 18 Jahre lang im Fernsehen der DDR, bis sie „aus zu diesem Zeitpunkt berechtigten [sic!] Gründen eingestellt“ wurde (Düsterwald 1989, 295). In der sog. ‚Telekorrespondentenbewegung der DDR‘ konnten Amateurfilmer und -filmerinnen über den Sendeplatz der ‚Aktuellen Kamera‘, immerhin die Hauptnachrichtensendung der DDR, von 1965 an fünf Jahre lang kleinere Berichte ausstrahlen.

²³ Vgl. Bonk/Ruhberg 1970, 14.

²⁴ Im ‚Fotokino-Magazin‘, Heft 8/1980 schreibt Hans-Dieter Fuchs zum Thema 8-mm-Vertonung: „Wenn an anderer Stelle, unter Bezug auf 20 Jahre alte Literatur, die Meinung vertreten wird, man sollte zunächst versuchen, das technische Niveau der damaligen Zeit zurückzuerobern, muß man dem zustimmen. Zeigt es doch, wo wir in unserem Land auf diesem Gebiet wirklich stehen. Mir ist kein Gebiet bekannt, auf dem wir technisch gesehen so weit zurückliegen“ (Fuchs 1980, 252).

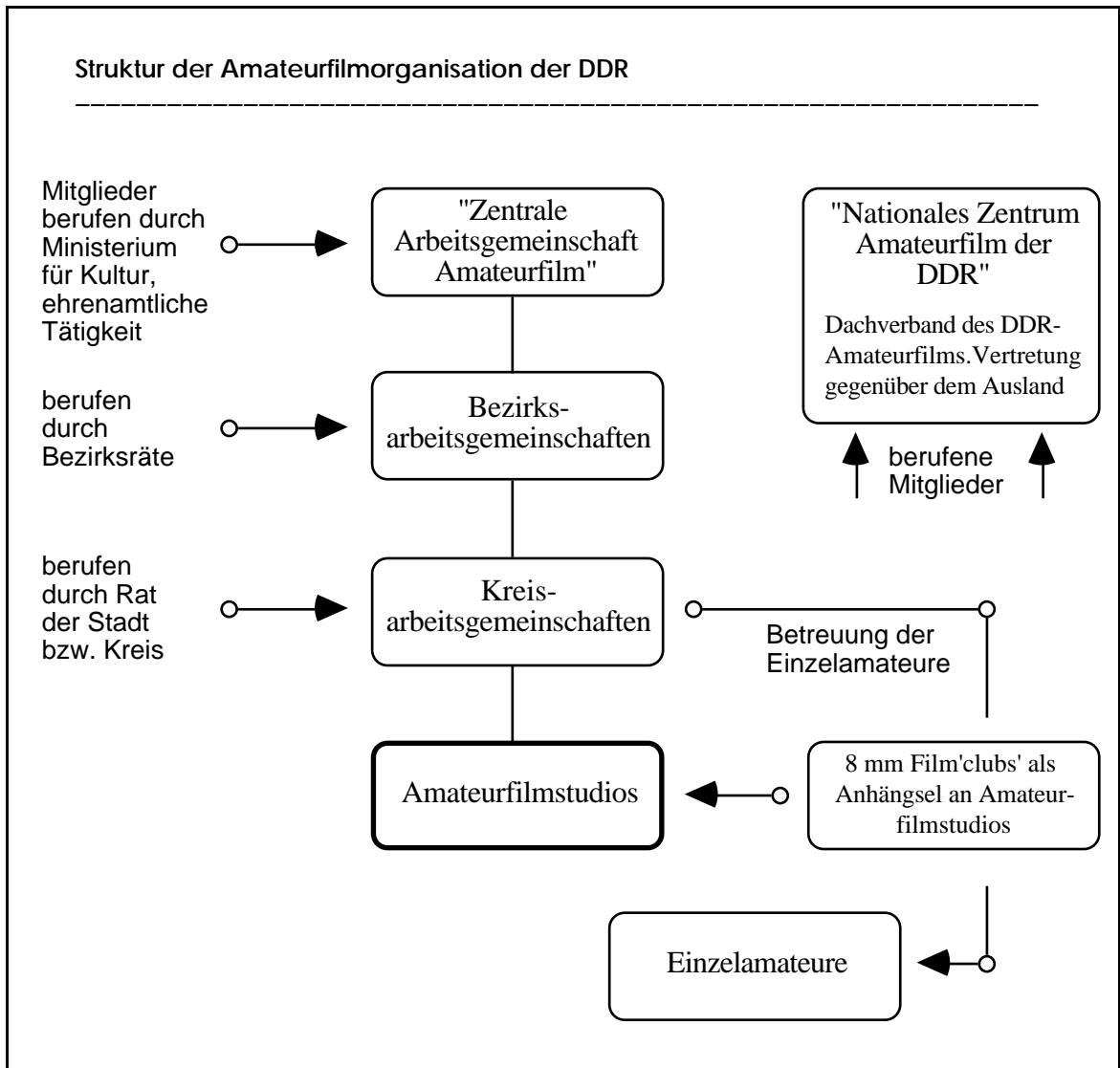
„Das Filmmaterial aus *Wolfen* war so schlecht, daß es z.B. nie möglich gewesen wäre, einen 8 mm-Film zur UNICA zu geben. Wenn ich mich recht entsinne, wurde Andreas Dresens Film ‚Der kleine Clown‘ auf 16 mm nachgedreht, weil die ursprüngliche 8 mm Fassung technisch nicht brauchbar war. Ja, selbst Filme in die benachbarte CSSR zu geben, schämte man sich, weil dort mit Westmaterial gearbeitet wurde“ (Prousa 1992, 45).

Dabei war den offiziellen Spitzenfunktionären der Amateurfilmer und Kulturpolitikern durchaus daran gelegen, das Weltniveau technisch und künstlerisch zu erreichen, wofür organisatorische und personelle Anstrengungen unternommen wurden. Schon im Anschluß an den ersten nationalen Amateurfilmkongreß der DDR 1959 in Berlin wurden Arbeitsgemeinschaften der Amateurfilmer „in den Kreisen, Bezirken und im zentralen Maßstab“ (Kuball 1980b, 161) ins Leben gerufen. Diese als ehrenamtlich und beratend konzipierten Gremien sollten die staatlichen Volkskunsteinrichtungen für das Gebiet Amateurfilm in ihrer Arbeit unterstützen und insbesondere die „Vertretung aller Amateurfilmschaffenden dar[stellen]“ (ebd.).

Da die „Vorsitzenden und Leitungsmitglieder dieser Gremien [...] nicht von den Amateuren gewählt, sondern von den jeweils zuständigen staatlichen kulturleitenden Stellen berufen [wurden]“ (Prousa 1992, 45), waren die ‚Kreisarbeitsgemeinschaften‘, die ‚Bezirksarbeitsgemeinschaften‘ sowie die ‚Zentrale Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm der DDR‘ (ZAG) aber keine wirklichen, durch Wahl legitimierten, Interessenvertretungen der Amateurfilmer im Lande, sondern dienten – wie alle anderen volkskunstrelevanten Maßnahmen – dem Ziel, „das Amateurfilmschaffen kulturpolitisch zu leiten“ (Bonk/Ruhberg 1970, 6).²⁵

²⁵ Berufende Stellen für die Kreisarbeitsgemeinschaften waren die Räte der Stadt bzw. des Kreises, für die Bezirksarbeitsgemeinschaften die Bezirksräte bzw. das Ratsmitglied für Kultur. Die leitenden Mitglieder der Zentralen Arbeitsgemeinschaft wurden vom Kulturminister direkt berufen (vgl. auch Prousa 1992, 44f.).

Grafik 10



Hinter der Konstruktion der Arbeitsgemeinschaften stand, wie bereits erwähnt, die Absicht, die organisatorische Zweigleisigkeit der staatlich-gesellschaftlichen Betreuung von Einzelamateuren und Studiokollektiven durch den ‚Kulturbund‘ einerseits und den FDGB andererseits aufzuheben. Formal gesehen vereinigte die ‚Zentrale Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm‘ alle nationalen nicht-professionellen Filmschaffenden unter ihrer Obhut. Ihre kulturpolitische Leitungsfunktion bestand vor allem darin, möglichst alle Amateurfilmer und -filmerinnen, Kollektive und Einzelamateure auf ein gemeinsames Ziel zu verpflichten bzw. deren Filme auf ihre gesellschaftliche Wirksamkeit hin festzuklopfen. Im Begriff der ‚gesellschaftlichen Wirksamkeit‘ kulminieren gleichsam die ideologischen Anstrengungen in Bezug auf den Amateurfilm als Volkskunst in der DDR.

Zwei Zitate, denen beliebig viele zur Seite gestellt werden könnten, sollen als Beispiele genügen:

„Die Mehrzahl der Amateurfilmkollektive und zahlreiche Einzelamateure betrachten es als vorrangige Aufgabe, das Neue in unserer sozialistischen Entwicklung im eigenen Lebensbereich zu entdecken, wodurch die Themenauswahl immer reicher wird. Dabei verstehen sie es, das Wesentliche ihres stofflich-thematischen Entwurfs herauszuarbeiten und persönliches Erleben und lokale Begebenheiten in den Gesamtprozeß gesellschaftlicher Entwicklung einzuordnen. Das sichert ihren Filmen gesellschaftliche Wirksamkeit“ (Hörhold 1977, 4).

Ähnliche Worte findet die Kulturfunktionärin Dr. Brigitte Düsterwald von der Universität Leipzig als offizielle Autorin im Zusammenhang mit dem 18. Zentralen Amateurfilmwettbewerb der DDR des Jahres 1984:

„Ausgangs- und Zielpunkt aller Diskussionen war die Wirksamkeit des Amateurfilms in unserer Gesellschaft. Schließlich wollen die Filmamateure – wie alle Volkskünstler, die sich mit ihren Werken der Öffentlichkeit stellen – etwas bewirken: Sie möchten mit ihren Mitteln zum gesellschaftlichen Fortschritt beitragen, indem sie entscheidende Entwicklungen zeigen und dabei wesentliche Prozesse nacherlebbar machen, das Publikum in ihr Nachdenken über Zeitereignisse einbeziehen sowie auch ihre Gefühle mit ihm teilen und dadurch Impulse zum Mitdenken, Mitfühlen und Mitun beim sozialistischen Aufbau geben“ (Düsterwald 1984, 228).

Im Jahr 1960 wird das ‚Nationale Zentrum Amateurfilm der DDR‘ gegründet, das sich der Interessenvertretung der Amateurfilmer auf internationalem Parkett widmen sollte. Dem ‚Nationalen Zentrum Amateurfilm‘ kam somit die Aufgabe zu, auf höchster Ebene den DDR-Amateurfilm zu repräsentieren, es stellte gegenüber ausländischen Vertretungen gewissermaßen einen Dachverband dar. Zum Präsidenten wurde der angesehene ehemalige Amateurfilmer Richard Groschopp bestellt, der in der gesamten, auch bundesdeutschen, Amateurszene einen ausgezeichneten Ruf genoß. Der gelernte Konditor aus Dresden drehte schon ab 1930 mit Preisen überhäufte Filme wie ‚Eine kleine Königstragödie‘, einen Trickfilm über das Schachspiel oder den Kinderspielfilm ‚Bommerli‘. Groschopp wechselte nach seinen anfänglichen Amateurerfolgen ins Berufsfilmlager über, wo er auch mit Leni Riefenstahl zusammentraf und

ihre ‚Olympia‘-Filme nachbearbeiten half.²⁶ Nach Gründung der DDR führte Richard Groschopp Regie bei der DEFA und für das Fernsehen der DDR. Zwei seiner späteren Regiearbeiten fanden immerhin Eingang in das ‚Lexikon des internationalen Films‘ des Rowohlt Taschenbuch Verlages: ‚Der Wildtöter‘ (1966) und ‚Chingachgook, die Große Schlange‘ (1967), beide nach dem Abenteuerroman ‚Der Wildtöter‘ von James F. Cooper inszeniert.²⁷

1963 wurde das ‚Nationale Zentrum Amateurfilm‘ als Dachverband der Amateurfilmer der DDR Mitglied der Weltorganisation der Film- und Videoamateure UNICA (Union internationale du cinéma non professionnel). Organisatorisch befand man sich damit auf der Höhe der Zeit, und die Filme sollten dem formal wie inhaltlich in nichts nachstehen.²⁸ So beteiligte sich das ‚Nationale Zentrum Amateurfilm‘ in den darauffolgenden Jahren regelmäßig an internationalen Filmwettbewerben und -festivals. Doch die eingesandten Filme wurden unter der schwierigen Vorgabe produziert, „sowohl der sozialistischen Ideologie [zu] genügen und gleichzeitig international wirksame filmkünstlerische Meisterwerke [zu] sein“ (Prousa 1992, 45). Von Mal zu Mal gestaltete sich diese Aufgabe schwieriger, ja unlösbarer, da die bürokratische Schwerfälligkeit der Studioleitungen und eine die individuelle Kreativität unterbindende staatliche Bevormundung – auch im Auswahlverfahren – kaum einmal originelle Werke zuließen. Im übrigen erschwerte das schlechte Ausgangsmaterial technisch einwandfreies Arbeiten. Daß es dennoch auch nach den 46. UNICA-Filmfestspielen, die vom 7. bis 16. September 1984 zum ersten und einzigen Mal in der DDR, in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), stattfanden, gelegentlich zu UNICA Silber- und Goldauszeichnungen reichte, erklärt sich der bereits genannte Dr. Richard Prousa mit der Tatsache, daß manche Filme unter der Mithilfe (semi-)professioneller Filmer entstanden.²⁹

In Wirklichkeit überwogen gerade gegen Ende des Bestehens der DDR diejenigen Faktoren, die den Abstand zum filmischen Weltniveau vergrößerten, anstatt

²⁶ Dieser Hinweis ist nachzulesen bei Kuball 1980b, 82.

²⁷ Vgl. KIM 1991a, 542 und KIM 1991b, 4320.

²⁸ 1984 beschreibt Heinz Pinkert, der mehr als zehn Jahre lang Vorsitzender der ‚Zentralen Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm der DDR‘ war, rückblickend einen Besuch des in Helsinki stattfindenden UNICA-Kongresses im Jahr 1959, also zu einem Zeitpunkt, da die DDR noch nicht Mitglied der UNICA war und charakterisiert die Situation des Amateurfilms im eigenen Lande folgendermaßen: „Wir sahen uns vor eine ehrenvolle, aber auch schwierige Aufgabe gestellt. Unsere Filme hatten noch kein internationales Niveau, und es galt, möglichst viele Erfahrungen mit nach Hause zu bringen, zumal im selben Jahr der erste Amateurfilmkongreß der DDR bevorstand“ (Pinkert 1984, 225).

²⁹ Vgl. Prousa 1992, 45.

ihn zu egalisieren. Unzufriedenheit über die Unbeweglichkeit von Studioleitungen, die allein schon zur Sicherung der eigenen Existenz verordnete Pfade nicht verlassen mochten, und Ängste bei denen, die dieses versuchten, ließen viele Amateure resignieren oder zu Nischengängern werden. Die Tendenz, sich dem kargen Angebot des offiziell Erlaubten zu entziehen, übertrug sich auch auf „immer mehr kleinere Gruppen und Studios, später auch [auf] größere“ (ebd.), sie ‚takteten aus‘. Der DDR-Amateurfilm entledigte sich so nach und nach seines vorhandenen kreativen Potentials, personell wie technisch.

7.4. Das Videozeitalter

Auf den Umstand der desolaten Versorgung mit gebrauchstüchtiger 8-mm-Ausrüstung wurde bereits hingewiesen. Noch prekärer wurde die Situation, als sich in den 1970er Jahren das elektromagnetische Medium Video auf dem Weltmarkt durchzusetzen begann. Gegen Ende der 1980er Jahre sprechen erste [sic!] Erwähnungen der Videotechnik im ‚Fotokino-Magazin‘ Bände:

„Beleuchten wir doch einmal aus der Sicht des Amateurfilms die Videotechnik. Lassen wir dabei außer Betracht, daß dieses neue Medium für den Amateur noch nicht im Angebot ist, so sollten wir uns trotzdem heute schon Klarheit verschaffen, was das **neue** Bildaufzeichnungsverfahren bringt“ (Knopp 1988, 244; Hervorhebung durch Autor).

Da man spätestens mit der Einführung des VHS-Videosystems ab 1976 von einem medialen Umbruch auf dem West-Markt ausgehen kann, wofür der millionenfache Absatz von Videorekordern, Videokameras und VHS-Kassetten weltweit steht, erscheint der Hinweis, daß man im Jahr 1988 noch warten müsse, bis Video für den Privatgebrauch erhältlich ist, etwas unzeitgemäß. Um diesen Mangel genauer einordnen zu können, ist es auch notwendig, sich die staatlicherseits autorisierten, mancherorts sogar ausdrücklich geförderten Anwendungsgebiete von Video zu vergegenwärtigen. Denn es war ja nicht so, daß Video grundsätzlich nicht existierte; nur die besondere Art und den Ort der Anwendung glaubte man reglementieren zu müssen.

Eine der letzten Publikationen des ‚VEB Verlag Technik Berlin‘ im Fachgebiet Videotechnik aus dem Jahr 1989 listet auf, welche Einsatzmöglichkeiten dem Medium zukamen:³⁰

„Zeitdokumentation,
Hochschulen und Universitäten,
Medizinischer Bereich,
Verhaltenstraining,
Werbung,
Theater und Ballett,
Sport,
Videokunst,
Überwachung, Kontrolle und technische Anwendung,
Arbeitsgemeinschaften,
Privater Bereich“ (Freymuth 1989, 8).

Zu den bedeutendsten Anwendungsgebieten – abgesehen von Video in der Fernsehproduktion – zählten der Einsatz im industriellen Fertigungsprozeß sowie im Controlling, in der medizinischen Diagnostik und Therapie und in wissenschaftlichen Forschungs-, Lehr- und Lernprojekten. Ganz besonders früh und intensiv nutzte man die speziellen Eigenschaften von Video im Bereich des Spitzensports. Hier diente Video dazu, Bewegungsabläufe analysieren zu können, Taktiken und Spielzüge zu optimieren, Choreografien zu erstellen usw. Aufgrund der großen gesellschaftlichen Bedeutung des Sports in der DDR scheute man keine Mühen und Kosten, so daß viele Trainer und Aktive „langjährige Erfahrungen beim Einsatz von Videotechnik sammeln“ (ebd., 168) konnten. Andere Anwendungsbereiche wie die Zeitdokumentation, die Arbeitsgemeinschaften (Amateurvideostudios in Anlehnung an Amateurfilmstudios) und insbesondere die Privatsphäre werden von Klaus Freymuth eher hypothetisch abgehandelt, da es sowohl an den nötigen Gerätschaften als auch an praktischen Erfahrungen im Umgang mit der Videoaufnahmetechnik mangelte.³¹

³⁰ Es handelt sich um das Buch von Klaus Freymuth: Videopraxis. Technik, Systeme, Gestaltung und Begriffe. Berlin (Ost), 1989. Wie bei vielen technischen Lehr- und Sachbüchern, die in DDR-Verlagen erschienen, imponiert dieser Band durch seine gelungene Aufteilung und informativen Gehalt. Klaus Freymuth verzichtet auch weitgehend auf umständliche gesellschaftspolitische Herleitungen, wodurch das Buch sehr an Lesbarkeit gewinnt.

³¹ Zukünftige Videoarbeitsgemeinschaften würden es schwer haben, deutet Klaus Freymuth an: „Voraussetzung ist selbstverständlich die Grundausrüstung mit geeigneter Technik. Bis es gelingt, darüber auf dem Binnenmarkt in ausreichendem Maße zu verfügen, könnten ähnliche Lösungen angestrebt werden wie bei den Computerklubs“ (Freymuth 1989, 174).

Die Voraussetzungen für den massenhaften Gebrauch von Video für den Amateurbedarf waren auch deswegen nicht gegeben, weil die Anschaffung der erforderlichen Gerätschaften dringend benötigte Devisen gebunden hätte. Denn ein Großteil des Einkaufs für den Inlandsmarkt hätte im nicht-sozialistischen Ausland erfolgen müssen. Außerdem bestand die Gefahr, daß die einfache und billige Reproduzierbarkeit von bereits bespielten Kassetten, besonders aber selbst erstellten Videodokumenten, kaum mehr einer staatlichen Kontrolle zu unterwerfen gewesen wäre. Möglicherweise, so schienen offizielle Stellen zu befürchten, kehrte sich ja eine andernorts beobachtete und gutgeheißene subversive Eigenschaft des Mediums gegen den eigenen Staat, wenn richtig erkannt wurde, daß

„Video ein wichtiges Kampfmittel zur Überwindung der Verhältnisse [ist]. Das zeigt sich beispielsweise in Lateinamerika, aber auch in Westeuropa, wo versucht wird, anhand von entlarvenden und revolutionären Videoberichten eine gewisse ‚Gegenöffentlichkeit‘ herzustellen“ (ebd., 156).

Aber im eigenen Land war Video der „herrschenden Politik suspekt, weil die Unmöglichkeit ideologischer Einwirkung und ‚konspiratives Zusammenspiel mit dem Klassengegner‘ befürchtet wurde“ (Gööck o.J. [1994], 66). Dies dürften neben allen wirtschaftlichen Zwängen die entscheidenden Gründe dafür gewesen sein, daß die Videotechnik für den privaten Konsum in der DDR bis zuletzt ein trauriges Schattendasein führte.

7.5. Das Ende des DDR–Amateurfilms

Im Zuge der politischen Wende in der DDR begannen sich die Verhältnisse radikal zu verändern. Auf einer Tagung der Mitglieder der ‚Zentralen Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm‘ am 24.11.1989 werden erste selbstkritische Äußerungen laut:

„Ist die ZAG tatsächlich Interessenvertreter der Filmamateure gewesen? Zweifel sind erlaubt, schon deshalb, weil die Mitglieder dieses ehrenamtlichen Gremiums nicht gewählt worden sind. Sie versuchten zwar, im Sinne der Amateurfilmer zu handeln, doch oftmals machten die vielfältigen Hürden ehrliches Bemühen zunichte“ (Schienemann 1990, 53).

Der im ‚Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR‘ in Leipzig zuständige Kulturfunktionär für das Gebiet Amateurfilm, Wolfgang Schienemann, veröffentlichte im ‚Fotokino-Magazin‘ einige Artikel³², in denen die Leserschaft und alle Amateurfilmer und -filmerinnen aufgefordert wurden, ihre Meinung zur bevorstehenden Neuordnung der Amateurfilmszene kundzutun. Das Zentralhaus bot sich an, die Zuschriften zu sammeln und programmatisch aufzuarbeiten. Offenbar glaubten die Kulturfunktionäre an den Fortbestand ihres Führungsanspruchs und ihrer Institution. Doch bereits 1990 wurde das ‚Zentralhaus für Kulturarbeit‘ aufgelöst bzw. in das ‚Soziokulturelle Bildungszentrum e.V.‘ umgewandelt. Diese Einrichtung ging 1994 in Konkurs. Für den Verbleib und die weitere Aufarbeitung des ca. 900 Wettbewerbsfilme umfassenden Archivs und des Schriftguts bestellte das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst in Verbindung mit dem Kulturamt der Stadt Leipzig den 1990 gegründeten ‚Titanic Film Club‘, der wiederum Mitglied im Interessenverband Filmkommunikation Sachsen e.V. (IVFK Sachsen) ist.

Einige Bezirksarbeitsgemeinschaften wandelten sich in Landesverbände nach bundesdeutschem Vorbild um.³³ Diese Landesverbände wurden Mitglieder des im März 1990 in Leipzig gegründeten ‚Bundes der Film- und Videoamateure der DDR‘ (BDFV), der sich allerdings nicht lange halten konnte und nach eigener Auflösung am 1. Januar 1991 in den BDFA (Bund Deutscher Film- und Videoamateure) der alten Bundesländer eintrat. Insgesamt fanden nur wenige ehemalige Amateurfilmkollektive, -zirkel, -studios und -clubs den Weg in die neue Vereinsform. Eine Schätzung besagt, daß von ehemals ca. 5.000 organisierten Amateurfilmern und -filmerinnen der DDR nur 165 dem BDFA beigetreten sind.³⁴ In nur noch 16 Städten und Gemeinden der fünf neuen Bundesländer existierten 1996 Amateurfilmzusammenschlüsse (Clubs).

³² Unter seinem Namen in Heft 2/1990. Der Artikel trug die Überschrift: ‚Meinungen sind gefragt‘. Ein im folgenden Heft erscheinender Artikel ‚Amateurfilm zwischen gestern und heute‘ wurde von der Zentralen Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm (ZAG) bzw. vom Zentralhaus direkt verantwortet und als offener Brief bezeichnet. Darin schlug man vor, „eine neue Form des Zusammenschlusses in Gestalt einer Förderung, eines selbständigen Verbandes im Ensemble aller Volkskunstgattungen“ (ZAG 1990, 76) organisieren zu wollen. Das Zentralhaus verstand sich während des kommenden Gründungsprozesses „als provisorischer Interessenvertreter, als Inspirator und Mitorganisator einer neuen Existenzform des Amateurfilmschaffens in unserem Land“ (ebd., 77).

³³ So wurde z.B. aus der Bezirksarbeitsgemeinschaft Gera der Landesverband Thüringen. Außerdem entstanden die Landesverbände Sachsen, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern. Andere BAGs lösten sich auf, ohne Nachfolgeeinrichtungen zu hinterlassen.

³⁴ Vgl. Prousa 1992, 48 sowie Prousa 1995, o.S.

Der große Rest, so ist zu vermuten, hatte in den unruhigen Zeiten nach der Währungsumstellung mit allgemeinen Problemen der Existenzsicherung und beruflichen Neuorientierung zu kämpfen, so daß ihr vergleichsweise anspruchsvolles und teures Hobby in den Hintergrund trat. Denn auch der Umstand, daß die Freizeitbeschäftigung von nun an nicht mehr von einem Trägerbetrieb unterstützt wurde, mag viele davon abgehalten haben, (wieder) initiativ zu werden.³⁵ Sofern alte Trägerbetriebe oder evaluierte Einrichtungen noch existierten, waren diese kaum einmal bereit, Geld oder Räumlichkeiten zur Verfügung zu stellen. Ganze Studioeinrichtungen landeten in der Schrottpresse oder konnten nur mit erheblicher Mühe und finanziellem Einsatz von Einzelpersonen vor dem letzten Gang zur Müllhalde gerettet werden.

Einige Einrichtungen der DDR-Amateurfilmzeit haben dagegen erfreulicherweise den Sprung in die Nachwendezeit schaffen können. Dazu zählen die als eher staatsfern einzuschätzenden DDR-Sonderwettbewerbe. Die ‚Bad Liebensteiner Film- und Video-Tage‘ im Thüringer Kurort setzen die Tradition des ‚Oberhofer Freizeit- und Familienfilmfestivals‘ (OFFF) fort. 1991 von derselben Familie, Jürgen Wisner und Vater, ins Leben gerufen, wie Jahrzehnte zuvor das OFFF³⁶, entwickelten sich die Film- und Video-Tage zu einem mittlerweile international bekannten Filmfestival des nicht-kommerziellen Films. Das heißt, daß die Teilnehmer und Teilnehmerinnen längst nicht mehr nur unter ‚klassischen, engagierten Amateuren‘ zu finden sind. Auch Filmstudenten, Künstler und freie Filmemacher aus vielen europäischen Ländern nutzen mittlerweile das Festivalmotto ‚Europa und seine Menschen‘ zur Präsentation ihrer Filme und Videos. Die Bad Liebensteiner Film- und Videotage erinnern daher – gemeinsam mit den ebenfalls noch bestehenden, ehemaligen Sonderwettbewerben der DDR, den ‚Eulenspiegelspielen‘ und dem ‚Kurzen Achter‘ – nur noch vage an die Zeit des DDR-Amateurfilms, dessen Niedergang mit dem Ende der DDR verbunden war.

³⁵ Wenn auch sonst permanente Indoktrinierung den DDR-Amateurfilm behinderte, stellte die Subventionierung einen der erwähnenswerten positiven Aspekte der staatlichen Kulturförderung dar. Es ist allerdings festzustellen, daß Alimentierung und Bevormundung nahe beieinander lagen.

³⁶ Anfang der 1970er Jahre hatten Jürgen Wisner und sein Vater mit Unterstützung des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit Suhl und des Suhler FDGB-Bezirksvorstandes das OFFF initiiert.

Tabelle 8: Zeittafel DDR-Amateurfilm

Anfang der 1950er Jahre	In Betrieben und gesellschaftlichen Einrichtungen werden (Betriebs-)Amateurfilmstudios aufgebaut
1952	Gründung des ‚Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR‘ in Leipzig
1956	Zentrale Amateurfilmwettbewerbe werden erstmals ausgerichtet
Bis 1959	Betreuung der Einzelamateure durch den Kulturbund
1959	1. Amateurfilmkongreß der DDR in Berlin Gründung der ‚Zentralen Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm‘ sowie verschiedener Bezirks- und Kreisarbeitsgemeinschaften 1. Bitterfelder Konferenz: ‚Bitterfelder Weg‘ wird beschlossen Die Amateurfilmsendung im Fernsehen der DDR ‚Greif zur Kamera, Kumpel!‘ startet
1960	Gründung des ‚Nationalen Zentrums Amateurfilm der DDR‘ Aufnahme des ‚Nationalen Zentrums Amateurfilm‘ in die UNICA (Union internationale du cinema non professionnel) Einrichtung der ‚Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens‘ am Leipziger ‚Zentralhaus für Kulturarbeit‘
1964	II. Bitterfelder Konferenz: Modifizierung des ‚Bitterfelder Weges‘
1967	Etablierung des FDGB-Arbeitsschutzfilmwettbewerbs
1970	Gründung des OFFF (Oberhofer Familien- und Freizeitfilmfestival)
1984	46. UNICA-Weltfilmfestspiele werden in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) ausgetragen
1990	Auflösung des Zentralhauses für Kulturarbeit in Leipzig

- 1990** Bezirksarbeitsgemeinschaften wandeln sich um in die Landesverbände Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Thüringen und Brandenburg
- März 1990** Gründung des ‚Bundes der Film- und Videoamateure der DDR‘ (BDFV)
- Januar 1991** Selbstauflösung des BDFV und Eintritt in den in Westdeutschland beheimateten BDFA (Bund deutscher Film- und Videoamateure)

8. Empirischer Teil

Nach der ausführlichen Übersicht über theoretische und historische Grundlagen der Beschäftigung mit Film- und Videoproduktion im Rahmen des Medienmodells ‚Amateurfilm‘, möchte ich mich in diesem Kapitel konkret der Analyse der Fragebogenaktion sowie den ergänzend geführten Interviews zuwenden, auf die bereits in *Kapitel 3. Anmerkungen zu Gliederung und Methode* hingewiesen wurde.

Der Stellenwert dieser an vielen Stellen im Text eingestreuten Interviewpassagen sollte weder zu hoch, noch zu gering eingeschätzt werden. Sie sind in keinem Fall ornamentales Beiwerk, auf das gegebenenfalls verzichtet werden könnte. Vielmehr unterstützen sie durch ihre Anschaulichkeit die Kette der Argumentation und schlagen somit eine Brücke zur Erlebniswelt der Amateurfilmer und -filmerinnen. Die Transkription der Interviews wurde eng an die mündliche Rede angelehnt. Nur bei bestimmten Besonderheiten mündlicher Sprache (Redundanzen, Verschleifungen, Versprecher usw.) wählte ich eine im Schriftbild leichter verständliche Fassung.

Alle nachfolgenden Erläuterungen, Tabellen und Grafiken gehen zurück auf die Inhalte des Fragebogens, dessen genauer Wortlaut und originales Aussehen bei Bedarf dem *Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘* entnommen werden können. Der Aufbau des Empirischen Teils insgesamt lehnt sich, wie schon zuvor der Fragebogen, an die wichtigsten Entwicklungsphasen einer Filmproduktion einschließlich der Rezeption des fertigen Produkts durch die Zuschauer und Zuschauerinnen an. Daher tragen die Überschriften der drei großen Unterkapitel die Bezeichnungen *Phase der Vorbereitung* (aufs Filmen), *Phase der Gestaltung* (des Films) und *Phase der Rezeption*. Um den Einstieg in die Lektüre des Textes zu erleichtern, sollen an dieser Stelle die grundlegenden Kennzeichen der befragten Amateurfilmer in Erinnerung gerufen werden. Die insgesamt 553 Teilnehmer und Teilnehmerinnen, die einen der 1087 verschickten oder überreichten Fragebögen retournierten, ließen sich auf drei Hauptgruppen verteilen:

Tabelle 9: Anzahl und Verteilung der Fragebogenteilnehmer und -innen

Amateurfilmgruppen		Anzahl	%-Verteilung
A	(Hobbyfilmer)	137	24,8%
B	(Clubfilmer)	301	54,4%
C	(Offener Kanal-Filmer)	115	20,8%
total		553	100%

- In Gruppe A wurde die Vielzahl der Privatfilmer versammelt, deren Ziel es zumeist ist, filmische Dokumente des Familienlebens, der allgemeinen und besonderen Freizeitgestaltung sowie des Urlaubs anzufertigen. Diese Hobbyfilmer und -filmerinnen agieren unabhängig, d.h. sie sind in keine verpflichtenden Organisationsstrukturen eingebunden.
- Gruppe B setzt sich zusammen aus Mitgliedern von Film- und Videovereinen. In Deutschland gehören knapp 5.000 Personen einem der 235 derzeit existierenden Filmclubs an. Im Gegensatz zu den Hobbyfilmern werden die Aktivitäten der Clubfilmer durch eine institutionelle Organisationsstruktur mitbestimmt.
- Mit Gruppe C der Offener Kanal-Filmer bezeichne ich an verschiedene Medieneinrichtungen locker angebundene nicht-kommerzielle Filmer und Filmerinnen, die die jeweiligen Institutionen wie Offene Kanäle, Medienwerkstätten oder auch Bürgerinitiativen und Jugendfreizeithäuser als informationelle, kommunikative und argumentative Plattform nutzen.

8.1. Sozio-demographisches Profil

8.1.1. Alter

515 von 553 Befragten der Gesamtstichprobe waren bereit, ihr Alter im Fragebogen anzugeben. Die jüngste Teilnehmerin war eine 13-jährige Schülerin, der älteste Teilnehmer ein 88 Jahre zählender Rentner, der früher leitender Angestellter war, verwitwet ist und allein lebt. Das durchschnittliche Alter der Teil-

nehmer und Teilnehmerinnen betrug im Erhebungszeitraum 49,2 Jahre. Dieser im Vergleich zum durchschnittlichen Alter der Gesamtbevölkerung der Bundesrepublik Deutschland, das zum Erhebungszeitraum in 1994 bei 40,3 Jahren lag,¹ signifikant höhere Wert (p-Wert = <0,0001)² kommt durch den überproportionalen Anteil der Clubfilmer an der Gesamtstichprobe (277 von 515) zustande. Nachfolgende Tabelle 10 gibt die arithmetischen Mittelwerte der einzelnen Teilstichproben wieder:

Tabelle 10 zu Frage 32: Durchschnittsalter in Jahren

Amateurfilmgruppen		Ø-Alter	
A	(Hobbyfilmer)	40,4	n = 126
B	(Clubfilmer)	59,0	n = 277
C	(Offener Kanal-Filmer)	35,0	n = 112
total		49,2	n = 515

Mit 59,0 Jahren ist der hohe Altersdurchschnitt der Clubfilmer besonders auffallend. Er deckt sich tendenziell mit Angaben des Referenten der Mitgliederverwaltung des Bundes Deutscher Film- und Videoamateure e.V. (BDFVA), Rüdiger Teich, wonach 1996 mehr als 76,9% der 4.831 im BDFVA organisierten Clubfilmer und -filmerinnen älter als 50 Jahre und nicht einmal 2% jünger als 26 Jahre waren.³ Der in der Stichprobe B ermittelte Prozentwert für Clubfilmer, die älter als 50 Jahre sind, beträgt 78,3%, wohingegen nur 5% aller in Vereinen aktiven Filmer unter 40 Jahre alt sind. Der Entschluß zum Eintritt in einen Film- und Videoclub scheint offensichtlich in einen Lebensabschnitt zu fallen, da familiäre und berufliche Etablierungsphasen bereits seit Jahren abgeschlossen wurden. Auf diesen Zusammenhang stieß ich wiederholt im Verlauf meiner informellen

¹ Vgl. Statistisches Bundesamt `97 1997, o.S.

² Der Signifikanztest (t-Test) für unabhängige Stichproben vergleicht den Mittelwert einer bestimmten Stichprobe mit einem hypothetischen Mittelwert (im obigen Beispiel mit dem Mittelwert von 40,3 Jahren) und überprüft die Wahrscheinlichkeit, daß der beobachtete Unterschied zwischen der Stichprobe und dem hypothetischen Wert zufällig ist. Die Wahrscheinlichkeit wird mit dem p-Wert ausgedrückt. Ein kleiner p-Wert (z.B. 0,01) bedeutet, daß es unwahrscheinlich ist (nur in 1 von 100 Fällen), daß ein solcher Unterschied zufällig auftauchen würde. In diesem Fall spricht man von einem im statistischen Sinn signifikanten Unterschied zwischen dem Stichproben-Mittelwert und dem hypothetischen Mittelwert. In der Regel gilt ein Wert ab $p = 0,05$ und kleiner als signifikantes Ergebnis. Vgl. Sievers 1989, 383 und Bortz 1984, 368.

³ Teich 1996, 2.

Gespräche mit diversen Vertretern und Funktionsträgern von Filmclubs. Und auch meine Interviewpartner und -partnerinnen aus Video- und Filmclubs waren allesamt erst vor kurzem in ihren Verein eingetreten, und zwar nachdem sie als Rentnerinnen und Rentner Zeit gefunden und den Wunsch verspürt hatten, ihre bereits vorhandenen Fähigkeiten auszubauen:

„Wenn man in den Club eintritt, dann denkt man, das sind alles so Superkoryphäen. Aber ich habe dann festgestellt, das stimmt gar nicht. Das sind alles Leute wie Du und Ich, und jeder hat seine eigene Erfahrung, die hat man sich gegenseitig mitgeteilt. Und das war das, was ich suchte“ (*Herbert W. aus Göttingen, 73 Jahre alt, Rentner und im früheren Berufsleben Drogist sowie Angestellter im pharmazeutischen Großhandel*).⁴

Ein ganz ähnliches Verlangen formulierte Peter K., 60 Jahre alt, Frührentner und ehemals leitender Angestellter aus Reyershausen bei Göttingen, der im übrigen die Meinung vertrat, Vereinsleben im allgemeinen sei ihm bis zum Eintritt in den Filmclub eher fremd gewesen:

„Da hoffe ich ein bißchen was zu lernen von der Aufnahmetechnik, von den Themen. Denn da bin ich eine Null. [...] Von der künstlerischen Seite, wenn man das so mal betrachten will, glaube ich, ist da nicht viel. Aber das kann ich ja vielleicht lernen.“

So konnten die Gruppen der unter 40-jährigen nur 5% aller Clubmitglieder in Stichprobe B auf sich vereinigen. Das jüngste ermittelte Clubmitglied ist ein 24 Jahre alter männlicher Student. Ein Blick auf Tabelle 11 zeigt die ausgeprägten Unterschiede der einzelnen Stichproben hinsichtlich der Altersstruktur. Der Altersmittelwert der Hobbyfilmer (Gruppe A; 40,4 Jahre in 1994) stimmt mit dem entsprechenden Wert der Bundesbevölkerung (40,3 Jahre in 1994) fast überein. Sie stellen mit 31,7% ihre zahlenmäßig stärkste Gruppe bei den 30 bis 39-jährigen, währenddessen Clubfilmer (Gruppe B) unter den 60 bis 69-jährigen am häufigsten vertreten sind (34,4%). Die mit durchschnittlich 35,0 Jahren jüngste Stichprobe der OK-Filmer (Gruppe C) hat einen hohen Anteil von 20 bis 29-jährigen (36,6%).

⁴ Eine Auflistung sämtlicher Interviewpartner und -partnerinnen findet sich in *Kapitel 10.1. Interviewnachweis*.

Tabelle 11 zu Frage 32: Prozentuale Verteilung der Filmer je Altersklasse⁵

Altersklassen	gesamt in %	A in %	B in %	C in %
< 20 Jahre	3,1	4,0	-	9,8
20 - 29 Jahre	13,4	18,3	1,8	36,6
30 - 39 Jahre	14,0	31,7	3,2	20,5
40 - 49 Jahre	14,4	15,1	12,6	17,9
50 - 59 Jahre	24,3	24,6	31,4	6,2
60 - 69 Jahre	21,2	4,8	34,4	7,1
> 70 Jahre	9,7	1,6	16,6	1,8

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 515

Früher ermittelte Daten zur Altersstruktur von aktiven Nutzern und Nutzerinnen Offener Kanäle bestätigen deren vergleichsweise niedriges Durchschnittsalter. So betrug das Durchschnittsalter aus der Eröffnungsphase des Offenen Kanals Ludwigshafen in einer Untersuchung von Gunnar Petrich aus dem Jahr 1984 nur 28 Jahre. Otfried Jarrens Auswertung der Nutzerkartei des Offenen Kanals Hamburg erbrachte für 1992 folgendes Resultat:

„Die jüngeren Nutzer des Offenen Kanals überwiegen deutlich:
Mehr als 60 Prozent sind jünger als 31 Jahre“ (Jarren 1994, 32).

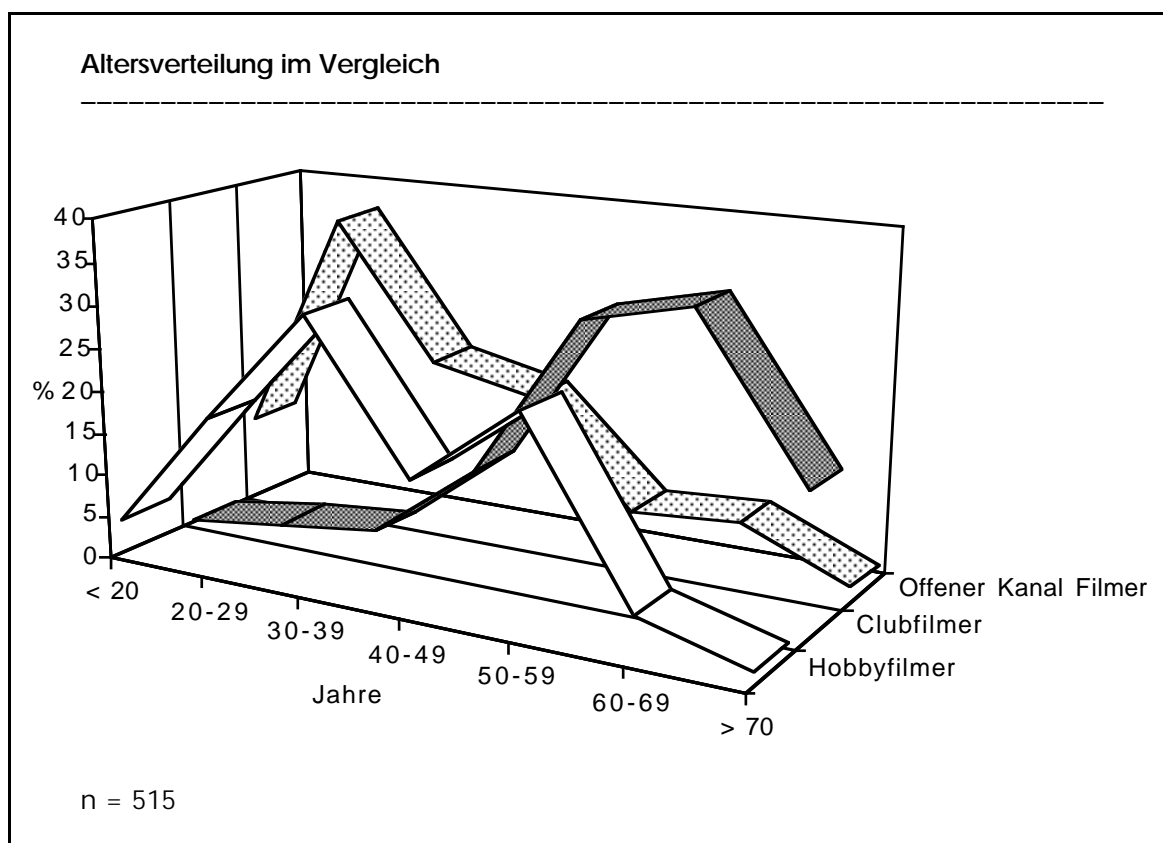
1993 ermittelten Winand Gellner und Stephan Tiersch in einer 239 Teilnehmer umfassenden Stichprobe aus 12 rheinland-pfälzischen Offenen Kanälen einen deutlich höheren Mittelwert von 40 Jahren. Prozentual am stärksten beteiligte sich dort die Gruppe der 30 bis 50-jährigen. Für Rheinland-Pfalz gilt damit die Tendenz zur Annäherung an das durchschnittliche Alter der Gesamtpopulation; dies sei eine Entwicklung, die Gellner und Tiersch „im Sinne eines Prozesses der Normalisierung zu interpretieren“ (Gellner/Tiersch 1993, 74) bereit sind. Allerdings ist dieses Ergebnis nicht auf alle Offenen Kanäle Deutschlands übertragbar: In der 1994 erstellten Nutzerstatistik des Offenen Kanals Saarland (gemeinsame Betrachtung von Radio- und TV-Nutzerdaten) dominierte mit 45,0% wieder die Gruppe der 20 bis 29 Jahre zählenden Nutzer und Nutzerinnen.⁶

⁵ Rundungen bewirken teilweise von 100 geringfügig abweichende Prozentsummen.

⁶ Vgl. Petrich 1984, 874 und Gellner/Tiersch 1993, 64 sowie für den Offenen Kanal Saarland: LAR 1994, 217.

Auch der Anteil der jüngeren Jahrgänge unter den Hobby-, Familien- und Freizeitfilmern in der vorliegenden Stichprobe ist hoch bemessen. Auf die Gruppe der 20 bis 39-jährigen entfällt ein Prozentsatz von immerhin 50% aller Befragten innerhalb der Teilstichprobe. Dieser Wert ist auch im Vergleich zum prozentualen Anteil der 20 bis 39-jährigen innerhalb der Bevölkerung Deutschland, der für 1992 bei 31,6% liegt, als hoch einzuschätzen.⁷ Grafik 11 verdeutlicht die unterschiedlichen Altersverteilungen der einzelnen Stichproben.

Grafik 11



Insgesamt sind die Filmerinnen signifikant jünger ($p = <0,0001$) als die Filmer.⁸ Eine Betrachtung der geschlechtsdifferenzierten Mittelwerte ist vor allem für die Einzelstichproben interessant. Das Durchschnittsalter der weiblichen Befragten weicht um ca. 6 (bei Gruppe B) bis knapp 8 Jahre (bei Gruppe A) nach unten von

⁷ Vgl. Statistisches Bundesamt `94 1994, 66.

⁸ In diesem Fall kam der Mann-Whitney-U Rangsummen-Test zum Einsatz, der an weniger Voraussetzungen geknüpft ist als ein normaler t-Test (insbesondere verzichtet er darauf, daß die Merkmale der Variablen der Normalverteilung folgen müssen). Dieser Test ermittelt Unterschiede zwischen den Rängen von Variablen und ist unanfällig gegen ‚Ausreißer‘. Der ermittelte p-Wert ist ähnlich zu interpretieren wie bei einem t-Test für unabhängige Stichproben. Vgl. Sievers 1989, 445f.

dem der männlichen ab. In Tabelle 12 ist außerdem zu erkennen, daß das durchschnittliche Alter der männlichen Befragten nur geringfügig vom Mittelwert der gesamten Stichprobe differiert (50,6 versus 49,2 Jahre). Die deutlich jüngeren Filmerinnen vermochten demnach nicht den Gesamtdurchschnitt entscheidend zu verändern. Ihre geringe Anzahl in der Stichprobe (69 von 552) verhinderte einen stärkeren mathematischen Einfluß.

Tabelle 12: Durchschnittsalter in Jahren. Aufgeteilt nach Geschlecht

Gruppe	Ø-Alter männlich	Ø-Alter weiblich
A	41,7	33,9
B	59,5	53,2
C	36,3	29,1
total	50,6	39,3

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 515

8.1.2. Geschlecht

Der Anteil von Frauen an der Gesamtstichprobe ist, wie in Tabelle 13 abzulesen, mit 12,5% als sehr niedrig zu bezeichnen. Auch andere Autoren stellen fest, daß Frauen in der von Technik geprägten Welt der privat betriebenen audio-visuellen Medienproduktion stark unterrepräsentiert sind. Rüdiger Teichs Mitgliederstatistik geht für 1996 von einem Anteil von 9,05% Frauen im BDFA aus.⁹ Die Clubfilmerinnen in Gruppe B ziehen gegenüber dieser Zahl mit 8,6% fast gleichauf. Die Angaben für Offene Kanäle variieren zwischen 12,0% für rheinland-pfälzische Offene Kanäle und 25,7% für den Offenen Kanal Saarland. Mit 16,3% Frauenanteil kommt der Offene Kanal Hamburg dem hier konstatierten Wert von 17,4% für die Gruppe C sehr nahe.¹⁰ Ins Bild paßt der ebenfalls bescheidene Anteil von 16,9% Frauen, die als nicht-organisierte und nicht institutionell gebundene Freizeit- und Hobbyfilmerinnen (Gruppe A) tätig werden.

⁹ Vgl. Teich 1996, 2.

¹⁰ Vgl. Gellner/Tiersch 1993, 68 und LAR 1994, 217 sowie Jarren 1994, 32.

Tabelle 13: Anteil der Filmerinnen

Amateurfilmgruppen	Anzahl	in %
A (Hobbyfilmerinnen)	23	16,9 %
B (Clubfilmerinnen)	26	8,6 %
C (OK-Filmerinnen)	20	17,4 %
total	69	12,5 %

n der Gesamtstichprobe = 552

Frauen im Umfeld nicht-kommerzieller Video- und Filmproduktion scheinen immer noch einen Sonderstatus einzunehmen und sind nach wie vor die Ausnahme von der Regel. Meine Gesprächspartnerin Helga B., die im Berufsleben Vorsitzende des Hausfrauenverbandes Kassel ist und im Offenen Kanal Kassel eine äußerst erfolgreiche und preisgekrönte Talkshow moderiert, kritisierte im Interview die oft verständnislose Haltung von Männern gegenüber Frauen, die in die Männerdomäne Medienarbeit im Offenen Kanal einbrechen.

„Und unseren Frauen macht es eben auch sehr viel Spaß. Natürlich hören wir auch dummes Geschwätz, daß die Leute sagen, ‚Was! Lauter Frauen und Hausfrauen, und die können so was?‘ Da sage ich ja, ihr seid ja blöd, sage ich, wer macht bei Euch daheim die Steckdosen ganz oder haut die Nägel in die Wand? Na ist doch wahr, dummes Geschwätz. Aber wir sind soweit ich weiß, die einzige Frauengruppe, die bundesweit so was macht.“

8.1.3. Familienstand

Gegenüber dem durchschnittlichen Familienstand der Bevölkerung Deutschlands konnten in den Teilstichproben einige Besonderheiten registriert werden. Zum einen entspricht – mit Ausnahme der Anzahl der geschieden und getrennt lebenden Personen – keine der drei Gruppen dem bundesdeutschen Durchschnitt. Insbesondere die Gruppen B und C weichen stark davon ab. Die Clubfilmer sind aufgrund ihres recht hohen Durchschnittsalters zu mehr als 85%

verheiratet. Nur in dieser Gruppe nähert sich der Prozentsatz der verwitweten Personen dem für ganz Deutschland geltenden Wert allmählich an. Das relativ niedrige Durchschnittsalter der OK-Filmer in Gruppe C führt zu einem überproportional hohen Anteil (64,3%) von ledigen Personen. So kann man zum anderen von einem erkennbaren altersbedingten Einfluß auf den Familienstand aller drei Teilgruppen ausgehen, vom dem die Teilstichprobe A der Hobbyfilmer und -filmerinnen vergleichsweise geringer betroffen ist. In dieser Gruppe fällt aber auch auf, daß der Prozentsatz der verheirateten Personen um 12,4 Punkte über dem bundesdeutschen Wert liegt. Dies ist um so bemerkenswerter, als die Gesamtbevölkerung durchschnittlich fast ebenso alt ist wie die Befragten der Gruppe A.

Tabelle 14 zu Frage 32: Familienstand

in %	total	A	B	C	BRD ¹¹
ledig	25,4	33,8	6,7	64,3	38,6
verheiratet	67,7	61,0	85,3	29,6	48,6
geschieden/ getrennt lebend	4,7	4,4	4,3	6,1	4,6
verwitwet	2,2	0,7	3,7	-	8,2

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 551

Nur die Filmer Offener Kanäle (Gruppe C) erreichen mit 28,7% annähernd den bundesdeutschen Durchschnitt der Einpersonenhaushalte, der bei 33,74% für 1992 liegt.¹² Es ist außerdem zu vermuten, daß – wie zuvor für den Familienstand – das niedrige Alter ausschlaggebender Faktor für den 12,2% erreichenden Anteil von Personen in Wohngemeinschaften ist. Diese Haushaltsform spielte in den beiden anderen Teilgruppen nur eine marginale Bedeutung. Dort wird das Gros der Haushalte besonders häufig von zwei oder mehr Personen gebildet. Aus Tabelle 15 kann man außerdem entnehmen, daß die Hobbyfilmer und -filmerinnen zu mehr als 50% – und damit weit häufiger als die entspre-

¹¹ Familienstand Bevölkerung Bundesrepublik Deutschland zum Stichdatum 31.12.1991; vgl. Statistisches Bundesamt `94 1994, 67.

¹² Vgl. Statistisches Bundesamt `94 1994, 70.

chend Befragten der beiden übrigen Gruppen – in Familien mit mindestens zwei Personen leben.¹³

Tabelle 15 zu Frage 32: Wohn- und Haushaltsformen

in %	total	A	B	C
allein lebend	13,3	13,3	7,4	28,7
mit Partner/ -in	49,4	29,6	66,6	27,8
in Familie lebend	33,0	51,9	25,8	29,6
Wohngemeinschaft	4,0	5,2	0,3	12,2
anderes	0,4	-	-	1,7

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 549

8.1.4. Bildungsabschluß und Beruf

Faßt man Haupt- und Realschulabschluß einerseits und Abitur und Hochschulabschluß andererseits zu je einer Einheit zusammen, ergibt die Betrachtung der Gesamtstichprobe – wie aus Tabelle 16 ersichtlich – (mit 49,0% vs. 48,1%) eine fast symmetrische Verteilung der Schul- und Hochschulabschlüsse. Im Vergleich zur Gesamtbevölkerung Deutschlands, die einen prozentualen Anteil von 80,9% Personen mit Haupt- und Realschulabschluß aufweist, kann das Bildungsniveau der Stichprobe insgesamt als hoch bezeichnet werden.¹⁴ Die differenzierte Analyse der Einzelstichproben offenbart darüber hinaus das hohe Bildungsniveau in Gruppe A, mit einem Anteil von 61,0% Abitur und Hochschulab-

¹³ Die Antwortvorgaben zu Frage 32 im Fragebogen (siehe Anhang) betreffend Haushaltsstruktur lassen nicht erkennen, ob eine Kleinfamilie ‚vollständig‘, d.h. in diesem Zusammenhang mit Partnerin und Partner plus mindestens eines weiteren Familienmitgliedes, zusammengesetzt ist. Familie kann hier beispielsweise auch bedeuten, daß eine allein-erziehende Mutter mit einem Kind zusammenwohnt. Daher ist die Mindestzahl für die Variable ‚Familie‘ mit 2 Personen anzusetzen.

¹⁴ Vgl. Statistisches Bundesamt `94 1994, 401. Einschließlich vergleichbarer Abschlüsse, z.B. der Polytechnischen Oberschule der DDR, die dem Realschulabschluß gleichgestellt wurden.

schlüssen, und desgleichen in Gruppe C mit 59,2%.¹⁵ Niedrigere Bildungsabschlüsse (Haupt- und Realschule) dominieren mit 60,7% die Gruppe B der Clubfilmerinnen und -filmer. Ein plausibler Erklärungsansatz für das niedrigere Bildungsniveau der Gruppe B darf wiederum im hohen Altersdurchschnitt vermutet werden. In den 1950er Jahren, als die heutigen Mitglieder der Filmclubs mehrheitlich die Schulen und Bildungsstätten verließen, galten Abitur und Hochschulabschlüsse eher noch als Ausnahme von der Regel der Haupt- und Realschulabschlüsse. Darüber hinaus stehen traditionelle Vereine in Konkurrenz zu weniger starr geordneten Freizeitformen des individuellen Lebensstils, die gerade von den jüngeren Jahrgängen als besonders attraktiv empfunden werden. Ebenso wie andere Vereine und Zusammenschlüsse leiden Film- und Videoclubs daher seit Jahren unter Nachwuchsmangel; man bleibt – auch mit den alten Bildungsabschlüssen – unter sich.¹⁶

Tabelle 16 zu Frage 32: Schul- und Hochschulabschlüsse

in %	total	A	B	C
keinen Abschluß	0,9	0,7	1,3	-
Hauptschulabschluß	26,0	17,6	32,2	20,0
Realschulabschluß	23,0	18,4	28,5	13,9
Abitur	17,7	17,6	10,7	35,7
Hochschulabschluß	30,4	43,4	27,2	23,5
Noch kein Abschluß	2,0	2,2	-	7,0

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 549

Die berufliche Situation der Befragten geht aus Tabelle 17 wie folgt hervor: Etwas mehr als die Hälfte aller Filmerinnen und Filmer sind berufstätig; knapp 30% üben keinen Beruf mehr aus. Auf die Kategorie ‚Rentner bzw. Ruhestand‘

¹⁵ Die Angaben zur formalen Bildung der Nutzer und Nutzerinnen von Offenen Kanälen in Gruppe C harmonisieren nur teilweise mit Ergebnissen anderer Autoren. Otfried Jarren ermittelte 1992 für n = 67 einen 59,8%-igen Anteil von Personen mit Abitur oder Hochschulabschluß im Hamburger Offenen Kanal. Vgl. Jarren 1994, 38. Dagegen betrug der Prozentwert für diese Abschlüsse des gleichen Jahres in den rheinland-pfälzischen Offenen Kanälen nur noch 45% (bei n = 237). Für den Zeitraum von 1984-86 waren dort noch 62,0% registriert worden. Winand Gellner und Stephan Tiersch sprechen infolgedessen von einer „deutliche[n] Verschiebung in Richtung der niedrigeren Schulabschlüsse“ (Gellner/Tiersch 1993, 71).

¹⁶ Vgl. auch *Kapitel 6.5.2. Mitgliederstruktur BDFa*.

entfielen innerhalb der Gruppe B der Clubfilmerinnen und -filmer sogar 46,5%. Dieses Ergebnis resultiert erneut aus dem Umstand des beträchtlichen Alterdurchschnitts der Gruppe B. Mit 32,2% Schülern und Schülerinnen sowie Studierenden zeigt sich Gruppe C (Offener Kanal-Filmer) von ihrer jungen Seite. Auffallend ist der durchgängig niedrige Anteil von Auszubildenden und Arbeitslosen sowie von Hausfrauen und -männern.

Tabelle 17 zu Frage 32: Berufstätigkeit

in %	total	A	B	C
berufstätig	54,2	69,1	50,5	46,1
Hausfrau/ -mann	1,3	2,2	1,0	0,9
Schüler/ -in	2,7	2,9	-	9,6
Student/ -in	7,6	9,6	1,0	22,6
in Berufsausbildung	1,1	2,2	-	2,6
Rente/Ruhestand	29,1	8,8	46,5	7,8
arbeitslos	2,7	2,9	0,7	7,8
anderes	1,3	2,2	0,3	2,6

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 550

Amateurfilmer sind mehrheitlich den Angestellten- und Beamtenberufen zuzuordnen. 60,9% aller Teilnehmer der Stichprobe gaben an, daß entweder sie selbst oder die Erwerbsperson – gegenwärtig oder ehemals – diese Stellung im Beruf erlangt hätten. Ein hoher Prozentwert von 23,7% Selbständigen (in Tabelle 18 die kumulierten Kategorien Unternehmer, Freier Beruf, Geschäftsleute und selbständige Handwerker), der in Gruppe C mit 25,6% freier Berufe sogar eine Höchstmarke erreicht, durchsetzt die Stichprobe zusätzlich mit Angehörigen gehobener Positionen im Berufsleben. Arbeiter, Facharbeiter und Landwirte bzw. -innen sind dagegen mit zusammen 9,8% klar unterrepräsentiert.¹⁷

Meine Interviews führte ich im übrigen fast durchgängig mit Personen, die entweder in leitender Position angestellt oder als Selbständige tätig waren. Zur

¹⁷ Zum Vergleich die Zahlen des Bundesdurchschnitts in 1992: Arbeiter: 37,8%, Angestellte: 45,6%, Beamte: 6,7%, Selbständige 8,4%. Vgl. Statistisches Bundesamt `94 1994, 114.

erstgenannten Gruppe zählt auch Peter K. Wie er gebrauchten auch andere besonders gern die Redewendung vom starken Engagement im Beruf:

„Allerdings war ich durch meinen Beruf auch so engagiert, ich habe immer geglaubt, die Phywe gehört mir. Also es war grauenhaft. Ich hatte eine etwas, ach was: gehobene Stellung ist gelogen, ich war also höchstens mittleres Management, aber mehr als zehn Jahre lang war ich Boss der Reklamationsabteilung.“

Tabelle 18 zu Frage 32: Berufsgruppe

in %	total	A	B	C
Unternehmer	1,6	1,6	2,1	-
Freie Berufe	13,1	14,3	8,8	25,6
kleine/mittlere Geschäftsleute	4,2	1,6	6,0	2,3
Selbständige Handwerker	4,8	5,6	5,6	1,2
Leitende Angestellte	22,7	15,1	29,1	12,8
Angestellte	21,9	22,2	22,8	18,6
Beamte geh./höherer Dienst	11,7	11,1	11,6	12,8
Beamte einfacher/mittlerer D.	4,6	6,3	3,9	4,7
Landwirte	0,6	0,8	0,4	1,2
Facharbeiter	6,6	9,5	3,9	11,6
Arbeiter	2,6	4,0	2,5	1,2
Andere Berufsgruppen	5,4	7,9	3,5	8,1

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 497

8.1.5. Zusammenfassung

Wollte man die am häufigsten vorkommenden demographischen Merkmale charakterisieren, wäre der typische Amateurfilmer in der Mitte der 1990er Jahre ein verheirateter, mit großer Wahrscheinlichkeit männlicher, berufstätiger Angestellter mittleren Alters, der über einen hohen Bildungsgrad verfügt und der mit seiner Ehefrau oder Partnerin zusammenwohnt. Über die Tatsache der griffigen Verallgemeinerung hinaus hat ein solches Unterfangen allerdings nur geringe Aussagekraft. Denn es lenkt den Blick ab von den je unterschiedlichen, relevanten Ausgangsvoraussetzungen und Motivationen in der Filmpraxis der

drei Amateurfilmgruppen. Festzuhalten bleibt daher auch, daß insbesondere die disparate Altersstruktur jeweils andere Merkmalsausprägungen hervorbringt.

In Gruppe A der Hobby- und Familienfilmer ist ‚man‘ überdurchschnittlich oft verheiratet, lebt zu mehr als 50% in einer Familie, hat mit 43,4% Hochschulabschlüssen den höchsten Bildungsgrad und mit 70 von 100 Befragten die höchste Berufstätigenrate erreicht. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Gruppe B (Clubfilmer) sind zu mehr als 85% verheiratet und zu fast 47% in Rente oder Ruhestand, sie haben in gut 66 von 100 Fällen eine Haushaltsgemeinschaft mit ihren Partnerinnen und Partnern und gleichzeitig den niedrigsten Wert der Familienhaushalte und sind bzw. waren zu fast 30% leitende Angestellte. Die vergleichsweise junge Gruppe C der OK-Filmer erlangt Höchstwerte bei der Anzahl der ledigen Personen (64,3%), beim Abitur (35,7%), und sie stellt prozentual die meisten Schüler, Schülerinnen und Studierenden. Für viele der nachfolgenden Betrachtungen kann insgesamt gesehen gelten, daß die beiden auffälligsten disparaten Verteilungen – dominanter Männeranteil und abweichende Alterstruktur – die analytisch-interpretative Aufmerksamkeit auf sich ziehen werden.

8.2. *Phase der Vorbereitung*

8.2.1. Allgemeine medientechnische Ausstattung

Amateurfilmer und -filmerinnen müssen, um ihre Zielsetzungen zu realisieren, technische Hilfsmittel einsetzen, die, je nach Anspruch und den finanziellen Möglichkeiten, mehr oder weniger bescheiden ausfallen können. In jedem Fall haben sie ein Hobby, das ohne Technik nicht auszuüben ist, ganz gleich welche persönliche Einstellung sie ihr gegenüber einnehmen. Es ist unmöglich, einen Film oder ein Video zu produzieren, ohne sich verschiedenster Technik (des Materials, der Optik, der Aufnahme- und Weiterverarbeitungsgeräte sowie der Wiedergabeapparaturen) zu bedienen. Auch die Flut der alten wie neuen Ratgeberbücher für Amateurfilmer variiert in immer neuen Facetten das gleiche Thema: Welche technischen und gestalterischen Wege muß ich gehen, damit mein Film gelingt? Die weitaus meisten dieser Bücher sind randvoll mit Erläuterungen zu technischen Aspekten des Filmens, dank deren rasch erlernter Handhabung bessere Filme entstehen sollen:

„Videos in Profiqualität zu drehen ist heute dank ausgereifter Technik keine Hexerei“ (Schild 1988, 6).

Da der gesamte Bereich der eingesetzten Technik anscheinend so bedeutsam ist, lohnt es sich, näher hinzuschauen. Die Frage drängt sich auf, welchen quantitativen Anteil Kommunikations- und Unterhaltungstechnik im allgemeinen und Film- bzw. Video-Technik im besonderen im Leben der Filmer und Filmerinnen einnehmen. Über den ersten Teil der Frage kann ein Vergleich zwischen der vorliegenden Stichprobe und der Bevölkerung Deutschlands bezüglich der Haushaltsausstattung mit Geräten der Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik Auskunft geben. Ich gehe dabei von der Überlegung aus, daß ein mehr oder weniger zahlreiches Vorhandensein dieser Geräte für den privaten Bedarf materielles Indiz für ein mehr oder minder ausgeprägtes Interesse an Technik im allgemeinen ist. Vereinfacht ausgedrückt handelt es sich um den Zusammenhang, daß eine unterschiedliche Quantität Hinweise auf eine unterschiedlich beschaffene Qualität der Beziehung zur Technik geben kann. Es ist daher zu überprüfen, ob die Annahme berechtigt ist, daß Amateurfilmer und -filmerinnen im Vergleich zur Gesamtbevölkerung über eine höhere Haushaltsausstattung mit allgemeiner Unterhaltungs- und Kommunikationstechnik verfügen bzw. daß ihr gesteigertes Interesse an Technik mit einem vergleichsweise üppigen Gerätepark korrespondiert.

Wie kaum anders zu erwarten war, verfügten alle drei befragten Gruppen (A, B und C) im Bereich der klassischen audio-visuellen Kommunikationsmedien – Fernsehen, Radio, Telefon – sowie bei Fotokameras und Stereoanlagen über einen sehr hohen Ausstattungsgrad, der nahe dem Sättigungspunkt liegt. In Tabelle 19 sind die Einzelergebnisse aufgelistet. Die in der Computeranalyse ermittelten Prozentwerte erreichten durchgängig ähnliche bis höhere Ausprägungen wie die zum Vergleich herangezogenen Daten für die Bevölkerung Deutschlands. Man muß bei einer Bewertung der Zahlen allerdings berücksichtigen, daß alle vorgenannten Geräte zur Grundausstattung sämtlicher deutscher Haushalte zu rechnen und Mehrfachausrüstungen keineswegs unüblich sind.¹⁸

„1993 lebte fast jeder dritte Bürger in einem Haushalt mit mindestens zwei Fernsehapparaten, drei von vier Bürgern lebten in Haushalten mit mindestens drei Radios“ (Medienbericht '94 1994, 260).

¹⁸ Schon der Medienbericht 1985 stellte bezüglich der Ausstattungsichte mit den beiden wichtigen Unterhaltungs- und Informationsmedien TV und Radio fest: „Radio- und Fernsehapparate sind in nahezu jedem Haushalt vorhanden“ (Medienbericht 1985 1986, 96).

Tabelle 19 zu Frage 1: Haushaltsausstattung mit ausgewählten Unterhaltungs- und Kommunikationsgeräten in 1994. Angaben in Prozent

Gerätetyp	A	B	C	total	Bevölk.
Fernseher	96,3	99,3	95,6	97,8	96 *)
Radio	90,4	92,4	88,6	91,1	>98 **)
Telefon	97,8	97,7	98,3	97,8	84 *)
Fotokamera	91,2	95,0	87,8	92,6	84,8***)
Stereoanlage	94,9	95,3	92,2	94,6	71,8***)
Videorekorder	80,9	89,0	83,3	85,8	64 *)
Personalcomputer	54,4	38,9	60,5	47,2	24 *)
BTX-Anschluß	5,1	3,3	10,4	5,3	1,2 *)
Faxgerät	13,2	12,0	13,9	12,7	4,9****)
Anrufbeantworter	29,4	25,2	48,7	31,2	15,3****)
Videospielkonsole	5,1	3,3	7,9	4,7	
Gameboy	12,5	4,7	13,0	8,3	

A: Hobbyfilmer
n für A = je 136

B: Clubfilmer
n für B = je 301

C: Offener Kanal-Filmer
n für C = min: 114, max: 115

*) Deutsches Video Institut 1996, o.S. Angabe für 1994

**) Medienbericht '94 1994, 260. Angabe für 1993

***) AG Media-Analyse [o.J.], o.S. Angabe für 1994

****) AG Media-Analyse [o.J.], o.S. Angabe für 1995

Für moderne Unterhaltungs- und Kommunikationsmedien – im Fachjargon: consumer electronics –, das sind u.a. Videorekorder, Personalcomputer, Bildschirmtext (BTX bzw. T-Online oder andere Internet-Provider o.ä.) und Faxgeräte, lassen sich viele Amateurfilmer und -filmerinnen gewinnen. In ihren Haushalten stehen deutlich mehr Geräte dieser Art als im Durchschnitt der Bevölkerung. So verfügt fast die Hälfte aller Amateurfilmhaushalte über einen Personalcomputer (Vergleichswert 24%), ein Achtel über ein Faxgerät (Vergleichswert 4,9%), und mit Videorekordern ist man in 85,8% aller Fälle (Vergleichswert 64%) versorgt. Interessant ist auch die Tatsache, daß immerhin 5,3% auf einen BTX-Anschluß entfallen. Dies ist um so bemerkenswerter, als im gleichen Zeitraum der Datenerhebung (1994), nur 1,2% aller bundesdeutschen Haushalte mit BTX oder einem anderen Online-Dienst verbunden waren.¹⁹

¹⁹ Das Deutsche Video Institut kumulierte ab dem Jahr 1994 die Daten für BTX und andere Online-Dienste (z.B. Internet-Provider).

In der internen Gegenüberstellung der drei Amateurfilmgruppen sticht heraus, daß die Clubfilmer und -filmerinnen (Gruppe B) im Fall der klassischen Kommunikations- und Unterhaltungsgeräte Kopf an Kopf mit den beiden anderen Gruppen liegen oder sogar geringfügig höhere Ausstattungsgrade für sich reklamieren können. Die Unterschiede – beim Fernseher, Radio oder Telefon – sind aber nicht so stark ausgeprägt wie für den umgekehrt gelagerten Fall einiger moderner elektronischer Geräte wie z.B. Computer, BTX-Anschlüsse, Anrufbeantworter oder Videospielekonsolen, die bei Hobby- und OK-Filmern stärker vertreten sind. Am anschaulichsten kann das Beispiel des Personalcomputers angeführt werden. Hier differiert der ermittelte Prozentwert (38,9%) so deutlich²⁰ wie bei keinem anderen Gerät von der entsprechenden für alle Gruppen geltenden größeren Zahl von 47,2%. Moderne elektronische Medien scheinen eine im internen Vergleich etwas geringere Anziehungskraft auf Clubfilmer auszuüben.

Die Vermutung, wonach die Tatsache der geringeren Ausstattung etwas mit dem höheren Altersdurchschnitt der Gruppe B zu tun habe – aufgrund der Einschätzung, daß höheres Alter gleichzusetzen sei mit geringerem Interesse an moderner Kommunikations- und Unterhaltungstechnik –, läßt sich prinzipiell bestätigen. Allerdings sollte berücksichtigt werden, daß für das ausgewählte Beispiel ‚Computer‘ die Variablen ‚Personalcomputer‘ und ‚Alter‘ in der Gesamtstichprobe mit Cramers $V = 0,41$ nur mäßig miteinander korrelieren.²¹ Ein in jeder Hinsicht zweifelsfreier Nachweis steht daher noch aus, wenn auch die Tendenz unbestritten ist. Eine diesbezügliche vorschnelle Annahme wird auch durch das Beispiel des Faxgerätes korrigiert, mit dem 12% (vs. 12,7%; vgl. Tabelle 19) aller Clubfilmerhaushalte ausgestattet sind. Außerdem wurde im Fragebogen nicht nach dem persönlichen Eigentum bzw. individuellen Nutzung dieser Geräte gefragt, sondern nach ihrer Existenz im Haushalt.²² Daher gilt, daß in einem gemeinsamen Haushalt mit einem älteren Befragungsteilnehmer oder -teilnehmerin zu einem gewissen Anteil auch jüngere Mitglieder leben können,

²⁰ Es handelt sich um einen im statistischen Sinn signifikanten Unterschied, wegen $p = <0,0001$ bei der Betrachtung des Mittelwertunterschieds von Gruppe B und dem für alle Gruppen geltenden Wert.

²¹ Der Assoziationskoeffizient Cramers V beschreibt die Stärke des Zusammenhanges zweier Variablen, deren Daten nominal skaliert wurden und die in größeren als 2×2 Kontingenztabellen (Kreuztabellen) angeordnet werden müssen. Er kann Werte zwischen 0 und +1 annehmen, wobei ein großer Wert für V auf einen starken Zusammenhang der Variablen hinweist. Er besitzt aber den Nachteil, nicht anzeigen zu können, welche Richtung (negative oder positive) die Beziehung einnimmt. Vgl. Dreier 1994, 210f.

²² Frage 1 im Fragebogen lautete: Welche technischen Geräte – im Bereich der Medien und Unterhaltungselektronik (außer Geräten zum Filmen) – befinden sich in Ihrem Haushalt? Vgl. in Kapitel 10.3. *Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘*.

die die vorhandenen Geräte besitzen und nutzen könnten. Dies scheinen auch die Gründe dafür zu sein, daß selbst bei einem typischen elektronischen Spielzeug für Kinder und Jugendliche wie dem ‚Gameboy‘ das Assoziationsmaß Cramers V einen überraschend bescheidenen Wert von ‚nur‘ $V = 0,51$ – bezüglich der Messung der Stärke des Zusammenhanges zwischen den Variablen ‚Gameboy‘ und ‚Alter‘ – annimmt.

Frauen und Männer in Amateurfilmhaushalten sind mit allen wichtigen klassischen und modernen Kommunikations- und Unterhaltungsmedien ähnlich gut versorgt. Wie Tabelle 20 zeigt, sind feststellbare prozentuale Unterschiede für Frauen und Männer in nur schwachem Umfang vorhanden. Für keinen Gerätetyp konnten signifikante Unterschiede beobachtet werden. Diese Zahlen geben darüber hinaus auch – aus den oben bereits angeführten Gründen – keinen Aufschluß über Fragen des persönlichen Besitz oder des tatsächlichen geschlechtsspezifischen Nutzungsverhaltens. Sie lassen sich aber dahingehend interpretieren, daß die weiblichen und männlichen Befragten der Gesamtstichprobe prinzipiell gleich gute Chancen des Zugangs zu den einzelnen Geräten haben.

Tabelle 20 zu Frage 1: Haushaltsausstattung mit ausgewählten Unterhaltungs- und Kommunikationsgeräten in 1994. Gesamte Stichprobe. Aufgeteilt nach Geschlecht

Gerätetyp	weiblich	männlich
Fernseher	98,6	97,7
Radio	91,3	91,3
Telefon	97,1	97,9
Fotokamera	91,0	93,0
Stereoanlage	89,9	95,2
Videorekorder	81,2	86,5
Personalcomputer	44,9	47,6
BTX-Anschluß	5,8	5,2
Faxgerät	13,0	12,7
Anrufbeantworter	31,9	31,1
Videospielkonsole	2,9	5,0
Gameboy	7,2	8,5
Angaben in Prozent	n = je 69	n = min: 481, max: 482

Es kann abschließend festgehalten werden, daß Amateurfilmer und -filmerinnen im Vergleich zur Bevölkerung Deutschlands überdurchschnittlich gut mit allen relevanten Gerätetypen der Unterhaltungs- und Kommunikationstechnik versorgt sind. Insbesondere moderne elektronische Medien wie Computer, Videorekorder und Online-Dienste gehören zu den bevorzugten technischen Einrichtungen. Vorausgesetzt, man akzeptiert die erwähnte Grundannahme, daß hohes Technikinteresse mit hohen Ausrüstungszahlen einhergeht, kann behauptet werden, daß Amateurfilmhaushalte der Medientechnik gegenüber grundsätzlich positiv eingestellt sind.

8.2.2. Film- und videotechnische Ausstattung

Befaßt man sich nun mit dem zweiten Teil der eingangs gestellten Frage, nämlich inwieweit Amateurfilmer und -filmerinnen mit spezieller Technik aus dem Film- und Videosektor ausgerüstet sind, kann folgendes festgehalten werden: Zunächst einmal fällt der Vergleich des Ausstattungsgrades mit dem für viele wichtigsten Ausrüstungsgegenstand, der Video- bzw. Filmkamera, zwischen der Bevölkerung und den Stichprobenteilnehmern eindeutig zugunsten der Amateurfilmer und -filmerinnen aus. Nennen ein Sechstel (17,0%; vgl. Tabelle 21) aller deutschen Haushalte eine Videokamera bzw. Videocamcorder ihr eigen, so sind es bei den Amateurfilmhaushalten fast zwei Drittel (64,9%). Selbst die Schmalfilmtechnik in Gestalt der Super-8-Kameras kann in noch 57,9% aller Haushalte der Befragten angetroffen werden, obwohl diese Kameratypen mittlerweile als technisch veraltet gelten und nur noch sehr selten produziert werden.

Es ist auch davon auszugehen, daß die Ausstattung mit Schmalfilmkameras und -zubehör im Laufe der kommenden Jahre immer weiter sinken wird, da selbst die älteren Amateurfilmer und -filmerinnen in vielen Fällen von Schmalfilm- auf Videotechnik umgestiegen sind. Ihre meist in den 1950er bis Ende der 1970er Jahre gekauften Erstausrüstungen verschwinden irgendwann für immer in den privaten Archivschränken:

Herbert W.: „Mitte der 1960er Jahre habe ich mir eine Super-8-Kamera angeschafft, die ich noch habe.“

Autor: „Und auch noch benutze?“

Herbert W.: „Die benutze ich nicht mehr, nein. Ich hab mir aus irgendeinem Nachlaß von einem Bekannten noch mal eine Dop-

pel-8 [-Filmkamera; Anm. des Autors], na ja geschenkt nicht, von Fuji, die hat damals wahrscheinlich auch mal neu über zweitausend Mark gekostet, die hab ich für hundert Mark gekauft, aber da gibt's kaum noch Filme. [...] Das war dann ein Fehlkauf, ich hab mir auch keine großen Gedanken darüber gemacht. Ich hab sie noch unten im Schrank drin liegen. Und dann bin ich auf Video umgestiegen, ja eben weil das doch ein bißchen praktischer war. Filme waren billiger. Und praktischer, weil man keine Leinwand aufbauen mußte. [...] Und das ist gewesen, wann habe ich mir die erste Videokamera gekauft? 1985? Ja, das war 1985.“

Tabelle 21 zu Frage 2: Haushaltsausstattung mit Film- und Videogeräten in 1994. Angaben in Prozent

Gerätetyp	A	B	C	total	Bevölk.
Videokamera bzw. Camcorder	77,4	65,1	49,6	64,9	17,0 *)
Super-8-Kamera	31,4	82,4	25,2	57,9	11,6 **)
16-mm-Kamera	2,2	10,6	3,5	7,1	
Stativ	61,3	96,7	55,7	79,4	
Mikrofon	46,7	94,0	61,7	75,6	
Filmleuchten	36,5	90,0	40,0	66,4	
Videoschnittplatz	13,9	36,9	18,3	27,3	
Schnittrekorder	28,5	51,2	31,3	41,4	
Videoschnitt per Computer	10,9	17,3	13,0	14,9	
Schmalfilmschnittplatz	14,6	60,1	12,2	38,9	
Filmprojektor	35,0	88,0	31,3	63,1	9,8**)
Ausleihe v. Geräten	10,2	1,3	50,4	13,7	

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n für A = je 137 n für B = min: 300, max: 301 n für C = je 115

*) Deutsches Video Institut 1996, o.S. Angabe für 1994

***) Medienbericht '85 1985, 242. Angabe für 1984

Die höchsten Ausstattungsgrade kann die Gesamtstichprobe bei drei Zusatzgeräten erzielen, die als obligatorisch für die Aufnahmesituation angesehen werden können. Stative, Mikrofone und Filmleuchten scheinen für alle Gruppen be-

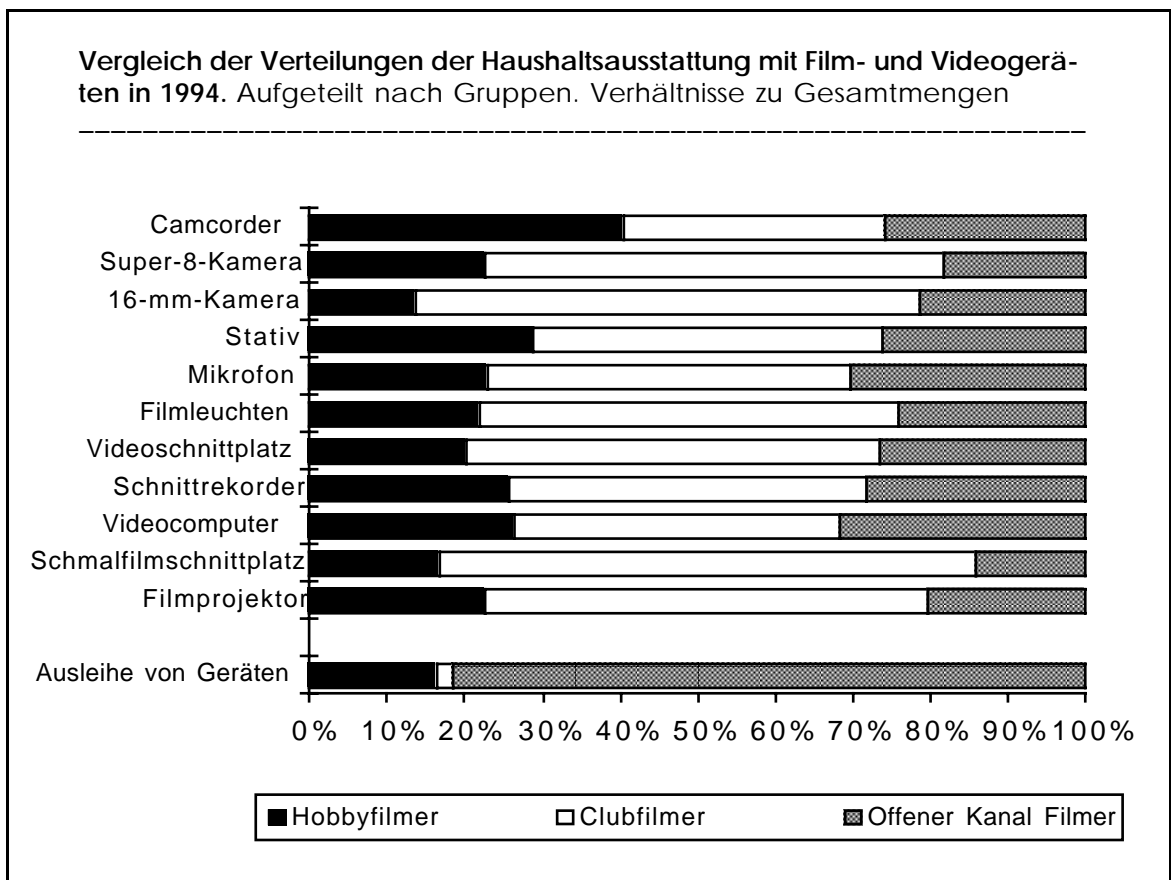
liebte Ausrüstungsgegenstände zu sein, wie aus Tabelle 21 hervorgeht. Sieht man einmal von den Camcordern in Gruppe A und C ab (mit Prozentwerten von 77,4 und 49,6), wird die Rangliste der am häufigsten vorhandenen Gerätetypen bei allen Teilgruppen von den Zusatzgeräten angeführt. Dagegen findet die Postproduktion (Nachbearbeitung der Rohaufnahmen) über alles betrachtet eine geringere gerätetechnische Aufmerksamkeit, denn die Prozentwerte für Video-Schnittrekorder, Videoschnittplätze sowie den Videoschnitt mit Hilfe eines Computers und auch für Schmalfilmschnittplätze fallen beträchtlich ab.

Wiederum lohnt sich im Vergleich der Teilstichproben untereinander zuerst ein Blick auf die Gruppe B der Clubfilmer und -filmerinnen. Bis auf eine Ausnahme erzielen diese die höchsten Ausstattungswerte für alle Gerätetypen. In Grafik 12 sind die zueinander in Verhältnis gesetzten Verteilungen in Balkenform dargestellt, so daß die meist dominante Ausstattungsdichte der Vereinsfilmer sichtbar wird. Die Unterschiede zwischen Gruppe B und den beiden anderen Teilstichproben A und C sind für fast alle Geräte mit p-Werten von min. $p = 0,0203$ bis max. $p = <0,0001$ auch im statistischen Sinn signifikant. Nur Videokameras bzw. Camcorder befinden sich mit 77,4% am häufigsten im Besitz der Hobby- und Freizeitfilmer, denen die Videotechnik in all ihren verschiedenen Formaten bereits seit langem zum Standardmedium geworden ist.²³ Absatzzahlen von mehr als 7.450.000 in Deutschland verkauften Videoaufnahmegegeräten für die Zeit von 1980 bis 1995 sprechen in dieser Hinsicht eine deutliche Sprache.²⁴

²³ Nicht signifikante Unterschiede zwischen Clubfilmern auf der einen und Hobby- bzw. OK-Filmern und -Filmerinnen auf der anderen Seite bestanden außerdem noch hinsichtlich der Videonachbearbeitung mit einem Personalcomputer.

²⁴ Vgl. Deutsches Video Institut 1997, o.S.

Grafik 12 zu Frage 2



Ein weiterer deutlich erkennbarer Unterschied betrifft die Wahl des Mediums, dessen man sich zur Herstellung der Filme bedient. Gruppe B der Clubfilmer und -filmerinnen kann für sich den höchsten Ausstattungsgrad mit klassischer Schmalfilmtechnik reklamieren. Auf die Super-8-Kamera entfällt der außergewöhnlich hohe Prozentwert von 82,4 bezogen auf Gruppe B der Clubfilmschaffenden. Damit liegt die Super-8-Technik sogar vor allen gruppenspezifischen Ausstattungsgraden mit Videokameras oder Camcordern. Diese Zahl korrespondiert mit den passenden Geräten für die Nachbearbeitung (60,1% für den Schmalfilmschnittplatz) und die Wiedergabe (88,0% für Filmprojektoren) der Schmalfilme. Da die Haushaltsausstattung aber nichts über das tatsächliche Nutzungsverhalten aussagt, bleibt verborgen, ob die Clubfilmer in der Praxis mit der in die Jahre gekommenen Technik Schmalfilm arbeiten oder nicht doch zu Video übergegangen sind bzw. die Schmalfilmgeräte als liebgewonnene Erinnerungsstücke ungenutzt im Schrank verwahren. Es kann aufgrund der hohen Ausstattungsichte mit elektronischen Nachbearbeitungsgeräten (Video-

Schnittrekorder 51,2% und Videoschnittplatz 36,9%) jedenfalls als sicher gelten, daß die modernere Videotechnik auch in dieser Gruppe in erheblichem Umfang genutzt wird.

Naturgemäß schneidet Schmalfilmtechnik bei den beiden anderen Teilstichgruppen quantitativ schlechter ab. Schon aufgrund der gewaltigen Verkaufserfolge von Videogeräten in den vergangenen zwei Jahrzehnten und der gegen Null tendierenden Umsätze im Schmalfilmsegment ist die Gewißheit groß, daß Hobby- und Offener Kanal-Filmer überwiegend die Videotechnik verwenden. Meiner Meinung nach handelt es sich bei den verbleibenden 31,4% Super-8-Kameras für Gruppe A und 25,2% für Gruppe C nebst dazugehöriger Peripherie um Erb- und Restbestände aus elterlichem Haushalt oder um Sammlerstücke. Praktische Nutzungsaspekte dürften selten und wenigen übriggebliebenen Enthusiasten vorbehalten sein.

Die Ausstattungsunterschiede zwischen den Hobbyfilmern und Offener Kanal-Filmern bzw. -Filmern gestalten sich durchweg moderat, wobei als Ausnahme von der Regel anzumerken ist, daß Camcorder in der Stichprobe der Offener Kanal-Filmer (Gruppe C) mit knapp 50% signifikant geringer ($p = <0,0001$ bei A versus C) vertreten sind. Diese Gruppe wird darüber hinaus besonders gekennzeichnet durch die signifikant höchste Geräteausleihe ($p = je 0,0001$ bei C versus A und B) – immerhin 50,4% gaben im Fragebogen an, erforderliche Hauptkomponenten der Filmproduktion, z.B. die Kamera, nicht zu besitzen beziehungsweise sich diese zu leihen. Offensichtlich greifen Offener Kanal-Filmer öfter auf den Gerätepool ihrer Medieninstitutionen zurück oder nutzen private Leihmöglichkeiten und vermeiden so den Eigenerwerb der Technik. Ganz im Gegensatz dazu setzen Vereinsfilmer auf Komplettausstattung. Nur 1,3% leihen Geräte aus oder besitzen diese gar nicht. Von der Aufnahme über die Nachbearbeitung bis zur Präsentation scheinen sie auf die eigenen technischen Kapazitäten zu vertrauen.

Je älter die Amateurfilmer und -filmerinnen sind, desto größer ist ihre Ausstattungsdichte vor allem mit Geräten der ‚alten‘ Schmalfilmtechnik. Auf diesen Zusammenhang weisen einige Beobachtungen und statistische Zusammenhangsmaße hin. Erwartungsgemäß finden sich Super-8-Kameras sowie typische Zusatzgeräte wie Filmprojektoren und Filmschnittplätze am häufigsten in Clubfilmerhaushalten (vgl. Tabelle 21), die als durchschnittlich älteste Gruppe analysiert wurde. Das Assoziationsmaß Cramers V kann diese Relation weitgehend bestätigen. Für die Ausstattung mit Super-8-Kameras wurde ein Wert von $V = 0,62$, für Filmschnittplätze von $V = 0,59$ und für Filmprojektoren von $V = 0,62$ ermittelt. Umgekehrt konnte festgestellt werden, daß Film- und Videogeräte

häufiger ausgeliehen werden, je jünger die betreffenden Personen sind. Für diesen Zusammenhang wurde ein beachtlicher Wert von Cramers $V = 0,67$ errechnet.

Die Auswertung des Fragebogens ergab, daß die Haushaltsausstattung mit Film- und Videogeräten großen geschlechtsspezifischen Unterschieden unterliegt. Frauen erzielten, wie aus Tabelle 22 zu ersehen ist, für alle Gerätetypen geringere Ausstattungsgrade als die Männer. Diese Unterschiede sind bis auf die beiden Ausnahmen der Camcorder und der 16-mm-Kameras auch im statistischen Sinn signifikant. Allerdings sollte die geringere film- und videotechnische Ausstattung der weiblichen Befragten nicht überinterpretiert werden, da die einzelnen Prozentwerte absolut betrachtet hoch genug erscheinen, so daß auch für die Gruppe der Frauen von einer insgesamt guten Ausstattung ausgegangen werden kann. Nimmt man zusätzlich die Tatsache in die Betrachtung auf, daß Frauen signifikant häufiger als Männer (vgl. Tabelle 22) Geräte von anderen Personen oder Institutionen ausleihen, kann mit Recht davon ausgegangen werden, daß Frauen in relevanten Filmproduktionsphasen über ein genügend großes Equipment verfügen.

Tabelle 22 zu Frage 2: Haushaltsausstattung mit Film- und Videogeräten in 1994. Vergleich weiblich vs. männlich. Angaben in Prozent

Gerätetyp	weiblich	männlich	Unterschiedswert p
Videokamera/Camcorder	60,9	65,4	0,4589
Super-8-Kamera	39,1	60,5	0,0008
16-mm-Kamera	2,9	7,7	0,1491
Stativ	58,0	82,4	< 0,0001
Mikrofon	47,8	79,7	< 0,0001
Filmleuchten	37,7	70,6	< 0,0001
Videoschnittplatz	15,9	29,0	0,0231
Schnittrekorder	26,1	43,7	0,0056
Videoschnitt per Computer	1,4	16,8	0,0008
Schmalfilmschnittplatz	20,3	41,6	0,0007
Filmprojektor	39,1	66,5	< 0,0001
Ausleihe v. Geräten	29,0	11,6	< 0,0001

n = je 69

n = min: 482, max: 483

Unterschiedswert: Signifikanztest für unabhängige Stichproben: Mann-Whitney U-Test, signifikante Unterschiede ab $p \leq 0,05$

Im Fragebogen wurde auch die Frage nach den Eigentumsverhältnissen der im Haushalt befindlichen Film- und Videogeräte gestellt.²⁵ Da die Fragebogenteilnehmer und -teilnehmerinnen sich oftmals nicht an die Vorgabe hielten, nur eine der vier vorgeschlagenen Antwortalternativen anzukreuzen, wurde jede einzelne der Alternativen als Ja/Nein-Frage aufgefaßt und ausgewertet. Aufgrund der Mehrfachnennungen können daher in Tabelle 23 Prozentsummen auftreten, die den Wert von 100 übersteigen. Nun zu den Ergebnissen: Es konnte kaum überraschen, daß die Mehrzahl der befragten Teilnehmer aller Teilgruppen sich selbst als persönliche Eigentümer der Geräte bezeichneten. Gerade die männlichen Teilnehmer beanspruchten mit der höchsten erzielten Angabe von 78,7% das Recht des Eigentums für sich. Aufgrund des überragenden Männeranteils bei den Clubfilmern beträgt das Teilergebnis für diese Gruppe sogar 89,3%.

Tabelle 23 zu Frage 4: Eigentumsverhältnisse von Film- und Videogeräten in 1994. Angaben in Prozent

Antwortvorgaben	A	B	C	total
Mein Eigentum	59,1	89,3	56,1	74,9
Gemeinsames Eigentum der Haushaltsmitglieder	28,5	13,9	15,8	17,5
Eigentum eines anderen Haushaltmitglieds	5,1	0,3	0,9	1,6
Frage trifft nicht zu	9,5	1,0	32,5	9,7

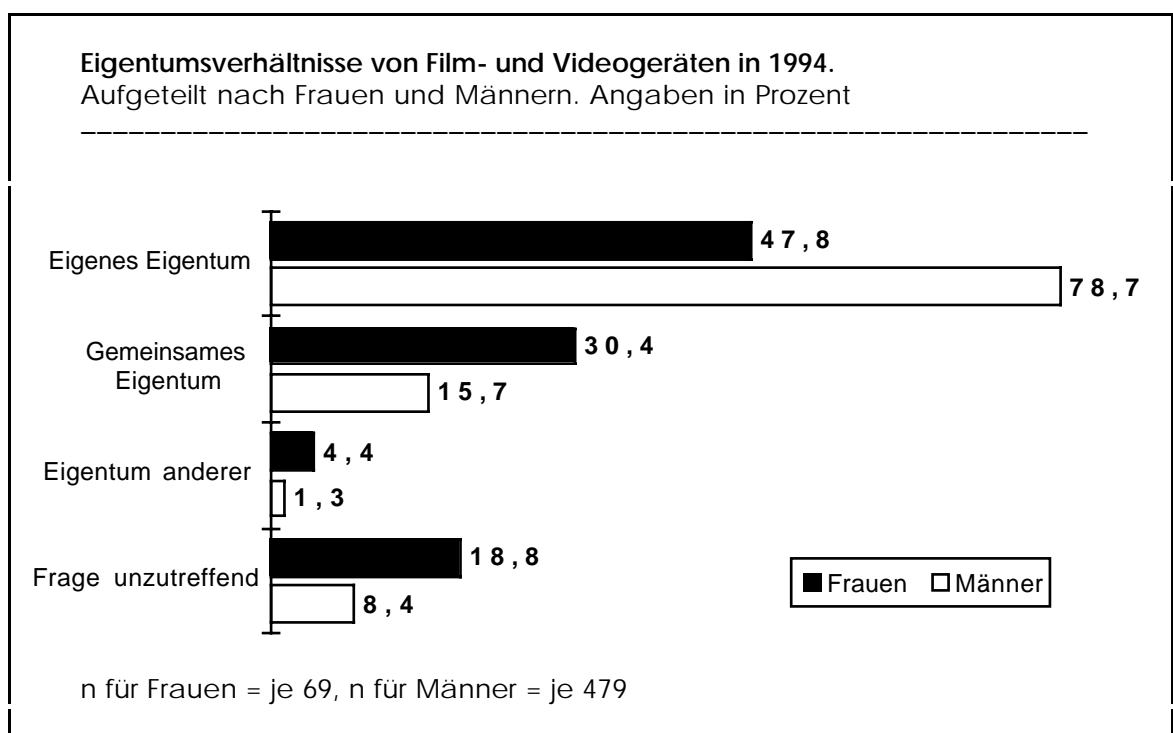
A: Hobbyfilmer n = je 137	B: Clubfilmer n = je 298	C: Offener Kanal-Filmer n = je 114
------------------------------	-----------------------------	---------------------------------------

Wichtiger als die erwartbaren Einzelergebnisse ist jedoch die Tatsache, daß ein verhältnismäßig hoher Prozentsatz auf die Antwortvorgabe des gemeinsamen Haushaltseigentums entfiel. Dieser Wert reicht von 13,9% in Gruppe B der Clubfilmer, über 15,8% in Gruppe C der Offener Kanal-Filmer bis zum Spitzen-

²⁵ Frage Nr. 4 lautete: ‚Wem gehören die Filmgeräte, die sich in Ihrem Haushalt befinden?‘ Als Antwortvarianten waren vorgegeben: 1. Sie sind mein Eigentum, 2. Sie sind gemeinsames Eigentum aller Mitglieder meines Haushaltes, 3. Sie sind Eigentum eines anderen aus meinem Haushalt und 4. Diese Frage trifft auf mich nicht zu. Vgl. in *Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘*.

wert von 28,5% bei den Familien-, Freizeit- und Hobbyfilmern der Gruppe A. Vergleicht man darüber hinaus, wie Grafik 13 demonstriert, die Zahlenwerte für Frauen und Männer, stellt man fest, daß doppelt so viele Frauen (30,4%) wie Männer (15,7%) sich für die Alternative ‚Gemeinsames Eigentum‘ entschieden haben. Man kann davon ausgehen, daß wenigstens eine beachtenswerte Minderheit die gerätetechnische Seite des Amateurfilms als gemeinsame Sache der nahen Bezugsgruppe oder der Familie betrachtet, wodurch allerdings noch nicht allzu viel über mögliche gemeinsame Nutzungsaspekte ausgesagt werden kann.

Grafik 13 zu Frage 4



Nur ein geringer Teil der Befragten konkretisierte durch eigene schriftliche Ergänzungen die Antwortalternative ‚Diese Frage trifft auf mich nicht zu, weil...‘, die immerhin 32,5% der Offenen Kanal-Filmer und -filmerinnen positiv beantworteten. Wenn sie dies taten, benutzten sie Anmerkungen wie: „Eigentum der Schule“ und „Eigentum von Verwandten und für Projekte“ oder „Die Filmgeräte gehören meinem Arbeitgeber“. In diesen Sätzen kommt zum Ausdruck, daß die Betreffenden die Film- und Videogeräte zum eigenen Gebrauch von anderen Personen oder Institutionen ausleihen müssen. Die Vermutung einer Relation der Variablen ‚Frage (nach dem Eigentum) trifft nicht zu‘ und ‚Ausleihe von Gerä-

ten' lag daher nah. Und tatsächlich beträgt das Assoziationsmaß Phi zur Ermittlung des Zusammenhanges dieser Variablen sehr aussagekräftige $F = 0,75$ und bestätigt ihre Kohärenz.²⁶

Einer meiner Interviewpartner, Rainer S.-D., Sozialpsychologe und Offener Kanal-Filmer aus Fritzlar, berichtete von den Anfängen seiner Filmaktivität, als er selber noch nicht genügend Geld zum Erwerb einer Kamera besaß und sich die Ausrüstung bei Freunden besorgte:

„Das erste war ein Freund und Kollege, der selbst zwei Videokameras hat und der mir mal eine ausgeliehen hat. Da habe ich angefangen bei so Gelegenheiten wie Betriebsfesten zum Beispiel mit der Videokamera zu filmen. Und das war nicht schlecht, aber es war auch noch nicht gut. Und dann war ich in dieser Klinik, in der ich damals gearbeitet habe, ziemlich aktiv im Betriebsrat. Und wir hatten große Schwierigkeiten, bei einer anstehenden Betriebsratswahl genügend Kandidatinnen und Kandidaten zu finden.

Und da ist mir irgendwie eine brillante Idee gekommen. Ich habe gedacht, ich mache einen Werbefilm, um Kandidaten für die Betriebsratswahl zu finden. [...] Das hatte einen Riesenerfolg. Wir haben diesen Film, glaube ich, zweimal vorgeführt und hatten danach mehr als genügend Kandidatinnen und Kandidaten für die Betriebsratswahl.“

Amateurfilmer und -filmerinnen sind offenbar bereit, nicht unbeträchtliche finanzielle Beträge in ihre filmischen Aktivitäten zu investieren. Frage 5 im Fragebogen sollte Aufschluß geben über den Wert der eigenen Film- bzw. Videoausrüstung. Auf der siebenstufigen Antwortskala rangiert der Durchschnittswert für alle Gruppen bei 4,11, das entspricht einem ungefähren Wert von DM 11.100 für die gesamte Ausrüstung. Wiederum übertrifft die Gruppe B der Clubfilmer mit einem Wert von 4,56, entsprechend ca. DM 15.600, signifikant deutlich ($p = <0,0001$ für A versus B und $p = 0,0007$ für B versus C) die beiden anderen Teilgruppen. Hobby- und Freizeitfilmer als die Gruppe mit den geringsten geräte-technischen Aufwendungen gaben an, daß sie Ausrüstungen im Wert von ‚nur‘ knapp DM 6.000 besäßen.

²⁶ Das Assoziationsmaß Phi (F) wird für den Fall nominal skaliert Variablen eingesetzt, die in 2x2 Kontingenztabelle angeordnet werden können. Bei vollständiger statistischer Unabhängigkeit nimmt Phi den Wert 0 an, bei absoluter statistischer Abhängigkeit erreicht er den Wert +1. Vgl. Dreier 1994, 209f.

Tabelle 24 zu Frage 5: ‚Welchen ungefähren Wert hat Ihre Film- und Videoausrüstung?‘ Skala von 1 – 7

A	3,18 ≈ DM 5.900	n = 125
B	4,56 ≈ DM 15.600	n = 294
C	3,93 ≈ DM 9.700	n = 69
total	4,11 ≈ DM 11.100	n = 488
Frauen	3,30 ≈ DM 6.500	n = 50
Männer	4,22 ≈ DM 12.200	n = 437

Antwortalternative: Keine Ausrüstung (n = 62)

total	A	B	C	Frauen	Männer
11,3%	8,8%	1,7%	39,5%	26,5%	9,1%

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer

Die gleiche Gruppenrangfolge – zuerst Gruppe B, anschließend Gruppe C, zuletzt Gruppe A – ergab die Auswertung der Frage, wieviel Geld die Befragten bereit seien, pro Jahr durchschnittlich in ihre Filmarbeit zu stecken. Immerhin ca. DM 1.120 wollen die Clubfilmer pro Jahr für die laufende Produktion ihrer Filme ausgeben; das ist mehr als das Doppelte dessen, was die Hobbyfilmer bezahlen möchten.

Tabelle 25 zu Frage 6: ‚Wieviel Geld geben Sie durchschnittlich pro Jahr für Ihr Filmhobby aus?‘ Skala von 1 – 10

A	2,93	≈ DM	480	n = 130
B	4,12	≈ DM	1.120	n = 295
C	3,87	≈ DM	930	n = 105
total	3,78	≈ DM	890	n = 530
Frauen	2,98	≈ DM	500	n = 65
Männer	3,89	≈ DM	950	n = 464

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer

Beträchtliche Unterschiede zwischen den Werten für Männer und Frauen konnten sowohl für die Variable ‚Wert der Film- bzw. Videoausrüstung‘ als auch für ‚Ausgaben pro Jahr‘ beobachtet werden. Frauen geben signifikant weniger Geld für ihre Ausrüstung aus ($p = <0,0001$) und investieren auch pro Jahr signifikant weniger für allgemeine Produktionskosten ($p = 0,0001$)²⁷ als die Gruppe der Männer. Darüber hinaus gaben 26,5% aller Frauen der Stichprobe an, keine eigene Filmausrüstung zu besitzen. Diese Angabe harmoniert übrigens noch gut mit der ähnlich formulierten Antwortalternative in Frage 2 (Ausleihe von Filmgeräten), d.h. sie kann als Kontrollfrage angesehen werden und festigt den dort analysierten Wert von 29,0% für die Gruppe der Frauen – bei einem sehr deutlichen $F = 0,86$ für die Stärke des Zusammenhanges dieser beiden Variablen.

²⁷ Bei Anwendung des t-Tests für unabhängige Stichproben.

Auch mit zunehmendem Alter steigt der persönliche finanzielle Einsatz. Die entsprechenden Korrelationskoeffizienten fielen mit $r = +0,276$ bzw. $r = +0,184$ für die Untersuchung der Zusammenhänge der Variablen ‚Alter‘ und ‚Wert der Ausrüstung‘ bzw. ‚Alter‘ und ‚Ausgaben pro Jahr‘ zwar nur relativ gering aus, waren aber in dieser Hinsicht aussagekräftig genug, um wenigstens eine Tendenz anzudeuten.²⁸

8.2.3. Filmbildung

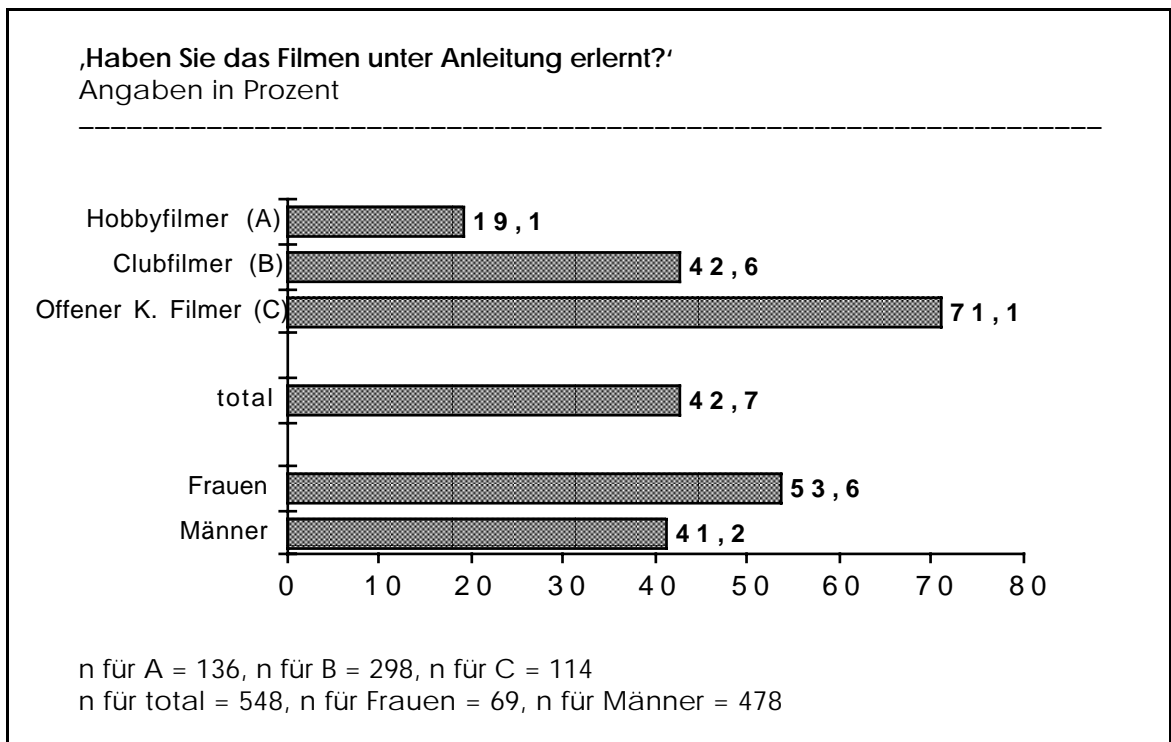
Der einschlägigen Literatur zu den Offenen Kanälen in Deutschland ist zu entnehmen, daß die Nutzer und Nutzerinnen Offener Kanäle ausgesprochen gute Vorbildungen und Vorerfahrungen bezüglich der Film- und Videoproduktion mitbringen:

„Viele Produzenten hatten bereits verwertbare Vorkenntnisse, die sie in ihre Arbeit für den OK einbringen konnten. Mehr als ein Drittel von ihnen hatte sich bereits vorher an die Öffentlichkeit gewandt. Nur 13 % der Befragten gaben an, noch keinerlei Erfahrungen in den Bereichen Videotechnik oder Planung, Regie, Gestaltung oder Schauspielerei, Moderation gehabt zu haben“ (Gellner/Tiersch 1993, 96).

Dieses Ergebnis kann für die vorliegende Stichprobe bestätigt werden. Die Befragten der Gruppe C der Offener Kanal-Filmer bejahten zu über 70% die Frage, ob sie irgendwann einmal den Umgang mit der Video- oder Filmkamera unter Anleitung erlernt hätten, z.B. in einem Kurs der Volkshochschule oder in anderen Medieneinrichtungen. Sie liegen damit weit bzw. signifikant ($p = <0,0001$) vor den Clubfilmern (42,6%) und mit noch größerem Abstand vor den Hobby- und Freizeitfilmern, deren Prozentwert für die Ausbildung bei nur 19,1 liegt.

²⁸ Da für diese Variablen metrische Skalen verwendet werden konnten, kam der Pearson Korrelationskoeffizient r zum Einsatz, der Werte zwischen -1 und $+1$ annehmen kann, wobei -1 für eine perfekte negative und $+1$ für eine perfekte positive Beziehung zwischen zwei Variablen steht. Vgl. Dreier 1994, 247ff.

Grafik 14 zu Frage 16



Auf der Suche nach den Ursachen für diese ausgeprägten gruppenspezifischen Unterschiede stieß ich auf keinerlei Zusammenhänge der Variablen ‚Alter‘ und ‚Erlernen des Filmens unter Anleitung‘ ($r = -0,06$), die darin bestanden hätten, daß die Befragten das Filmen unter Anleitung um so häufiger erlernt hätten, je jünger sie sind. Auch die vorhandenen Unterschiede zwischen den Angaben von Frauen und Männern tragen nicht weit, da sie mit 53,6% für die Frauen und 41,2% für die Männer zu nahe beieinander liegen.

Die hohe Bereitschaft der OK-Filmer und -Filmerinnen, nicht unerhebliche Zeit und Energie für eine private Filmbildung aufzuwenden, trifft sich am ehesten mit dem in anderen Arbeiten konstatierten großen „Interesse für die Technik und dem Wunsch, medienspezifische Fertigkeiten zu üben und Spaß dabei zu haben“ (Gellner/Tiersch 1993, 110), das als das wichtigste ursprüngliche Motivationsbündel für die Arbeit im Offenen Kanal hervorgehoben wird. Auf organisatorischer Ebene versuchen alle Offenen Kanäle diesem Wunsch ihrer Nutzerschaft dadurch entgegenzukommen, daß sie Einweisungskurse in verschiedene Teilbereiche der Video- und Studioteknik anbieten. Verschiedentlich wurde sogar angeregt, den Besuch der Einführungskurse für Erstnutzerinnen und -nutzer zur obligatorischen Pflichtveranstaltung für den Zugang zu den Pro-

duktionsmitteln und Sendezeiten auszugestalten, „um gewisse technische Mindestkenntnisse regelhaft und formalisiert zu vermitteln“ (Jarren 1994, 132).

Eine ganz ähnliche Funktion ließ sich für die Filmclubs ausmachen. Film- und Videoclubs können – neben ihren sonstigen Aufgaben – als Orte der Einübung in die Kunst des Filmmachens angesehen werden. Im Fragebogen wurden Clubfilmer und OK-Nutzer bzw. -Nutzerinnen dahingehend befragt, welches die Beweggründe für den Eintritt in ihre jeweilige Medieneinrichtung waren. Der zweithöchste erzielte Wert aus einer Auswahl von sieben Antwortalternativen entfiel mit 61,3% auf die Kategorie ‚Weil ich lernen wollte, wie man Filme macht‘.²⁹ Dieser Meinung schloßen sich – siehe auch Tabelle 26 – 68,2% aller Clubfilmer und 42,2% der OK-Filmer und an.

Tabelle 26 zu Frage 10b: ‚Wunsch zu lernen, wie man Filme macht‘ als Beweggrund zum Eintritt in einen Filmclub oder eine andere Medieninstitution

A	-	
B	68,2%	n = 292
C	42,2%	n = 109
total	61,3%	n = 403
Frauen	60,9%	n = 46
Männer	61,3%	n = 357

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer

Der niedrige Anteil der Hobbyfilmer und -filmerinnen, der Zugang zu Film- bzw. Videokursangeboten findet, erklärt sich meiner Meinung nach durch die Struktur des Umfeldes, in dem ihre Filmbeschäftigung stattfindet. Dieses private Umfeld wird gekennzeichnet durch das Fehlen einer organisatorisch-technischen Einbindung, wie sie für die beiden anderen Gruppen selbstverständlich ist. Autodidaktisches Lernen, das als Ausbildungsprinzip bereits zu Beginn der Karriere

²⁹ Übertroffen wurde die Kategorie ‚Lerngründe‘ nur von der Motivation 10c ‚Aus Gründen des Gedankenaustauschs unter Gleichgesinnten‘, die 74,2% Zustimmung aller Befragten auf sich vereinigte. Vgl. Tabelle 48 in *Kapitel 10.4. Tabellen und Grafiken*.

von Amateurfilmern einsetzt, bildet für viele Hobbyfilmer die Grundlage ihrer Beschäftigung mit Film- oder Videoproduktion, wie mir ein Familienfilmer aus Hamburg berichtete:

Autor: „Gab es eigentlich zu irgendeiner Zeit Leute oder irgend jemand, der Ihnen dieses Filmen nahegebracht hat. In der Schule vielleicht oder in einem Kurs?“

Gerhard von der R.: „Nein, das kam, weil ich diese ganz einfache Box hatte, nicht wahr, das war irgendwie ein ganz einfaches Ding, das ich da geschenkt gekriegt hatte [eine Normal-8-Filmkamera, die der Filmer zu seinem zwanzigsten Geburtstag erhielt. Es handelt sich nicht um die bekannte Kodak-Box-Fotokamera; Anm. des Autors]. Das war, glaube ich, sogar noch gebraucht. Und da hatte ich einfach damit angefangen. Und da habe ich mir das so selber angeeignet“ (*Gerhard von der R., 53 Jahre alt, Diplomkaufmann*).

Darüber hinausgehendes Engagement muß sich erst Ausbildungsangebote bzw. -stätten erschließen, die außerhalb der größeren Orte nicht überall anzutreffen sind. So betrachtet relativiert sich der niedrige Prozentwert von 19,1. Aus diesem Grund möchte ich in einem positiven Sinn davon sprechen, daß immerhin fast jeder fünfte Hobbyfilmer über eine filmtechnische Basisausbildung verfügt.

Strukturelle Erklärungsansätze erscheinen mir in diesem Zusammenhang weitaus plausibler zu sein als der Versuch, den Ausbildungsgrad mit persönlichem Interesse oder Engagement der Beteiligten in Verbindung zu bringen. Der dahinterstehende Gedankengang kann folgendermaßen beschrieben werden: Es ist mit Recht anzunehmen, daß Amateurfilmer und -filmerinnen ihre Kenntnisse und Fähigkeiten um so mehr ausbauen und verbessern möchten, je größere Bedeutung sie der Filmarbeit in ihrem Leben beimessen, kurz: je größer der Stellenwert des Films ist. Neben der weitverbreiteten autodidaktischen Herangehensweise zählt der Besuch von Aus- und Fortbildungsseminaren, von Kursen und sog. Filmwerkstätten zu den grundlegenden Möglichkeiten, dieses Ziel zu erreichen. Nun existiert das gängige Stereotyp, welches besagt, daß Clubfilmer und OK-Filmer ambitioniert und engagiert zu Werke gingen, Hobbyfilmer aber zu den naiven ‚Knipsern‘, d.h. zu den Gelegenheitsfilmern zu zählen seien, deren Filme gegenüber denen der beiden erstgenannten Gruppen qualitativ stark abfallen würden. Im Fragebogen wurde zwar nicht nach den unterschiedlichen Fremdeinschätzungen gefragt, wohl aber nach der Selbsteinschätzung, in die – so darf vermutet werden – stereotype Vorstellungen eingehen.

Danach befragt, welchen Stellenwert das Hobby Filmen für die Amateurfilmer und -filmerinnen einnimmt, kreuzten Hobby- und Freizeitfilmer auf einer Skala von 1 (niedriger Stellenwert) bis 5 (hoher Stellenwert) durchschnittlich den Wert 2,96, Clubfilmer 4,27 und OK-Filmer 4,05 an. Im Vergleich der einzelnen Teilstichproben untereinander unterscheiden sich die Durchschnittszahlen signifikant (bei $p = <0,0001$ zwischen A und B sowie A und C, mit $p = 0,0270$ bei B vs. C). Das heißt, auch in der Selbsteinschätzung spiegeln sich vorhandene Stereotypen mit erstaunlicher Genauigkeit wider.

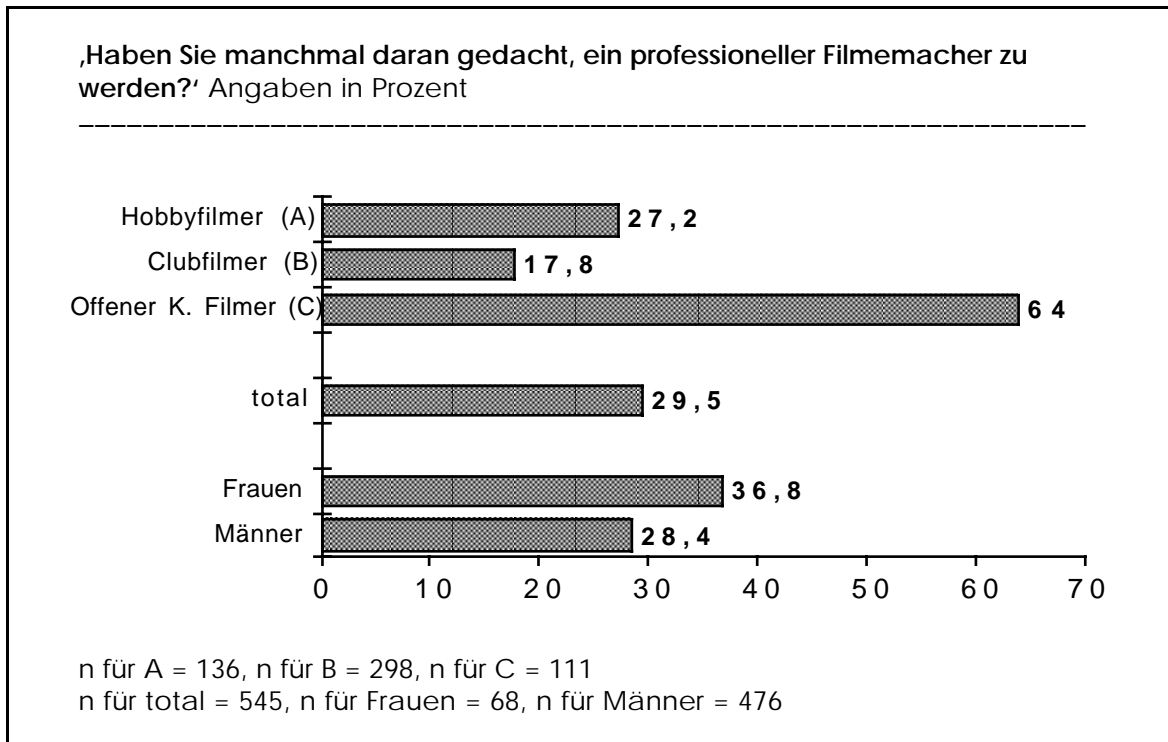
Konfrontiert man nun die vorstehenden Gedankengänge mit den dafür analysierten Quantitäten, so kann ein klarer Zusammenhang nicht bestätigt werden. Die Korrelation der Variablen ‚Persönlicher Stellenwert des Films‘ und ‚Erlernen des Films unter Anleitung‘ war mit $r = +0,17$ für die Gesamtstichprobe nicht ausdrucksstark genug, als daß man von einem sachlogisch begründbaren Trend sprechen könnte. Das heißt, daß der Ausbildungsgrad und der persönliche Stellenwert des Films nicht aufeinander bezogen sein müssen. Und es besagt darüber hinaus auch, daß die Bedeutung der Beschäftigung mit privaten Filmen auf anderen Feldern zu suchen ist als auf dem der Aneignung von Fertigkeiten bzw. der filmischen Ausbildung.

Die vorangehende Diskussion bezog sich im wesentlichen auf die Fragestellung, ob die Beteiligten eine Ausbildung als Grundlage für ihre Beschäftigung mit privaten Filmen absolviert haben. Es kommt aber auch erfahrungsgemäß häufig vor, daß Amateurfilmer und Amateurfilmerinnen ihre private Filmtätigkeit als Grundlage für eine spätere Karriere als Berufsfilmer ansehen. Insbesondere weiß die Literatur davon zu berichten, daß einige OK-Produzenten den Offenen Kanal als Sprungbrett für ihren Einstieg in die Welt der professionellen Film- oder Fernsehproduktion benutzen. Otfried Jarren berichtet für den Hamburger Offenen Kanal von einem Fünftel der Befragten, die die Mitarbeit im OK „als Vorbereitung für den späteren Beruf betrachte[n]“ (Jarren 1994, 43).

Frage 13 im Fragebogen ‚Haben Sie manchmal daran gedacht, ein professioneller Filmmacher zu werden?‘ zielte ebenfalls in diese Richtung. Aufgrund des offen gehaltenen Charakters der Frage können zwar keine direkten Aussagen über tatsächliche Absichten der Amateurfilmer und -filmerinnen getroffen werden, Film-, Video oder Fernsehprofi zu werden. Sie spiegelt vielmehr wider, ob es überhaupt irgendwann einmal solche Überlegungen und Wünsche gegeben hat oder noch gibt. Der Einzugsbereich der Frage ist demnach größer als

eine Frage des Typs: ‚Wollen Sie später Berufsfilmer o.ä. werden?‘ Dies sollte bei der Betrachtung von Grafik 15 beachtet werden.

Grafik 15 zu Frage 13



64 von 100 Amateurfilmern aus der Gruppe der Nutzer und Nutzerinnen Offener Kanäle haben irgendwann einmal daran gedacht, ins Berufsfilmelager überzuwechseln. Gerade im Vergleich zu den signifikant ($p = <0,0001$) niedrigeren Prozentwerten der Club- und Hobbyfilmer muß man davon ausgehen, daß OK-Filmer zu einem überproportional hohen Anteil die Möglichkeit in Betracht ziehen, mit Filmmachen Geld zu verdienen. Den niedrigsten diesbezüglichen Wert findet man mit 17,8% bei den Clubfilmern, die, wie bereits erwähnt, die durchschnittlich älteste Teilgruppe bilden. Die an diese Beobachtungen anschließende Vermutung des Zusammenhanges, ob Amateurfilmer um so häufiger Berufe im weiten Feld der Film-, Video- oder TV-Produktion anstreben oder angestrebt haben, je jünger sie sind, kann aufgrund des Korrelationskoeffizientenwertes von $r = -0,47$ tendenziell bestätigt werden. Anscheinend erlaubt es der nach wie vor diversifizierende TV-Markt jungen OK-Nutzern über einen

Quereinstieg in dieses Tätigkeitsgebiet nachzudenken. Dagegen ist die Tatsache, daß die im Durchschnitt wesentlich älteren Clubfilmer selbst in jungen Jahren, als sie prinzipiell die Möglichkeit der freien Berufswahl hatten, ihr Hobby offenbar nicht zum Beruf machen wollten, mit einiger Sicherheit auf das vergleichsweise geringere Stellenangebot in der Frühphase des Fernsehens zurückzuführen.

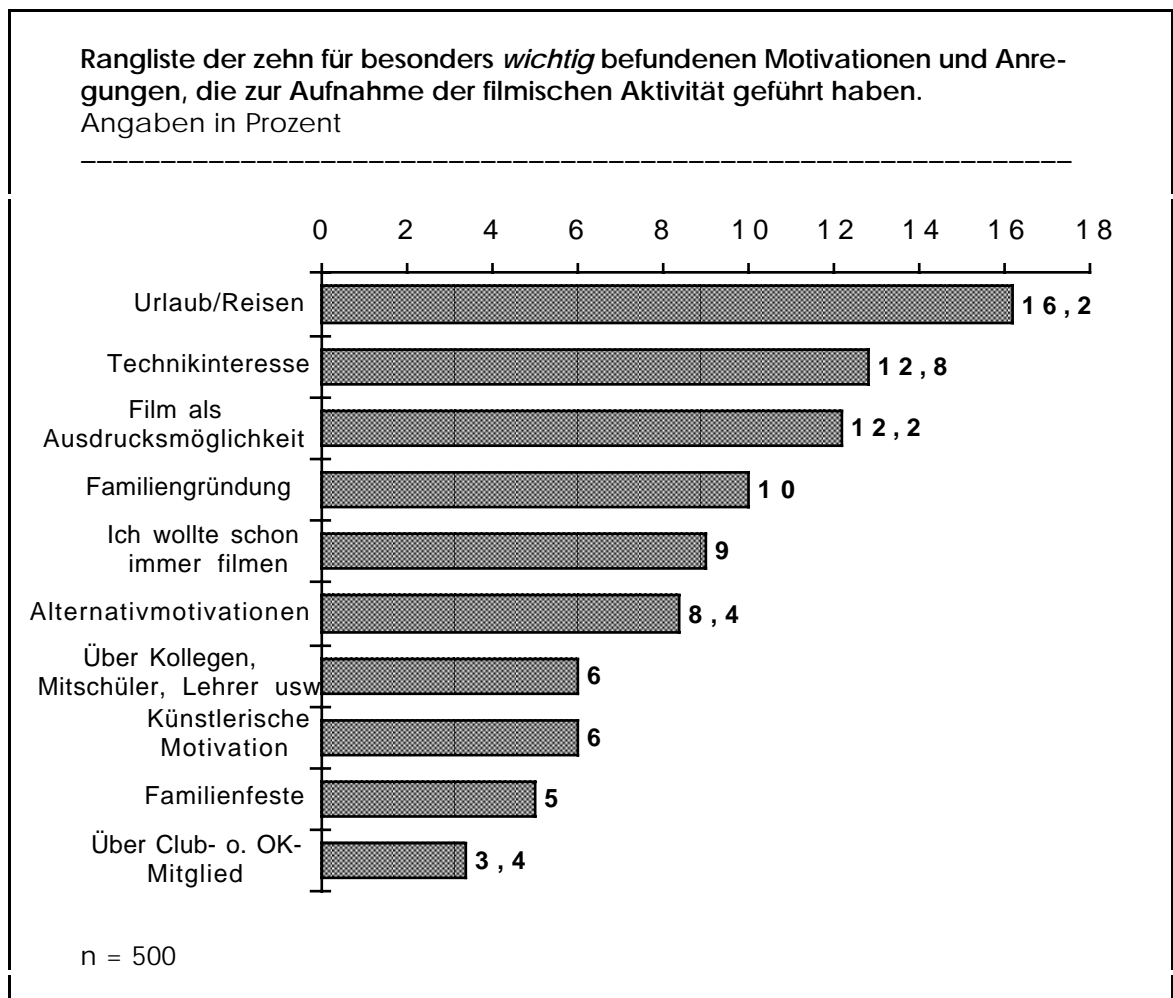
8.2.4. Motivatorischer Kontext

Im folgenden Kapitel werde ich mich der Frage zuwenden, welche persönlichen Voraussetzungen die einzelnen Amateurfilmer und -filmerinnen mitbringen; d.h., ich werde die zurückliegenden wie gegenwärtigen Umstände berücksichtigen, die sie dazu gebracht oder angeregt haben, audio-visuelle Produkte anzufertigen. Unter Voraussetzungen verstehe ich hier das komplexe Geflecht aus tatsächlichen oder nur für die eigene Person erstellten Beweggründen, Selbstvergewisserungen und Affirmationen, sofern diese über die Form der schriftlichen Befragung objektivierbar waren. Mir geht es nicht darum, die ‚Suche nach den letzten Ursachen‘ einzuläuten, die rasch zu einem „zusammenhangslosen Katalog von Gründen oder Rationalisierungen [geraten kann], auf die sich jedermann berufen kann, um seine Aktivität oder seine Abstinenz zu rechtfertigen“ (Bourdieu 1983a, 27), sondern darum, das individuell-soziale Gefüge oder Raster aufzudecken, auf dem private filmische Praxis betrieben wird. Aspekte der Ausgangssituation oder des Ursprungs sollen daher nur insofern berücksichtigt werden, als sie in eine Darstellung der Verflechtungen und Verknüpfungen einmünden.

Die Zieldimension von Frage 7 im Fragebogen ‚Wie sind Sie ursprünglich zum Filmen gekommen?‘ bestand darin, die Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Befragung anzuregen, über ihre Motivation bzw. über die Wege der Anregung nachzudenken, die zur Aufnahme ihrer filmischen Arbeit geführt haben. Siebzehn Antwortalternativen (Einzelfragen 7a–q) standen zur Auswahl, einschließlich der Möglichkeit, mehrfach anzukreuzen und individuelle schriftliche Anmerkungen in eine separate Rubrik einzutragen. Die Antwortalternativen waren weit gestreut und deckten sowohl Anregungen durch Personen des nahen und fernereren sozialen Umfeldes (z.B. Partner, Freunde, Lehrer bzw. -innen) als auch soziale Konstellationen (z.B. Familiengründung, Urlaub) und individuelle Beweggründe (z.B. künstlerische Gründe) ab. Anschließend wurden die Befragten aufgefordert, die *eine* für sie *wichtigste Motivation* herauszufiltern und in einer zusätzlichen

Zeile zu benennen.³⁰ Das Ergebnis, so wie es Grafik 16 in Form einer Rangliste der für besonders *wichtig* befundenen Motivationen zusammenfaßt, gibt die Prozentwerte auf der Grundlage aller Teilnehmer der Teilgruppen wieder; es hätte demnach mathematisch sehr leicht von der großen Anzahl der Clubmitglieder (n für B = 273) dominiert werden können. Eine zum Vergleich aufgestellte Rangliste, die die gruppenspezifische Rangfolge berücksichtigte, brachte allerdings keine wesentlichen Veränderungen; insbesondere blieben alle der zehn wichtigsten Motivationen in nur wenig veränderter Reihenfolge erhalten. Auf den nachfolgenden Seiten werde ich diese zehn wichtigsten Anregungsmuster näher beschreiben und immer dann, wenn begründbare Zusammenhänge existieren, zu Motivationstypen zusammenfügen.

Grafik 16 zu Frage 7



³⁰ Um den Unterschied zwischen a) den Einzelfragen 7a–q und b) der Zusatzauswahl ‚*wichtigste Motivation*‘ auch im Text kenntlich zu machen, werden erstere durch ihre zugehörige Nummer und letztere durch kursive Schreibweise hervorgehoben.

Der erste Schritt, sich mit Film- oder Videoarbeit zu befaßen, scheint nur in wenigen Fällen von einer oder mehreren anderen Personen initiiert zu werden. Für diese Feststellung spricht die Beobachtung, daß Mitmenschen allenfalls nachrangig als vermittelnde oder anregende Instanzen genannt werden. Die ersten sechs im Durchschnitt aller Vergleichsgruppen für besonders wichtig befundenen Anregungsmuster oder Motivationen beziehen sich entweder auf soziale Konstellationen oder auf Interessensbekundungen, die vom Individuum für sich selbst als hochrelevant eingeschätzt werden. Ob die Rolle der Multiplikatoren von den Befragten möglicherweise zu gering bewertet wurde, weil das Zugeständnis einer Anregung von außen das Selbstbild des aktiven, eigeninitiativen Amateurfilmers stören könnte, kann nicht völlig ausgeschlossen werden. Doch aufgrund der Eindeutigkeit der Auswertungsergebnisse empfiehlt es sich, zunächst die ‚sachbezogenen‘ bzw. individuellen Anregungsmuster unter die Lupe zu nehmen.

An erster Stelle steht der große Klassiker und Favorit vieler Bilderproduzenten und -produzentinnen: der gesellschaftlich akzeptierte und bereitwillig aufgenommene Wunsch, im Urlaub oder auf Reisen das erlebte Geschehen, die fremden Orte, Architektur und Landschaften sowie Menschen im Bild festzuhalten und mit nach Hause zu nehmen. Gerade seit der Wirtschaftswunderzeit ab Mitte der 1950er Jahre schreiten immer mehr Amateurfilmer zur Eroberung der Fremde mit der Kamera in der Hand.

„Viele Amateure können sich jetzt tatsächlich eine Fahrkarte nach Paris oder Venedig leisten. Ihre Kamera nehmen sie mit, um beschwingte ‚Streiflichter‘ ihrer Reiseeindrücke zu drehen“ (Kuball 1980b, 180).

48,8% aller Befragten, dies ist der höchste gemessene Wert überhaupt, beantworteten die Frage 7n positiv, ob sie zur aktiven Film- bzw. Videoarbeit gekommen seien, weil sie im Urlaub oder auf Reisen filmen wollten. Dieser Wunsch war ihnen sogar so bedeutsam, daß 16 von 100 Amateuren – es handelt sich wiederum um den höchsten Wert – ihm den Rang des *wichtigsten* Anregungsfaktors beimaßen.

Die hohen Angaben zur Urlaub/Reise-Motivation sind vor allem unter dem Aspekt bemerkenswert, daß die Film- oder Videoproduktion in diesem Fall nur als Begleitmedium, als Mittel zum Zweck, eingesetzt wird. Zwar werden auf dem Reisemarkt auch spezielle Foto- und Videosafaris angeboten, doch für den Großteil der Videokamera-Urlauber und -Urlauberinnen scheint zu gelten, daß

Filmen im Urlaub bestimmte Funktionen erfüllen muß, die nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb der Reise anzutreffen sind und befriedigt werden wollen.

Eine Auslandsreise ohne mitgebrachte fotografische oder filmische Bilder steht beispielsweise „im Verdacht, vergeblich gewesen zu sein“ (Saab 1992, 1) oder möglicherweise gar nicht stattgefunden zu haben. Hinter der massenhaft betriebenen Urlaubsfilmpraxis steht eine vom sozialen Umfeld herangetragene und eingeforderte Legitimationspflicht, an die auch Rechtfertigungs- und Vergewisserungsstrategien angelehnt werden. Da die ‚schönsten Wochen des Jahres‘ Momente des demonstrativ gelebten Glücks sein sollen, bedarf es der Dokumente, die zeugnishaft Bericht erstatten und sie auch dem Strom des eigenen Vergessens entreißen können. Während der Reise selbst kann die Film- oder Videokamera u.a. Schutz- und Aneignungsfunktionen übernehmen; denn sich der Fremde unvermittelt gegenüberzustellen, heißt auch, ihr ausgeliefert zu sein und von immer neuen Eindrücken überwältigt zu werden. Dieser Gefahr entgehen Urlauber, indem sie die Fremde durchs Kameraobjektiv selektiv wahrnehmen, sie realisieren und ggf. gemäß den Anforderungen der Optik organisieren. In der Beschäftigung mit der Kamera verwandeln die Reisenden das Neue und Ungewohnte in vertraute Besitztümer, die man nun, auf einen Bildträger gebannt, mit nach Hause nehmen kann: ‚Was man wohl verwahrt hat, ist nicht mehr zu entreißen.‘

Gleich dahinter rangieren zwei Motivationen, die die Medien Film und Video stärker ins Zentrum der Aktivitäten rücken. 46,6% wollen zum Filmen gefunden haben, weil sie Interesse für die Film- oder Videotechnik verspürten (= Frage 7i), und 33,2% bejahten die Antwortalternative 7j, daß ihre Initialmotivation auf das Verlangen zurückzuführen sei, etwas mit dem Medium Film bzw. Video ausdrücken zu können, was sie wichtig fänden. Auf der Rangliste der *wichtigsten* Anregungen kommt der Ausdruckswunsch mit 12,2% noch etwas näher an das Interesse für die Filmtechnik heran, das 12,8% aller Befragten für ihre *wichtigste* Motivation hielten.

Es kann auch vorkommen, daß Initialmotivationen kombiniert werden. Ein Interviewpartner erzählte mir sehr ausführlich sowohl über seine politischen als auch von den unterhaltenden Intentionen, die er durch die Zugehörigkeit zum Offenen Kanal Kassel verwirklichen wollte. Dennoch schien die Faszination der Video- und Studioteknik allein ihn schon so gefangengenommen zu haben, daß diese Motivation ausreichte, um die Mitarbeit tatsächlich zu beginnen.

Rainer S.-D.: „Ich hatte durch Zufall, durch eine Zeitungsnotiz davon gehört [von der Eröffnung des Offenen Kanals in Kassel; Anm. des Autors] und bin zu einer Informationsveranstaltung hingefahren und fand das toll, überwiegend unter dem Aspekt, dort technische Möglichkeiten zur Verfügung zu haben, die ich mir privat nie hätte leisten können.“

Autor: „Einen technischen Reiz hat es gehabt, ja?“

Rainer S.-D.: „Einen Reiz hat es gehabt, ja. Also die haben das mal vorgeführt ihren Schnittplatz und so, und das fand ich toll. So etwas mal kennenzulernen. Und natürlich auch der Reiz dann, Sachen auch weiterzubreiten. Aber es waren eigentlich mehr so diese technischen Möglichkeiten, die es da gab.“

Mit der Zunahme der technischen ‚features‘ an allen relevanten filmtechnischen Geräten, vor allem aber an den Kameramodellen, die im Zusammenhang steht mit dem Bemühen der jeweiligen Hersteller, ihre Erzeugnisse scheinbar immer weiter zu verbessern, verlieren sich Amateurfilmer und -filmerinnen in den Versprechungen von Perfektions- und Machbarkeitskult. ‚Verdammt nah dran am Profi!‘, mag sich so mancher Amateurfilmer wünschen und beschäftigt sich lieber mit technischen Detailfragen, als die mühsame Suche nach einem originellen, eigenständigen Film aufzunehmen, die auch eine Suche nach einer unangepaßten Filmsprache sein kann. Durch die Überbetonung film- und videoteknischer Idealvorstellungen, die die technischen Standards des professionellen Fernsehens zum Vorbild hat, gibt er „seine Unabhängigkeit auf. Man sieht nicht mehr, wer filmt“ (Kuball 1980b, 183; kursiv im Original). Die Faszination der Technik vermag daher eine formale und inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Medium Film zu verdrängen.

Diese kritisch zu bewertende Seite des Interesses für Film- und Videotechnik kann aber auch durch positiv gewendete Zielsetzungen korrigiert werden: Da viele Menschen die Komplexität der technischen Abläufe nicht nachvollziehen können, ist ihnen der Zugang zum tieferen Verständnis moderner elektronischer Informations- und Kommunikationsmedien, z.B. des Fernsehens, oft versperrt. Dadurch kann auch die Kritikfähigkeit gegenüber diesen Medien leiden. Positive Strategien zur Überwindung von Hemmschwellen im Umgang mit elektronischen Massenmedien sind in der dritten Zielvorstellung Offener Kanäle, der ‚Kommunikativen Qualifizierung von Rezipienten‘³¹ fest verankert. Die kommunikativ benachteiligten Bevölkerungsgruppen sollen durch den praktischen Umgang mit moderner Kommunikationstechnik in die Lage versetzt werden, die

³¹ Zu den Zielvorstellungen Offener Kanäle in Deutschland vergleiche auch *Kapitel 5.1. Offene Kanäle – Annäherung an ein Interaktionsmedium.*

Massenkommunikationsmittel aktiv und selbstbewußt einzusetzen und zu verstehen. Das Ziel, technisches Interesse und Verständnis zu fördern, ist daher im Sinne einer „Demokratisierung der Kommunikation und Verwirklichung des Grundrechts auf Meinungsfreiheit“ (Gellner/Tiersch 1993, 11) zu begrüßen.

Die Antwortalternative 7i ‚Ich habe das Filmen begonnen, weil ich mit Film etwas ausdrücken kann, was ich wichtig finde‘ war hinsichtlich ihrer Zieldimension zunächst sehr weit gefaßt. Es sollten erstens nähere Informationen darüber erzielt werden, ob Menschen zu filmen beginnen, weil sie das Medium Film bzw. Video für geeignet halten, ihre Sicht der Dinge festzuhalten und zweitens den Wunsch verspüren, diese zu veröffentlichen. Im Hintergrund dieser Frage stand daher die Vermutung, daß ein Ausdrucksverlangen mit Hilfe des Mediums Film enger an Veröffentlichungspläne angekoppelt wird als an zurückhaltendere, private Rezeptionsmuster. Zwar korreliert die Variable ‚Film als Ausdrucksmöglichkeit‘ mit einigen anderen Variablen, die die Kombination von ‚Ausdruckswunsch‘ und ‚Veröffentlichungspraxis‘³² nahelegen, doch weiterführende Schlüsse lassen sich aus diesem Zusammenhang allein nur mit Behutsamkeit ableiten. Bezieht man in die Betrachtung jedoch zusätzlich ein, daß die Motivationsvariable 7h ‚Ich bin aus künstlerischen Gründen zum Filmen gekommen‘ so stark wie keine andere Motivationsvariable mit dem Ausdruckswunsch korreliert ($r = +0,27$), erhält das Bild schärfere Konturen.

Der Zusammenhang kann folgendermaßen beschrieben werden: Amateurfilmer und -filmerinnen, die den Wunsch verspüren, ihre Sicht der Dinge zum Ausdruck zu bringen, tun dies tendenziell unter filmkünstlerischen Aspekten und beabsichtigen darüber hinaus mit einiger Wahrscheinlichkeit, ihre Filme einem – unbekannt großen – Publikum vorzuführen. Filmkunst heißt in diesem Zusammenhang, daß die betreffenden Filmer bestimmte Filmgenres vor Augen

³² Frage 28 im Fragebogen beschäftigte sich damit, wer die Amateurfilme anschaut. Die Antwortvorgabe ‚Eine größere Öffentlichkeit‘ korrelierte im Vergleich aller Motivationsfragen von Frage 7 mit +0,25 am stärksten mit der Variable ‚Film als Ausdrucksmöglichkeit‘. Außerdem korreliert die Variable ‚Film als Ausdrucksmöglichkeit‘ innerhalb der Antwortvorgaben, die Aufschluß darüber geben sollten, warum die Filmer und Filmerinnen ihre Filme zur Veröffentlichung bringen, am stärksten mit den beiden folgenden Variablen: Der Korrelationskoeffizient r betrug +0,31 für ‚Ich führe meine Filme vor, um Dinge aus meiner Interpretation heraus zu zeigen‘ und $r = +0,29$ für ‚Ich führe meine Filme vor, weil ich mit meinen Filmen etwas bewirken will‘. Es sind dies die Fragen Nr. 30e und 30f im Fragebogen, in Kapitel 10.3. *Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘*. Insgesamt darf aber eine Interpretation dieser Werte nicht übersehen, daß sie unter rein statistischen Gesichtspunkten betrachtet nur für einen mäßigen Zusammenhang bzw. Trend stehen, der möglicherweise auch zufällig sein kann und durch sachlogische Argumente gestützt werden muß. Vgl. auch Preyer 1974, 270.

haben und zuerst an Dokumentarfilme ($r = +0,31$), Spielfilme ($r = +0,26$) sowie Reportagen ($r = +0,24$) denken und am wenigsten an Aufnahmen von Familienfeierlichkeiten ($r = -0,12$), weiterer Verwandtschaft ($r = -0,11$), vom Urlaub und Reisen ($r = -0,09$) sowie der engeren Familienmitglieder ($r = -0,08$).³³

Eine spezielle Sendeform für einen Offenen Kanal hatte mein Gesprächspartner Rainer S.-D. bereits realisiert. Das Besondere dieser Sendungen bestand in der ungewöhnlich jungen Zielgruppe sowie der Möglichkeit, daß unterschiedliche Altersgruppen an der Entstehung der Beiträge mitarbeiten konnten.

„Dann habe ich eine Zeitlang das Kasseler Sandmännchen gemacht. Es war so die Idee, für Vorschulkinder abends eine kurze Gute-Nacht-Geschichte, maximal fünf Minuten lang, zu machen. Als ich selbst Kind war, fand ich Sandmännchen immer toll. Und das gab es ja dann nicht mehr, jedenfalls nicht mehr im ersten Programm, und ich hab früher mal im Kindergarten gearbeitet und hatte von daher so ein bißchen Erfahrung mit Vorschulkindern. Und durch die Arbeit in Jugoslawien, wo wir überwiegend mit Kindern in Flüchtlingslagern gearbeitet haben, kam das auch noch mal so. [...]

Also jeder, der irgendwie als Amateurfilmer oder Ferienfilmer eine Videokamera im Schrank liegen hat, und meistens halt liegen hat, sollte sozusagen animiert werden, das selbst zu machen. [...] Die Idee war, daß Vater oder Mutter oder große Schwester oder Großmutter oder wer auch immer, dem Kind eine Gute-Nacht-Geschichte erzählt. [...] Ich glaube, ich habe so zwischen zehn und fünfzehn dieser Sandmännchen-Geschichten gemacht, und dann auch gesendet, und ein Kinderchor hier aus Fritzlar, der hat dann noch dieses Sandmännchen-Lied am Anfang und am Ende gesungen, also es war dann ganz nett.“

Das anfangs Unspezifische der Initialmotivation ‚Film als Ausdruck‘ kann aufgrund der beschriebenen Feststellungen nun konkretisiert werden und mit den anderen verwandten Variablen in einen Motivationstyp gebündelt werden. Ich nenne diesen Motivationstyp ‚Expression–Filmkunst–Typ‘, immer unter der Voraussetzung, daß der Begriff ‚Filmkunst‘ nicht streng formal-ästhetisch definiert wird. Es kommt vielmehr auf die Botschaft an, darauf, daß jemand etwas mitzuteilen hat. Erika S., Verwaltungsangestellte der Städtischen Kliniken Kassel, mit

³³ Die genannten Korrelationswerte sind die jeweils deutlichsten Zusammenhänge – in positiver wie in negativer statistisch relevanter Hinsicht – bei der Kombination der Motivation ‚Film als Ausdruck‘ und den oben aufgeführten Variablen, die im Fragebogen unter der Frage 14 ‚Was für Filmaufnahmen machen Sie wie oft?‘ zu finden sind.

der ich mich detailliert über den Nutzen von Offenen Kanälen unterhalten hatte, gestaltet und moderiert im Offenen Kanal Kassel Sendungen, in denen sie ihr Anliegen der gesundheitlichen Aufklärung der Bevölkerung umsetzen kann. Sie konnte genau angeben, warum sie ihre zeitintensive Arbeit im Offenen Kanal aufnahm.

„Weil es Freude macht rundum. Weil ich denke, daß man da helfen kann. [...] Und wenn die Frau davor sitzt [vor dem Fernseher; Anm. des Autors] und das kapiert und das versteht, ja das ist für mich eine Genugtuung. [...] Also bei Asthma und Allergien ist es halt ähnlich, daß ich versuche, dem Mitbürger die Angst vor der Krankheit zu nehmen.“

Etwas überraschend erst an vierter Stelle steht eine Motivation, die zu den gesellschaftlich akzeptiertesten zu rechnen ist, in persönlichen Umbruchsituationen bzw. Neudefinitionsphasen virulent wird und die mit starken Gefühlen verbunden ist. Mein Interviewpartner Gerhart K. aus Tecklenburg, Lehrer und Hobbyfilmer mit Familie, formulierte den Zusammenhang folgendermaßen:

„Ich habe angefangen mit dem Filmen 1964. Als unsere Tochter Anke geboren wurde, hab ich mir die Filmkamera gekauft, eigentlich zunächst, um so ein bißchen ihre Entwicklung zu dokumentieren. Und daraus ist dann diese Familienfilmerei geworden, die sie ja gesehen haben.“

Viele Menschen erwerben Film- bzw. Videokameras in dem Moment, da sie eine Familie gründen bzw. wenn Nachwuchs zu erwarten ist. Die filmische Dokumentation der jungen Familie und der Kinder scheint einen besonderen Reiz auf viele Eltern auszuüben, auf den die Gerätehersteller mit ihren ‚kinderleicht‘ zu bedienenden Camcordern gerne eingehen. Videoaufzeichnungen im Rahmen der Familie zählen zu den ureigensten Filmgenres der privaten Filmkunst. Innerhalb der Gesamtstichprobe konnte die Variable 71 ‚Familiengründung‘ 18,7% Zustimmung auf sich vereinigen, so daß genau jeder zehnte Befragte befand, dies sei die *wichtigste* Anregung überhaupt gewesen.

In das nahe Umfeld der Familiengründungsmotivation gehören auch Filmanlässe, die die Höhepunkte des familiären Lebens für die Zukunft konservieren sollen. Pierre Bourdieu hatte bereits 1965 für die private Fotografie auf Familienfesten geschrieben, daß sie „als *Technik der Wiederholung des Festes* zu dienen“ (Bourdieu 1983a, 38; kursiv im Original) hat. Die festliche Familienfotografie

übernimmt Aufgaben, die nicht im künstlerischen Ausdruck, sondern nur in ihrem von sozialen Kategorien geprägten Verwendungszusammenhang verständlich sind, nämlich weil sie „alte, [ihr] vorausliegende Funktionen wahrnimmt“ (ebd., 31).

„Die Menschen bedienen sich des Fotoapparates, um lebensgeschichtlich bedeutsame Situationen, die als solche definiert sind, aus dem Fluß der Zeit durch Abbilden zu retten. Das Konservieren und Bewahren individualhistorischer Augenblicke geschieht aus dem Handlungsinteresse heraus, Spuren von gelebtem Leben als Existenzsicherung und Existenzbeweis aufzuzeichnen, um sich Vergangenes zu vergegenwärtigen, Lebensgeschichte dingfest und vorzeigbar zu machen“ (Blaschke 1992, 161).

Diaabende sind deswegen für Außenstehende schon nach kurzer Zeit so langweilig, weil die präsentierten Fotografien nur im Kontext ihres familiären Gebrauchs lesbar und damit interessant sind und den vorgegebenen Rahmen nur selten überschreiten. Diese Zusammenhänge sind übrigens den meisten Amateurfotografen und -filmern bzw. -innen längst geläufig und wurden mir von meinen Interviewpartnern offensiv mitgeteilt:

„Die Fotos, die dir aus der eigenen Erinnerung was sagen, sagen einem Fremden teilweise ja gar nichts“ (*Wolfgang D. aus Göttingen, 43 Jahre alt, kaufmännischer Angestellter, Hobbyfilmer und Familienvater, filmt seine Familie und im Urlaub*).

Verbindet man die Motivation, auf Familienfesten filmen zu wollen, das immerhin noch von 5% zu ihrer *wichtigsten* Initialmotivation bestimmt wurde, mit der Variable der Familiengründung zu einem großen Motivations- und Anregungstyp ‚Familie‘, rangiert diese zusammengefaßte Variable mit 15% auf Platz zwei gleich hinter der Motivation ‚Urlaub/Reisen‘. Man kann, ohne die logische Stringenz zu verlieren, noch einen Schritt weitergehen und die zuvor genannte Urlaubsmotivation mit der Familienmotivation in Beziehung setzen, und zwar, weil „der Urlaub [ebenfalls] zu den ‚hohen Zeiten‘ des Familienlebens zählt“ (Bourdieu 1983a, 46). Familien- und Urlaubsmotivation können zusammengefaßt werden, weil die im Urlaub „aufgenommenen Bilder in der Regel ebenfalls Familienphotos, allerdings in Urlaubskonstellationen sind“ (ebd., 47). Den statistischen Nachweis auch für unsere Gesamtstichprobe bringt der hohe Korrelationswert von $r = +0,49$ für den Zusammenhang der Variablen ‚Urlaub/Reisen‘

und ‚Familienfeste‘. Dieser große Motivationstyp erhält die Bezeichnung ‚Urlaub–Familien–Typ‘.

Familienfilm und Urlaubsfilm zählten zu den beliebten und oft kombinierten Genres auch meiner Interviewpartner und -partnerinnen. Herbert W. aus Göttingen brachte darüber hinaus zum Ausdruck, daß ihm größere Filmprojekte wie Spielfilme eher fremd sind:

„Die Motive sind vor allem im familiären Bereich und im Urlaubsbereich geblieben. Also Spielfilme, dazu bin ich noch nicht gekommen.“

Die verbleibenden vier Anregungen und Initialmotivationen folgen unspezifischeren Kausalzusammenhängen und können nicht miteinander und nur mit vergleichsweise schwacher Aussagekraft mit anderen Motivationen verknüpft werden. Immerhin neun von hundert Amateurfilmern reklamierten für sich, daß sie eine nicht näher bestimmbare Urmotivation in sich verspürten, und wählten zum *fünftwichtigsten* Anregungstyp die Behauptung: ‚Ich wollte schon immer filmen‘. Amateurfilmer und -filmerinnen mit diesem Anregungsmuster scheinen am ehesten zu den Technikinteressierten bzw. -motivierten zu rechnen zu sein, da die diesbezüglich stärkste Assoziation mit $r = +0,21$ vorliegt. Doch nur mit großer interpretatorischer Vorsicht dürften beide Variablen den Motivationstyp ‚Technikinteressiert–urmotiviert‘ hervorbringen, der hier lediglich aus Gründen der besseren Veranschaulichung mitgeführt wird.

Hinter der Kategorie ‚Über eine andere Anregung‘, die von den Beteiligten mit 8,4% als *sechstwichtigste* Motivation genannt wurde, verbergen sich unterschiedliche alternative Antworten, die von den Fragebogenteilnehmerinnen und -teilnehmern selbst schriftlich eingetragen wurden. Die Auswertung der individuellen Anmerkungen von Frage 7q ergab, daß ein Gutteil der 82 (von $n = 551$) Personen, die alternativ antworteten, einen Entwicklungsprozeß vom unbewegten zum bewegten Bild durchgemacht hatte. Ein 61 Jahre alter Mann und OK-Nutzer beschrieb den Übergang vom Medium Fotografie zum Film mit den Worten:

„Ich habe lange zur See gefahren und viel fotografiert. Eines Tages hatte ich die Idee, es doch einmal mit dem Filmen zu versuchen. Und da hat es mich gepackt.“

Bei den meisten anderen heißt es knapper: „Über die Fotografie“ (Clubfilmer, 71 Jahre alt, verheiratet). Auch der Erwerb einer Video- oder Filmkamera wurde häufig als Ursache für den Beginn der Filmarbeit bezeichnet, ebenso wie der erfreuliche Umstand, daß sie der betreffenden Person geschenkt wurde. In einigen Fällen nahmen Filmer und Filmerinnen die Eröffnung eines Offenen Kanals in ihrer Stadt zum entscheidenden Anlaß, oder sie verbanden politisches Engagement und Film/Video. Zu den selten genannten alternativen Motivationen gehörte der Wunsch, sich auf eine professionelle Tätigkeit im Medienbereich vorzubereiten oder der Entschluß, mit Video ein filmisches Tagebuch zu führen: „Weil ich, was mir wichtig genug erschien, als Tagebuch dokumentarisch abbilden wollte“ (Freiberufler, männlich, 55 Jahre alt, verheiratet). Und wiederum andere antworteten sehr individuell:

„Weil ich plötzlich von innen heraus das Gefühl hatte, daß mir Filmen Spaß machen würde und mit meinen vielseitigen Fähigkeiten harmoniert“ (OK-Filmer, männlich, 27 Jahre alt, ledig).

„Nach Theatererfahrung neugierig auf ein anderes Medium“ (OK-Filmerin, weiblich, 28 Jahre alt, ledig).

Die Durchsicht der alternativen Antworten bzw. Motivationen zeigte, daß diese in zu viele Einzelkomponenten aufgegliedert waren, als daß man sie mit anderen Variablen in statistisch oder sachlogisch eindeutige Beziehungen hätte setzen können. Daher bildeten sie keinen neuen Motivationstyp.

Auf Rang sieben der zehn *wichtigsten* Motivationen folgt mit 6% die erste, die sich auf die Ansprache, Tatkraft oder Inspiration eines Mitmenschen stützt. Die Antwortvorgabe für die Variable 7f im Fragebogen lautete: ‚Ich bin zum Filmen gekommen über den Beruf (Berufskollegen), Schule (Mitschüler oder Lehrer) oder Universität (Kommilitonen, Dozenten)‘. Ich vermute, daß relevante Multiplikatoren vor allem im Bildungsbereich zu verorten sind, da die einzige erwähnenswerte – wenn auch insgesamt noch eher schwache – Korrelation dieses Motivationstyps über das Alter läuft. Je jünger die angehenden Filmer und Filmerinnen sind, desto häufiger entscheiden sie sich für diese Antwortvorgabe ($r = -0,27$).

Auf dem zehnten Platz landete mit 3,4% die zweite von Personen initiierte Anregung, die eine unspezifische und nicht näher bestimmbare Sammelkategorie ist, da die betreffenden Fragebogenteilnehmer angeben sollten, ob sie von einem Mitglied ihrer Medieninstitution (Filmclub oder Offener Kanal o.ä.) zum

Filmen ermutigt oder angespornt wurden. In Verbindung mit den übrigen ‚Personen-Kategorien‘, die nicht den Sprung in die Liste der zehn *wichtigsten* Motivationen und Anregungen geschafft hatten,³⁴ bilden die beiden letztgenannten Anregungen den Motivationstyp ‚Von Mitmenschen angeregt‘.

Insgesamt verlaufen die Anregungsmuster weniger über private oder institutionell eingebundene persönliche Kontakte als über sozial determinierte Handlungsstrategien oder über individuelle Präferenzen filmkünstlerischer-expressiver oder filmtechnisch-faszinierter Art.

Tabelle 27 zu Frage 7: Motivationstypen. Prozentuale Anteile an den *wichtigsten* Motivationen

a) ‚Expression-Filmkunst-Typ‘	18,2 %
b) ‚Urlaub-Familien-Typ‘	31,2 %
c) ‚Technikinteressiert-urmotivierter-Typ‘	21,8 %
d) ‚Von Mitmenschen angeregter-Typ‘	19,2 % (inkl. 7a-e)
restliche Motivationen	9,6 %

n = 500

Keine der vier beschriebenen Motivationstypen verteilte sich in etwa gleichmäßig auf die drei Vergleichsgruppen der Hobbyfilmer, der Clubfilmer und der OK-Filmer bzw. Filmerinnen. Es zeigte sich, daß der ‚Expression-Filmkunst-Typ‘ ganz besonders stark bei den Offener Kanal-Filmern vertreten war. OK-Nutzer ließen sich signifikant häufiger durch die Motivationen ‚Film als Ausdrucksmöglichkeit‘ und ‚Künstlerische Motivation‘ zur Aufnahme ihrer filmischen Aktivität anregen als die Hobby- und Clubfilmer.³⁵

³⁴ Es handelt sich um die Variablen 7 a–e. Vgl. dazu den Fragebogen in *Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘*.

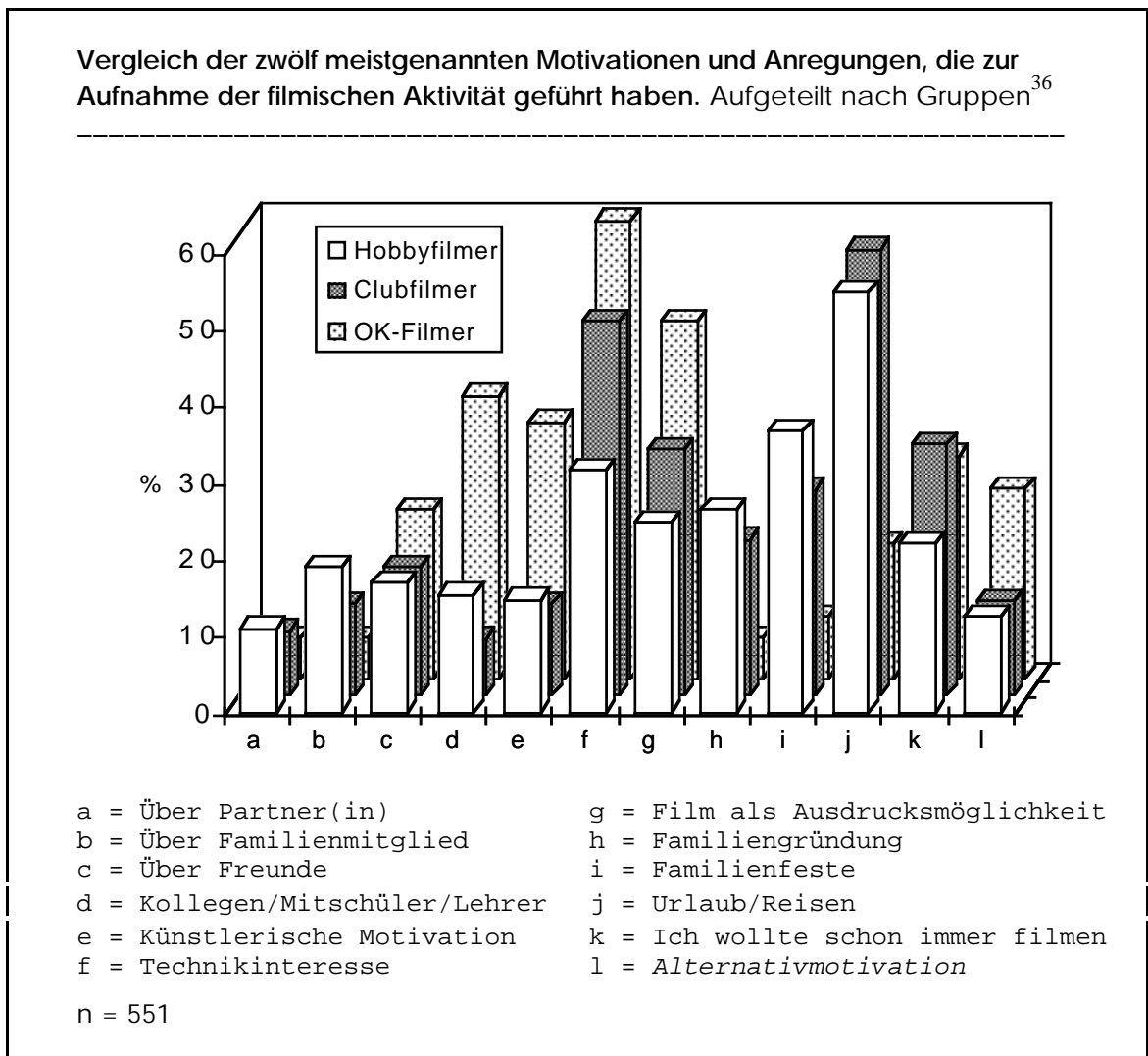
³⁵ Der signifikante Unterschied drückte sich bei der Variable ‚Film als Ausdrucksmöglichkeit‘ aus durch $p = 0,0003$ (A vs. C) und $p = 0,0060$ (B vs. C) sowie bei der Variable ‚Künstlerische Motivation‘ durch $p = 0,0004$ (A vs. C) und $p = <0,0001$ (B vs. C).

Die Literatur zu den deutschen Offenen Kanälen kann dieses Ergebnis, was den inhärenten Veröffentlichungswunsch angeht, bestätigen. Untersuchungen zum Hamburger Offenen Kanal konnten beispielsweise nachweisen, daß so gut wie alle Nutzer und Nutzerinnen bei der Produktion ihrer Beiträge an Veröffentlichung denken bzw. „daß sie andere mit ihren Sendungen erreichen wollen“ (Jarren 1994, 60). Ideale Voraussetzungen liegen natürlich dann vor, wenn der Wunsch, Informationen weiterzuverbreiten schon aus anderen Lebensbereichen bekannt und gut geübte Praxis ist:

„Das liegt uns vielleicht so ein bißchen im Blut. Weil alle, die dabei sind, sind fast alle Meisterinnen, Hauswirtschaftsmeisterinnen. Wir haben aber alle mindestens zwei oder drei Berufe. Hauswirtschaft und noch einer dazu. Und die sind auch fast alle als Lehrkräfte tätig, weil wir ja auch ausbilden. Das Lernen oder Information-Überbringen, das liegt uns so. Wir denken immer, wenn wir schon das Maul auf tun und den Leuten die Zeit stehlen, sollen die wenigstens etwas davon haben. Und dann ist natürlich die Verbindung [zum Medium Fernsehen bzw. Offener Kanal; Anm. des Autors] ganz einfach“ (Helga B., *Hauswirtschaftsmeisterin und Moderatorin im Offenen Kanal Kassel*).

Über die gesamte Stichprobe betrachtet sind im übrigen Frauen signifikant stärker ($p = 0,0001$) als Männer an Verwirklichung ihrer künstlerischen Filmvorhaben interessiert, sie lassen sich auch deutlich häufiger ($p = 0,1580$) durch ihren filmischen Ausdruckswunsch inspirieren.

Grafik 17 zu Frage 7a-q



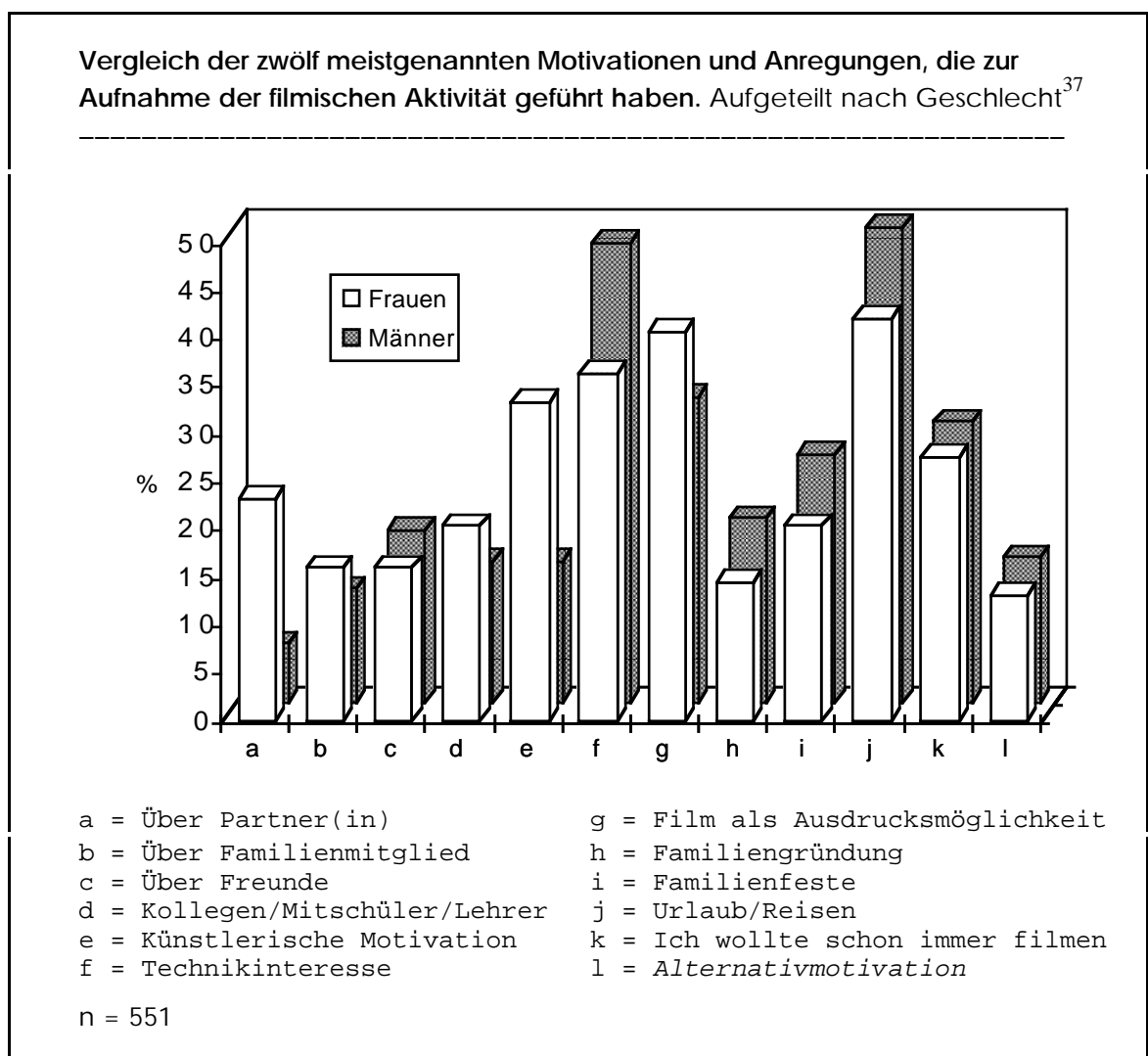
Es läßt sich kaum ein größerer Unterschied denken, als der zwischen einer künstlerisch-expressiv und einer familiar motivierten Filmarbeit. Dieses Ergebnis bringt ein Vergleich der beiden Motivationstypen ‚Expression-Filmkunst-Typ‘ und ‚Urlaub-Familien-Typ‘. Während die künstlerisch-expressiv orientierten OK-Filmer und -Filmerinnen die mit Abstand niedrigsten Prozentwerte aller drei Gruppen in den Kategorien ‚Urlaub/Reisen‘, ‚Familiengründung‘ und ‚Familienfeste‘ (vgl. auch Grafik 17) erzielten, verbuchten die Hobby- und Freizeitfilmer gerade dort höchste bis hohe Werte (hochsignifikante Unterschiede zwischen Gruppe A und C von $p = 0,0002$ bis $<0,0001$). Umgekehrt erreichten die Zahlen

³⁶ Die einzelnen Prozentwerte für Grafik 17 können in Tabelle 46 in Kapitel 10.4. Tabellen und Grafiken nachgeschlagen werden.

bei den Hobbyfilmern für die Variablen ‚Künstlerische Motivation‘ und ‚Film als Ausdrucksmöglichkeit‘ nur sehr niedrige Ausprägungen. Clubfilmer lagen für beide Motivationstypen näher an den Werten der Hobbyfilmer als an denen der OK-Filmer.

Daher kann gefolgert werden, daß der künstlerisch-expressive Typ eher bei den Offenen Kanal-Filmern anzutreffen ist und der ‚Urlaubs-Familien-Typ‘ eher bei den Hobbyfilmern und im gleichen Maße bei den Clubfilmern. Unterschiede zwischen Frauen und Männern fielen beim letztgenannten Typ nur unwesentlich ins Gewicht, wie auch in Grafik 18 ausgewiesen ist.

Grafik 18 zu Frage 7a–q



³⁷ Die einzelnen Prozentwerte für Grafik 18 können in Tabelle 47 in Kapitel 10.4. Tabellen und Grafiken nachgeschlagen werden.

Ein deutliches Bild ergab auch die Analyse des ‚Technikinteressiert-urmotivierten-Typs‘. Es scheint, als wären Hobbyfilmer und -filmerinnen am wenigsten bereit, sich durch film- oder videotechnische Zusammenhänge zum Filmen anregen zu lassen. Das technische Interesse ist hingegen bei den Club- und OK-Filmern offenbar gleichermaßen ausschlaggebend. Zwar existieren erhebliche geschlechtsspezifische Unterschiede zugunsten der männlichen Befragten hinsichtlich der technisch motivierten Filmarbeit, doch sind diese mit $p = 0,0665$ noch nicht im statistischen Sinn vollständig signifikant.

Mein Gesprächspartner Herbert W., Clubfilmer, brachte ganz selbstverständlich technisches Interesse und Motivation zum Filmen in eine für ihn stimmige Verbindung. Er mag damit stellvertretend für den großen Kreis der überwiegend männlichen technikbegeisterten Filmenthusiasten stehen:

Autor: „Die Technik an sich reicht fast schon aus, daß man sich damit beschäftigen möchte?“

Herbert W.: „Ja, das war für mich auch schon mit das Ausschlaggebende. Das zu verarbeiten, was man da aufgenommen hat. Man möchte den Film doch einmal mit Titelbild versehen und dann mit Untertiteln vielleicht noch und mit Kommentar dazu. Wenn ich die Ferienfilme und Urlaubsfilm gedreht habe, schon kommentiert habe, aber noch nicht alles draufgekriegt habe, teilweise auch falsch kommentiert habe, das kann man dann wieder regulieren, das kann man verändern.“

Tabelle 28 zu Frage 7: Motivationsprofil. Rangliste der zehn *wichtigsten* Motivationen und Anregungen, die zur Aufnahme der filmischen Aktivität geführt haben. Aufgeteilt nach Gruppen

Rang	A	B	C
1	Urlaub/Reisen	Urlaub/Reisen	Technikinteresse
2	Familiengründung	Technikinteresse	F. als Ausdrucksmög.
3	<i>Alternativmotivation</i>	F. als Ausdrucksmög.	Über Kollegen u.a.
4	Künstler. Motivation	Ich wollte immer fil.	<i>Alternativmotivation</i>
5	Technikinteresse	Familiengründung	Künstler. Motivation
6	F. als Ausdrucksmög.	Familienfeste	Ich wollte immer fil.
7	Ich wollte immer fil.	<i>Alternativmotivation</i>	Urlaub/Reisen
8	Familienfeste	Ü. Club- o. OK-Mitglied	Ü. Club- o. OK-Mitgl.
9	Ü. Kollegen/Mitschül.	Künstler. Motivation	Über Freund(e)
10	Über Familienmitglied	Über Freund(e)	a) Über Medien b) Familiengründung c) Über Bekannte (gleichrangig)

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 500

Eine Charakterisierung des ‚Mitmenschen-Typs‘ muß sehr differenzierten Argumentationen folgen. Dieser Typ erscheint uneinheitlich hinsichtlich seiner Verteilung auf die drei Vergleichsgruppen. Es kann jedoch gesagt werden, daß bestimmte Präferenzen vorliegen, die sich an den jeweils unterschiedlichen Lebensumständen orientieren. Gruppe A der Hobby- und Freizeitfilmer kommt auf hohe Werte bei Multiplikatoren, die in ihrem engeren sozialen Umfeld vorzufinden sind. Sie werden vergleichsweise am häufigsten durch ihre (Ehe-)Partner oder Lebensgefährten (10,9% Zustimmung zu Frage 7a) und durch Familienmitglieder (19% Zustimmung zu 7b) sowie mit 16,8% Zustimmung zu 7d – in diesem Fall zumindest häufiger als die Clubfilmer – durch befreundete Personen zum Filmen angeregt.

Clubfilmer und -filmerinnen (Gruppe B) werden am häufigsten (22% Zustimmung zu 7g) von Mitgliedern ihres späteren eigenen oder anderen Film- und Videoclubs angeworben, selten (7,3% Zustimmung zu 7f) von Arbeitskollegen, Lehrern oder Mitschülern, aber wiederum recht häufig (16,7% Zustimmung zu 7d) von befreundeten Personen. Nachdem meine Interviewpartnerin Thea B., 71 Jahre alt und Clubfilmerin aus Göttingen, einige wenige Kinderfilme von ihrer Tochter gedreht hatte, ruhte die Filmaktivität über mehrere Jahrzehnte, bis eine ihrer Freundinnen ihr vor kurzem den erneuten Anstoß zum Filmen geben konnte:

„Eine Freundin von mir in Düsseldorf filmt seit über dreißig Jahren. Und wenn ich in Düsseldorf bin, gucken wir nur Filme. Sie macht auch Filme über alle möglichen Dinge, aber sie hat auch früher Spielfilme gemacht, aber noch mit Zelluloidfilmen, mit Schmalfilm. [...] Und wir waren einmal zusammen fünf Wochen in Florida, und da eigentlich ist mein Wunsch gekommen, eine Kamera zu kaufen.“

Die jüngste Gruppe der OK-Filmer und -Filmerinnen schließlich findet Multiplikatoren am signifikant häufigsten ($p = <0,0001$ bei C vs. A und B) unter Arbeitskollegen, Lehrern, Dozenten, Mitschülern und Kommilitonen (36,8% Zustimmung zu 7f) und unter befreundeten Personen vor (21,9% Zustimmung zu 7d).

Große Unterschiede zwischen Frauen und Männern konnte ich nicht feststellen. Einzige Ausnahme: Frauen lassen sich signifikant häufiger ($p = <0,0001$) durch ihre Ehepartner oder Lebensgefährten (23,2% vs. 6,2%) zum Filmen anregen. Abschließend möchte ich darauf hinweisen, daß Anregungen durch andere Medien wie Zeitschriften oder Fernsehen nur selten vorkommen und fast gleichschwach wie die Anregung durch Verwandte den letzten Platz auf der Rangliste einnehmen.

8.2.5. Selbsteinschätzung

Eine der Gewißheiten, die selbst eine nur oberflächliche Beschäftigung mit dem Phänomen der privaten Film- und Videopraxis zu erkennen vermag, ist die des unterschiedlichen Engagements der in Frage kommenden Amateurfilmer und -filmerinnen. Die einen filmen gleichsam en passant im Urlaub und zu bestimmten Situationen und Gelegenheiten des privaten (Familien-)Lebens und

kämen nicht darauf, ihre Filmarbeit mit Begriffen wie ‚ambitioniert, engagiert, anspruchsvoll oder ernsthaft‘ zu betiteln. Die anderen halten große Stücke von ihrem Tun und möchten das auch so verstanden wissen, d.h. beide Gruppen transportieren das Stereotyp der unterschiedlichen Wertschätzung. In diesem Kapitel wird es um Fragen der Art gehen, ob die angedeutete Aufteilung in ‚ambitionierte‘ und ‚gelegentliche‘ Amateurfilmer berechtigt ist und wenn ja, an welchen Kategorien und Zusammenhängen sie sich konkretisiert.

Das geeignete Instrument zur Beantwortung dieser Fragen ist die Selbstbeurteilung. In Frage 11 des Fragebogens forderte ich die Amateurfilmer und Amateurfilmerinnen auf anzugeben, welchen Stellenwert das Hobbyfilmen für sie habe. Es ergab sich für 551 ankreuzende Amateurfilmer ein durchschnittlicher Wert von 3,90, der sich damit signifikant vom mathematischen Mittelwert 3,00 der zugrundeliegenden Skala (1 bis 5) unterscheidet ($p = <0,0001$). Amateurfilmer halten demnach insgesamt viel von ihrer Filmarbeit. Betrachtet man jedoch Tabelle 29, muß man sich die Fragen stellen, welche Faktoren ausschlaggebend waren für die offensichtliche Tendenz der Hobbyfilmer, sich mit 2,96 nur ‚mittelmäßig‘ einzustufen und warum OK-Filmer sowie in noch gesteigertem Maße Clubfilmer signifikant höhere Selbsteinschätzungen abgaben.

Tabelle 29 zu Frage 11: ‚Das Hobby Filmen hat für mich folgenden Stellenwert‘. Antwortmöglichkeit auf einer Skala von 1 (niedriger Stellenwert) bis 5 (hoher Stellenwert)

A	2,96	n = 136	Unterschiedswert p:
B	4,27	n = 300	A vs. B: p = <0,0001
C	4,05	n = 115	A vs. C: p = <0,0001
			B vs. C: p = 0,0270
total	3,90	n = 551	Fr. vs. Mä.: p = 0,0283
Frauen	3,62	n = 69	
Männer	3,94	n = 481	
<hr/>			
A: Hobbyfilmer	B: Clubfilmer	C: Offener Kanal-Filmer	
<hr/>			

Um diesen Fragenkomplex zu beantworten, setzte ich die Variable ‚Stellenwert‘ mit anderen durch den Fragebogen eruierten Daten in Verbindung. Der Grundtenor des Ergebnisses kann mit folgenden Worten umschrieben werden: Je höher die Amateurfilmer den Stellenwert ihrer eigenen Filmarbeit einschätzten, desto weiter entfernten sie sich von familiar konzipierten Filmzusammenhängen und desto größere Öffentlichkeit suchten sie für ihre Filme.

Die Analyse der Assoziationsmaße der Gesamtstichprobe ergab im einzelnen, daß sich hoch einschätzende Amateurfilmer und -filmerinnen zunächst bereit sind, auch finanziell mehr in ihre Ausrüstung zu investieren. Der Korrelationskoeffizient r betrug im Zusammenspiel der Variablen ‚Stellenwert‘ und ‚Ausgaben pro Jahr‘ (Frage 6 im Fragebogen) beachtliche $+0,48$ und lag bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Wert der Ausrüstung‘ (Frage 5) bei ebenfalls hohen $+0,44$. Auch die Intensität der filmischen Aktivität nimmt zu, wie der Zusammenhang $r = +0,29$ der Variablen ‚Stellenwert‘ und ‚Aufnahmehäufigkeit‘ (Frage 20) andeutet. Und je länger die Beschäftigung mit dem Filmen bereits andauert, desto wertvoller wird sie für den einzelnen ($r = +0,31$ bei ‚Stellenwert‘ und ‚Filmjahre‘, i.e. Frage 3). Dann sind die Befragten auch vermehrt bereit, Fachzeitschriften und Fachbücher zum Thema Film oder Video zu lesen ($r = +0,58$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Fachliteratur‘, i.e. Frage 15), tauschen sich mit Gesprächspartnern über ihr Filmhobby aus ($r = +0,34$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Gedankenaustausch‘, i.e. Frage 17) und haben wenigstens manchmal daran gedacht, aus der Freizeitbeschäftigung einen Beruf zu machen ($r = +0,24$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Profiwunsch‘, i.e. Frage 13).

Amateurfilmer und -filmerinnen mit hoher Selbsteinschätzung haben ausdrücklich das Gefühl, etwas Besonderes zu tun, wenn sie filmen ($r = +0,45$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Besonderes tun‘, i.e. Frage 31a), sie weisen die Unterstellung weit von sich, ihre Filme verstaubten in der Schublade, kaum daß sie sie gemacht haben ($r = -0,42$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚In Schublade verstauben‘, i.e. Frage 31b) und sind der festen Überzeugung, daß private Filme auch den Willen zu stilistischer Gestaltung benötigen ($r = +0,35$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Gestaltungswillen‘, i.e. Frage 31g). Und nicht zuletzt sind sie der Meinung, daß die Aufgabe ihrer Arbeit vor allem darin zu suchen ist, anspruchsvolle und/oder engagierte Filme herzustellen ($r = +0,47$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Engagierte Filme‘, i.e. Frage 31d).

Jedesmal wenn die Daten zum ‚Stellenwert‘ mit Variablen in Beziehung gesetzt wurden, die die Opposition von ‚eingeschränkter‘ und ‚großer‘ Öffentlichkeit besonders demonstrativ zum Ausdruck zu bringen vermochten, waren die Ergebnisse im wesentlichen eindeutig. Innerhalb der Frage 28 ‚Wer schaut Ihre Filmaufnahmen wie häufig an?‘ war die Antwortalternative ‚Eine größere Öffentlichkeit‘ diejenige Publikums-kategorie, die mit $r = +0,45$ die stärkste Assoziation mit der Variable ‚Stellenwert‘ einging. Sie besagt mit anderen Worten, daß Amateurfilmer und -filmerinnen mit hohem Grad der Selbsteinschätzung ihre Werke einem größeren Publikum vorstellen möchten bzw. sie dies auch tun. Diese Amateurfilmer waren darüber hinaus auch häufig Gast bei der Präsentation von Filmen oder Videos anderer Amateurfilmer und -filmerinnen (mit $r = +0,50$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Filme anderer Amateure anschauen‘, i.e. Frage 29).

Im Gegensatz dazu waren sie eher nicht der Meinung, Amateurfilme seien dazu da, die Bilder derjenigen festzuhalten, die man gern hat ($r = -0,14$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Private Erinnerung‘, i.e. Frage 31c) und lehnten die Aussage ab, daß der private Film, ehrlich gesagt, ohne großes Niveau sei ($r = -0,36$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Ohne Niveau‘, i.e. Frage 31e). Sie konnten sich auch tendenziell nicht vorstellen, ihre Filme aus dem Grund vorzuführen, um gemeinsame oder eigene Erinnerungen aufleben zu lassen ($r = -0,22$ bei ‚Stellenwert‘ plus ‚Erinnerungsfunktion‘, i.e. Frage 30c).

Schon die Auswahl der Filmthemen, Genres und Darsteller folgt der oben genannten Gesetzmäßigkeit. Während die Korrelationen zwischen ‚Stellenwert‘ und ‚Aufnahmen für Filmwettbewerbe und Festivals‘ ($r = +0,46$), ‚Dokumentarfilmen‘ ($r = +0,45$), ‚Reportageaufnahmen‘ ($r = +0,44$), ‚Spielfilmen‘ ($r = +0,30$), ‚Natur- und Landschaftsaufnahmen‘ ($r = +0,28$), ‚Kulturveranstaltungen‘ ($r = +0,28$) und ‚Dokumentarischen Aufnahmen in meiner unmittelbaren Umgebung – z.B. Straßenfeste und Lokalchroniken‘ ($r = +0,27$) jeweils für positive statistische Beziehungen stehen, blieben die jeweils negativen statistischen Zusammenhänge für die privatesten der privaten Filmanlässe reserviert, oder es konnten keine statistischen Assoziationen ermittelt werden:

‚Engere Familienmitglieder‘ ($r = -0,10$), die ‚Weitere Verwandtschaft‘ ($r = -0,04$), ‚Aufnahmen mit (meinen) Kindern oder Enkeln‘ ($r = -0,04$), ‚Bedeutende Ereignisse im Familienleben‘ ($r = -0,003$) und sogar noch ‚Aufnahmen im alltäglichen Familienleben‘ können mit $r = +0,01$ nicht gerade als die Filmfavoriten der sich selbst hoch einschätzenden Amateurfilmer und -filmerinnen gelten.

Obwohl einige der Korrelationen für sich allein betrachtet in statistischer Hinsicht nicht für vollgültige positive oder negative Beziehungen stehen, können die oben vorweggenommenen Schlußfolgerungen aufgrund des wiederkehrenden

Charakters der Beobachtungen als gesichert angesehen werden. Zum Abschluß dieser Aufzählung möchte ich anmerken, daß gravierende Abweichungen bei der Berechnung der einzelnen Korrelationswerte weder im Vergleich der Amateurfilmgruppen untereinander, noch zwischen Frauen und Männern auszumachen waren.

Um die eingangs gestellten Fragen nach dem Kontext von ‚ambitionierten‘ und ‚gelegentlichen‘ Amateurfilmer abschließend zu beantworten, muß überprüft werden, ob die Hobbyfilmer und -filmerinnen tatsächlich in ihrer Filmpraxis die familiar geprägten Filmthemen als objektivierbare Dokumente und entsprechende Meinungsbekundungen als subjektive Nachweise bevorzugen. Da ich an dieser Stelle das *Kapitel 8.3.1. Inhalte* nicht vorwegnehmen will, kann ich nur die einprägsamsten Variablen beispielhaft aufführen. In Frage 14 sollten die Amateurfilmer auf einer Skala von 1 bis 5 ankreuzen, welche Filmaufnahmen sie wie oft herstellen. Wie aus Tabelle 30 abzulesen ist, kamen Hobbyfilmer bei Familienthemen auf höchste, bei außerfamiliären Themen aber auf niedrigste Werte, die sich darüber hinaus in den meisten Fällen von denen der Club- und OK-Filmer signifikant unterschieden (p von $<0,0001$ bis $0,0295$. Ausnahmen: nicht signifikante Unterschiede bezüglich der Variablen ‚Familienmitglieder‘ und ‚Kinder‘ im Vergleich der Gruppen A und B).

Tabelle 30 zu Frage 14: Filmthemen und -inhalte. Antwortmöglichkeit auf einer Skala von 1 (nie) bis 5 (sehr häufig). In Klammern: vgl. Nr. im Fragebogen

	A	B	C
Familienalltag (14ac)	3,06	2,95	2,18
Familienmitglieder (14bb)	3,29	3,06	1,93
Kinder (14ae)	2,98	2,98	1,73
Festivalfilme (14at)	1,20	2,88	2,41
Dokumentarfilme (14am)	1,74	2,96	3,03
Spielfilme (14al)	1,48	2,01	2,28
A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer			
n = min. 503, max. 531			

Subjektive Meinungsbekundungen und die Rezeption betreffende Fragen zeigen das gleiche Bild. Signifikant höhere Werte (p von 0,0086 bis $<0,0001$) für Hobbyfilmer und -filmerinnen betrafen die Variablen, die eine zentripetale (zum kleinen, privaten Rahmen strebende) Rezeptionsorientierung intendierten, signifikant niedrigere Werte ($p = <0,0001$) entfielen dagegen auf Variablen mit zentrifugalem (größere Öffentlichkeit anvisierendem) Richtungspfeil.

Tabelle 31: Subjektive Hinweise

	A	B	C
Private Erinnerung (31c)*	4,00	3,50	2,97
Erinnerungsfunktion (30c)	80,15 %	67,9 %	27,8 %
Öffentlichkeit (28h)*	1,24	2,73	3,06
Engagierte Filme (31d)*	2,35	3,59	3,40
<hr/>			
A: Hobbyfilmer	B: Clubfilmer	C: Offener Kanal-Filmer	
n = min. 510, max. 547		* = Skala von 1 bis 5	

Reale Filmpraxis und Selbsteinschätzung treffen sich in jeder Hinsicht mit der tradierten Vorstellung vom gelegentlichen Familienfilmer und ambitionierten Amateurfilmer bzw -filmerin. Das Stereotyp impliziert allerdings auch eine spontan vorgenommene Abwertung der gelegentlichen Filmpraxis mit niedrigem Stellenwert, die die Unterschiedlichkeit der Filmanlässe, der Filmthemen und Rezeptionswünsche nur wenig reflektiert. Aufgrund der analysierten Zusammenhänge ist von gelegentlicher Film- und Videopraxis immer dann zu sprechen, wenn mit ihr eine zentripetale Orientierung auf das nahe soziale Umfeld der Familie usw. verbunden ist. Und eine ambitionierte Filmbetätigung liegt immer dann vor, wenn eine zentrifugale Orientierung in Richtung einer größeren Öffentlichkeit vorliegt. In diesem Sinn sind Hobby- und Freizeitfilmer tatsächlich als gelegentliche Filmer und Filmerinnen zu bezeichnen, die auf das Stereotyp wahrheitsgemäß eingehen und es durch niedrige Selbsteinschätzung widerspiegeln.

8.2.6. Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden die immanenten und unmittelbar abrufbaren Voraussetzungen untersucht, die der Filmpraxis der Amateurfilmer vorgelagert sind. Im Fall der technischen Ausstattung konnte ich für die Gesamtstichprobe einen im Vergleich zur Gesamtbevölkerung überdurchschnittlich hohen Ausrüstungsgrad mit allgemeinen medientechnischen Geräten feststellen. Amateurfilmerinnen und -filmer scheinen daher insgesamt eine positive Einstellung zur Medientechnik zu haben. Film- und videotechnische Geräte finden sich in Haushalten der Clubfilmer (Gruppe B) häufiger als in denen der Offener Kanal-Nutzerschaft (Gruppe C) und deutlich häufiger als in denen der Hobbyfilmer und -filmerinnen (Gruppe A). Männliche Befragungsteilnehmer kamen auf höhere filmtechnische Ausstattungswerte als Frauen, die wiederum zu einem signifikant höheren Anteil Möglichkeiten der Geräteausleihe in Anspruch nahmen und die in ihrem Haushalt befindlichen Geräte weit öfter zum Eigentum aller Haushaltsmitglieder erklärten. Eine breit angelegte Analyse der zur Filmpraxis führenden Motivationen förderte vier Motivationstypen zutage. Der ‚Urlaub-Familien-Typ‘ kommt besonders häufig in Kreisen der Hobbyfilmer sowie der Vereinsfilmer vor. Amateure diesen Typs fühlen sich zum Filmen motiviert, wenn Filmanlässe in Urlaubs- und Familienkonstellationen vorliegen. Dagegen wird der ‚Expression-Filmkunst-Typ‘ idealtypisch durch die Nutzerschaft Offener Kanäle repräsentiert, die mit ihren Beiträgen eine kommunikative Botschaft in die Öffentlichkeit bringen möchten. Film- und videotechnisches Interesse dominiert den ‚Technik-interessiert-urmotivierten-Typ‘, der besonders häufig unter Clubfilmern und der OK-Nutzerschaft anzutreffen ist. Ein vierter Motivationstyp wurde ‚Von Mitmenschen angeregter-Typ‘ genannt. Angehörige diesen Typs erhalten den Anstoß zum Filmen von Personen aus ihrem unmittelbaren und für sie relevanten sozialen Umfeld. Indem Angaben zur subjektiv empfundenen Bedeutung der Amateurfilmpraxis (= Stellenwert) mit verschiedenen Variablen in Verbindung gesetzt wurden, konnte ermittelt werden, daß ein hoher Stellenwert mit öffentlichkeitsbezogener Filmarbeit korreliert (zentrifugale Medienintention) und umgekehrt ein niedriger Stellenwert mit familiar intendierten Filmbezügen (zentripetale Medienintention). Da Hobby- und Freizeitfilmer sich eine signifikant niedrigere Selbsteinschätzung bescheinigten sowie aufgrund der anderen vorstehenden Teilergebnisse, kann postuliert werden, daß nachfolgende relevante Abschnitte der Filmpraxis von den Amateurfilmgruppen in ähnlicher Weise entlang der Trennungslinie ‚privat vs. öffentlich‘ organisiert werden.

8.3. *Phase der Gestaltung*

8.3.1. Inhalte

Wenn im bisherigen Verlauf dieser Arbeit von verschiedenen Filmgenres, z.B. vom Familien-, Urlaubs- oder Dokumentarfilm die Rede war, erfolgte dies unter der Prämisse, daß Amateurfilmer und -filmerinnen ganz selbstverständlich Zugang zu diesen oder anderen Themen haben und sie diese auch in Filme transformieren. Allerdings fehlte noch eine genauere Vorstellung davon, wer welche Themen in welchem Umfang bearbeitet. Eine auf Quantitäten beruhende Präferenzbildung, wie ich sie in Frage 14 des Fragebogens ‚Was für Filmaufnahmen machen Sie wie oft?‘ anstrebte, kann die von Amateurfilmern vorgenommenen subjektiven Favorisierungen mancher Filmthemen im Einzelfall natürlich nur schwer erfassen. Sofern jedoch, wie in diesem Fall, eine genügend große Stichprobe vorgelegen hat und sie daher zu vorsichtigen, verallgemeinernden Aussagen berechtigt, gehe ich davon aus, daß qualitative Vorlieben für bestimmte Filmgenres Hand in Hand gehen mit einer wiederholten Beschäftigung, die in ein durch die Anzahl der erstellten Aufnahmen und Filme gestütztes Nutzungsprofil einfließen können.

Auch aufgrund meiner Erfahrungen, die ich in vielen Gesprächen und Interviews mit Amateurfilmern und -filmerinnen gesammelt habe, glaube ich sagen zu können, daß vor allem Amateure vom Typ des ‚Urlaub-Familien-Filmers‘ in nur ganz seltenen Fällen Aufnahmen bzw. Filme erstellen, die in irgendeiner Form von allgemeiner gesellschaftlicher Bedeutung sind oder ein größeres Publikum finden sollen. Wolfgang D., 43-jähriger Hobby- und Familienfilmer aus Göttingen berichtete mir beispielsweise:

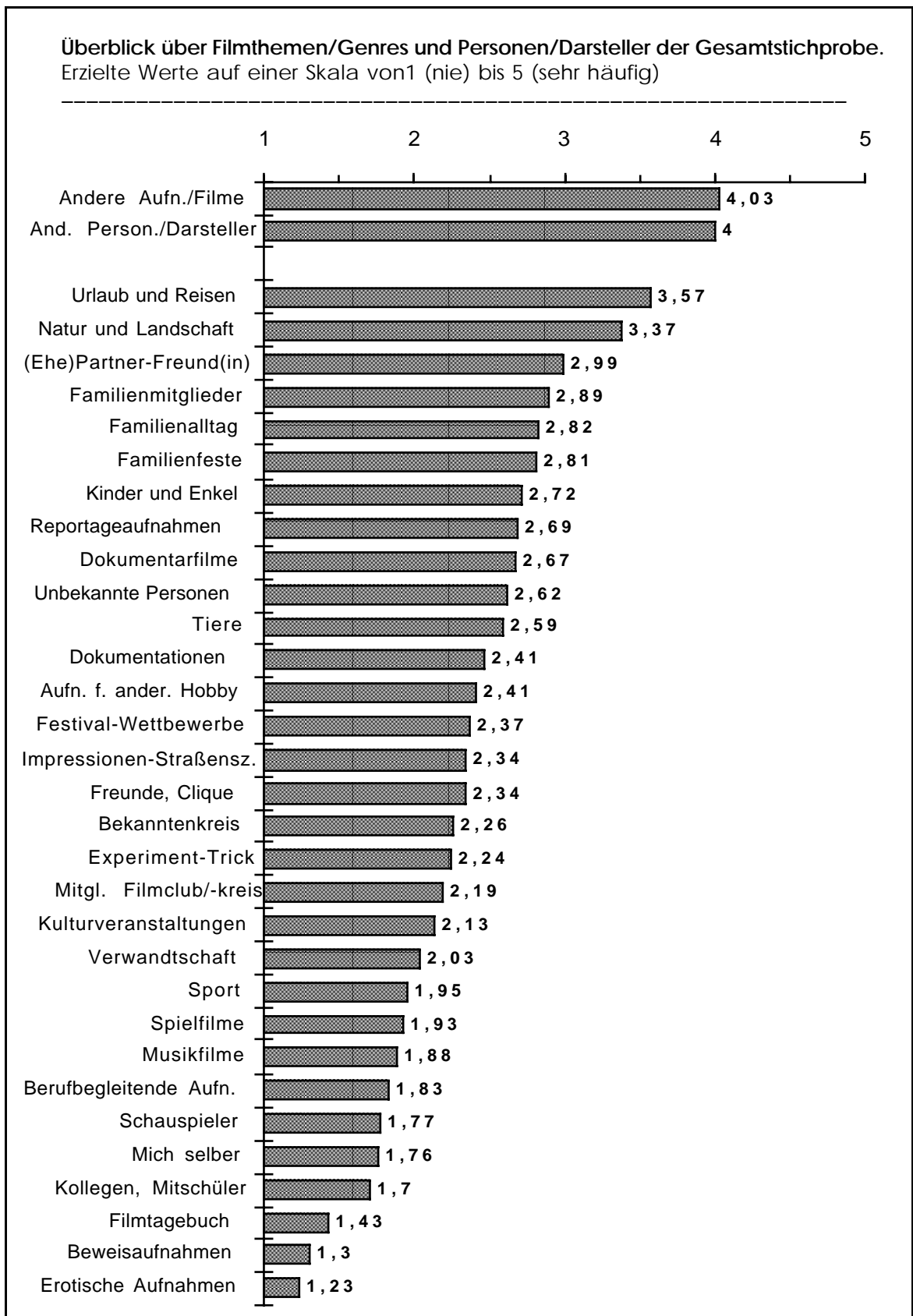
„Ich habe nie den Wunsch gehabt, jetzt einfach abstrakt einen Film herzustellen über irgendein Thema oder so. Das habe ich noch nicht gehabt komischerweise. Das ist mir noch nie so gegangen. Ich hatte immer irgendwie einen direkten Bezug beim Urlaub oder zur Familie. Aber nie so: ich will jetzt einen Film über das Thema Ausländerfeindlichkeit drehen oder so. Hatte ich nicht.“

Wolfgang D. bezeichnete sich im Interview als „nicht gerade eifrigen Filmer“, und seine Frau, Caroline P., die selber mehr fotografiert als filmt, fügte hinzu, daß sein Ehrgeiz immer nur dann aufflackere, wenn aktive Handlungen mit der Ka-

mera bevorstünden. In der übrigen Zeit sei das Interesse für das Filmen geringer ausgeprägt. Das Nutzungsprofil des Hobby- und Familienfilmers Wolfgang D. deckt im wesentlichen drei filminhaltliche Kernbereiche ab: 1. Familienaufnahmen, 2. Urlaubsaufnahmen und 3. Aufnahmen im Rahmen eines Sporthobbys (Karate) zu Kontroll- und Übungszwecken. Bis auf die Ausnahme des Sportfilms nimmt Wolfgang D. alle Filmthemen bzw. -anlässe im besten Sinne des Wortes ‚gelegentlich‘, d.h. anlässlich fest umrissener sozialer Konstellationen des Familienlebens wahr. Andere Merkmale sind von untergeordneter Bedeutung. Arbeitsintensität und Gelegenheitsfilmtyp gehen bei Wolfgang D. und den anderen Hobbyfilmern und -filmerinnen der Gruppe A eine Kombination ein, die zur schon erwähnten ‚mittelmäßigen‘ Selbsteinschätzung führt und die sie, wie noch zu zeigen sein wird, auch in quantitativer Hinsicht zu wenig emsigen Filmproduzenten werden lässt.

Frage 14 im Fragebogen, auf der die folgende Darstellung aufbaut, unterschied in terminologischer Hinsicht weder exakt zwischen Form und Inhalt eines Filmes noch zwischen fertiggestellten Filmen und dem Rohmaterial von Filmen, den Filmaufnahmen. Den Befragten wurde vielmehr eine Mischauswahl von klassischen Filmgenres (z.B. Spielfilm, Dokumentarfilm, Filmtagebuch, Musikfilm), die die Form eines Filmes repräsentieren, und inhaltlichen Umschreibungen (z.B. Natur- und Landschaftsaufnahmen, Aufnahmen im Rahmen eines anderen Hobbys, Bedeutende Ereignisse im Familienleben: Hochzeiten, Kindstufen usw.) zum Ankreuzen offeriert. Auf 22 derartige thematische Filmkategorien folgen weitere 11 Variablen, die danach fragten, welche Personen und Darsteller von den Amateurfilmern und -filmerinnen wie häufig gefilmt würden. Grafik 19 vermittelt einen ersten Überblick über die Ergebnisse der Gesamtstichprobe, während die beiden später folgenden Tabellen 32 und 33 alle Einzelfragen nach ihrem Vorkommen im Fragebogen auflisten und gleichzeitig zwischen den Teilstichproben A, B und C auffächern.

Grafik 19 zu Frage 14



Es mag zunächst verwundern, daß zwei unspezifische Alternativvariablen auf den vordersten Plätzen der Rangliste in Grafik 19 anzutreffen sind. Doch bei näherem Hinschauen erklärt sich die Sonderstellung von ‚Andere Aufnahmen/Filme‘ und ‚Andere Personen/Darsteller‘. Während alle vorgegebenen, geschlossenen Variablen von den Befragten mehrhundertfach angekreuzt wurden – n (min.) = 425 für ‚Schauspieler für meine Filme‘ und n (max.) = 542 für ‚Urlaubs- und Reiseaufnahmen‘ – waren nur 78 bzw. 51 Personen bereit, einen eigenen Text in die beiden Alternativvariablen einzutragen. Es ist zu vermuten, daß die offene Form der Alternativvariablen besonders von Amateurfilmern genutzt wurde, die ihre Lieblingsthemen hier dokumentiert wissen wollten. Dieser Umstand erklärt meiner Meinung nach hinreichend die hohen Skalenwerte.

Um welchen Typ Filmaufnahmen handelte es sich dabei im einzelnen? In einigen wenigen Fällen führten die Befragten Aufnahme- und Filmkategorien an, die in nur leicht abweichender Formulierung im Fragebogen bereits festgelegt waren. Beispiele dazu sind „Musikclips“ (Hobbyfilmer, 58 Jahre alt), „Reportage – Dokumentation Jazzfestivals“ (Clubfilmer, ebenfalls 58 Jahre alt) oder „Experimentalfilme mit Texten/Bildern“ (OK-Filmerin, 27 Jahre alt). Weitaus mehr Film- bzw. Aufnahmevarianten waren im Fragebogenrepertoire nicht vertreten gewesen und bildeten daher eigene, neue Inhalte, die tatsächlich die besonderen Themenschwerpunkte der jeweiligen Filmer und Filmerinnen offenbarten. Eine ins Detail gehende Auflistung dieser neuen Kategorien würde sicher zu weit führen, doch möchte ich typische und einige der originelleren Filmthemen hier anführen.

Häufig wurden spezielle Filmgenres genannt wie z.B. „Tanzfilme“ (OK-Filmerin, 48 Jahre alt) und „Populärwissenschaftliche Filme“ (Clubfilmer, 59 Jahre alt) oder auch „Unterwasseraufnahmen“ (Clubfilmer, 54 Jahre alt). Insbesondere OK-Filmerinnen und -Filmer wiesen auf ihre jeweiligen Sende- und Beitragsformen hin, die im Fragebogen nicht aufgeführt gewesen waren: „Satirische Unterhaltungsshow“ (OK-Filmer, 22 Jahre alt), „Shows (Talkshows, Quiz, Sketche)“ (OK-Filmerin, 20 Jahre alt), „Live-Sendungen im OK DO, Kennzeichen DO“ (OK-Filmer, 38 Jahre alt) sowie „Reportagen über Sport für die ZW-Sportschau im OK“ (OK-Filmer, 45 Jahre alt) stellten nur einige Beispiele des Senderepertoires dar. „Personen des öffentlichen Lebens“ (OK-Filmer, 25 Jahre alt), „Prominente – Politik – TV – Musik – Theater“ (OK-Filmer, 38 Jahre alt) und „Interviewpartner in den einzelnen Beiträgen“ (OK-Filmer, 27 Jahre alt) gehörten ebenfalls zu den oft genannten neuen Aufnahmethemen bzw. Darstellern.

Nur sehr selten traf man dagegen medienpädagogische Zielsetzungen an: „Kinder bei mobilen Spielaktionen (Spielbus)“ (OK-Filmer, 26 Jahre alt) oder „Auf Baustellen; für Berufsausbildung bzw. Trainingsprogramme“ (OK-Filmer, ebenfalls 26 Jahre alt). Medienpädagogisch motivierte Filmthemen setzen immer ein ungewöhnliches Maß persönlichen Engagements voraus, das die meisten Amateurfilmer in ihrer Freizeit kaum aufbringen können. Wenn doch einmal solche Filme realisiert werden, entstammen sie einem Umfeld, in dem berufliche und private Interessen eine enge Verbindung eingehen, bzw. werden die Inhalte der privat erstellten Filme häufig aus Themenbereichen der beruflichen Aktivität gespeist.

Rainer S.-D.: „Also ich habe in der Psychotherapie gearbeitet, und da wollten Kollegen für Ihre Weiterbildung bestimmte Sachen haben. Das habe ich mal gemacht, weil die einfach wußten, daß ich mit so einer Videokamera ein bißchen besser umgehen kann. [...] In dieser Klinik gab es noch eine klinikinterne Videoanlage, die hauptsächlich für solche Zwecke gemacht war. Da habe ich dann noch einmal einen Patienten-Informationsfilm gemacht. Die neuen Patienten sollten eigentlich alle vom Chefarzt begrüßt werden, der Chefarzt ist sprachbehindert und sitzt im Rollstuhl, und dann hat er mich gefragt, ob wir es nicht in Form eines kurzen Films machen können. Und das haben wir dann dort gemacht.“

Daß die Beschäftigung mit privaten Filmen auch zu ungewöhnlichen Filmideen inspirieren kann, demonstrierten Themen wie „Triangel A–B–C, Betrachtung eines Themas von drei Seiten“ (OK-Filmer, 45 Jahre alt), „Kontraste = reich–arm oder schwarz–weiß (Bettlerin neben Mercedes S-Klasse)“ (Hobbyfilmer, 25 Jahre alt) oder „Berufe im Dorf; z.B. Schmied, Bauer, Sattler, Mechaniker, Schreiner“ (Clubfilmer, 66 Jahre alt).

Insgesamt handelte es sich fast ausschließlich um familienferne, zentrifugale Themen. Nur sechs der zusammen 129 Nennungen, das sind nicht einmal 5%, konnte ich eindeutig familiären oder dem nahen sozialen Umfeld zugehörigen Filmkonstellationen zuordnen, beispielsweise „Mein Enkelkind“ (Clubfilmer, 66 Jahre alt), „Familienspielfilme“ (Clubfilmer, 58 Jahre alt) oder auch „Filmtagebuch von meiner Tochter“ (Hobbyfilmer, 31 Jahre alt). Es ist bezeichnend, daß gerade die um Öffentlichkeit bemühten Offener Kanal-Filmer und -Filmerinnen nicht eine einzige familiengebundene Aufnahme- oder Filmkategorie angaben.

Berücksichtigt man die Sonderstellung der beiden erstplazierten Alternativkategorien, favorisieren Amateurfilmer und -filmerinnen insgesamt gesehen die sechs wichtigsten zentripetalen Filminhalte. Denn auf den nachfolgenden sechs Plätzen der Gesamtrangliste holen die zentripetalen, also die familienorientierten Filmthemen mächtig auf. Mit Ausnahme des hinsichtlich seiner Rezeptionsbestimmung nicht genau einzuschätzenden Filmthemas der ‚Natur- und Landschaftsaufnahmen‘ drängen sich dicht hintereinander ‚Urlaubs- und Reiseaufnahmen‘, die man getrost als die beliebteste filmische Aufnahmevariante überhaupt bezeichnen darf, ‚Ehe- und Lebenspartner, Freund, Freundin‘, gefolgt von Aufnahmen der ‚Engeren Familienmitglieder‘, den ‚Aufnahmen im alltäglichen (Familien-)Leben‘, den ‚Bedeutenden Ereignissen im (Familien-)Leben‘ sowie den ‚Aufnahmen mit (meinen) Kindern oder Enkeln‘.

Erst nach diesem monolithischen Themenblock kommen die zentrifugalen Themen wieder zum Zuge. Diese reihen sich innerhalb der Rangliste ebenfalls nahe beieinander auf; ihre Werte erreichen aber nur noch Ausprägungen, die schon deutlich unterhalb des mathematischen Mittelwertes der Skala (3,0) liegen. ‚Reportageaufnahmen‘, ‚Dokumentarfilme‘ und ‚Dokumentarische Aufnahmen in meiner unmittelbaren Umgebung‘ sowie auch noch ‚Aufnahmen für Filmwettbewerbe und -festivals‘ bilden jedenfalls die beliebtesten Filmthemen, die zum Zweck der öffentlichen Wahrnehmung angefertigt wurden. Weitaus weniger gut schnitten Spielfilme ab (Skalenwert von nur 1,93; das bedeutet in Worte gefaßt, ein knapp seltenes Vorkommen), die im unteren Drittel von Grafik 19 einzugruppieren waren. Möglicherweise schreckt der vergleichsweise große Aufwand von Spielfilmproduktionen potentielle Autoren und Autorinnen ab.

Nach den Festival- und Wettbewerbsaufnahmen beginnt die untere Hälfte der Rangliste der Gesamtstichprobe. Hier wechseln sich zentripetale und zentrifugale sowie dazwischen individuell schwankende Film- und Aufnahmeinhalte in lockerer Reihenfolge ab, bis schließlich die ‚Erotischen Aufnahmen‘ den Tiefstwert aller Filmthemen markieren. Es ist nur schwer abzuschätzen, welche Gründe, Hemmschwellen oder Ressentiments zum niedrigen Ergebnis der Variable ‚Erotische Aufnahmen‘ beigetragen haben. Grundsätzlich ist wohl davon auszugehen, daß das Antwortverhalten in diesem sensiblen und von starken sozialen Kontrollmechanismen geprägten Bereich die tatsächliche Filmpraxis nicht präzise wiedergeben kann. Es war zwar geplant, durch zurückhaltende Fragenformulierung sowie Plazierung an unauffälliger Stelle im Fragebogen eine möglichst unbefangene Beantwortung zu begünstigen, doch muß an dieser

Stelle letztlich offen bleiben, ob die Zahlen trügen. Möglicherweise würden andere Befragungstechniken zu anderen, vielleicht höheren Ergebnissen führen. Soweit es die Analyse der Stichprobe dieser Arbeit hergibt, also im Vertrauen auf die tendenzielle Richtigkeit der Quantitäten, soll mit allem Vorbehalt die Formulierung gelten, daß Amateurfilmer und -filmerinnen, die sich an die visuelle Umsetzung von Erotik respektive Geschlechtlichkeit heranwagen, die große Ausnahme sind. Auf einem anderen Blatt stehen Laienfilme pornographischen Inhalts, die für den kommerziellen grauen Markt der Voyeure und anderer Spezialklientel angefertigt werden. Es ist zu vermuten, daß der Fragebogen diese Varianten nicht erfassen konnte.

Tabelle 32 zu Frage 14a: Filmthemen bzw. Genres der Amateurfilme im Vergleich. Erzielte Werte auf einer Skala von 1 (nie) bis 5 (sehr häufig). In der Reihenfolge der Aufzählung im Fragebogen

	A	B	C	n=
≈ Natur- und Landschaftsaufnahmen	3,05	3,77	2,73	535
≈ Tieraufnahmen	2,45	2,81	2,23	520
o Aufn. im alltäglichen Familienleben	3,06	2,95	2,18	527
o Bedeutende Ereignisse im Familienleben	3,00	3,01	2,07	526
o Aufn. mit (meinen) Kindern oder Enkeln	2,98	2,98	1,73	509
o Urlaubs- und Reiseaufnahmen	3,42	4,09	2,34	542
Δ Reportageaufnahmen	1,80	2,81	3,42	530
o Erotische Aufnahmen	1,31	1,14	1,36	511
≈ Beweisaufnahmen	1,35	1,26	1,32	510
Δ Aufn. im Rahmen eines anderen Hobbys	2,40	2,53	2,14	515
Δ Experimentelle und Trickaufnahmen	2,11	2,12	2,70	517
Δ Spielfilme	1,48	2,01	2,28	521
Δ Dokumentarfilme	1,74	2,96	3,03	531
Δ Dokumentarische Aufnahmen in meiner unmittelbaren Umgebung	2,01	2,63	2,60	520
Δ Aufnahmen, die das Berufs- oder Ausbildungsleben begleiten	1,84	1,67	2,21	522
≈ Straßenszenen und -impressionen	2,12	2,40	2,46	523
Δ Sportaufnahmen	1,83	2,04	1,86	526
Δ Kulturveranstaltungen	1,77	1,84	3,30	527
o Filmtagebuch	1,34	1,52	1,30	516
Δ Aufn. für Filmwettbewerbe o. Festivals	1,20	2,88	2,41	531
Δ Musikfilme	1,53	1,72	2,69	515
Δ <i>Andere Aufnahmen (Alternativvariable)</i>	3,47	3,92	4,37	78

A: Hobbyfilmer

B: Clubfilmer

C: Offener Kanal-Filmer

o: zentripetale Inhalte

Δ: zentrifugale Inhalte

≈: schwankende Zuordnung

Tabelle 33 zu Frage 14b: Personen bzw. Darsteller in den Aufnahmen/
Filmen der Amateurfilmer im Vergleich. Erzielte Werte auf einer Skala von 1 (nie)
bis 5 (sehr häufig). In der Reihenfolge der Aufzählung im Fragebogen

	A	B	C	n=
o Ehe-, Lebenspartner(in), Freund(in)	3,13	3,18	2,28	494
o Engere Familienmitglieder	3,29	3,06	1,93	503
o Weitere Verwandtschaft	2,26	2,08	1,62	485
o Gute Freunde, die ‚Clique‘	2,42	2,30	2,34	496
o Leute aus dem Bekanntenkreis	2,23	2,24	2,33	504
Δ Arbeitskollegen, Mitschüler, Kommilitonen und -innen	1,65	1,55	2,09	450
o Mich selber	1,72	1,72	1,93	524
Δ Leute aus dem Filmclub oder Filmkreis	1,17	2,33	2,26	428
≈ Mir unbekannte Leute	2,08	2,79	2,82	531
Δ Schauspieler für meine Filme	1,45	1,61	2,42	425
Δ Andere Personen (Alternativvariable)	3,29	3,86	4,35	51
<i>Fragen 14a + 14b: ø-Quotient:</i>	2,18	2,48	2,40	

A: Hobbyfilmer	o: zentripetale Inhalte
B: Clubfilmer	Δ: zentrifugale Inhalte
C: Offener Kanal-Filmer	≈: schwankende Zuordnung

An dieser Stelle möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Tatsache lenken, daß die bisher erfolgte Darstellung der Filminhalte auf die gesamte Stichprobe bezogen war. Diese wiederum setzt sich aus den, wie schon erwähnt, unterschiedlich großen Teilstichproben A, B und C zusammen. Gruppe B der Clubfilmer ist aufgrund ihrer Größe (n= max. 296 für Frage 14) besonders in der Lage, die Darstellung einseitig zu ihren Gunsten zu verzerren. Erst ein Vergleich der Zahlenwerte der Filmgenres und -themen, die die einzelnen Teilstichproben A, B und C erreichten, kann daher zu befriedigenden Ergebnissen führen.

Wenn man die Skalenwerte der Filmthemen für jede einzelne Gruppe addiert und die Summen durch die Anzahl aller Themen teilt, erhält man Quotienten, die beschreiben können, wie häufig die Amateurfilmgruppen durchschnittlich Film- und Videoaufnahmen erstellen. Die Hobbyfilmer kommen bei dieser Operation

nur auf einen Wert von $71,95 / 33 = 2,18$. OK-Filmer ($79,1 / 33 = 2,40$) und Clubfilmer ($81,78 / 33 = 2,48$) verfügen über nah beieinander liegende Häufigkeitswerte und können sich etwas von den Hobbyfilmern bzw. -filmerinnen absetzen. Ein fast identisches Ergebnis lieferte die Kontrollfrage Nr. 20 im Fragebogen ‚Wie häufig nehmen Sie die Kamera in die Hand und machen Aufnahmen?‘, allerdings mit dem Unterschied, daß die OK-Filmer hier mit signifikant großem Abstand gegenüber den beiden anderen Gruppen ($p = <0,0001$) die Spitzenposition einnehmen.¹ Somit erhärten diese Zahlen auch die Annahme, daß Hobby- und Familienfilmer keine ‚eifrigen‘ Filmakteure sind und eher selten zur Videokamera greifen.

Damit ein möglichst klares Bild von den unterschiedlichen filminhaltlichen Präferenzen der Teilgruppen entstehen kann, ist es sinnvoll, für jede Gruppe ein Nutzungsprofil zu erstellen, das aus einer Rangliste der am häufigsten erstellten Filminhalte bestehen soll. Das Nutzungsprofil in Form einer Tabelle vermag besonders anschaulich Auskunft darüber zu geben, wer welche Themen vorrangig bearbeitet. Tabelle 34 listet die 15 meistgewählten Filmthemen auf.

¹ Weitere Anmerkungen zur Frage, wie häufig Amateurfilmer und -filmerinnen zur Kamera greifen, finden sich in *Kapitel 8.3.3. Produktionsumstände – Drehen und Nachbearbeiten*.

Tabelle 34 zu Frage 14: Nutzungsprofil – Rangliste der 15 meistgewählten Genres, Filmthemen und Darsteller. Aufgeteilt nach Gruppen

Rang	A	B	C
1	Δ <i>Andere Aufnahmen</i>	o Urlaub und Reisen	Δ <i>Andere Aufnahmen</i>
2	o Urlaub und Reise	Δ <i>Andere Aufnahmen</i>	Δ <i>Andere Personen</i>
3	o Familienmitglieder	Δ <i>Andere Personen</i>	Δ Reportageaufnahmen
4	Δ <i>Andere Personen</i>	≈ Natur und Landschaft	Δ Kulturveranstalt.
5	o Partner-, Freund(in)	o Partner-, Freund(in)	Δ Dokumentarfilme
6	o Familienalltag	o Familienmitglieder	≈ Unbekannte Personen
7	≈ Natur und Landschaft	o Familienfeste	≈ Natur u. Landschaft
8	o Familienfeste	o Kinder und Enkel	Δ Experiment u. Trick
9	o Kinder und Enkel	Δ Dokumentarfilme	Δ Musikfilme
10	≈ Tiere	o Familienalltag	Δ Dokumentationen
11	o Freunde und Clique	Δ Festivalaufnahmen	≈ Straßenimpressionen
12	Δ Auf. f. ander. Hobby	Δ Reportageaufnahmen	Δ Schauspieler für F.
13	o Verwandte	≈ Tiere	Δ Festivalaufnahmen
14	o Bekanntenkreis	≈ Unbekannte Personen	o Urlaub und Reisen
15	≈ Straßenimpressionen	Δ Dokumentationen	o Freunde und Clique

A: Hobbyfilmer	o: zentripetale Inhalte
B: Clubfilmer	Δ: zentrifugale Inhalte
C: Offener Kanal-Filmer	≈: schwankende Zuordnung

Das Nutzungsprofil zeigt, daß Hobbyfilmer und -filmerinnen ganz eindeutig familiengebundene, zentripetale Filminhalte bevorzugen. In der Tabelle wurden alle inhaltlichen Kategorien mit Symbolen versehen, um eine bessere Anschaulichkeit zu gewährleisten. Hobby- und Familienfilmer erzielen in der Rangliste neun Symbolpunkte, die für die zentripetalen Themen stehen, währenddessen Clubfilmer noch sechs, die OK-Filmer hingegen nur zwei solcher Punkte unter den fünfzehn meistgewählten Filmkategorien für sich verbuchen können. Berücksichtigt man wiederum die Sonderstellung der Alternativvariablen ‚Andere Aufnahmen‘ und ‚Andere Personen‘, wird das Nutzungsprofil der Hobbyfilmer hauptsächlich von zentripetalen Inhalten dominiert, da die erste im wesentlichen zentrifugal bestimmbare Kategorie ‚Aufnahmen im Rahmen eines anderen Hobbys‘ erst auf Platz 12 rangiert.

Für die meisten Hobby- und Familienfilmer stehen Aufnahmen im Kreis der Familie ‚natürlich‘ im Vordergrund, wie mir Gerhard von der R. im Gespräch bestätigte:

„Viele Aufnahmen von ganz früher sind natürlich dann immer Familienaufnahmen. Und später, als wir verheiratet waren, natürlich sehr viele Kinderaufnahmen, wenn die dann groß werden und Spiele machen und alles Mögliche. Stundenlang habe ich dann alles aufgenommen, nicht wahr. Dann habe ich jeweils immer zur Konfirmation sowohl für Caroline einen ganzen Film gemacht, immer zusammengeschnitten, so daß man sie richtig wachsen sieht, und das für Benjamin auch. Dann haben wir alle möglichen Filme zusammengeschnitten, die sind dann immer zusammengeklebt worden, diese kleinen Spulen, so daß man dann immer richtig einen schönen langen Film hatte.“

Clubfilmer und -filmerinnen bearbeiten im gleichem Maße zentrifugale und zentripetale Themen. Den sechs familiengebundenen stehen ebenfalls sechs zur öffentlichen Rezeption tendierende Themen zur Seite. Allerdings nehmen zentripetale Filminhalte so gut wie alle Spitzenpositionen ein, während zentrifugale erst ab Rang 9 mit den ‚Dokumentarfilmen‘ stärkere Beachtung finden. Man kann zu Recht folgern, daß Clubfilmer ihre Filmanlässe und -themen sowohl im familiären bzw. im engeren sozialen Umfeld suchen und finden, als auch zu Inhalten vordringen, denen eine öffentlichkeitsorientierte Zielrichtung zuzusprechen ist.

OK-Filmerinnen und -Filmer betreiben eine audio-visuelle Arbeit mit stark zentrifugalen Akzenten. Unter den fünfzehn Kategorien mit hohen Skalenwerten befinden sich zehn Filminhalte mit dieser Ausrichtung, aber nur zwei zentripetale, die zudem am unteren Ende des Nutzungsprofils plaziert sind. Die Möglichkeit, über den Offenen Kanal Sendungen bzw. Beiträge ausstrahlen zu können und potentiell ein größeres Publikum zu erreichen, scheint die Wahl der Filmthemen maßgeblich mitzubestimmen.

Zwar gibt es viele signifikante Unterschiede zwischen Frauen und Männern, wenn man die einzelnen filminhaltlichen Häufigkeitswerte miteinander vergleicht. Im Fall der ‚Urlaubs- und Reiseaufnahmen‘, die für beide Geschlechter zu den beliebtesten Themen zählen, kommen Frauen beispielsweise auf einen Skalenwert von 3,04, Männer dagegen auf 3,64. Der Unterschied liegt daher bei signifikanten $p = 0,0002$. Doch kommt in den für fast alle Filmthemen niedrige-

ren Zahlenwerten für Frauen (Durchschnittswert: $74,98 / 33 = 2,27$) nur zum Ausdruck, daß diese etwas seltener zur Kamera greifen als Männer ($79,87 / 33 = 2,42$). Auch hier kann das geschlechtsspezifische Nutzungsprofil in Tabelle 35 das aufschlußreichere Bild vermitteln.

Im wesentlichen bevorzugen Frauen wie Männer ähnliche Inhalte. Gerade auf den fünfzehn vordersten Positionen des Nutzungsprofils finden sich die entsprechenden Kategorien dicht bei dicht wieder. In der zweiten (in Tabelle 35 nicht mehr aufgeführten) Hälfte des Nutzungsprofils, also ab Platz 16, können einige Filmgenres schon einmal stärker abweichende Plätze einnehmen. So rangiert ‚Dokumentationen‘ bei den Frauen auf Platz 23, bei den Männern bereits auf Platz 14. Dies ist der größte feststellbare Unterschied, bei dem Männer höher eingruppiert sind. Für den größten Unterschied, bei dem Frauen höhere Rangzahlen erzielen, steht die Kategorie ‚Kulturveranstaltungen‘. Hier kamen Frauen auf den 16. Rang, wohingegen Männer nur mit Rang 22 einzustufen waren.

Tabelle 35 zu Frage 14: Nutzungsprofil – Rangliste der 15 meistgewählten Genres, Filmthemen und Personen/Darsteller. Erzielte Werte auf einer Skala von 1 (nie) bis 5 (sehr häufig). Aufgeteilt nach Geschlecht

Rang	Frauen			Männer		
1	<i>Andere Personen</i>	4,43	(n= 7)	<i>Andere Aufnahmen</i>	4,03	(n= 67)
2	<i>Andere Aufnahmen</i>	4,00	(n= 11)	<i>Andere Personen</i>	3,93	(n= 44)
3	Natur und Landsch.	3,06	(n= 66)	Urlaub und Reisen	3,64	(n= 474)
4	Urlaub und Reisen	3,04	(n= 67)	Natur u. Landsch.	3,42	(n= 468)
5	Familienmitglieder	2,82	(n= 65)	Partner-Freund(in)	3,02	(n= 436)
6	Partner-Freund(in)	2,79	(n= 58)	Familienmitglieder	2,90	(n= 438)
7	Familienalltag	2,72	(n= 67)	Familienfeste	2,85	(n= 458)
8	Familienfeste	2,52	(n= 67)	Familienalltag	2,83	(n= 459)
9	Kinder und Enkel	2,48	(n= 65)	Kinder und Enkel	2,75	(n= 443)
10	Unbekannte Personen	2,36	(n= 66)	Reportageaufnahmen	2,74	(n= 463)
11	Freunde und Clique	2,32	(n= 66)	Dokumentarfilme	2,72	(n= 464)
12	Reportageaufnahmen	2,30	(n= 66)	Unbekannte Person.	2,65	(n= 464)
13	Tiere	2,30	(n= 66)	Tiere	2,64	(n= 453)
14	Dokumentarfilme	2,27	(n= 66)	Dokumentationen	2,53	(n= 454)
15	Straßenimpressionen	2,24	(n= 66)	A. f. ander. Hobby	2,47	(n= 447)

8.3.2. Filmgestalterische Vorbilder und Orientierungen

Die Zieldimension der Frage 18 ‚Welche Anregungen und Orientierungen fließen in die Gestaltung Ihrer eigenen Filmaufnahmen mit ein?‘ bestand darin herauszufinden, welche Arten von filmgestalterischen Vorbildern Amateurfilmer und -filmerinnen möglicherweise haben. Mein Interesse bestand nicht darin zu entscheiden, ob Amateurfilmer möglichst kreativ mit dem allgegenwärtigen Material der TV- und sonstigen Bilderwelten umzugehen verstehen oder ihren Filmen epigonale Minderwertigkeit zu bescheinigen, da sie – wie manches Vorurteil behauptet – gängige Filmklischees kolportierten und somit nur die Reproduktion des schon einmal Gesehenen vorantrieben. Es ging mir ebenfalls weniger darum, einen Katalog der ästhetischen Vorbilder oder Amateurfilmmotive zu erstellen, als vielmehr um die Suche nach den Vermittlungswegen dieser Orientierungen. Daher enthält Frage 18 neben einigen Filmgenres (‚Spielfilme oder TV-Filme‘ oder ‚TV-Werbung‘) auch Antwortvorgaben wie ‚Anregungen und Tips aus dem Familien- oder Freundeskreis‘ oder ‚Szenen aus dem normalen Leben–Alltagsszenen‘, die die Entstehungsorte und -situationen der Vorbilder und Orientierungen stärker betonen als rein inhaltliche Kategorien.

Zunächst konnte beobachtet werden, daß eine stark unterschiedlich ausgeprägte Neigung besteht, inhaltliche und formale Vorbilder oder Orientierungen zu erkennen und anzunehmen. Ich bildete aus der Summe der positiv beantworteten Variablen der Frage 18 a–k (erzielte Prozentwerte in Tabelle 36) einen Quotienten, der anzugeben vermag, wer mit welcher Intensität auf filmgestalterische Einflüsse eingeht. Hobby- und Familienfilmer bzw. -innen schöpfen danach aus sich selbst heraus. Sie erzielen bei dieser Operation nur einen Quotientenwert von $378,66 / 11 = 34,42$. Etwas höher liegen die Clubfilmer mit $421,08 / 11 = 38,28$. Offener Kanal-Filmer nehmen am stärksten Anregungen auf und erreichen den Spitzenwert von $546,48 / 11 = 49,68$.

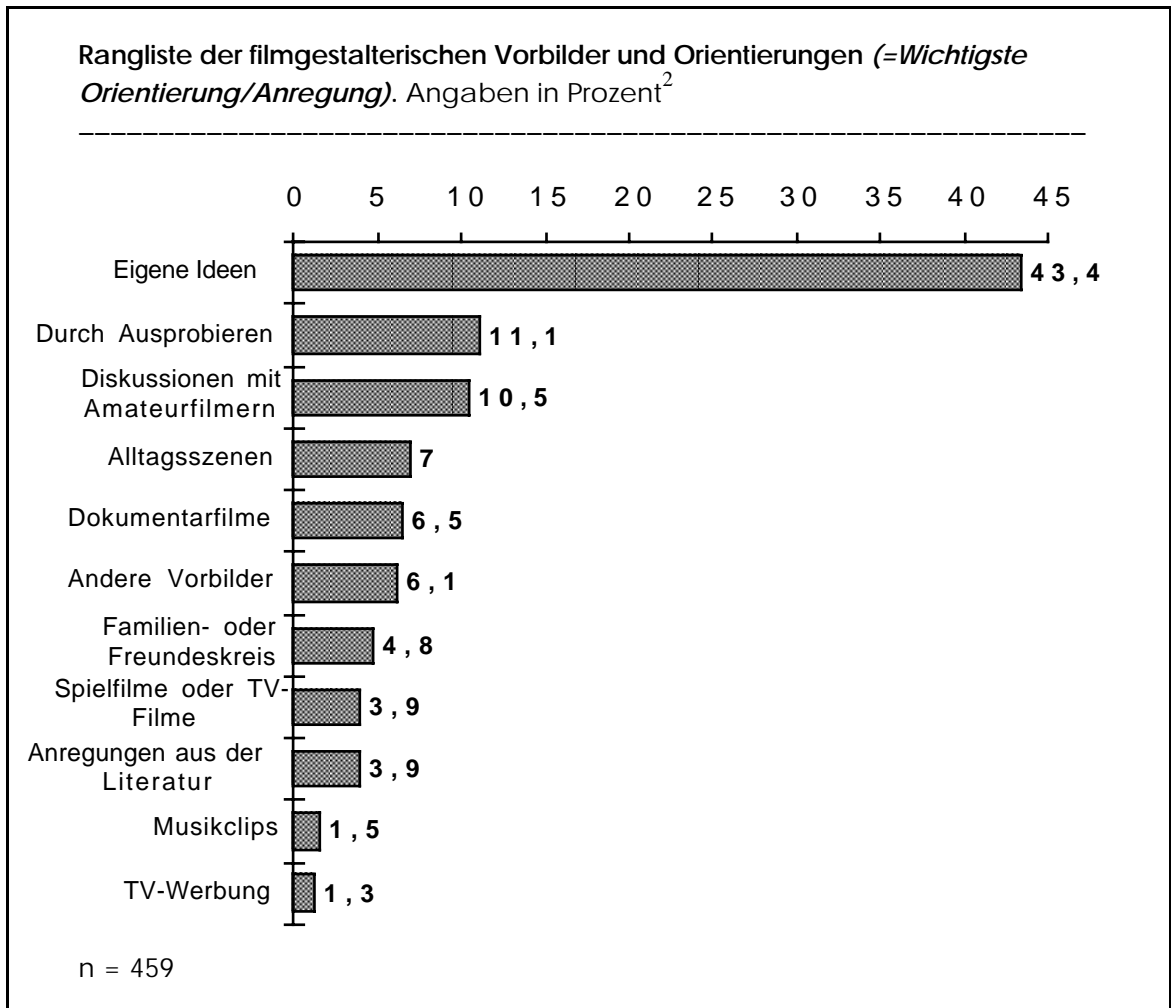
Tabelle 36 zu Frage 18a-k: Filmgestalterische Vorbilder und Anregungen.
In der Reihenfolge der Aufzählung im Fragebogen. Angaben in Prozent

Vorbilder		A		B		C
Spielfilme oder TV-Filme	[6]	33,82	[8]	33,78	[4]	55,26
Dokumentarfilme	[4]	36,76	[3]	59,20	[3]	66,67
TV-Werbung	[7]	21,32	[10]	8,36	[9]	39,47
Musikclips	[8]	19,85	[11]	7,36	[5]	49,12
Anregungen aus dem Familien- oder Freundeskreis	[4]	36,76	[4]	42,14	[9]	39,47
Anregungen aus der Literatur	[8]	19,85	[6]	38,13	[8]	40,35
Eigene Ideen	[2]	75,00	[1]	79,60	[1]	85,96
Durch Ausprobieren	[1]	78,68	[7]	35,79	[2]	68,42
Diskussionen mit Amateurfilmern	[10]	12,50	[2]	68,23	[6]	43,86
Alltagsszenen	[3]	38,24	[5]	38,46	[7]	41,23
Andere Vorbilder (Alternativvar.)	[11]	5,88	[9]	10,03	[11]	16,67
	<i>ø-Quotient:</i>	34,42		38,28		49,68
<hr/>						
A: Hobbyfilmer	B: Clubfilmer		C: Offener Kanal-Filmer			
n = 549	in []-Klammern: gruppeninterne Rangliste					

Amateurfilmer und -filmerinnen legen großen Wert auf gestalterische Unabhängigkeit und die selbstbestimmte Wahl ihrer filmischen Mittel. Die beiden endogenen Variablen ‚Ich habe meine eigenen Ideen‘ und ‚Durch Ausprobieren‘ können bei allen Amateurfilmgruppen mit höchsten Werten aufwarten. In der Rangliste der für *wichtig* befundenen Vorbilder und Orientierungen (siehe Grafik 20) belegen diese beiden Orientierungsmuster erste Plätze. ‚Eigene Ideen‘ zu haben, halten sogar fast die Hälfte aller Amateurfilmer für ihre *wichtigste* filmgestalterische Orientierung. Man könnte daher meinen, Amateurfilmer betrieben ihre Filmarbeit aus sich selbst heraus, ohne auf von außen herangetragene Einwirkungen oder Inspirationen angewiesen zu sein. Meiner Meinung nach handelt es sich aber gerade bei der Antwortvorgabe ‚Eigene Ideen‘ um einen Ausdruck ehrgeizig vorgetragenen Selbstbewußtseins und weniger um eine relevante filmgestalterische Kategorie. Es mag ein schönes Ziel sein, eigene Kreativität und eigene Ideen in einem Film Gestalt werden zu lassen. Doch ist dies offensichtlich eine Wunschvorstellung und bezeichnet daher das psychi-

sche Grundbedürfnis nach Originalität und Anerkennung, die man durch die Arbeit am Medium Film/Video anstrebt. Es fällt darüber hinaus schwer zu akzeptieren, daß in Zeiten permanenter Medienpräsenz Fremdbeeinflußung nur von sekundärer Bedeutung für die Gestaltung eines Filmes sei.

Grafik 20 zu Frage 18



Stimmen wie die von Günther H., 64 Jahre alt, Rentner, ehemaliger Abteilungsleiter eines großen Kasseler Autohauses und Offener Kanal-Filmer aus Kassel/Heiligenrode, können daher als Beispiel für den Zwiespalt zwischen Anspruch und Wirklichkeit gelten:

² Grafik 20 präsentiert die Ergebnisse der Zusatzauswahl zu Frage 18: Die Fragebogenteilnehmer sollten aus den vorgegebenen Fragen 18a–k die *eine* Orientierung auswählen, die sie als die für sie *wichtigste* bezeichnen würden.

„Aufgrund dessen, daß man hier selber jetzt produziert, sag ich mal, sieht man sich natürlich auch die Fernsehdarbietungen, das Programm, egal welcher Art es ist, von der technischen Seite [...] her ein bißchen kritischer an. Aber nein, ich ziehe jetzt keine Lehre aus meinem Fernsehprogramm hier und sage, so das müßtest du jetzt auch mal so machen, nein, überhaupt nicht. Ich gestalte also von mir aus völlig unabhängig.“

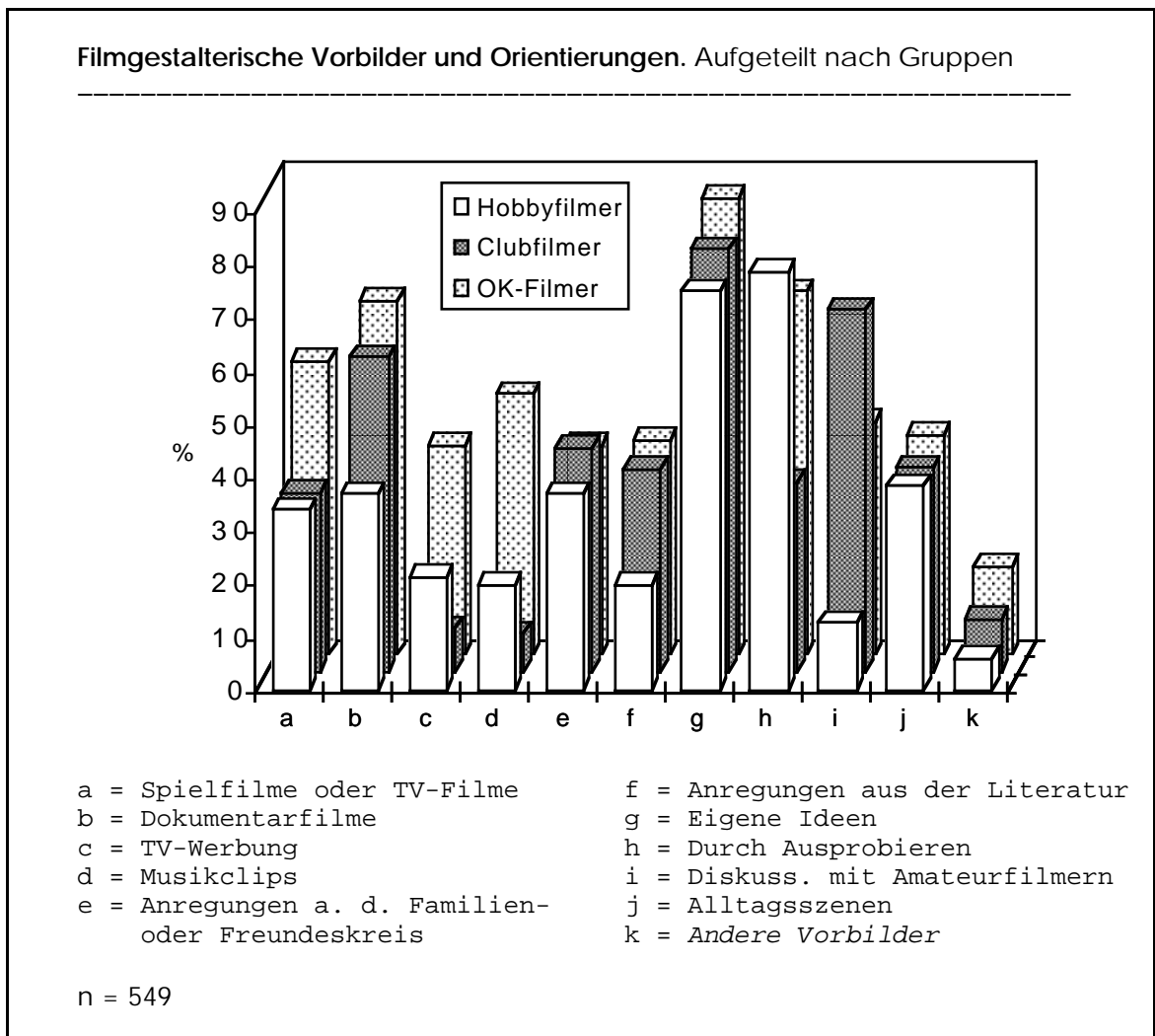
Auf indirektem Wege kommt meiner Meinung nach bereits bei der zweiten endogenen Variable ‚Durch Ausprobieren‘ die Abhängigkeit von äußeren Faktoren zum Ausdruck. Insbesondere Hobbyfilmer und -filmerinnen halten sich oft an das eingängige Konzept des ‚learning by doing‘ und geben der Variable ‚Durch Ausprobieren‘ mit 78,7% (siehe Tabelle 36) ihre stärkste Zustimmung. Dagegen finden nur 35,8% der Clubfilmer Gefallen an dieser Methode. Voraussetzungsloses Ausprobieren erscheint ihnen möglicherweise nicht niveauvoll genug, da es im Widerstreit mit selbstgewähltem Anspruchsdanken stehen mag. Wichtiger ist mir aber die Feststellung, daß gestalterische Orientierungen an das soziale Umfeld der Amateurfilmer angekoppelt werden. Denn Hobbyfilmer und -filmerinnen haben in aller Regel kaum institutionalisierte Kontakte, um sich über ihre Filmarbeit mit anderen auszutauschen. Ihnen bleibt gar nichts anderes übrig, als durch eigene Fehler zu lernen.

Clubfilmer verfügen dagegen dank ihrer Einbindung in Vereine über eine starke Binnenorientierung und vergleichen ihre Filme oft mit den Ergebnissen von Amateurfilmern und -filmerinnen des eigenen oder eines fremden Filmclubs. Daher stimmen 68,2% von ihnen (und noch 43,9% der OK-Filmer, aber nur 12,5% der Hobbyfilmer) der Formulierung zu, daß sie sich durch ‚Diskussionen mit anderen Amateurfilmern‘ zur Gestaltung ihrer Filme anregen lassen. Diese Meinung vertritt auch Herbert W., Clubfilmer aus Göttingen, der aus den kritischen Anmerkungen seiner Vereinsmitglieder neue Anregungen schöpft:

„Man hat natürlich auch eine gewisse eigene Kritik, die konstruktiv ist, und das machen wir im Club ja auch. Und das ist das Schöne, daß man die Filme, die man auch selbst mal zeigt, und da höre ich auch gerne die Kritik, weil man ja einen eingengten Blickwinkel hat, während der andere das mit anderen Augen sieht, nicht wahr. Und da ist es manchmal ganz gut, wenn man selbst eine Kritik bekommt, die, wie gesagt, konstruktiv ist und die man sich ansieht oder vielleicht auch einen anderen Standpunkt besitzt, den man dann nicht annehmen kann und muß.“

Die filmgestalterische Kategorie ‚Durch Ausprobieren‘ beruht daher nur auf den ersten Blick auf der Vorstellung, daß es sich dabei um eine gänzlich autonome Wahl handelt. Vielmehr bestimmen medienpraktische Abhängigkeiten und Strukturzusammenhänge zu einem gewissen Teil die Art und Weise, wie sich Amateurfilmer und Amateurfilmerinnen innerhalb ihres Schaffensprozesses inspirieren lassen.

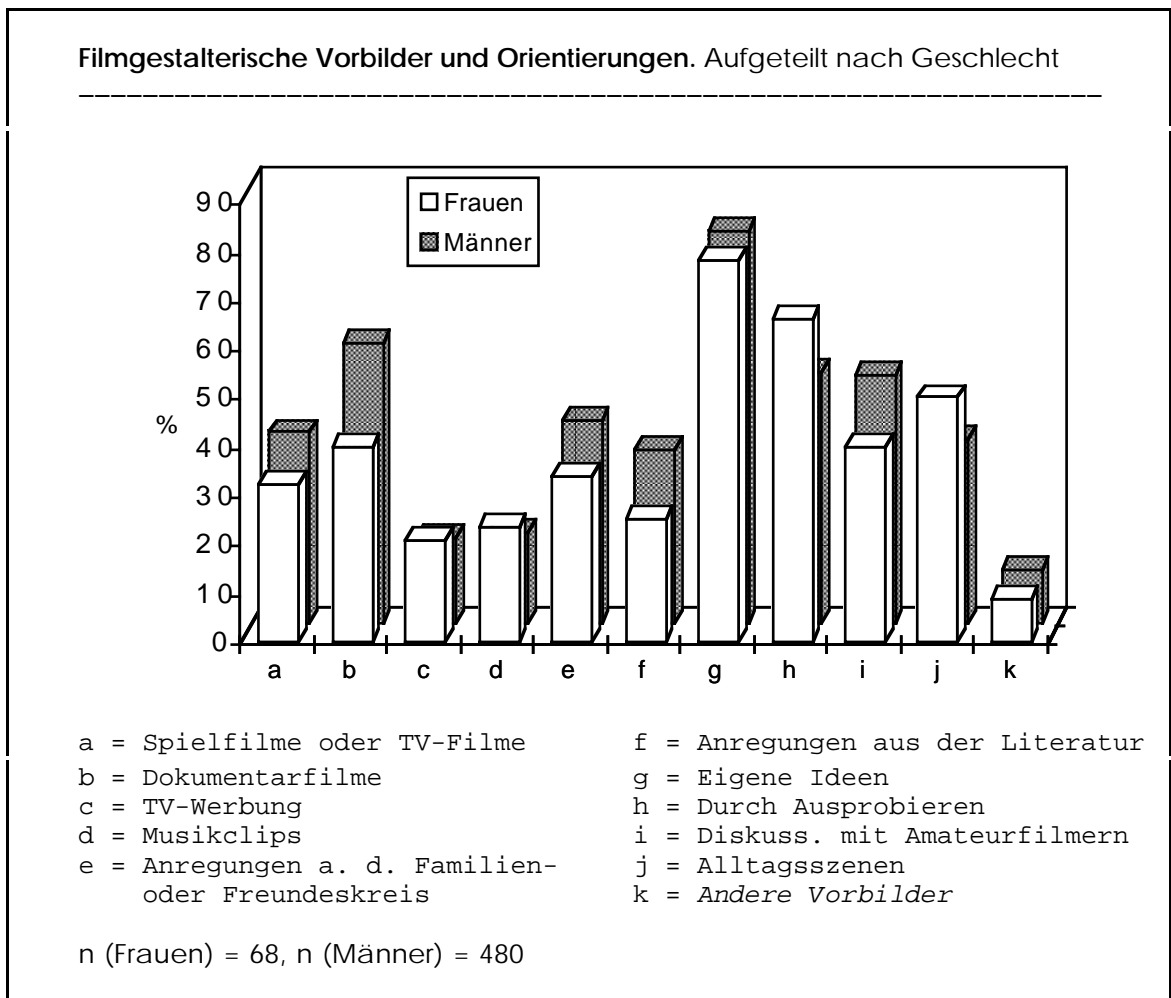
Grafik 21 zu Frage 18a-k



Mittelhohe Prozentwerte auf ähnlichem Niveau erzielten alle Filmer bei filmgestalterischen Vorbildern und Orientierungen, die ihrem unmittelbaren sozialen Umfeld entstammen. Sowohl ‚Anregungen aus dem Familien- und Freundeskreis‘ als auch ‚Alltagsszenen‘ waren allen Amateurfilmgruppen gleichermaßen wichtig. Doch je weiter sich mögliche Vorbilder und Anregungen vom Nahumfeld entfernen, und das heißt auch, je komplexer diese werden, desto geringere Zustimmung finden sie bei Hobbyfilmern und -filmerinnen und desto größere bei der jungen Gruppe der OK-Filmer. Diese beziehen verwandte wie heterogene Medien stark in ihren Vorbilderkanon ein und kommen auf vergleichsweise höchste Werte bei den exogenen Variablen ‚Spielfilme oder TV-Filme‘, ‚Dokumentarfilme‘, ‚TV-Werbung‘, ‚Musikclips‘ und ‚Anregungen aus der Literatur‘. Es scheint, als seien OK-Filmer besser mit der existierenden Medienrealität vertraut, so daß die Komposition ihrer Filme und Beiträge auch enger an die gesehenen, gehörten und gelesenen Vorbilder angeknüpft wird. In einigen Fällen kann die erlebte Medienrealität aber auch zu diametral entgegengesetzten gestalterischen Zielsetzungen führen:

Rainer S.-D.: „Für jeden, der so was macht, denke ich, sind irgendwie die Maßstäbe des Fernsehens ja irgendwie mindestens im Kopf. Wenn nicht ausgesprochen, dann unausgesprochen. Und meine Kritik am Fernsehen ist, das es oft technisch perfekt ist, aber inhaltlich völlig flach. Und dem möchte ich schon eine andere Qualität entgegensetzen, die aber eher eine inhaltliche Qualität ist.“

Grafik 22 zu Frage 18a-k



Ich konnte in nur drei von elf Fällen deutliche und statistisch relevante Unterschiede zwischen Frauen und Männer bezüglich der filmischen Anregungen entdecken. In Grafik 22 kommt zum Ausdruck, daß Männer signifikant häufiger auf Dokumentarfilme ($p = 0,0063$) zurückgreifen, die ihnen zum Vorbild bei der Produktion der eigenen Filme dienen.³ Frauen dagegen stellen signifikant häufiger filmische Bezüge zu ‚Szenen aus dem normalen Leben–Alltagsszenen‘ ($p = 0,0481$) her und gestalten ihre Filme in signifikant größerem Ausmaß durch spontanes Ausprobieren ($p = 0,0210$). Doch im großen und ganzen lassen sich Frauen wie Männer durch ähnliche filmgestalterische Vorbilder und Orientierungen inspirieren. Auch die Intensität der filmgestalterischen Einflüsse zeigte sich mit 37,97 (417,65 / 11) für die Frauen und mit 39,92 (439,17 / 11) für die Männer fast gleich stark ausgeprägt.

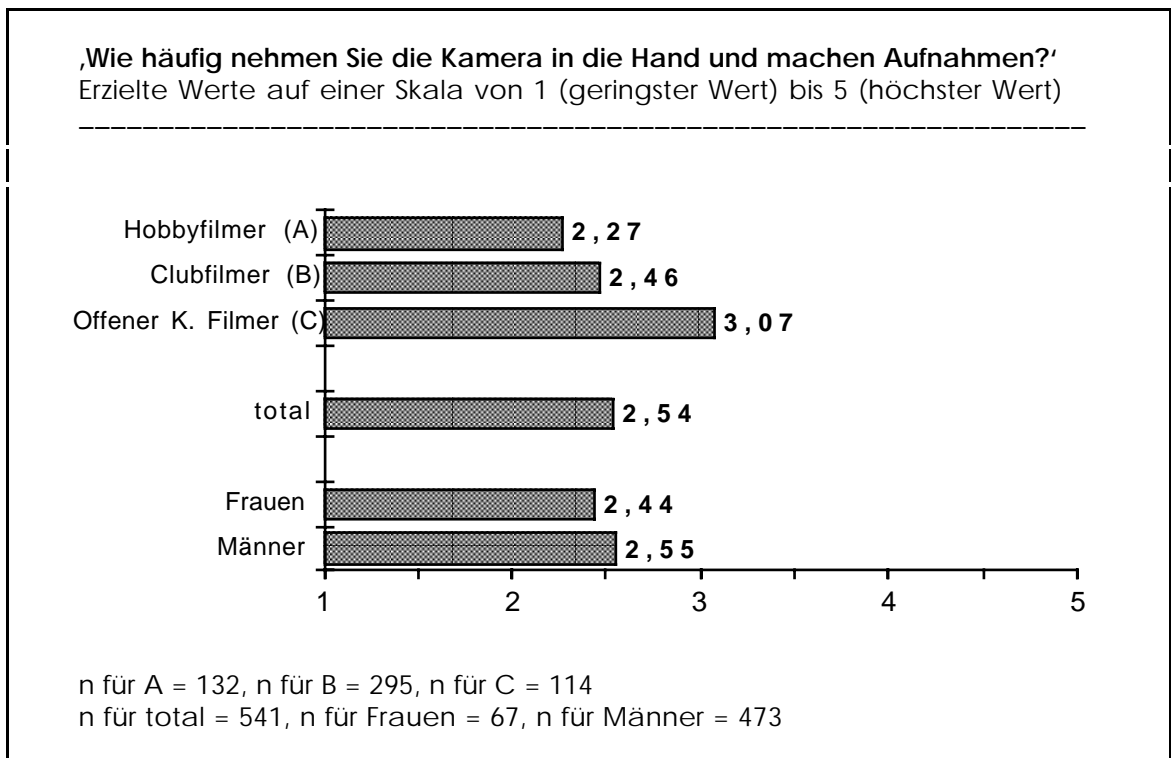
³ Die einzelnen Prozentwerte für Grafik 22 können in Tabelle 51 in *Kapitel 10.4. Tabellen und Grafiken* nachgeschlagen werden.

8.3.3. Produktionsumstände – Drehen und Nachbearbeiten

Die Produktion eines Films ist bekanntlich eine komplexe Angelegenheit, die – abhängig von Anspruch, Kenntnisstand und Intention des Filmes – aus vielen kleinen und großen Arbeitsschritten zusammengesetzt ist. Etliche Amateurfilmer und -filmerinnen begnügen sich damit, die Videokamera wie einen visuell-akustischen Notizblock einzusetzen, der beispielsweise die Erlebnisse des Urlaubs meist im spontanen Einsatz dokumentieren soll. Indem diese Amateure auf den Startknopf ihrer Kamera drücken, erzielen sie bereits ihr späteres Endprodukt. Doch bei anderen steht am Anfang eine Filmidee, die den Auftakt einer langgezogenen und teilweise intensiven Produktionsphase bedeuten kann. Insgesamt ist nur wenig darüber bekannt, wie Amateurfilmer und -filmerinnen ihre Filmarbeit organisieren. Dabei sagt die Art und Weise, wie die jeweiligen Amateure ihre Filme und Videos realisieren, viel darüber aus, vor welchem Hintergrund bzw. in welchem sozialen Kontext sie agieren.

Bevor ich mich diesen Zusammenhängen zuwende, sollen die Analyseergebnisse zum Fragenaspekt aufgegriffen werden, mit welcher Intensität Amateurfilmer ihrer Filmleidenschaft nachgehen. Frage 20 beschäftigte sich mit der Häufigkeit der Kameranutzung, von der ich annehme, daß sie noch besser als nachfolgende Schritte der Postproduktion Aussagen über die Stärke der Filmaktivität zuläßt. Hobbyfilmer und -filmerinnen erreichen auf einer Skala von 1 bis 5 den Wert 2,27, Clubfilmer liegen bei 2,46 und OK-Filmer bei 3,07. Die benutzte Skala in Frage 20 läßt darüber hinaus vorsichtige Rückschlüsse auf die monatliche Aufnahmefrequenz zu. Hobbyfilmer filmen danach bzw. benutzen ihre Kamera durchschnittlich ca. dreimal, Clubfilmer und -filmerinnen viermal und OK-Filmer vielleicht fünfmal im Monat. Der gerade im Vergleich zu den Nutzern Offener Kanäle niedrige Wert der Clubfilmer und -filmerinnen ist auf den Umstand bzw. die Vermutung zurückzuführen, daß diese noch zu gewissen Anteilen auf der Basis von Super-8-Filmmaterial arbeiten. Super-8-Film jedoch muß teuer erworben werden und verleitet sicher nicht zu übermäßiger Kameranutzung. Je seltener Schmalfilmausrüstungen im Haushalt vertreten sind, wie dies bei den Hobbyfilmern und OK-Filmern der Fall ist, desto häufiger wird mit Video gefilmt und desto freigiebiger dürfte der Umgang mit dem billigeren Aufnahmematerial Video sein.

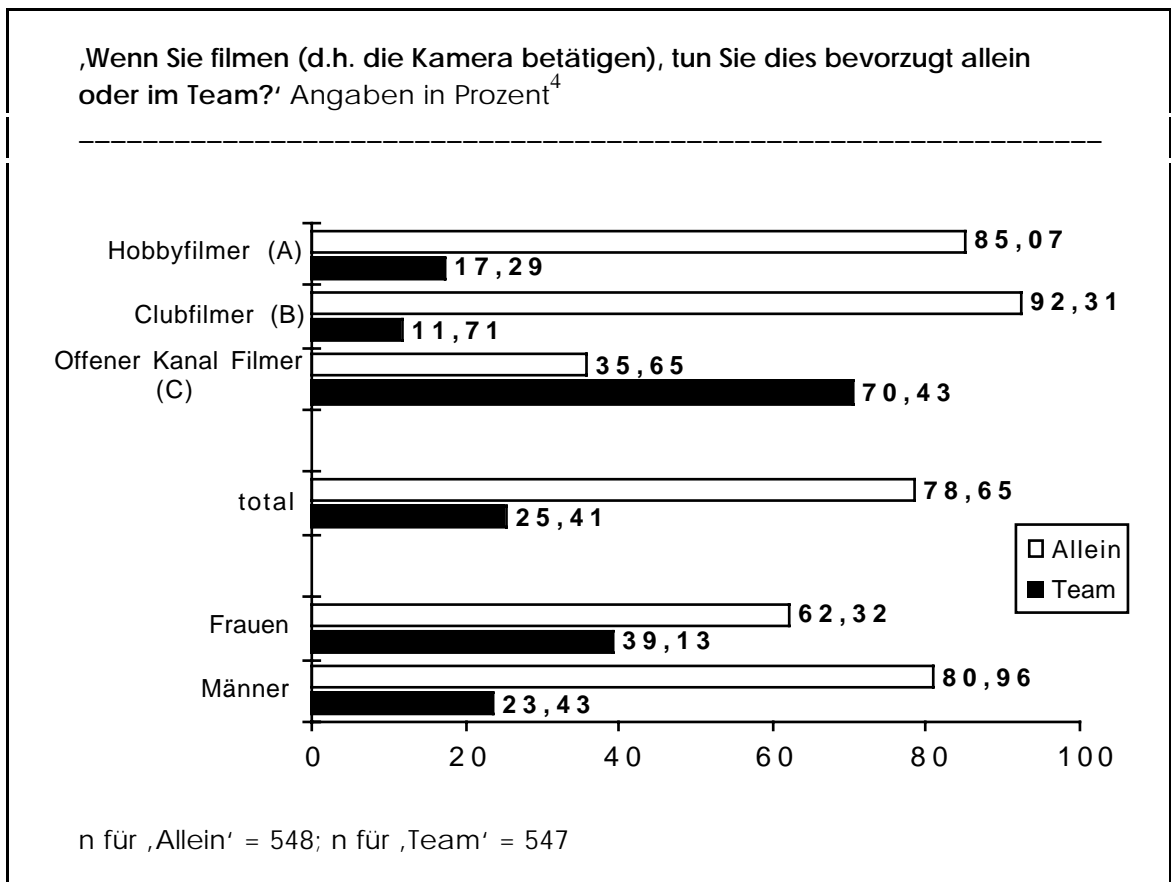
Grafik 23 zu Frage 20



Während einer Filmproduktion ziehen die Dreharbeiten, die Aktionen vor und hinter der Kamera, in aller Regel die größte Aufmerksamkeit auf sich und machen für viele am Film Beteiligte das erstrebenswerteste Filmerlebnis aus. Ich bin bis jetzt stillschweigend davon ausgegangen, daß Filmer aus irgendwelchen Gründen irgendwelche Themen bearbeiten; habe aber noch nicht sagen können, wer dies mit wessen Hilfe wann und auf welche Weise tut.

Meine Analyseergebnisse können die kolportierte Vorstellung vom allein schaffenden Amateurfilmer teilweise bestätigen. Amateurfilmer und -filmerinnen fühlen sich als Individualisten ihres Faches, die insbesondere die Entscheidung über die Dreharbeiten nur im Ausnahmefall anderen Personen überlassen. Frage 22 im Fragebogen widmete sich der Überlegung, ob Amateurfilmer bevorzugt allein oder im Team die Aufnahmen gestalten. Insbesondere ging es um das Privileg, die Kamera führen zu dürfen. Fast 80% aller Amateurfilmer der Gesamtstichprobe gaben an, daß sie, vor die Alternative Solo- vs. Teamarbeit gestellt, die alleinige Verfügungsgewalt über die Kameraarbeit bevorzugen.

Grafik 24 zu Frage 22



Es gibt allerdings große Unterschiede zwischen den Amateurfilmgruppen und zwischen Frauen und Männern zu verzeichnen. Einerseits agieren Hobbyfilmer sowie Clubfilmer zu 85,1% bzw. 92,3% allein. Andererseits begeben sich 70,4% aller Offener Kanal-Filmer und -Filmerinnen als Team auf den Aufnahmeset und unterscheiden sich damit signifikant ($p = <0,0001$) von den erstgenannten Gruppen. Ein größerer Unterschied im Handlungsimpetus läßt sich kaum denken. Entsprechende Vergleiche zwischen den Geschlechtern erbringen ähnliche, wenn auch nicht ganz so deutliche Resultate. 81% der Männer pflegen ihren Einzelgängerstatus, während Frauen signifikant häufiger ($p = 0,0051$), d.h. zu fast 40% Teamarbeit favorisieren. Grundsätzlich gilt aber, daß auch Frauen zu etwas mehr als 60% die Einzelarbeit bevorzugen. Die Unterschiede zwischen Teamarbeit und Autonomiestreben setzen sich fort, wenn man danach fragt, wer darüber entscheidet, was gefilmt wird.

⁴ Zahlenwerte repräsentieren Zustimmung zu den Antwortvorgaben. Abweichungen von 100% entstehen durch gleichzeitiges Ankreuzen der Alternativen ‚Allein‘ und ‚Team‘. Vgl. Frage 22 im Fragebogen, in Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘.

Tabelle 37 zu Frage 24: ‚Wer entscheidet darüber, wer und was gefilmt wird?‘ Angaben in Prozent⁵

	A	B	C	total	Frauen	Männer
Eigene Entscheidung	70,59	87,67	40,87	73,68	68,12	74,48
Gemeinsame Entscheidung	24,26	9,67	44,35	20,51	21,74	20,33
Andere Personen entscheiden	0,70	-	-	0,18	-	-
Alternative Entscheidungsfindung	4,41	3,33	15,65	6,17	8,70	5,81

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 551

Wiederum waren Hobby- und Clubfilmer entschieden darauf bedacht, nämlich zu etwas mehr als 70% bzw. zu fast 90%, die Entscheidung zu filmen, in die eigene Hand zu nehmen. Mit knapp 40% stimmten signifikant weniger OK-Filmer und -Filmerinnen dieser Variante zu ($p = <0,0001$). Sie hielten sich mit annähernd 45% mehrheitlich daran, die Entscheidungsfindung durch den gemeinsamen Beschluß aller am Produktionsgeschehen Beteiligten herbeizuführen. Ganz offensichtlich stoßen die einzelnen Filmgruppen auf Konstellationen, in denen ihre Handlungsweisen als sozial angemessenes Verhalten akzeptiert und befürwortet werden. Ein durch Zahlen abgesichertes Beispiel soll dies erläutern.

Die Korrelation zwischen den Variablen ‚Allein‘ (alleinige Kameraführung) und ‚Urlaubs- und Reiseaufnahmen‘ betrug $r = +0,47$ und steht damit für einen deutlichen Zusammenhang, ebenso wie die Korrelation zwischen ‚Allein‘ und ‚Aufnahmen mit (meinen) Kindern oder Enkeln‘ mit $r = +0,37$ für einen mäßig ausgeprägten positiven Zusammenhang steht. Und die entsprechenden Zusammenhangsmaße für ‚Teamarbeit‘ sowie ‚Urlaubs- und Reiseaufnahmen‘ und

⁵ Zahlenwerte repräsentieren Zustimmung zu den Antwortvorgaben. Vgl. Frage 24 im Fragebogen, in Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘.

„Aufnahmen mit (meinen) Kindern oder Enkeln“ ergaben mit $r = -0,44$ und $-0,36$ einen negativen Zusammenhang. Verbindet man außerdem die Variablen „Allein“ und „Reportageaufnahmen“ (Korrelation bei $r = -0,23$) sowie „Teamarbeit“ und „Reportageaufnahmen“ (Korrelation bei $r = +0,24$) läßt sich das entstehende Bild folgendermaßen beschreiben:

Je enger die Filmanlässe an familiar determinierte Gebrauchszusammenhänge wie den Urlaub oder Kindergeburtstage angelehnt werden, desto wahrscheinlicher ist es, daß hinter der Kamera ein Einzelamateur steht. Das ist oft der junge Familienvater, der die Entwicklung seines Kindes dokumentieren möchte, oder auch der ältere Clubfilmer auf Urlaubsreise. Umgekehrt gilt, daß Teamarbeit in solchen Gebrauchszusammenhängen zu dominieren beginnt, da Filmanlässe vom Familienleben abgekoppelt werden. Eine gemeinschaftlich erstellte Reportage über ein lokal relevantes Thema, beispielsweise über das Fußballspiel zweier Stadtteilteams, das im Offenen Kanal gesendet wird, markiert die zentrifugale Orientierung zur Außenwelt. Einen sehr schönen Hinweis darauf, daß Einzelfilmen Privatheit bedeutet und Teamarbeit Öffentlichkeit verdanke ich meiner Kasseler Interviewpartnerin Helga. B., die in Zusammenarbeit mit ihren Arbeitskolleginnen im Offenen Kanal Kassel eine Kochstudio-Talkshow betreibt.

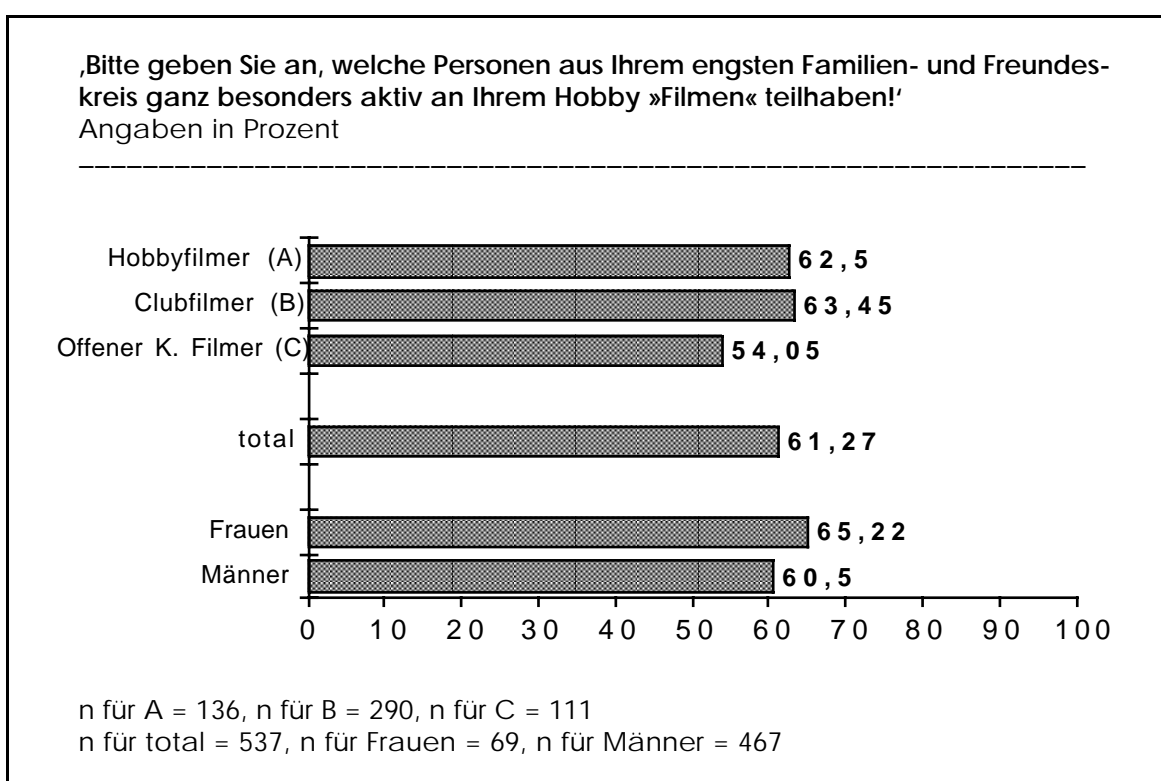
Autor: „Mir fällt gerade auf, sie kombinieren Aspekte von Ihrer Arbeit hier im Hausfrauenverband mit einer eher privaten Angelegenheit: das, was jetzt im Offenen Kanal läuft.“

Helga B.: „Ja! Das ist ja nicht privat, wir machen es ja gemeinsam. Ich meine, ich muß zwar meinen Namen dafür hergeben, weil das einfach gesetzlich so vorgeschrieben ist. Aber im Prinzip sind wir ja ein Team, was auch sonst zusammenarbeitet, mehr oder weniger. Also wir wissen, wir können uns aufeinander verlassen, und wenn einer mal nicht so spurt, können wir es ihm auch anständig sagen. Wir wissen auch, was der einzelne kann und was der einzelne nicht kann. Deswegen geht das mit der Arbeit ganz gut. Und den Frauen macht es Spaß, die freuen sich, die werden auch angesprochen: ‚Mensch, heute hast Du toll gekocht, das sah prima aus!‘ „

Die oben beschriebenen Zusammenhänge bleiben auch dann bestehen bzw. gültig, wenn man danach fragt, ob es überhaupt Menschen aus dem Familien- oder Freundeskreis gibt, die sich am Filmgeschehen der Amateure besonders intensiv beteiligen. Zunächst verwirrt die Auswertung von Frage 12 „Bitte geben Sie an, welche Personen aus Ihrem engsten Familien- und Freundeskreis ganz besonders aktiv an Ihrem Hobby ‚Filmen‘ teilhaben!“. Denn immerhin rund 60%

aller Amateurfilmer und -filmerinnen können diesbezüglich positive Angaben machen; bei recht gleichmäßiger Verteilung auf die Amateurfilmgruppen und Geschlechter. Warum aber können gerade Hobby- und Clubfilmer behaupten, daß Personen aus ihrem Familien- oder Freundeskreis ganz besonders aktiv ihr Filmhobby begleiten, wenn – wie gerade geschildert – Amateure beider Gruppen alleine filmen möchten und die Entscheidung darüber ebenfalls unbeeinflusst von anderen treffen möchten?

Grafik 25 zu Frage 12



Eine differenzierte Analyse hinsichtlich der Herkunft (im Sinne von sozialer Gruppenzugehörigkeit) der teilhabenden Personen kann den Widerspruch auflösen.⁶ Sie weist nach, daß Hobbyfilmer und -filmerinnen zu 78,5% und Filmer aus Clubs zu 83,8% einerseits von Mitgliedern der eigenen Familie begleitet

⁶ In Frage 12 sollten die Beteiligten schriftlich näher bestimmen, welche Personen ihre Filmarbeit begleiten. Grafik 25 stellt dar, welcher prozentualer Anteil der Amateure positiv angeben konnte, daß Begleitpersonen existieren. Die differenzierte Herkunftsanalyse unterteilte darüber hinausgehend qualitativ in Familienkreis vs. Freundeskreis.

werden, aber nur 45,2% der Offener Kanal-Filmer. Der Freundeskreis andererseits nimmt bei Hobby- und Clubfilmern mit 21,5% bzw. 16,2% deutlich geringeren Anteil, stellt aber bei den OK-Filmern und -Filmerinnen mit 54,8% die Mehrheit.

Es sieht ganz so aus, als nähmen Familienmitglieder mehr oder minder nur passiv an den Filmaktivitäten ihrer Hobby- und Clubfilmer teil. Im einfachsten Fall als anwesende Zuschauer oder Zuschauerinnen ohne ausgewiesene Mitsprachemöglichkeiten, in einem anspruchsvolleren Sinn als Statisten und Darsteller in den jeweiligen Filmen und Videos oder als Assistenten während der Dreharbeiten.

„Ich habe ja in Farbe gefilmt, und da kriegte ich mit, daß ein roter Punkt das Bild sofort zum Leben erweckt. Und nun mußte meine Frau immer mitspielen. Ich bin mal fast verzweifelt, wie sie in Sotschi unten am Schwarzen Meer in einem Palmenhain einen grünen Rock anhatte und eine weiße Bluse. Also sie war ja gar nicht zu sehen auf dem Bild! Ich sagte zu ihr, ‚Mädel, wie kannst du das machen. Zieh mal schnell einen roten Rock an!‘ Und seit der Zeit ist meine Frau schon so, ich möchte sagen, dressiert, daß sie wirklich immer, wenn wir so ins Ausland fahren, irgendwas Rotes mitnimmt. Und wenn es bloß ein Beutel ist. Das gibt dem Bild immer einen gewissen Schliff“ (*Heinz Werner W., 69 Jahre alt, Buchdrucker im Ruhestand, Hobby- und Urlaubsfilmer aus Großenhain/Sachsen*).

Während meiner Recherchen und Gespräche mit Amateurfilmerinnen und -filmern stieß ich auf eine quantitativ nicht faßbare, aber offenbar weit verbreitete Arbeitsteilung. Wenn ein Ehepartner, in der Regel der Mann, filmte, übernahm sein Gegenpart, die Frau, die fotografische Dokumentation z.B. der Urlaubsreise oder anderer Ereignisse:

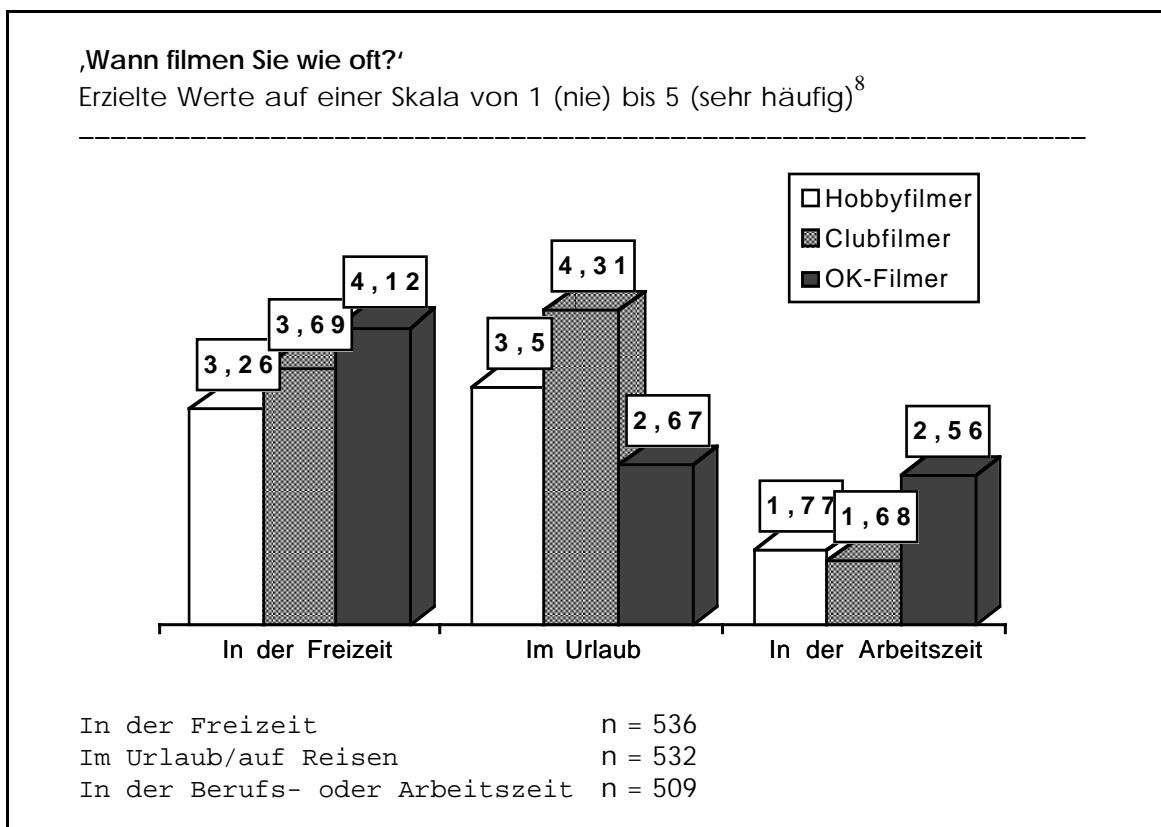
Gerhart K.: „Also sie hat selten gefilmt, eigentlich nur, damit ich auch mal auf den Film komme. Damit man sieht, daß ich dabei war. In der Regel habe ich gefilmt. Nicht weil sie nicht sollte, sondern weil es mein Hobby war und mir besonderen Spaß machte. Und es ist heute noch so, ich mache die Videoaufnahmen, und sie fotografiert. Wenn wir auf Reisen sind, hat sie den Fotoapparat, und ich habe die Videokamera.“

Die weiterführende Interpretation muß darüber hinaus betonen, daß OK-Filmer und -Filmerinnen sowohl ihre Freunde als auch ihre Angehörigen zu einem hö-

heren Grad an den Filmarbeiten aktiv partizipieren lassen. Für diese Schlußfolgerung sprechen die große Bedeutung der Teamarbeit bei den OK-Filmern und die mehrheitlich gemeinsame Entscheidungsfindung während der Dreharbeiten.

Eine der wichtigsten Erkenntnisse, die ich im Zusammenhang mit den Inhalten der Amateurfilme gewinnen konnte, war die Beobachtung, daß Hobbyfilmer und -filmerinnen ebenso wie Clubfilmer ganz besonders häufig Urlaubs- und Reiseaufnahmen bzw. -filme herstellen. Es war daher zu erwarten, daß beide Gruppen auch den hierzu passenden Zeitraum zum Filmen auswählen: Danach befragt, wann sie (wie oft) filmten, präferierten Hobby- und Clubfilmer ganz eindeutig die Reisezeit bzw. den Urlaub.⁷

Grafik 26 zu Frage 19



⁷ Die Gültigkeit dieser Aussagen wird noch dadurch unterstrichen, daß die Variablen ‚Urlaubs- und Reiseaufnahmen‘ (Frage 14af) und ‚Im Urlaub/auf Reisen‘ (Frage 19) mit $r = +0,81$ eine sehr ausgeprägte Korrelation aufweisen.

⁸ Frage 19 enthielt auch eine hier nicht aufgeführte Alternativvorgabe: ‚Zu folgenden anderen Zeiten‘. Bei korrekter Auslegung gibt es allerdings keine anderen Zeiten, die neben dem Oppositionspaar ‚Beruf vs. Freizeit‘ stehen könnten. Daher bleibt diese Variable, die von nur 41 Befragten angekreuzt wurde, unberücksichtigt.

Die höchsten Skalenwerte für die Gruppen der Hobby- und Clubfilmerinnen bzw. -filmer (3,50 und 4,31) entfielen auf die Urlaubs- und Reisevariable. Im Gegensatz dazu filmen Offener Kanal-Filmer am häufigsten in der allgemeinen Freizeit, die hier als die von Berufsarbeit freigestellte und persönlich verfügbare Zeit anzusehen ist. Die berufliche Arbeitszeit selbst wird von den Mitgliedern aller Teilstichproben nur selten zum Filmen genutzt. Das liegt vor allem daran, daß insbesondere die Clubfilmer zu einem guten Teil pensioniert bzw. Rentner sind und somit nicht mehr über eine geregelte Arbeitszeit verfügen. Der vergleichsweise signifikant höhere Wert der OK-Filmer (2,56 bei $p = <0,0001$) resultiert vermutlich aus dem Umstand, daß die in dieser jungen Teilgruppe dominant vertretenen Schüler und Studenten bzw. -innen flexibler mit ihrer Zeiteinteilung umgehen können als beispielsweise die zu fast 70% berufstätigen Hobbyfilmer. Für diese fällt die hohe Zeit des Urlaubs, die ja auch eine herausragende Phase im Jahresablauf des Familienlebens darstellt, mit der des Filmens weitgehend in eins. Selbst in der alltäglichen Freizeit greifen sie auf signifikant niedrigerem Niveau ($p = 0,0039$) im Vergleich zur Variable ‚Im Urlaub/auf Reisen‘ zur Kamera.

Viele Menschen investieren in die Zeit des Urlaubs in hohem Maße finanzielle, emotionale und gedankliche Energie. Sie planen über Wochen hinweg Reiseziele, Reiserouten sowie Übernachtungen und Ausflüge. Um so erstaunlicher ist auf den ersten Blick die nur geringe Bereitschaft gerade der Hobbyfilmer und -filmerinnen, die, wie ich zuvor ausgeführt hatte, mehrheitlich dem ‚Urlaubs-Familien-Typ‘ zuzurechnen sind, über das spontane Agieren hinausgehende Vorbereitungen und Planungen für ihr Filmen zu treffen. Fast dreiviertel aller Hobby- und Familienfilmer entscheiden spontan, was sie filmen. Mit anderen Worten, sie benutzen die Kamera als begleitendes Instrument, das in andere Aktivitäten der Freizeit im allgemeinen und in Handlungen des Urlaubs im besonderen eingebunden wird.

Tabelle 38 zu Frage 23: ‚Wenn wieder Aufnahmen anstehen, wie bereiten Sie sich darauf vor?‘ Angaben in Prozent

	A	B	C	total	Frauen	Männer
Spontane Vorbereitung	74,26	38,13	18,42	42,99	46,38	42,50
Drehplan	8,82	35,12	34,21	28,42	23,19	29,17
Andere Vorbereitung	16,91	27,09	47,37	28,78	30,43	28,54

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 549

Spontanes Filmen ist dagegen nicht unbedingt Sache der Club- sowie der OK-Filmer. Beide Gruppen bringen es auf wesentlich höhere Werte für unterschiedliche Arten der filmischen Vorbereitung, indem sie zum Beispiel ein Treatment schreiben oder einen Drehplan entwickeln. Weil die Alternativvariable ‚Andere Vorbereitung‘ für die meisten Amateurfilmerinnen und -filmer auch eine gedankliche oder handlungsorientierte Vorbereitung mit einschloß – stellvertretend schrieb ein 54-jähriger männlicher Clubfilmer:

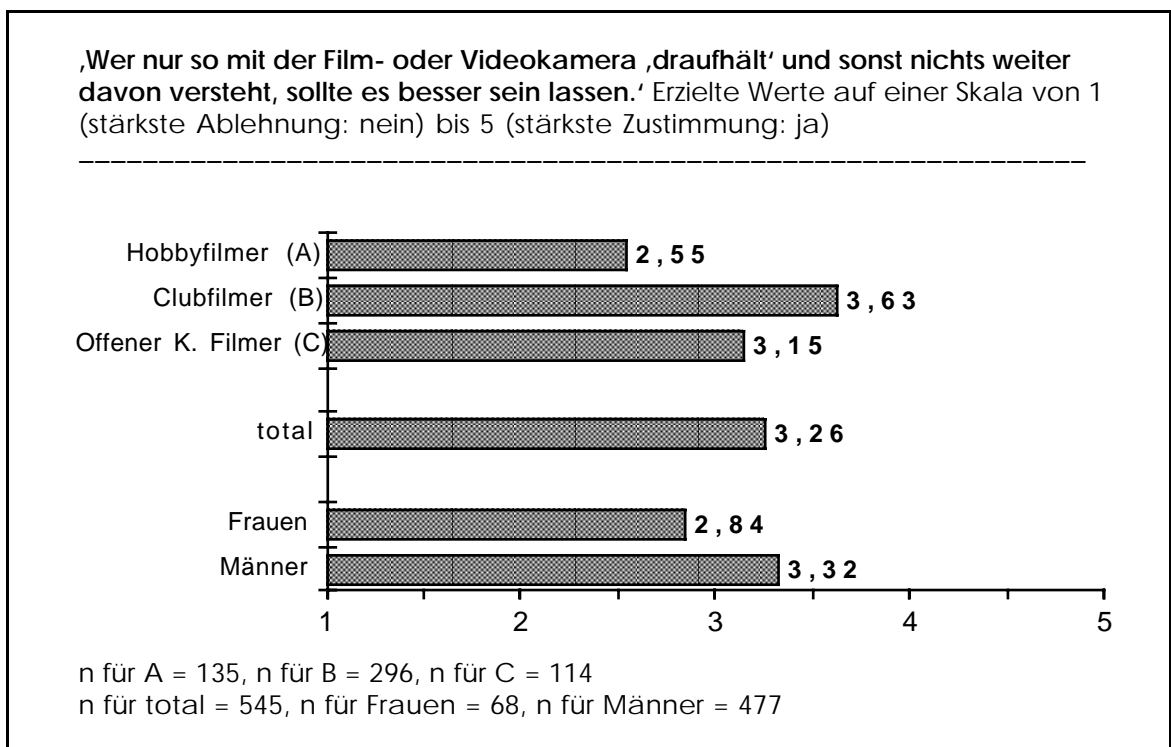
„Ich filme für Freunde oder Familienmitglieder, die ein grobes Konzept vorgeben, was dann in gemeinsamer Übereinkunft realisiert wird“

– konnte ich diese mit der Variable ‚Drehplan‘ zusammenlegen, so daß Vereinsfilmer zu 62,2% und OK-Filmer sogar zu 81,6% ihren Filmaufnahmen mehr oder minder ausführliche Planungen vorausgehen lassen.

Um herauszufinden, welche Meinung die Amateurfilmer zum unvorbereiteten, spontanen Filmen einnehmen, stellte ich im Fragebogen folgende drastische Behauptung auf: ‚Wer nur so mit der Film- oder Videokamera ‚draufhält‘ und sonst nichts weiter davon versteht, sollte es besser sein lassen‘. Hobby- und Familienfilmer, die mit dieser Äußerung konfrontiert wurden, standen ihr mit einem Skalenwert von 2,55 eher unbeteiligt gegenüber bzw. hielten sie für nicht

zutreffend. Offener Kanal-Filmer lagen bei 3,15 in der Mitte zwischen offener Zustimmung und Ablehnung; einzig Clubfilmer verweigerten Kameraarbeit ohne jeden planerischen Impetus mit einem Wert von 3,63 signifikant deutlicher ($p = <0,0001$ bei B versus A und $0,0012$ bei B versus C) ihre Anerkennung. Hobbyfilmer und -filmerinnen nehmen sich demnach das Recht heraus, spontan, wie es ihnen gefällt, auf den Startknopf ihrer Kamera zu drücken: Improvisation ist ihre natürliche Vorgehensweise.

Grafik 27 zu Meinungsfrage 31f



Mehrfach schrieben Amateurfilmer und Amateurfilmerinnen im Fragebogen, daß sie eine zeitlich-situative Zweiteilung ihrer Vorbereitung auf das Filmen vornehmen. Ein 64 Jahre alter Clubfilmer filmt üblicherweise nach Drehplan, merkte aber an: „Beim Filmen im Urlaub/Reisen entscheide ich sehr häufig spontan!!“ Für aufwendigere Projekte in der alltäglichen Freizeit wird ein Drehplan erstellt, doch im Urlaub überwiegt auch bei Club- und OK-Filmern die Improvisation. Mein Interviewpartner Heinz Werner W. aus Großenhain in Sachsen, der als engagierter Einzelamateur schon zu DDR-Zeiten viel herumgekommen war, betonte die unzulänglichen Möglichkeiten gewissenhafter Vorbereitung, wenn man

sich auf Reisen befindet. In diesem Sinn kann spontanes auch erzwungenes Filmverhalten bedeuten, das im Extremfall auf die hektische Jagd nach Bildern hinausläuft.

„Meine Vorbereitung bestand daraus, daß der Reiseleiter sagte: ‚Raus aus dem Auto, das ist es.‘ Drei Minuten Zeit und dann wieder rein, und da war an und für sich nichts vorzubereiten oder so.“

In der Brust der Vereinsfilmer schlagen zwei Herzen. Auf der einen Seite lehnen sie als engagierte Filmer und Filmerinnen mit der höchsten Selbsteinschätzung unvorbereitetes Filmen rundweg ab. Auf der anderen Seite geraten sie auf ihren häufigen Urlaubsreisen immer wieder in Situationen, in denen spontanes Handeln unvermeidbar ist. Es ist zu vermuten, daß sie die positiven Assoziationen des Wortfeldes ‚Improvisation‘, d.h. die Fähigkeit, auf Unvorhergesehenes rasch und angemessen zu reagieren o.ä., zur Rechtfertigung ihres Filmverhaltens im Urlaub heranziehen werden. Nur so ist meiner Meinung nach ihr noch vergleichsweise hoher Prozentwert von 38,1 zugunsten der Variable ‚Spontane Vorbereitung‘ zu erklären.

Offener Kanal-Filmer und -Filmerinnen identifizieren sich nicht so stark wie Clubfilmer mit ablehnenden Äußerungen zu spontaner Filmarbeit. Das liegt vor allem daran, daß sie einerseits nur unterdurchschnittlich häufig Urlaubs- und Reiseaufnahmen oder Familienfilme erstellen, andererseits mehr zu expressiv-künstlerisch motivierter Filmarbeit tendieren. Daher können sie – leichter als die anderen Amateurfilmgruppen – Improvisation und Spontaneität als Varianten ihrer Vorgehensweise akzeptieren und als geeignete, d.h. sachlich gerechtfertigte Filmkonzepte für sich reklamieren.

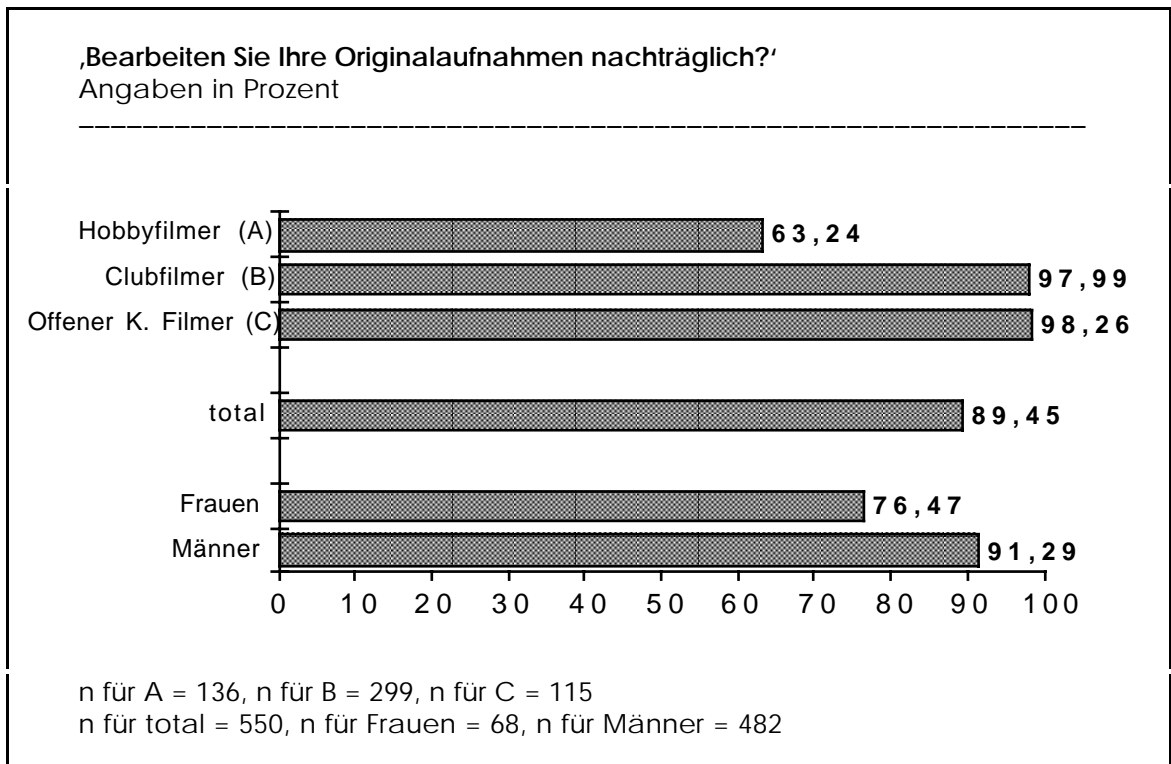
Sind die Aufnahmen erst einmal abgedreht, stellt sich die Frage, wie es weitergeht. Sollen sie unverändert bestehen bleiben, oder bilden sie nur das Ausgangsmaterial für später folgende Bearbeitungen? Oft genug erlischt das Interesse an weiterführender Beschäftigung mit dem Originalband, wenn der Reiz der aktuellen Drehsituation nachläßt. Man kann aber auch genauer sagen, daß Amateuraufnahmen immer dann in den privaten Archiven verschwinden, wenn sie ihre Dokumentationsfunktionen erfüllt haben.

In Frage 25 konnten die Amateurfilmer und -filmerinnen angeben, ob sie ihre Originalaufnahmen nachträglich bearbeiten. Es kam in dieser Frage nur darauf an, daß sie irgendeine Form der Nachbearbeitung pflegten. Die Spannweite der Möglichkeiten reichte daher von einfachen musikalischen Untermalungen über Kommentartexte bis hin zur Montage eines kompletten Filmes. Wiederum waren es die Hobbyfilmer, die den geringsten Wert aufwiesen, da sie ‚nur‘ zu 63,2% und damit signifikant weniger häufig im Vergleich zu Club- und OK-Filmern ($p = <0,0001$) nachbearbeiten. Für die beiden zuletzt genannten Amateurfilmgruppen hingegen ist Postproduktion eine Selbstverständlichkeit. Denn bei Club- und OK-Filmern endet die Filmarbeit nicht mit den Drehterminen, sondern setzt sich zu jeweils fast 100 % mit nachträglichen Bearbeitungsschritten fort.

Frauen wie Männer gestalten ihre Filme in der Phase der Postproduktion zu einem enormen Prozentsatz nach. Dabei erweisen sich Männer mit 91,3% als noch tatkräftiger als die Frauen (signifikanter Unterschied bei $p = 0,0002$), die es auf ebenfalls hohe 76,5% Nachbearbeitung bringen. In meinen Interviews wurde das Thema Nachbearbeitung übrigens nur beiläufig erwähnt, da alle Club- und OK-Filmer ganz selbstverständlich von der Notwendigkeit ausgingen und, wenn überhaupt, nur von gestalterischen oder technischen Detailspekten berichteten.

Günther H., OK-Filmer: „Ich habe unten auch eine Schnitthanlage stehen, und mir so ein GSE-Gerät gekauft. So ein Schnittcomputer, und ich hatte zunächst mal zwei Rekorder gekauft, 925er von Blaupunkt. [...] Dann schneide ich natürlich und vertone, und so weiter, mach ich alles hier. Das ist natürlich eine wunderbare Sache mit dem Timecode, da kann ich ja bildgenau schneiden. Aber vorher mit dem Bandzählwerkverfahren war das eine Sisyphusarbeit. Und paßt nachher trotzdem nicht. Da hat man Bilder drauf, die man gar nicht haben wollte oder umgekehrt, die Bilder, die man haben wollte, kriegte man einfach nicht rein.“

Grafik 28 zu Frage 25



Von grundsätzlicher Relevanz sind die aufzeigbaren Zusammenhänge zwischen dem Umfang der Nachbearbeitung und verschiedenen anderen Variablen, die sich wiederum am Gegensatzpaar ‚zentrifugalem vs. zentripetalem‘ Filmimpetus orientieren. Die Korrelationsanalyse ergab, daß Nachbearbeitung immer dann an Bedeutung gewinnt, wenn die Amateure Wert auf eine breite rezipierende Öffentlichkeit für ihre Filme legen. Deutlich positive Assoziationswerte bestehen zwischen der Variable 25: ‚Nachbearbeitung‘ und den in die Öffentlichkeit drängenden Filmgenres 14ag: ‚Reportageaufnahmen‘ ($r = +0,42$) und 14am: ‚Dokumentarfilme‘ ($r = +0,40$) sowie der Rezeptionsvariable 28h: ‚Eine größere Öffentlichkeit‘ ($r = +0,38$) oder auch der Variable 30g: ‚Unterhaltungsmotiv‘ ($r = +0,35$), die zum Ausdruck bringt, warum Amateurfilmer und -filmerin-nen ihre Filme vorführen.

Umgekehrt zeigte der Korrelationswert r eine leichte bis mäßige negative Tendenz dafür, daß Nachbearbeitung zur vernachlässigten Größe wird, wenn sie mit Variablen der privaten Sphäre in Zusammenhang gebracht wird. ‚Aufnahmen mit (meinen) Kindern oder Enkeln‘: 14ae ($r = -0,12$) werden ebenso wenig nachträglich bearbeitet wie Bilder von ‚Engeren Familienmitgliedern‘: 14bb ($r =$

-0,17). Wenn Amateurfilmer und Amateurfilmerinnen ihre Werke vorführen, ‚um gemeinsame oder eigene Erinnerungen aufleben zu lassen‘ (Frage 30c, $r = -0,21$), ist Nachbearbeitung nicht unbedingt nötig. Auch die von Hobbyfilmern und -filmerinnen gerade im Urlaub stark favorisierte spontane Vorbereitung auf das Filmen bzw. die improvisierte Filmpraxis (Frage 23, $r = -0,37$) ist nicht mit intensiverer Postproduktion in Zusammenhang zu bringen.

Eine vom filmischen Standpunkt aus gesehene intensive, auf Vollständigkeit bedachte Beschäftigung mit dem Medium läßt dann nach, wenn die Filmpraxis im familiären Kontext betrieben wird. Die Video- und Filmaufzeichnungen mit den Kindern und anderen Familienmitgliedern, den Familienfeiern und Urlaubseindrücken benötigen anschließende Weiterbearbeitung nicht in jedem Fall, um ihre familiären Dokumentations- und Festigungsfunktionen wahrnehmen zu können.

8.3.4. Zusammenfassung

Das zentrale Resultat des zurückliegenden Kapitels ist die Beobachtung, daß Amateurfilmer und -filmerinnen aus einer prinzipiell unbegrenzt großen Themenvielfalt ganz bestimmte filminhaltliche Schwerpunkte auswählen. Hobbyfilmer (Gruppe A) bevorzugen ganz eindeutig zentripetale, d.h. familiennahe Filmthemen, während Clubfilmer der Gruppe B sowohl zentrifugale, d.h. familienferne als auch familiennahe Themen bearbeiten. Dagegen dominieren familienferne filminhaltliche Präferenzen die Gruppe C der Offener Kanal-Filmer. Unter zentripetaler Filmthemenwahl sind idealtypisch Aufnahmen im Urlaub und im Familienkreis zu verstehen. Zu den beliebtesten zentrifugalen Filmen zählen dagegen alle Arten von dokumentarischen Aufnahmen, wie Reportagen und Dokumentarfilme. Eher fiktiv aufgebaute Filmgattungen, wie Experimental- und Spielfilme sind aufgrund ihres erhöhten Arbeitsaufwandes seltener anzutreffen. Für alle genannten Verteilungen konnte ich keine wesentlichen geschlechtsspezifischen Unterschiede ermitteln.

Ganz ähnliche Strukturen ließen sich hinsichtlich der Vorliebe für filmgestalterische Vorbilder aufdecken. Zwar gäben Amateurfilmer und -filmerinnen aller untersuchten Teilstichproben am liebsten (und mit 43,7% Zustimmung für die Variable ‚Eigene Ideen‘ auch am häufigsten) vor, sie kreierte völlig selbständig aus sich selbst heraus, doch setzt sich in ihrem Anspruchsdenken meiner Mei-

nung nach eine Mischung aus Spieltrieb und auch aus anderen Kulturbereichen bekanntem Geniekult fort, der dem schöpferischen Einzelmenschen Vorrang gegenüber anderen Formen künstlerisch-kultureller Gestaltung oder Ausdrucksweisen einräumt. Relevante visuelle Anleihen nehmen Offener Kanal-Filmer weitaus häufiger als die beiden anderen Amateurfilmgruppen aus den vielen verschiedenen medialen ‚Parallelwelten‘ von Kino und Fernsehen auf, die in die eigenen Produktionen integriert werden. Weniger Außenorientierung als vielmehr Binnenorientierung im Vereinsmitgliederkreis kennzeichnen die filmgestalterischen Vorbilder der Clubfilmer. Und Hobbyfilmer verlassen sich überwiegend auf das Lernen durch Ausprobieren in der aktuellen Drehsituation, von außen kommende Anregungen bleiben sowohl quantitativ als auch inhaltlich weitgehend unberücksichtigt.

Es unterliegt der alleinigen Entscheidungsgewalt der Hobby- und Clubfilmer bzw. -filmerinnen, wann Dreharbeiten aufgenommen werden. Auch die konkrete Aktion mit der Kamera wird von ihnen überwiegend allein gestaltet, andere Personen haben darauf nur wenig Einfluß und müssen sich mit Statistenrollen begnügen. Der gemeinsam mit der Familie verbrachte Urlaub zählt für beide Gruppen zur beliebtesten Zeit des Filmens, in dem Improvisation und spontaner Einsatz der Kamera sich gegenüber geplanten Filmoperationen durchsetzen. Aktive, von mehreren Personen gemeinsam geleistete und verantwortete Teamarbeit wird häufiger von Frauen und der Nutzerschaft Offener Kanäle betrieben. Demgemäß sprechen sich die Beteiligten ab, wann sie filmen und wer auf dem Aufnahmeset Entscheidungen trifft. Hierbei überwiegen geplante Vorbereitungsstrategien auf die Filmarbeit, die häufig in die Abschnitte der allgemeinen Freizeit fällt.

Der Grad der Teamarbeit steigt daher an, wenn Filme mit der Absicht ihrer Veröffentlichung angefertigt werden, er sinkt umgekehrt, wenn familiäre Funktionen vorherrschen. Gleiches gilt für die Postproduktion, die im zentripetalen Gebrauchszusammenhang zur vernachlässigbaren Größe wird.

8.4. *Phase der Rezeption*

8.4.1. Anlässe und Umstände der Rezeption von Amateurfilmen

Am Ende der Produktionskette von Filmen oder Videos steht die Überlegung, in welche Rezeptionszusammenhänge sie schließlich gestellt werden. Zieht man die Maßstäbe professioneller Filmproduktionen heran, müßten sich auch Filmamateure fragen, welche Zielgruppen ihre Filme ansprechen oder bedienen sollen. Dabei spielt es prinzipiell kaum eine Rolle, ob die Frage vor, während oder nach der Arbeit am Produkt gestellt wird oder vielleicht nur vage oder gar nicht vorhanden ist. Berücksichtigt man die Unabhängigkeit der Amateurfilmer von institutionellen oder ökonomischen Notwendigkeiten, mit denen Berufsfilmer und -filmerinnen sich oftmals konfrontiert sehen, hätte jeder Amateur im Grunde die Wahlfreiheit, alle entstandenen Filmaufnahmen und Filme entweder im großen Stil zu veröffentlichen oder unbetrachtet im Privatarchiv endzulagern. Zwischen diesen Extrempositionen liegt ein breites Spektrum denkbarer Rezeptionsformen und Zuschauerorientierungen, deren kausale Zusammenhänge und Hintergründe im folgenden Kapitel näher analysiert werden sollen.

Mit Hilfe von Frage 28 des Fragebogens sollte zunächst ermittelt werden, welche bestimmten Zuschauergruppen und -typen die Amateurfilme in welchem Umfang zu sehen bekommen. Die genaue Formulierung lautete: ‚Wer schaut Ihre Filmaufnahmen wie häufig an?‘ Unter dem Aspekt der Häufigkeit betrachtet, waren große Differenzen zwischen den Amateurfilmgruppen nicht zu übersehen: Indem ich aus den vorgefundenen Skalenquantitäten der vorgegebenen neun Variablen einen Quotienten bildete (siehe Tabelle 39), kam ich zu dem Ergebnis, daß Hobby- und Freizeitfilmer bei einem durchschnittlichen Wert von 2,30 in insgesamt geringstem Maße Zuschauer für ihre Filme erreichten. Der entsprechende Quotient für Clubfilmerinnen und -filmer lag mit 2,92 fast auf gleicher Höhe wie der Wert der Offener Kanal-Filmer, die mit 3,03 die vergleichsweise stärkste Rezeption ihrer Beiträge erzielten.

Die offensichtlich zurückhaltende Rezeptionsintensität der Filme und Videos von Hobby- und Freizeitfilmern korrespondiert mit einer ebenso eingeschränkten Rezeptionsreichweite. Betrachtet man in Tabelle 39 die Rangfolge derjenigen Zuschauer und Zuschauerinnen, die bei Hobbyfilmern zu den am häufigsten vertretenen Rezipienten zählen, so ist festzustellen, daß es sich hierbei um

Mitglieder der vertrauten familiären Umgebung handelt, sei es der Lebenspartner (Skalenwert 3,31) oder die Familie (3,03) sowie, etwas weiter ausgreifend, der nahestehende Freundeskreis (2,65).

Tabelle 39 zu Frage 28: ‚Wer schaut Ihre Filmaufnahmen wie häufig an?‘
Erzielte Werte auf einer Skala von 1 (nie) bis 5 (sehr häufig). In der Reihenfolge der Aufzählung im Fragebogen

	A	B	C	n=
Ehe-, Lebenspartner(in), Freund(in)	[1] 3,31	[2] 3,54	[5] 3,00	480
Engere Familienmitglieder	[2] 3,03	[5] 2,93	[8] 2,66	500
Mitglieder der Verwandtschaft	[6] 2,19	[8] 2,38	[9] 2,01	478
Gute Freunde	[4] 2,65	[4] 3,07	[3] 3,31	522
Leute aus dem Bekanntenkreis	[5] 2,27	[6] 2,80	[6] 2,98	511
Arbeitskollegen, Mitschüler, Kommilitonen und -innen	[7] 1,83	[9] 1,75	[7] 2,89	425
Leute aus dem Filmclub oder OK	[9] 1,15	[3] 3,52	[2] 3,42	420
Eine größere Öffentlichkeit	[8] 1,24	[7] 2,73	[4] 3,06	510
Andere Rezeptionsarten	[3] 3,00	[1] 3,56	[1] 3,97	75
<i>ø-Quotient:</i>	<i>2,30</i>	<i>2,92</i>	<i>3,03</i>	

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
in []-Klammern: gruppeninterne Rangliste

Die Variable 28i ‚Andere Rezeptionsarten‘, die sich hier auf Rang 3 plazieren konnte, wurde nur von sechs Hobbyfilmern gewählt und kann daher keine interpretative Aufmerksamkeit beanspruchen. Hobbyfilmer und -filmerinnen führen ihre Produkte fast ausschließlich im Rahmen der ihnen vertrauten Umgebung, innerhalb ihres sozialen Nahumfeldes vor. Eine größere Öffentlichkeit bekommt ihre Filme fast nie (Skalenwert 1,24) zu Gesicht. Mein Interviewpartner Gerhart K., Hobby- und Familienfilmer aus Tecklenburg, brachte das Ineinandergreifen von eingeschränkter Rezeptionsintensität und Rezeptionsradius fast in einem Atemzug auf den Punkt. Er zeigte darüber hinaus auf, daß Fragen der Aktualität oder des historischen Abstandes zu den filmischen Dokumenten der Familie für die Häufigkeit der Rezeption nur untergeordnete Rollen spielen:

Autor: „Was haben denn Anke [älteste Tochter von Gerhart K.; Anm. des Autors], ihre Kinder dazu gesagt, als sie die Filme angeschaut haben?“

Gerhart K.: „Die waren begeistert, ja natürlich. Sehr interessant ist auch, heute diese Filme gelegentlich zu zeigen. Als mein Vater achtzig wurde, habe ich den Film gezeigt von seinem sechzigsten Geburtstag. Und da ist die ganze Familie dabei. Einige ältere schon verstorben, aber die Kinder eben noch sehr klein. Das war 1966. Mein Vater ist 1906 geboren. Anke war 1964 geboren, also gerade zwei Jahre alt. [...] Das war das große Gaudi beim achtzigsten Geburtstag, wie die Kinder sich selbst jetzt sahen vor zwanzig Jahren. [...] Und das ist eigentlich auch die Funktion, die diese Filme heute überhaupt noch haben. Sie sind also für mich Dokumentationen wichtiger Lebensabschnitte, man selbst schaut sie sich kaum an. Aber ich setze sie gelegentlich ein bei Familienveranstaltungen. [...] Für uns war im Grunde der Prozeß des Erstellens das Attraktive. Und wenn wir den Film dann fertig hatten und gesehen hatten, dann war erst mal irgendwie kein großes Interesse mehr dran.“

Amateure aus Filmclubs bevorzugen zum einen Vorführsituationen, in denen sich Menschen in Gruppen, Gemeinschaften oder Vereinen zum Anschauen der Filme zusammengefunden haben. Die 31 Fragebogenteilnehmer und -teilnehmerinnen der Filmclubs, die die Alternativvariable ‚Andere Rezeptionsarten‘ mit einem Skalenwert von 3,56 an die Spitze der gruppeninternen Rezeptionsrangliste setzten, favorisierten ganz überwiegend gruppengebundene Zuschauer. Ein 57 Jahre alter männlicher Clubfilmer schrieb beispielsweise:

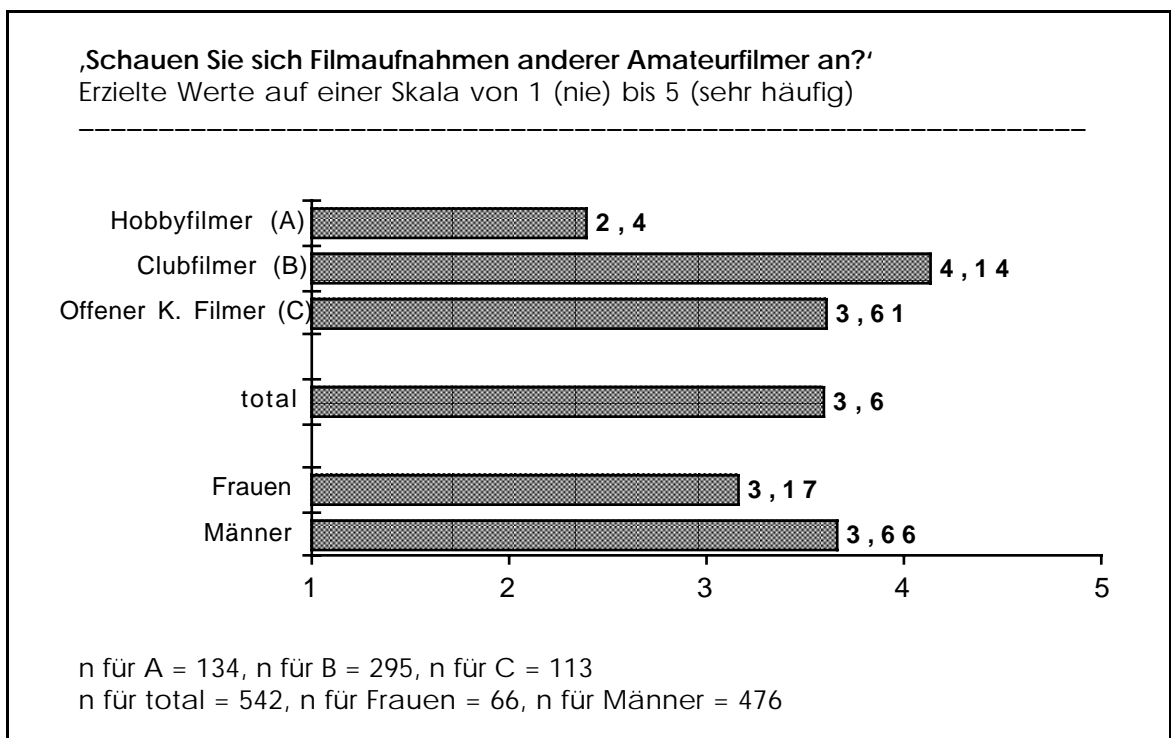
„Vorführen bei Vereinen (Kolping, Caritas, Sport- und Jugendgruppen).“

Bereits auf Platz 3 folgen Zuschauer aus dem eigenen oder einem fremden Filmclub, womit die schon früher erwähnte Binnenorientierung der Vereinsfilmer erneut zum Tragen kommt.

Der Binnenorientierung sei an dieser Stelle ein kleiner Exkurs gewidmet: Interne Kommunikationsstrukturen und -praktiken sind mitverantwortlich für das ausgeprägte Interesse von Clubfilmern und -filmerinnen, die Filme anderer Amateure anzuschauen, die wiederum, so ist mit großer Sicherheit zu vermuten, ebenfalls Mitglieder eines Filmclubs sind. Mit einem Skalenwert von 4,14 geben Amateure aus Filmclubs an, daß sie, unter Benutzung der Skalenterminologie von Frage

29, mindestens ‚häufig‘ als Gast bei den Vorführungen anderer Amateure anwesend seien. Alle anderen Amateurfilmgruppen dieser Untersuchung kommen auf signifikant niedrigere Werte ($p = <0,0001$), Hobbyfilmerinnen und -filmer sogar nur auf 2,40 Punkte. Während also Hobbyfilmer auch in Fragen der Filmvorführung meist für sich allein bleiben, vergleichen Clubfilmer im besonderen Maße ihre Filme mit denen anderer (Club-)Filmer.

Grafik 29 zu Frage 29



Am Beispiel der Rezeption seiner eigenen Filme bestätigte mein Gesprächspartner Herbert W. die Tendenz vieler Clubfilmer, immer wieder den einmal gewählten Zirkel der Clubmitglieder zur kritischen Ansicht der Filme aufzusuchen. Allerdings sollen sich die Vereinskameraden erst dann mit den Filmen befassen, nachdem diese die Nachbearbeitung durchlaufen haben:

Autor: „Wenn Sie die Aufnahmen gemacht haben, irgend jemand muß die ja auch anschauen. Wer schaut Ihre Aufnahmen, ihre Filme an?“

Herbert W.: „Erst mal Verwandtschaft oder im Club, wenn ich sie bearbeitet habe, da werden sie vorgeführt. Eigentlich bleiben sie im internen Kreise. Irgendwelche Veröffentlichungen gar nicht.“

Durchbrochen wird die gruppengebundene Rezeption der Clubfilmerinnen und -filmer zum anderen dadurch, daß auch das soziale Nahumfeld in die Betrachtung der Filme miteinbezogen wird. Beinahe ebenso häufig wie die erwähnten verschiedenen Zuschauergruppen begeben sich Lebenspartner und -partnerinnen (Skalenwert 3,54) der jeweiligen Filmclubamateure in die Vorführsituation, während die engeren Familienmitglieder etwas nachrangiger erst auf Platz 5 zu schauen. Insgesamt handelt es sich um eine gemischte Zuschauerkonstellation, die dem Aspekt der weiträumigen medialen Verbreitung mehr Geltung beimißt als dies bei den Hobbyfilmern zu beobachten war.

Noch wesentlich stärker drängt es die Filmerinnen und -Filmer der Offenen Kanäle in eine Veröffentlichungspraxis, die die Begrenzungen der Familie oder der Verwandtschaft hinter sich läßt. Es überrascht nicht, daß OK-Nutzer ihre Beiträge über die technischen Einrichtungen der Offenen Kanäle ausstrahlen möchten. Ein inhärenter Veröffentlichungswunsch, wie er auch von anderen Autoren für die OK-Nutzerschaft beobachtet wurde, kann als gesichert gelten.¹ Daher sind Aussagen wie die eines 29 Jahre alten männlichen OK-Filmers, der die Alternativvariable ‚Andere Rezeptionsarten‘ ausfüllte, um – wie fast alle Benutzer dieser Variable – sein Verlangen nach öffentlicher Anteilnahme zu dokumentieren, als durchaus beispielhaft und allgemeingültig zu bezeichnen:

„Alle potentiellen Zuschauer, die sich für den Programmbeitrag interessieren (keine Einschaltquoten vorhanden).“

Da sich der ‚Erfolg‘ von Beiträgen im Offenen Kanal kaum quantifizieren läßt, ist es den Beteiligten oft nur auf passivem Wege möglich, subjektive Einschätzungen und Annäherungen an ihr Publikum zu erfahren:

Autor: „Wie sieht denn die Resonanz aus?“

Helga B., OK-Moderatorin: „Gut, herrlich. [...] Also einmal können sie bei uns die Rezepte abrufen. Hier in der Geschäftsstelle, oder abholen, nicht wahr. [...] Oder sie rufen an und wollen die Rezepte haben und sagen uns, daß es ihnen gefallen hat. Wir kriegen aber auch ganze Lobeshymnen von Professoren von der GHK [Gesamthochschule Kassel; Anm. des Autors], daß es so toll wäre, und endlich hätte ich denen und jenen die Meinung gesagt, oder was weiß ich alles. Also so was kriegen wir schon. Auf der Straße passiert es auch, die Leute sprechen mich an: ‚Sie kenne ich doch‘, nicht wahr, ‚Sie habe ich da und da gese-

¹ Vgl. Jarren 1994, 60.

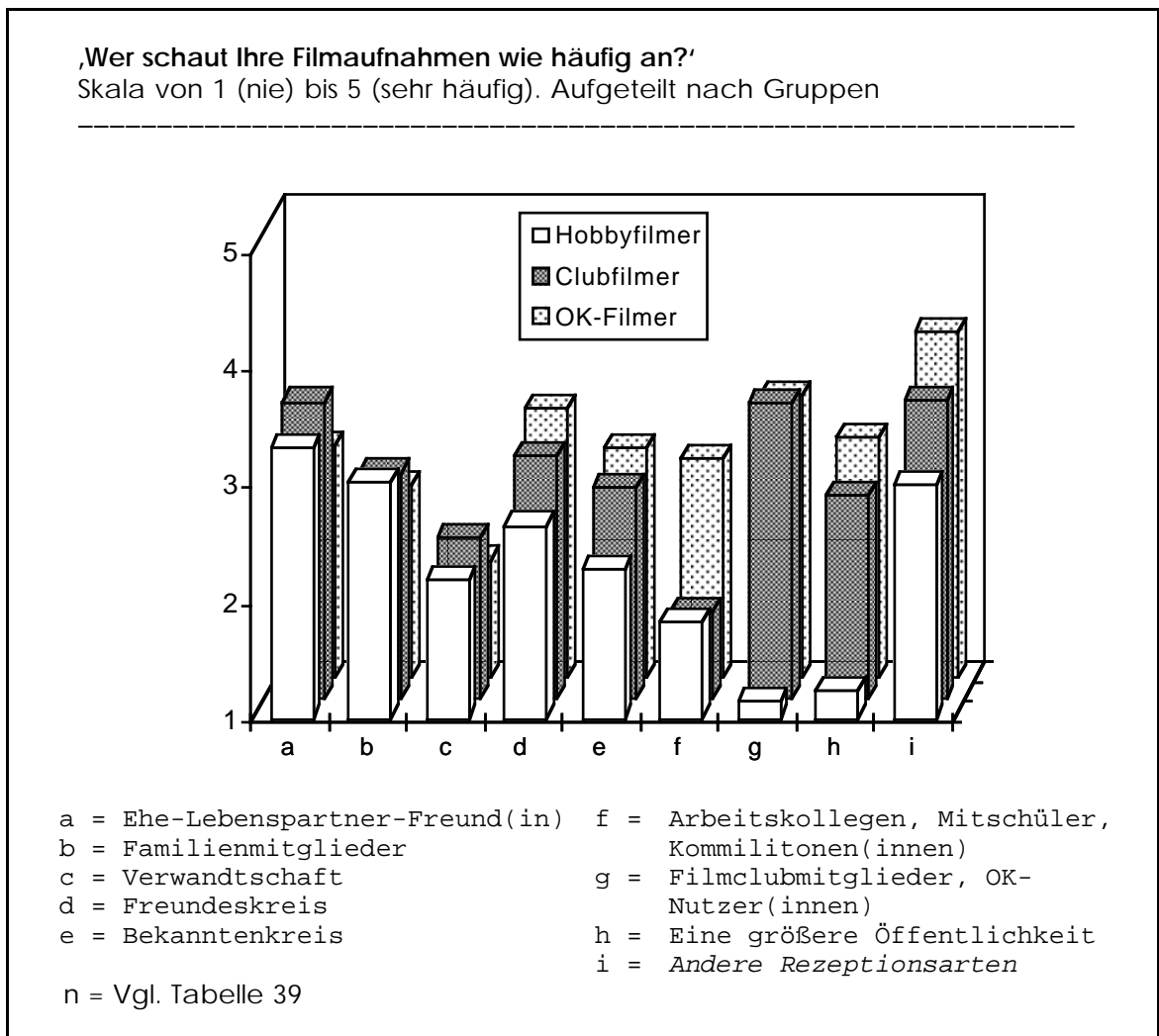
hen', und was weiß ich. Und ich wundere mich dann immer, wieviele Leute das sehen. Das ist wirklich unwahrscheinlich.“²

Dagegen scheinen die OK-Beiträge weniger für die Rezeption durch Mitglieder der Familie oder der Verwandtschaft bestimmt zu sein, selbst die Lebenspartner und Partnerinnen kommen erst an fünfter Stelle zum Zug. Daß die OK-Filmer aber nicht nur unpersönliche oder vom sozialen Nahumfeld losgelöste, öffentliche Rezeptionssituationen suchen, kann an der immerhin drittplatzierten Variable der ‚Guten Freunde‘ abgelesen werden, die im übrigen von allen Amateurfilmgruppen recht häufig genannt wurde. Gute Freunde zählen immer zu den bevorzugten Zuschauern aller Amateurfilmer.

² Die Offenen Kanäle in Deutschland sind nicht in die technische Erfassung der Einschaltquoten einbezogen. Über die Reichweite der Beiträge kann daher nur spekuliert werden. Allerdings berichteten mehrere meiner Gesprächspartner von guten Erfolgen ihrer Beiträge, besonders wenn telefonisches Einwählen in die Sendungen ermöglicht wurde:

Rainer S.-D.: „Dann gab es noch einmal eine Live-Sendung mit einigen vorproduzierten Teilen über den Offenen Kanal selbst: ‚Wie finden Sie den Offenen Kanal?‘ Das war ganz gut, da gab es eine unheimlich hohe Beteiligung. Also das Telefon stand nicht still. Daß ist im Offenen Kanal ja immer die Frage, wer guckt überhaupt zu? Und wieviele Leute erreicht man damit. Aber das war so durchschlagend, wir hätten wirklich stundenlang weitermachen können.“

Grafik 30 zu Frage 28:



Am Beispiel der beiden Antwortvorgaben ‚Engere Familienmitglieder‘ und ‚Eine größere Öffentlichkeit‘ möchte ich abschließend die Unterschiede zwischen den Amateurfilmgruppen auch im statistischen Sinn belegen. ‚Engere Familienmitglieder‘ steht exemplarisch für die in sehr privater und vertrauter Umgebung stattfindende Filmrezeption, während – dazu genau im Gegensatz – ‚Eine größere Öffentlichkeit‘ eine breitenwirksame Medienwahrnehmung repräsentiert. Gruppe A der Hobbyfilmer und -filmerinnen kommt für die ‚Engeren Familienmitglieder‘ auf einen Skalenwert von 3,03 und weist dieser Variable damit Platz 2 auf der gruppeninternen Rangliste zu. Filme anschauen zu Hause im Beisein der Mitglieder der Familie: das ist die klassische Rezeptionssituation für Hobby- und Freizeitfilmer. Der genannte Skalenwert unterscheidet sich signifikant ($p = 0,0014$) vom entsprechenden Wert der OK-Filmer (2,66), die dieser Variable nur den vorletzten Platz einräumen. Umgekehrt legen OK-Nutzer signifikant mehr

Gewicht auf eine größere Publizität ihrer Videos und Beiträge und zwar überdeutlich bei $p = <0,0001$ im Vergleich zu den Hobbyfilmern und -filmerinnen und bei $p = 0,0162$ noch signifikant im Vergleich zu den Amateuren aus Film- und Videoclubs.

Abgesehen von der etwas geringeren durchschnittlichen Häufigkeit, mit der Frauen ihre Filme und Beiträge vorführen, konnte ich keine besonders auffälligen Unterschiede zwischen den Geschlechtern hinsichtlich der Rezeptionspräferenzen erkennen. Frauen wie Männer lassen im wesentlichen die gleichen Zuschauergruppen gleichermaßen bevorzugt oder nachgeordnet an ihren Filmen teilhaben, wie sich leicht an der Rangliste in Tabelle 40 ablesen läßt. Jede Zuschauergruppe findet sich auf identischem oder benachbartem Platz in der Rangliste wieder.

Tabelle 40 zu Frage 28: Rangliste: ‚Wer schaut Ihre Filmaufnahmen wie häufig an?‘

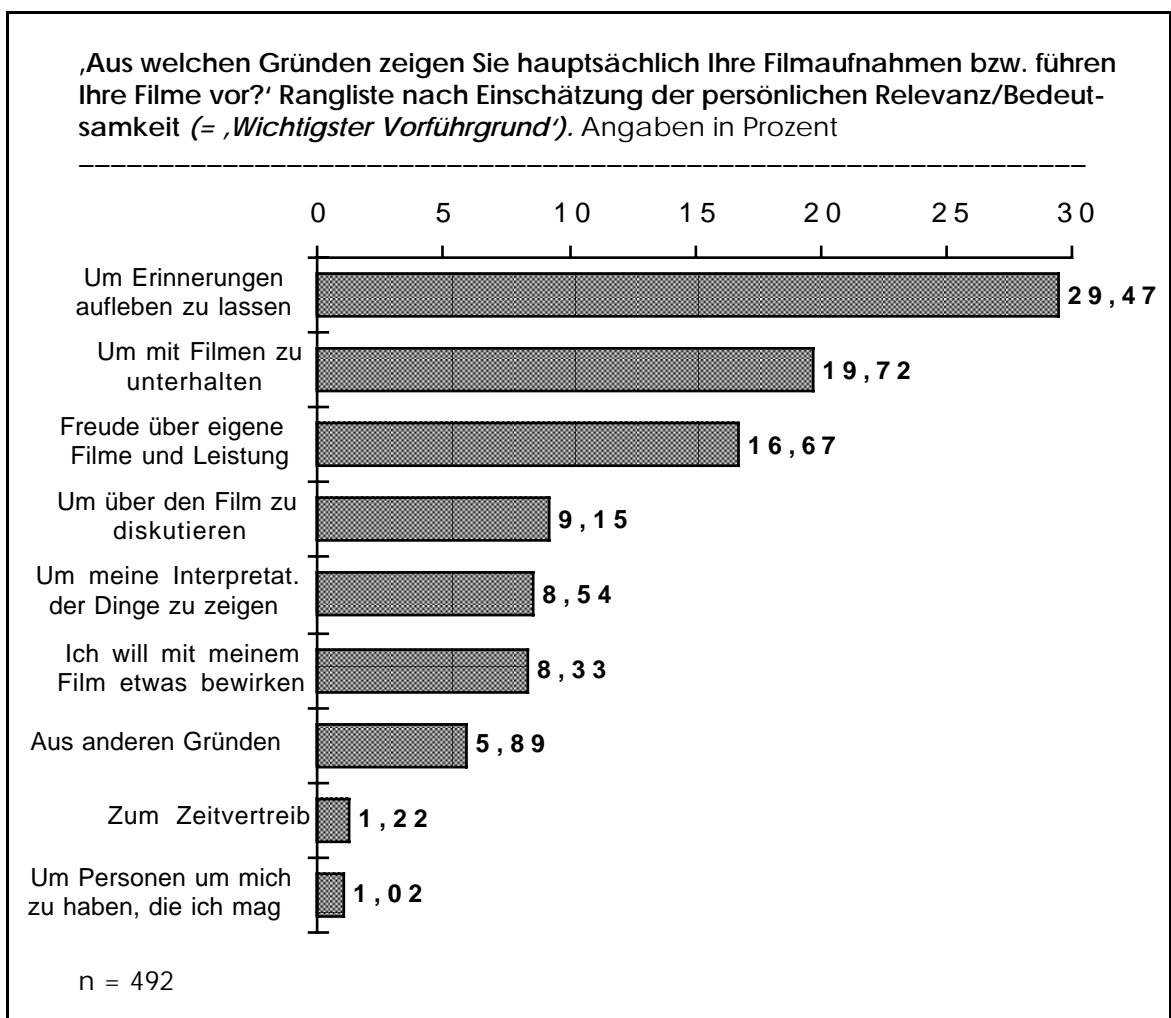
Erzielte Werte auf einer Skala von 1 (nie) bis 5 (sehr häufig). Aufgeteilt nach Geschlecht

Rang	Frauen	Männer
1	Partner, Freund(in) 3,15 (n= 52)	Andere Zuschauer 3,86 (n= 64)
2	Club-OK-Mitglieder 3,10 (n= 42)	Partner, Freund(in) 3,41 (n= 428)
3	Andere Zuschauer 2,91 (n= 11)	Club-OK-Mitglieder 3,33 (n= 378)
4	Familienmitglieder 2,83 (n= 63)	Freundeskreis 3,06 (n= 457)
5	Freundeskreis 2,75 (n= 65)	Familienmitglieder 2,92 (n= 437)
6	Bekanntenkreis 2,40 (n= 65)	Bekanntenkreis 2,75 (n= 446)
7	Öffentlichkeit 2,19 (n= 62)	Öffentlichkeit 2,46 (n= 448)
8	Kollegen usw. 2,02 (n= 55)	Verwandtschaft 2,29 (n= 417)
9	Verwandtschaft 1,98 (n= 61)	Kollegen usw. 2,04 (n= 370)
	<i>ø-Quotient:</i> 2,59	<i>ø-Quotient:</i> 2,90

Eine endgültige Erklärung für den Umstand, daß Männer ihre Filme und Videos durchgängig häufiger in eine Vorführ- oder Sendesituation bringen, will sich mir nicht erschließen. Entweder ist davon auszugehen, daß Männer tatsächlich mehr zum Anschauen ihrer Werke anregen – für die Frauen gilt: vice versa –, oder es handelt sich um ein bescheideneres Ankreuzverhalten auf seiten der Frauen im Vergleich zu dem der Männer.

Ebenso aufschlußreich wie die Frage nach dem spezifischen Publikum der Filme sind die Motivationen, die die Filmamateure veranlassen, ihre Produkte anderen Menschen zugänglich zu machen. In diese Richtung zielte die Frage 30: ‚Aus welchen Gründen zeigen Sie hauptsächlich Ihre Filmaufnahmen bzw. führen Ihre Filme vor?‘. Die Fragebogenteilnehmer und -teilnehmerinnen konnten wiederum aus einer Anzahl vorgegebener Variablen diejenigen ankreuzen, die ihnen zutreffend erschienen oder eine Alternativkategorie mit eigenen Worten ergänzen. Anschließend sollten sie angeben, welche Motivation sie für die *wichtigste* hielten.³ Das Ergebnis ist in Grafik 31 festgehalten. Sie zeigt auf, daß fast 30 von 100 Beteiligten ihre Filme zur Aufführung bringen, weil sie gemeinsame oder eigene Erinnerungen aufleben lassen wollen.

Grafik 31 zu Frage 30



³ Frage 30 folgt – ebenso wie zuvor die Fragen 7, 10 und 18 – der Unterscheidung zwischen a) Zustimmung zu den Einzelfragen 30a–i und b) der Zusatzauswahl des Grundes, dem die Befragten den Stellenwert des für sie *wichtigsten* Grundes beimaßen.

Die Erinnerungsfunktion ragt demnach weit aus dem Feld der einzelnen Motivationen heraus und nimmt für die beiden Gruppen der Hobbyfilmer und -filmerinnen sowie der Amateure aus Filmclubs eine so große Bedeutung ein, daß sie diese auch in der Darstellung der einzelnen Variablen zu Frage 30a–i in Tabelle 41 auf den ersten Platz setzen. Im folgenden beziehe ich mich ausschließlich auf die Zustimmung zu den Einzelvariablen, da die betreffenden Ergebnisse nahezu identisch mit der Analyse der am *wichtigsten* befundenen Vorführgründe (vgl. Grafik 31) ausfielen und sich besser statistisch verarbeiten ließen.

Mehr als achtzig Prozent aller Hobby- und Freizeitfilmer und fast siebzig Prozent aller Clubfilmer erklären danach ihre Zustimmung zur Funktion der Erinnerung bei Filmvorführsituationen. OK-Nutzer verhalten sich demgegenüber deutlicher reservierter und nutzen die Erinnerungsfunktion mit nur etwas weniger als dreißig Prozent Zustimmung. Das folgende Zitat stammt aus einem Interview mit einem Hobby- und Familienfilmer, der die Erinnerungsmotivation mit hanseatischem Understatement herausstrich:

Gerhard von der R.: „Und ansonsten ist es immer ein schönes Ereignis, wenn dann irgendwelche Leute zu Besuch kommen. Also die Bilder von früher zu sehen, weil es ist natürlich jetzt dann auch inzwischen 30 Jahre her. Und wenn man dann plötzlich jung [aus]sieht und die Kinder noch im Babyalter und so, dann ist [das] für irgendwelche Freunde auch ganz witzig. [...] Also wenn jetzt Besuch kommt, von früher, wenn ich diese alten Filme raushole, wenn meine Mutter oder sonst jemand zu Besuch kommt, dann zeige ich das mal.“

Der Ort, an dem die Erinnerungsarbeit über Filme und Videos praktiziert wird, darf zweifelsfrei im nahen Umfeld der Amateure angesiedelt werden, denn die Wertschätzung der eigenen oder mit anderen geteilten Erinnerung geschieht zuallererst in der Primärumgebung der Beteiligten, mit dem Lebenspartner oder -partnerin und in der Familie. Und wie zu sehen war, präferieren Hobby- und Clubfilmer genau diese Rezeptionsumgebungen bzw. Personengruppen.

Tabelle 41 zu Frage 30a-i: ‚Aus welchen Gründen zeigen Sie hauptsächlich Ihre Filmaufnahmen bzw. führen Ihre Filme vor?‘ Angaben in Prozent⁴

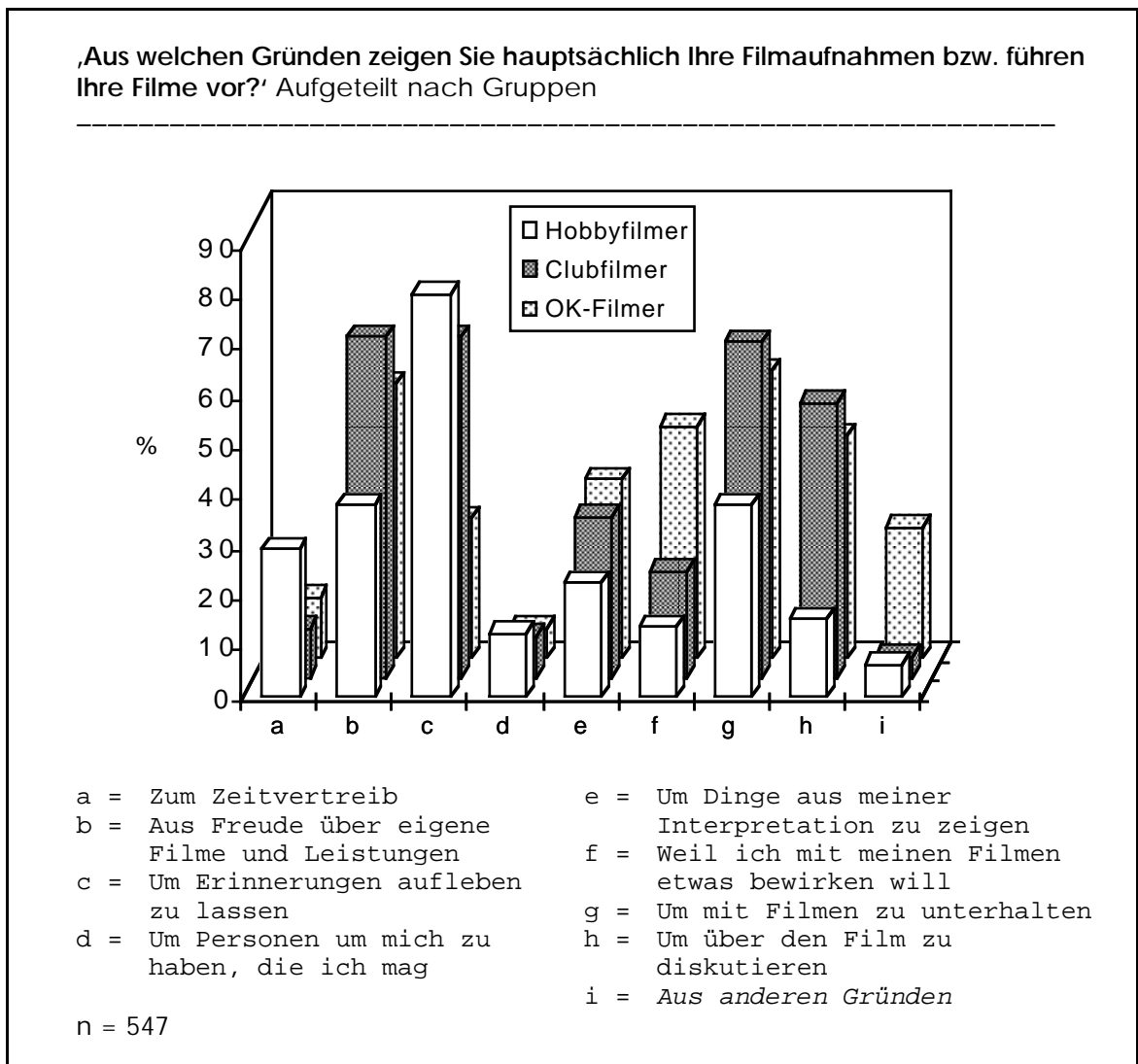
		A		B		C	total
Zum Zeitvertreib	[4]	29,41	[7]	9,80	[8]	12,17	15,17
Freude über eigene Filme und Leistung	[2]	38,24	[1]	67,91	[2]	54,78	57,77
Um Erinnerungen aufleben zu lassen	[1]	80,15	[1]	67,91	[6]	27,83	62,52
Um Personen um mich zu haben, die ich mag	[8]	12,50	[8]	8,45	[9]	6,09	8,96
Um meine Interpretation der Dinge zu zeigen	[5]	22,79	[5]	32,09	[5]	35,65	30,53
Weil ich mit meinen Filmen etwas bewirken will	[7]	13,97	[6]	21,02	[3]	46,09	24,54
Um mit Filmen zu unterhalten	[2]	38,24	[3]	66,89	[1]	57,39	57,77
Um über den Film zu diskutieren	[6]	15,44	[4]	54,73	[4]	44,35	42,78
Aus anderen Gründen	[9]	6,62	[9]	4,05	[7]	26,09	9,32
<hr/>							
A: Hobbyfilmer		B: Clubfilmer		C: Offener Kanal-Filmer			
n = 547		in []-Klammern: gruppeninterne Rangliste					

In enger Nachbarschaft miteinander stehen zwei weitere Motivationen, die als mindestens ebenso dominierende Gründe für die Präsentation bei allen Amateurfilmgruppen angesehen werden können. Sowohl die Motivationsvariable ‚Aus Freude über eigene Filme und eigene Leistung‘ als auch der Vorführgrund ‚Um mit Filmen zu erzählen und zu unterhalten‘ erreichen in der Rangliste in Tabelle 41 ausnahmslos vorderste Positionen. Aus der Diskussion um die Offenen Kanäle in Deutschland ist – wie bereits in Kapitel 8.2.3. *Filmbildung* anklang – bekannt, daß Nutzer Offener Kanäle zur Produktion ihrer Beiträge ganz besonders stark dadurch motiviert werden, daß sie erstens Freude an der Arbeit mit Medien haben möchten und weil sie zweitens andere Menschen mit ihren

⁴ Zahlenwerte repräsentieren Zustimmung zu den Antwortvorgaben. Vgl. Fragen 30a-i im Fragebogen, abgebildet in Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘.

Sendungen unterhalten wollen.⁵ Da ich ganz ähnliche Resultate für die Phase der Rezeption analysieren konnte, ist davon auszugehen, daß die genannten Motivationen sich durch das gesamte Amateurfilmschaffen ziehen und als wesentliche Beweggründe im gesamten Beschäftigungszusammenhang mit nicht-kommerzieller Film- und Videoproduktion auf keinen Fall unterschätzt werden dürfen.

Grafik 32 zu Frage 30a-i



⁵ Otfried Jarren ermittelte für die Nutzerschaft des Offenen Kanals Hamburg in 1992 hinsichtlich der Motive für die Produktion der OK-Beiträge folgende Zahlen: Der Antwortvorgabe ‚Spaß an der Arbeit mit Medien‘ konnten 76,2% der Befragten zustimmen. Dies ist der höchste gemessene Wert überhaupt. An dritter Stelle liegt mit 64,2% Zustimmung die Motivation ‚Menschen mit Sendungen unterhalten‘. Vgl. Jarren 1994, 43.

Der dritte große Motivationskomplex besteht aus drei durchaus heterogenen Vorführgründen, die allerdings in einem Punkt Gemeinsamkeiten aufweisen. Indem diese Amateure ihre Filme präsentieren, wollen sie entweder etwas *interpretieren* oder etwas *bewirken* oder über etwas *diskutieren*. In allen Fällen geht es um Meinungsäußerungen oder um die Aufforderung, dadurch zu Meinungen zu gelangen, daß zur Kommunikation über den Film oder dessen Inhalt aufgefordert wird. Wenn sie dieses tun möchten, benötigen sie in jedem Fall ein Publikum unbekannter Größe und Zusammensetzung.

Die statistische Analyse der drei Variablen ‚Um meine Interpretation der Dinge zu zeigen‘ und ‚Weil ich mit meinen Filmen etwas bewirken will‘ sowie ‚Um über den Film zu diskutieren‘ ergab eine positive Korrelation von $r = +0,28$ und $+0,30$ sowie $+0,33$, wenn sie hinsichtlich ihrer Assoziation zur Rezeptionsvariable ‚Eine größere Öffentlichkeit‘ (Frage 28h) überprüft wurden. Obwohl die Korrelationen nur für einen mäßigen Zusammenhang eintreten können, sind sie dennoch die ausgeprägtesten, die im Umfeld der Rezeptionsvariablen vorzufinden waren. Zudem standen alle genannten Variablen in keiner oder nur sehr schwacher negativer statistischer Beziehung zur Rezeptionsvariable ‚Engere Familienmitglieder‘ (Frage 28b). Daher glaube ich behaupten zu können, daß Interpretations-, Wirkungs- und Diskussionsabsichten mit und über Filmen sich eher an weitausgreifende Vorführkonstellationen richten, wenngleich innerfamiliäre, d.h. zentripetale Rezeption davon nicht völlig auszuschließen ist.

Für alle drei zuletzt genannten Rezeptionsgründe kamen die Hobby- und Freizeitfilmer und -filmerinnen auf niedrigere Prozentwerte als die beiden anderen Amateurfilmgruppen. Ihnen liegt vergleichsweise nicht so viel daran, Meinungen über ihre Filme zu verbreiten oder zu Meinungsäußerungen anzuregen. Über schon deutlich mehr Interesse diesbezüglich verfügen die Vereinsfilmer, die besonders häufig (54,7% Zustimmung) über ihre Filme diskutieren möchten. Man darf wiederum vermuten, daß der Filmclub zum Ort der internen Diskussionen ausgewählt wird. OK-Filmerinnen und -Filmer erzielen für die drei Variablen die insgesamt höchsten Plazierungen innerhalb der Rangliste in Tabelle 41 und wollen insbesondere signifikant häufiger ($p = <0,0001$) mit ihren Filmen etwas bewirken.

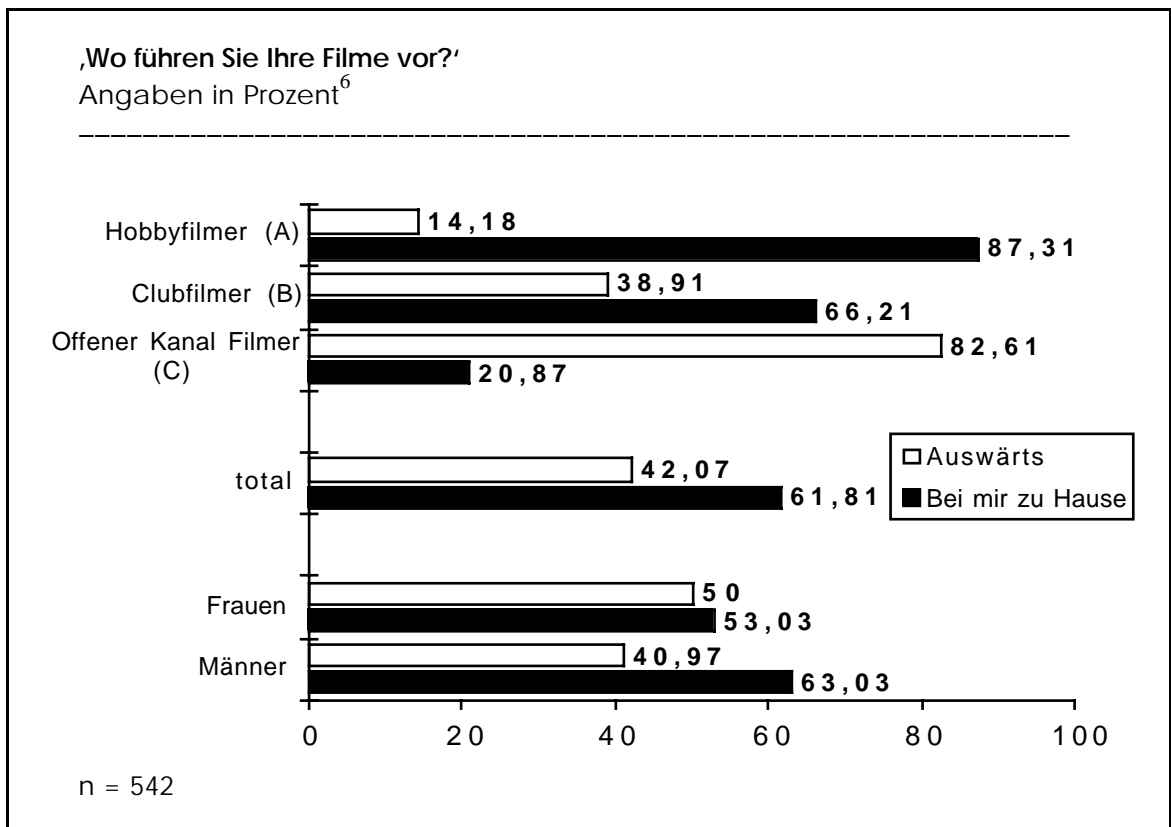
Aufgrund der Tatsache, daß Nutzer Offener Kanäle zu einem sehr hohen Prozentsatz ihre Filme und Beiträge auswärts, d.h. über die Sendeeinrichtungen der Offenen Kanäle verbreiten (82,6%), und nicht so häufig zu Hause vorführen

(20,9%), wie Grafik 33 dokumentiert, ist meiner Meinung nach die zentrifugale Zielrichtung der filmischen Wirkungsabsicht hinreichend nachgewiesen. Offene Kanäle sind ideale mediale Plattformen für die informationellen Intentionen ihrer Nutzerschaft und bieten sich einer regionalen Verbreitung der Informationen geradezu an:

Erika S., OK-Moderatorin: „Und der Herr Schäfer und ich, wir sind ins Gespräch gekommen und haben gesagt, eigentlich wäre es doch sehr schön, wenn man das, was wir im Kleinen machen für Allergiker und Asthmatiker, auch fürs Große machen würden, also im großen Rahmen, denn das Asthma betrifft ja jetzt nicht nur die Lunge, sondern da sind auch andere Organe von betroffen, wie halt die Augen oder das Herz, oder es wird alles verstoffwechselt über die Leber. Und wenn wir so was mal offen machen würden in Form von Vorträgen, war es zuerst gedacht im Bürgersaal. Daß wir eine Vortragsreihe machen [...]. Und dann fiel mir der Offene Kanal ein, und ich habe gedacht, das wäre eine Möglichkeit, das über den Offenen Kanal auszustrahlen.“

Darüber hinaus erlaubt die schlichte Frage nach dem Ort der Filmvorführungen auch eine endgültige Rückversicherung darüber, daß Hobby- und Freizeitfilmer tatsächlich daheim in ihrem gewohnten Umfeld (87,3% Zustimmung) ihre auf Film oder Video gebannten Erlebnisse rekapitulieren oder wiederauferstehen lassen möchten. Die entsprechende Korrelation betrug stattliche $r = +0,47$ für die Assoziation der Variablen ‚Bei mir zu Hause‘ und ‚Um Erinnerungen aufleben zu lassen‘.

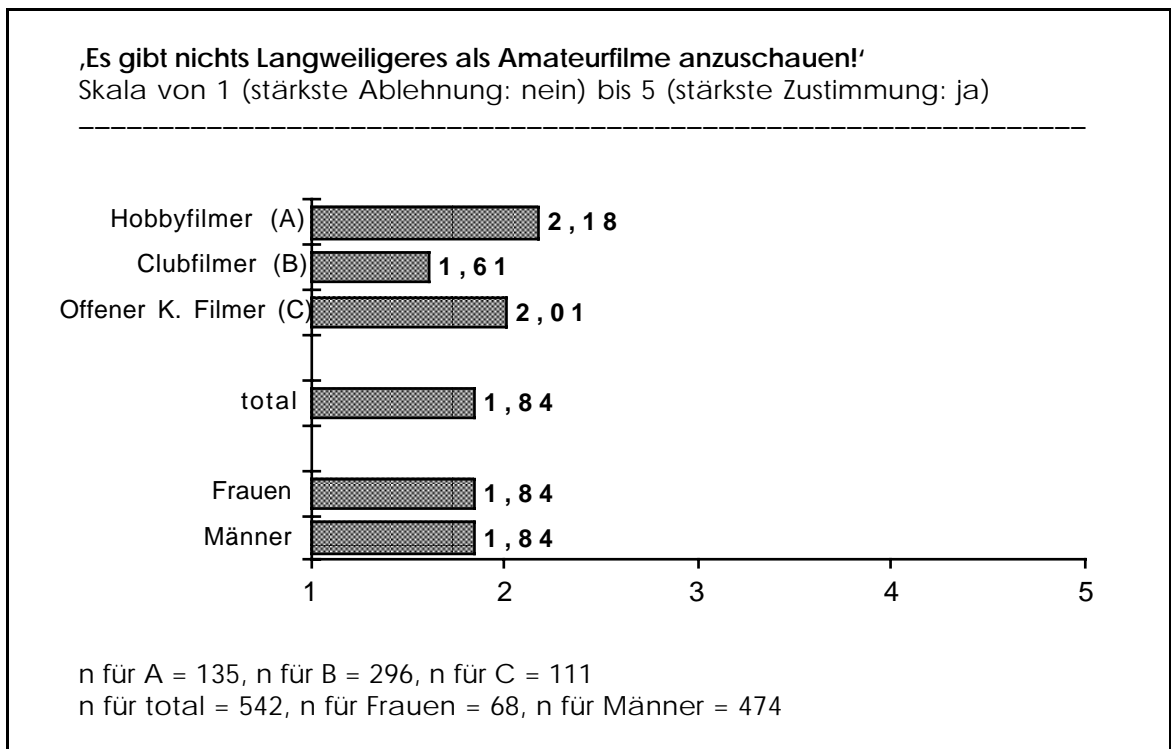
Grafik 33 zu Frage 26:



Die verbleibenden Vorführmotivationen aus Frage 30: ‚Zum Zeitvertreib‘, ‚Um Personen um mich zu haben, die ich mag‘ und ‚Aus anderen Gründen‘ scheinen allen Amateurfilmgruppen weniger wichtig zu sein, wenn man einmal von zwei kleineren Ausnahmen absieht. So können nur 9,8% der Amateure aus Filmclubs der Motivation ‚Zum Zeitvertreib‘ zustimmen, während signifikant mehr Hobbyfilmer (nämlich zu 29,4% bei $p = <0,0001$) die ‚Langeweile‘ durch Filme zeigen verscheuchen möchten. Möglicherweise können sich die eher ambitionierten Clubfilmer und -filmerinnen nicht mit einer so profanen Funktionszuweisung anfreunden, zumal sie die signifikant niedrigsten Skalenwerte ($p = <0,0001$) für die Behauptung in Frage 31j angaben bzw. sich strikt dagegen verwarnten, daß nichts langweiliger sei, als Amateurfilme anzuschauen.

⁶ Summen über 100% entstehen durch Ankreuzen beider Variablen in Frage 26.

Grafik 34 zu Meinungsfrage 31j



Die Alternativvariable ‚Aus anderen Gründen‘, mit der die gruppenbezogene Darstellung der Vorführmotivationen aus Frage 30 enden soll, wird von signifikant mehr OK-Filmern und -Filmerinnen (26,1% bei $p = <0,0001$) zustimmend beantwortet. Diese Variable lässt sich auf den Nenner der Informationsverbreitung reduzieren, da fast alle Beteiligten – auch die betreffenden Hobby- und Clubfilmer – diesem Wunsch Ausdruck verliehen. So heißt es beispielsweise bei einem 42 Jahre alten männlichen OK-Nutzer:

„Um Menschen (Alte oder Kranke), die am örtlichen Geschehen nicht mehr teilnehmen können, via OK-Fernsehen das Kommunale (Rosenmontagszug) etc. ins Haus zu bringen. Um Freude zu bereiten.“

Oder auch in die Kurzform gebracht, wie hier durch einen 47 Jahre alten männlichen Hobbyfilmer: „Um Inhalte zu diskutieren.“

Im direkten Vergleich der Geschlechter konnte ich zum wiederholten Mal keine wirklich gravierenden Unterschiede beobachten. Die Gründe, die zur Präsentation der Filme und Videos führen, scheinen im großen und ganzen ähnlichen Mustern zu folgen, da die Rangliste in Tabelle 42 für alle Variablen nur geringfügig verschobene Positionen erkennen lässt. Einzig der Prozentwert für die Vor-

föhrmotivation ‚Freude über eigene Filme und Leistung‘ steht bei den Männern auf signifikant höherem Niveau ($p = 0,0030$), doch kann diese Feststellung zu keiner tiefgreifenden Interpretation verhelfen.

Tabelle 42 zu Frage 30a-i: Rangliste: ‚Aus welchen Gründen zeigen Sie hauptsächlich Ihre Filmaufnahmen bzw. führen Ihre Filme vor?‘ Aufgeteilt nach Geschlecht. Angaben in Prozent⁷

Rang	Frauen	Männer
1	Um Erinnerungen aufleben zu lassen 64,71	Um Erinnerungen aufleben zu lassen 62,21
2	Um mit Filmen zu unterhalten 50,00	Freude über eigene Filme und Leistung 60,13
3	Freude über eigene Filme und Leistung 41,18	Um mit Filmen zu unterhalten 58,87
4	Um über den Film zu diskutieren 35,29	Um über den Film zu diskutieren 43,84
5	Um meine Interpretation der Dinge zu zeigen 29,41	Um meine Interpretation der Dinge zu zeigen 30,69
6	Weil ich mit meinen Filmen etwas bewirken will 22,06	Weil ich mit meinen Filmen etwas bewirken will 24,90
7	Um Personen um mich zu haben, die ich mag 13,24	Zum Zeitvertreib 15,87
8	<i>Aus anderen Gründen</i> 13,24	<i>Aus anderen Gründen</i> 8,77
9	Zum Zeitvertreib 10,29	Um Personen um mich zu haben, die ich mag 8,35

n = 547

8.4.2. Zusammenfassung

Die Ergebnisse dieses Abschnitts offenbarten auch für die Phase der Rezeption eine Aufteilung in privat und öffentlich intendierte Filmgebrauchszusammen-

⁷ Zahlenwerte repräsentieren Zustimmung zu den Antwortvorgaben. Vgl. Fragen 30a-i im Fragebogen, in *Kapitel 10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘*.

hänge. Es zeigte sich, daß insbesondere Hobbyfilmer und -filmerinnen hier und die OK-Nutzerschaft dort Rezeptionsumstände favorisieren, wie sie nicht unterschiedlicher hätten ausfallen können. Gruppe A der Hobby- und Freizeitfilmer orientierten sich an Zielgruppen, die ihrem unmittelbaren sozialen Nahumfeld angehören, also an den jeweiligen Lebenspartnern, den Familienmitgliedern und an guten Freunden. Daher führen sie ihre Filme auch zu fast 90% zu Hause vor, so daß es nicht verwundert, daß diese nur sehr bescheiden häufig rezipiert werden und keine große Reichweite entwickeln können.

Ganz im Gegensatz dazu suchen die Nutzer und Nutzerinnen der Offenen Kanäle die Öffentlichkeit und forcieren die intensive Rezeption ihrer Beiträge über den Kreis ihrer OK-Kollegen hinaus. Wie an mehreren anderen Textstellen bereits angemerkt, nehmen die Mitglieder von Film- und Videoclubs eine Stellung zwischen den auseinanderdriftenden Merkmalsausprägungen der beiden Teilstichproben A und C auch hinsichtlich der Wahrnehmung ihrer Filme ein, die sich vor allem durch ihre gruppen- und vereinsgebundene Rezeptionsumgebung auszeichnet. Ein gemeinsames Merkmal ließ sich für alle Amateurfilmgruppen feststellen: Gute Freunde zählen allemal zu den Zuschauern, denen die Filme, Videos oder Beiträge immer wieder gern und oft vorgespielt werden.

Die Analyse der Rezeptionsgründe ergab außerdem, daß alle Akteure mindestens zwei Funktionen ihrer Filmvorführungen erfüllt haben möchten, ohne die ihre Beschäftigung mit dem Medium mit großer Wahrscheinlichkeit ihren Reiz verlieren würde: Die Zuschauer und Zuschauerinnen sollen sich möglichst gut unterhalten fühlen und die Macher müssen Spaß an ihren Produkten einschließlich deren Herstellung gehabt haben. Andere zu unterhalten, ihnen mit Filmen eine Geschichte zu erzählen und Spaß an der Herstellung wie am fertigen Film und an der Aufführung gehabt zu haben, gehört zu den unverzichtbaren Basismotivationen im Amateurfilmschaffen.

Zusätzliche Rezeptionsfunktionen, die für die betreffenden Personen nicht minder bedeutsam sind, zeigen allerdings das vertraute Bild der unterschiedlichen Gebrauchszwecke. Sowohl Hobby- als auch Clubfilmer schätzen – im Gegensatz zur Nutzerschaft Offener Kanäle – die private, Erinnerungen konservierende Funktion ihrer Aufnahmen. Letztgenannte wiederum halten solche Rezeptionsfunktionen für wesentlich wichtiger, in denen ihr Wunsch der Vermittlung einer filminhaltlichen Botschaft für die Allgemeinheit zum Ausdruck kommt.

9. Resümee

Wird einem erprobten und geschätzten Gut noch ‚Mehr vom Gleichen‘ hinzugefügt, ist oft ein erstaunliches Phänomen zu beobachten. Es kann passieren, daß aus dem Guten nicht notwendigerweise etwas noch Besseres entsteht: „Alle Tage Kuchen erzeugt Kuchenüberdruß; [...]“ (Watzlawick 1986, 24). Vergleichbares ließ sich bereits 1983 prognostizieren, als die Programmviefalt in der bundesdeutschen Fernsehlandschaft der Zukunft absehbar oder schon teilweise gängige Praxis war.

„Offensichtlich haben die Leute gemerkt, daß die schönsten 3 D-Erfahrungen nicht vor der Leinwand oder dem Bildschirm stattfinden, sondern in der Realität“ (Bausinger o.J. [1983], 7).

Obwohl die Bundesbürger – damals wie heute – für keine andere Freizeitbeschäftigung mehr Zeit aufbringen als für das Konsumieren von Fernsehsendungen, konnte die qualitative Medienforschung einen insbesondere für die Werbewirtschaft unerfreulichen Trend ermitteln:

„Fernsehen entwickelt sich immer mehr zum familiären Beiprogramm in einer Mischung aus Geräusch-Kulisse und Bügel-Background“ (Opaschowski 1995, 14).

Noch mehr Programme und noch aufregendere Bilder konnten offensichtlich nicht verhindern, daß das Fernsehen zum Begleitmedium verkommen ist, dessen Bedeutungsverlust eben gerade mit der Angebotsausweitung korrespondiert. Je stärker das kommerzielle Produkt Fernsehen diversifiziert, desto irrelevanter werden seine kommunikativen Botschaften in bezug auf das allgemeine Freizeitverhalten der Bürger und Bürgerinnen. Die Fragmentierung und Atomisierung des TV-Angebots bewirken gleichzeitig, daß andere Aktivitäten wie „Restaurant-, Theater-, Musical- oder Museumsbesuch wieder attraktiver [werden]“ (ebd., 28).

Aufgrund seiner eigenen Marktdynamik sieht sich das professionelle Massenkommunikationsmittel Fernsehen daher zunehmend einer Negativ-Etikettierung ausgesetzt, die – einst aus Abgrenzungsgründen und zur professionellen Pfründesicherung eingeführt – seit langem für die nicht-kommerzielle, ‚amateurhaft‘ betriebene AV-Produktion reserviert war. Die Bedeutung der massenkommunikativen TV-Inhalte schwindet, sie werden tendenziell marginalisiert. Natürlich

kann man im Umkehrschluß nicht behaupten, die private AV-Produktion würde dadurch relevanter. Denn das hieße, Äpfel mit Birnen zu vergleichen. Nach wie vor richtet sich die Botschaft des herkömmlichen Fernsehens an ein möglichst zahlreiches Publikum und wird mit dem Anspruch allgemeingültiger Bedeutsamkeit verbreitet. Nur die Qualität und Intensität seiner Rezeption verändert sich. Doch signifikante Differenzierungen innerhalb eines Teilbereichs der Kommunikation bewirken Veränderungen des gesamten kommunikativen Geschehens einer Gesellschaft. Es handelt sich aber nicht um ein Nullsummenspiel, bei dem der eine gewinnt, was der andere verliert. Vielmehr ermöglicht diese Erkenntnis einen ungetrübten Blick auf tradierte Vorstellungen von kommunikativer Marginalität und Relevanz.

Es wird evident, daß Bedeutungskonstruktionen meist nur innerhalb desjenigen Bereiches gültig sind, für den sie hergestellt wurden und in dem sie konsumiert werden. Wenn dieser Bereich verlassen wird, kommen andere Maßstäbe zum Tragen. Beispielsweise sind Amateuraufnahmen vom Format der ‚Pleiten, Pech und Pannen‘ ursprünglich zumeist Schnappschüsse im Kreis der Familie. Werden diese aus dem Kontinuum der familiären Bilder extrahiert und über die Kanäle des konventionellen Fernsehens ausgestrahlt, geraten sie in wirtschaftliche Verwertungszusammenhänge und durchlaufen einen Wandlungsprozeß vom familiären Erinnerungsdokument zur Ware der seichten TV-Unterhaltung, die coram publico mit Emotionen wie Schadenfreude oder Hohn operiert.

Die unterschiedlichen Maßstäbe, die in dieser Arbeit als zentral für die private AV-Produktion herausgelöst werden konnten, sind die Konzepte von Professionalität und Amateurhaftigkeit oder mit anderen Worten die Dichotomie von Öffentlichkeit und Privatheit. Amateurfilme siedeln sich in unterschiedlichem Abstand von der Nahtstelle beider Konzepte an. Sie beinhalten unterschiedliche Grade von Öffentlichkeit. Da es nicht pauschal *den* Amateurfilm gibt, sondern er verschiedene Gestalten annehmen kann, wurden drei Personengruppen identifiziert, die seine Bandbreite paradigmatisch repräsentieren können: Hobby- und Familienfilmer (Gruppe A) tauchen am tiefsten in die Welt des privaten Erlebens ein und reflektieren die Sehnsüchte und Wunschvorstellungen, die mit dem sozialen Nahraum bzw. mit der Familie verbunden werden.

So stark wie bei keiner anderen Personengruppe sind die medialen Handlungen der Hobbyfilmer und -filmerinnen den projizierten oder tatsächlichen Erfordernissen der Familie verpflichtet. Hiervon wird die gesamte Struktur der Pro-

duktion ihrer Filme und Videos geprägt. So finden sie besonders häufig zum Zeitpunkt der Familiengründung einen Einstieg in ihr Filmhobby. Hobbyfilmer filmen ihre Partner, ihre Kinder und sonstigen Familienangehörigen in vielen Situationen der Freizeit, insbesondere aber im Urlaub, im Familienalltag und anlässlich der Familienfeierlichkeiten. Andere filmthematische Orientierungen, andere Filminhalte treten demgegenüber in den Hintergrund. Die primäre Funktion der Aufnahmen besteht konkret darin, Erinnerungsdokumente für die Familie zu erstellen. Bedeutungsvoll sind die Aufnahmen daher nur im inneren emotionalen Zusammenhang der Familie. Die Gegenwart soll konserviert werden, um in späteren Abschnitten der Familiengeschichte auf das gemeinsam Erlebte rekurrieren zu können. Der dann erfolgende Blick in die eigene Vergangenheit dient somit psychischen Strategien der individuellen und familiären Vergewisserung, Bewahrung und Stabilisierung. Familienfilme sollen in erster Linie positiv formulierte Zeugnisse glücklichen Lebens sein. Daran gemahnt unter anderem auch die gelegentliche Aufforderung der Filmer an die Adresse der Protagonisten – und hier zeigt sich besonders deutlich die Nähe zum verwandten Medium Fotografie –, der Kameraoptik doch einmal ein Lächeln zu schenken.

Überdies zeichnet die Film- oder Videokamera grundsätzlich alles auf, was ihr zur Aufnahme angeboten wird. Es ist dies jedoch nur eine oberflächliche Abbildungsleistung, weil der Aneignungsapparat der Hobbyfilmer authentisch nur in bezug auf das ist, was er aufzeichnen *soll*. Denn jenseits der Fiktion, eine Videokamera könne getreu wiedergeben, was in der Realität geschah, wählen Hobbyfilmer meist solche Aspekte der Wirklichkeit zur Aufnahme aus, die ihrem Wunschbild des intakten Familienlebens möglichst nahe zu kommen versprechen. Es fällt im Gegensatz dazu schwer zu glauben, daß ausgerechnet Familienzwistigkeiten, Ehe- oder Erziehungsprobleme beispielsweise aus Gründen der Aufarbeitung oder zu Dokumentationszwecken filmisch konserviert würden. Nicht das Scheitern soll offenbart werden, sondern das Gelingen des familiären Zusammenhalts.

Während die Gebrauchsweise des Mediums Film/Video der Hobby- und Familienfilmer besonders stark von familiar-sozialen Intentionen geprägt ist, kombinieren Amateurfilmer und -filmerinnen vom Typ der Clubfilmer (Gruppe B) mehrere Handlungsstrategien miteinander. Zum einen nehmen die familiären Funktionen für sie eine beinahe ebenso große Bedeutung an wie für die Hobbyfilmer. Denn auch Clubfilmer lehnen ihre Filmthemenwahl bevorzugt an Geschehnisse innerhalb ihrer Familie an, so daß beispielsweise Aufnahmen vom Urlaub, von

Familienfeierlichkeiten sowie den Kindern und Enkeln mit zu den beliebtesten Genres zählen. Im Unterschied zu den Hobbyfilmern ist ihnen allerdings eine etwas abgewandelte Perspektive zuzuweisen. Aufgrund des hohen Altersdurchschnitts gehören die Clubfilmer und -filmerinnen häufig der fortgeschrittenen Eltern- sowie der Großelterngeneration an; der dadurch bedingte Abstand zu den jüngeren Familienmitgliedern mag den aufgezeigten familiären Bedeutungskontext nuancieren, grundsätzlich verändern wird er ihn kaum.

Zum anderen erschließen (sich) Clubfilmer und -filmerinnen ausgedehntere Handlungsräume. Filmen wird für sie eine originäre, individuelle Freizeitgestaltung, mit der sie die zweite Lebenshälfte anzureichern oder auszufüllen gedenken. Dieser Wunsch trifft sich oft mit einem ausgeprägten Interesse der überwiegend männlichen Clubmitglieder für technische Aspekte der Beschäftigung mit Film oder Video, welches das Vereinsgeschehen nachhaltig bestimmen kann, vergleichbar nur mit der Dominanz des Wettbewerbswesens. Indem Clubfilmer einen Ort außerhalb der Familie aufsuchen, innerhalb dessen sie ihre filmischen Ambitionen einbringen und artikulieren können, kreieren sie eine eigene Sphäre gemeinsamer Zielvorstellungen. Im Club werden heterogene Handlungsdispositionen ‚vereint‘ und auf das übergeordnete Ziel der Erstellung von Filmen fokussiert. Filmclubs bilden eine Binnenkommunikation aus, einen sozialen Erlebnis- und Handlungsraum, der verschiedenartige, sogar widerstrebende Interessen der Vereinsmitglieder unter einem Dach aufnehmen und vereinbaren kann. Denn Clubfilmer sind in erster Linie Individualisten, die in der überwiegenden Mehrzahl ihre Filme allein planen und produzieren und nur in Ausnahmefällen oder punktuell in Kooperationen mit anderen Filmern eintreten.

Je nach individuellen Präferenzen, die selbst innerhalb einer Person gleichberechtigt nebeneinander vertreten sein können, beschäftigen sich Clubfilmer mit Themen, die von allgemeingültiger, öffentlicher Bedeutung sein können (in Dokumentarfilmen, Reportagen usw.) oder nutzen den Lernort Club, um ihre privaten Familien- und Urlaubsfilm attraktiver zu gestalten.

So profitieren die sog. ambitionierten und weniger ambitionierten Clubfilmer und -filmerinnen voneinander. Im clubinternen Kommunikationsgefüge übernehmen beispielsweise weniger ambitionierte Filmer die Rolle des ersten Testpublikums für die Filme der ambitionierten, bevor diese ihre Produkte an die zahlreichen BDFA-Filmfestivals übersenden oder auf öffentlichen Veranstaltungen wie Altennachmittagen und Bürgerfesten präsentieren. Im Gegenzug

geben sie ihre Kenntnisse mehr oder minder freizügig – und manchmal allzu jovial – an die übrigen Vereinsmitglieder weiter. Daher können psychische Strategien und Motivationen wie das Streben nach individueller Bestätigung, Anerkennung oder auch Dominanz sowie Anteilnahme, Informationsbedürfnis und - nicht zu vergessen - Geselligkeit im Club ausgelebt werden. Film- und Videoclubs sind letztlich soziale Institutionen, die ihren Mitgliedern über den Weg der Auseinandersetzung mit dem technischen Medium Film/Video vielfältige Möglichkeiten zur individuellen Bedürfnisbefriedigung und Selbstverwirklichung anbieten können.

Im Vergleich zur traditionellen Organisationsform der Filmvereine sind Offene Kanäle und freie Videogruppen, aus deren Nutzern und Mitgliedern sich die Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Gruppe C zusammensetzen, noch recht junge Medieninstitutionen. Gleichwohl bewegen sich diese Filmer in einem seit den frühen 1970er Jahren gewachsenen konzeptionellen Umfeld, dessen Grundlage zum einen darin besteht, mit Hilfe von audio-visuellen Medien Themen aufzugreifen und publik zu machen, die im konventionellen, überregionalen Kommunikationsgeschehen unterrepräsentiert bleiben sowie zum anderen Personen Ausdrucks- und Mitsprachemöglichkeiten zu verschaffen, die davon bisher ausgeschlossen waren. Neben dem unter medienpädagogischen Gesichtspunkten für besonders wichtig befundenen Prozeßcharakter von Beitragsproduktionen stand immer außer Frage, daß das Endprodukt zur Veröffentlichung kommen sollte. Denn ohne Zuschauer verliert auch ein Offener Kanal seine Legitimation.

Die vorliegende Studie konnte den Öffentlichkeitsbezug der Nutzerschaft Offener Kanäle nachdrücklich bestätigen. Von allen Befragungsteilnehmern wies sie fast durchgehend die höchsten Werte für Variablen auf, die mit dem Faktor Öffentlichkeit in Verbindung zu bringen waren und die niedrigsten, die die Privatsphäre betrafen. OK-Filmer wollen ihre Sicht der Dinge mitgeteilt wissen, sie wollen über ihre Themen informieren, mit ihren Beiträgen nach außen wirken und sind innerhalb dieser Grundsätze auch bereit, mit anderen Nutzern zusammenzuarbeiten. Unter organisatorisch-strukturellen Gesichtspunkten ist dabei zu berücksichtigen, daß für einen Beitrag im OK meist ein vergleichsweise hoher Arbeitsaufwand einzuplanen ist. Studio- oder Live-Sendungen beispielsweise sind ohne helfende Gruppenmitglieder als Beleuchter, Kameraleute, Moderatoren oder Regisseure nicht realisierbar. Der organisatorische Aufbau des Bürgermediums Offener Kanal fördert demnach den Kooperations-

gedanken. Arbeitsteiliges Produzieren im Team ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Dieser Umstand unterscheidet OK-Filmer und -Filmerinnen substantiell von den Hobby- und Clubfilmern und zählt zu den zentralen Ergebnissen dieser Arbeit. Entscheidungen werden bevorzugt im kommunikativen Prozeß des Teams getroffen, so daß mehrere verschiedene Meinungen die Arbeiten am Beitrag in allen Entwicklungsphasen beeinflussen.

Innerhalb der Produktionsgruppen treten auch individuell geprägte Motivationen hervor, die der Mitarbeit an den Beiträgen zugrunde liegen. Nutzer und Nutzerinnen Offener Kanäle sind stark an Film- und Videotechnik interessiert und schätzen die Möglichkeit, den OK-eigenen Gerätepark kostenlos für ihre Zwecke einzusetzen zu können. Sie würden sich aber nicht engagieren, wenn die Freude über die Arbeit an den Produktionen ausbliebe. Spaß an der Sache zu haben ist die notwendige Voraussetzung für jede ihrer filmischen Betätigungen.

Von allen Teilgruppen sind die OK-Nutzer und -Nutzerinnen am jüngsten. Sie probieren sich und die Technik aus, üben sich dabei in soziales Handeln in der Gruppe ein und suchen die Auseinandersetzung mit Themen, von denen sie glauben, daß sie auf Interesse beim Publikum stoßen. Sie beziehen in starkem Umfang gestalterische Anregungen von außen in ihre Arbeit ein und können sich mehrheitlich vorstellen, einmal mit ihrer Medienarbeit Geld zu verdienen. Daher ist ihr Verlangen, daß ihre Sendungen zur Unterhaltung und Beeinflußung des Publikums beitragen mögen, daß sie möglichst ‚gut ankommen‘, auch besonders ausgeprägt. So gesehen verlassen OK-Nutzer sukzessive den Rahmen der Individual- und begeben sich in den der Massenkommunikation. Doch kommt der Maßstab der ‚Öffentlichkeit‘ nie ganz zum Tragen, da die Reichweite von Offenen Kanälen oder Videogruppen bestimmte Grenzwerte nur ausnahmsweise überschreitet. Offene Kanäle wurden einst mit einem festen Auftrag installiert. Sie sollten die deutsche Medienlandschaft bereichern und die demokratisch-partizipative Komponente stärken. Dieser Vorgabe können sie durchaus im ursprünglichen Sinn des ‚elektronischen Dorfplatzes‘ nachkommen. Jeder (privat) darf senden, was er will. Ob ihn jemand wahrnimmt (öffentlich), ist dagegen nicht garantiert. Diese Zwitterstellung zwischen privatem Impetus und Herstellung von Öffentlichkeit formt schließlich die audio-visuelle Gebrauchsweise der OK-Nutzerschaft. Mitarbeit am Offenen Kanal besteht insgesamt betrachtet aus einer Mischung aus sachbezogenen und emotionalen Kategorien. Die Beschäftigung mit Themen und Beiträgen im Team führt zu einem individuellen Zugewinn an (Selbst-)Bestätigung durch sinn-, d.h. freudvoll

erlebte Freizeit. Attitüden des Fast-schon-Professionellen können ebenso ausprobiert und eingeübt werden, wie ein spielerischer oder auch ernsthafter Umgang mit Technik. Ein Marktplatz der Meinungen und Möglichkeiten, offen für alle, die die selbstbestimmte Auseinandersetzung mit modernen technischen Medien nicht scheuen. Ob Offene Kanäle jedoch als eine Vorstufe der Kommunikationsbedingungen der ‚telematischen Gesellschaft‘ bezeichnet werden dürfen, von der Vilém Flusser im Zusammenhang mit der Demokratisierung der Medienwelt sprach, in der die Teilnehmenden in einen sinnstiftenden Dialog eintreten, muß hier – zumindest unter perspektivischen Gesichtspunkten – offen bleiben. Skepsis ist allerdings angebracht, denn mächtige Entscheidungsträger der Medienpolitik und der -konzerne verstehen unter ‚Interaktivität‘ bislang nur eine nochmalige Aufgliederung bestehender Sendungen (z.B. Wahl zwischen happy-end oder open-end eines Films oder verschiedener Kameraeinstellungen). Sich gegen die Marktdominanz dieser Interessengruppen zukünftig zu behaupten, wird partizipativen Medienmodellen wie dem des Offenen Kanals vermutlich schwerfallen.

Trotz alledem: Stärker noch als Fernsehzuschauer, die ja allein schon durch die Auswahl von Programmen und Sendungen eine Struktur- und Sinnleistung für sich initiieren, stemmen sich aktive Amateurfilmer und -filmerinnen gegen die politisch gewollte Ein- und Aufteilung des medialen Angebots: Jeder ihrer Filme enthält ein bestimmtes sinnhaftes Programm. Denn in die verschiedenen Varianten des Amateurfilms sind Bedeutungskonstruktionen eingeflochten, die unter Benutzung moderner Technologien das Er- und Ausleben sozialer Werte und Funktionen ermöglichen. Dazu zählen erstens vor allem, um mit Bourdieu zu sprechen, alte, ihm vorausliegende familiäre Funktionen der Besinnung und Bewahrung (vgl. Bourdieu 1983a, 31); das Kommunikat Amateurfilm richtet sich in diesem Fall an den umgrenzten Kreis der Familienmitglieder. Zweitens die Entwicklung von individuellen Fertigkeiten und Selbstbewußtsein in der Arbeit mit Gleichgesinnten, wodurch der Amateurfilm intrapersonale Bedeutung annimmt, und schließlich ist drittens die selbstbestimmte Vermittlung von Informationen an die Öffentlichkeit zu erwähnen, die den Übergang zum interpersonalem kommunikativen Austausch betont.

Tabelle 43: Merkmale der verschiedenen Amateurfilm-Entwürfe

Merkmale	A	B	C
1) Filmtechnische Ausstattung	mittel	hoch	mittel
2) Filmbildung	niedrig	mittel	hoch
3) Rollenbild	Bewahrer	Bewahrer/ Informierer	Informierer
4) Kompetenzanforderung	niedrig	hoch	hoch
5) Primärfunktion	bewahren	bewahren/ informieren/ unterhalten	informieren/ unterhalten
6) Handlungsmuster	spontan	spontan/planvoll	planvoll
7) Medientyp	Einzelfilmer	Einzelfilmer	Teamfilmer
8) Richtung der kommunikativen Botschaft	zentripetal	zentripetal/ zentrifugal	zentrifugal
9) Hauptzielbereich	Privatsphäre	Privatsphäre/ Öffentlichkeit	Öffentlichkeit
10) Zeitbezug	Vergangenheit	Vergangenheit/ Gegenwart-Zukunft	Gegenwart-Zukunft
<hr/>			
A: Hobbyfilmer	B: Clubfilmer	C: Offener Kanal-Filmer	

10. Anhang

10.1. Interviewnachweis

Mit folgenden elf Personen wurden Interviews geführt (chronologische Reihenfolge):

- 1) 09.01.1995 in Göttingen
Wolfgang D. und Caroline P., verheiratet, 43 Jahre, kaufmännischer Angestellter und Lehrerin, Alter unbekannt
Hobbyfilmer (Gruppe A)
Dauer des Interviews: 45 Minuten
- 2) 13.02.1995 in Hamburg
Gerhard von der R., 53 Jahre, verheiratet, Diplomkaufmann
Hobbyfilmer (Gruppe A)
Dauer des Interviews: 35 Minuten
- 3) 14.02.1995 in Großenhain/Sachsen
Heinz Werner W., 69 Jahre, verheiratet, Buchdrucker im Ruhestand
Hobbyfilmer (Gruppe A)
Dauer des Interviews: 65 Minuten
- 4) 22.03.1995 in Kassel
Erika S., Alter unbekannt, verheiratet, Verwaltungsangestellte der Städtischen Kliniken Kassel
Offener Kanal-Filmerin (Gruppe C)
Dauer des Interviews: 42 Minuten
- 5) 22.03.1995 in Kassel/Heiligenrode
Günther H., 64 Jahre, verheiratet, Rentner und im früheren Berufsleben leitender Angestellter eines Kasseler Autohauses
Offener Kanal-Filmer (Gruppe C)
Dauer des Interviews: 62 Minuten
- 6) 27.03.1995 in Kassel
Helga B., Alter und Familienstand unbekannt, Hauswirtschaftsmeisterin, Vorsitzende des Hausfrauenverbandes Kassel
Offener Kanal-Filmerin (Gruppe C)
Dauer des Interviews: 43 Minuten
- 7) 27.03.1995 in Göttingen
Herbert W., 73 Jahre, verheiratet, Rentner, im früheren Berufsleben Drogist und Angestellter im pharmazeutischen Großhandel
Clubfilmer (Gruppe B)
Dauer des Interviews: 44 Minuten

- 8) 28.03.1995 in Göttingen
Thea B., 71 Jahre, verheiratet, Rentnerin
Clubfilmerin (Gruppe B)
Dauer des Interviews: 45 Minuten
- 9) 28.03.1995 in Reyershausen bei Göttingen
Peter K., 60 Jahre, verheiratet, Frührentner und im früheren Berufsleben leitender Angestellter
Clubfilmer (Gruppe B)
Dauer des Interviews: 57 Minuten
- 10) 16.05.1995 in Fritzlar
Rainer S.-D., Alter und Familienstand unbekannt, Sozialpsychologe
Offener Kanal-Filmer (Gruppe C)
Dauer des Interviews: 30 Minuten
- 11) 03.06.1995 in Tecklenburg
Gerhart K., Alter unbekannt, verheiratet, Lehrer
Hobbyfilmer (Gruppe A)
Dauer des Interviews: 40 Minuten

10.2. Interviewleitfaden

Interviewleitfaden

Ziel: ein offenes Gespräch über Grundfragen des Amateurfilmens, besonders über die soziale Einbindung des Filmens

Weg: meine Fragen sollen zum Reden anregen; vorher gemeinsam Aufnahmen der Interviewpartner anschauen!

Fragenfelder:

1. Sozialstatistische Angaben: Alter, Geschlecht, Beruf, Lebenssituation, d.h. ob in Familie oder allein lebend usw., welchen familiären Hintergrund die Interviewten haben, was die eigenen Eltern machen usw.?
2. Welche filmtechnische Ausrüstung haben Sie?
3. A, B oder C?
4. Was und wen filmen Sie?
5. Seit wann filmen Sie?
6. Wo filmen Sie, bei welcher Gelegenheit?
7. Wann? Im Urlaub usw.?
8. Warum filmen Sie?
9. Was führte dazu, daß Sie filmen?
10. Sind Sie stolz darauf zu filmen?
11. Welche Menschen begleiten – aktiv oder passiv – Ihr Filmen?
12. Was halten Sie von der Bezeichnung Amateurfilmer?
13. Haben Sie gelernt zu filmen?
14. Wollen Sie einen Film herstellen oder vielleicht nur Erinnerungen aufzeichnen?
15. Was fasziniert Sie am Filmen?
16. Sind Sie ein eifriger Filmer?
17. Lassen Sie sich beim Filmen und/oder Nachbearbeiten von Vorbildern anregen (TV usw.)?
18. Üben Sie das Filmen/Nachbearbeiten allein aus oder hilft Ihnen jemand dabei?
19. Machen Sie Nachbearbeitung?
20. Wo werden Ihre Filme gezeigt?
21. Wer schaut sie an?
22. Wann werden sie gezeigt, z.B. zu Weihnachten, familiäre Feste, nur ich allein?
23. Woll(t)en Sie mal Profi werden?
24. Was hält Ihre PartnerIn usw. von Ihrem Filmhobby?
25. Gibt es irgendjemand, der nicht einverstanden ist mit Ihrer Filmtätigkeit?
26. Welche Ihrer Aufnahmen oder Filme mögen Sie am liebsten?
27. Ästhetik?

10.3. Fragebogen zu ‚Amateurfilm und Privater Film‘

1) Bitte kreuzen Sie das Zutreffende an (Sie können mehrfach ankreuzen)

Welche technischen Geräte - im Bereich der Medien und Unterhaltungselektronik (außer Geräten zum Filmen) - befinden sich in Ihrem Haushalt?

- | | | |
|---|---------------------------------------|---|
| <input type="checkbox"/> Fernseher | <input type="checkbox"/> Radio | <input type="checkbox"/> Modem |
| <input type="checkbox"/> 2. Fernseher | <input type="checkbox"/> Stereoanlage | <input type="checkbox"/> BTX-Anschluß |
| <input type="checkbox"/> Videorekorder | <input type="checkbox"/> Gameboy o.ä. | <input type="checkbox"/> Telefon |
| <input type="checkbox"/> Computer | <input type="checkbox"/> Fotoapparat | <input type="checkbox"/> Anrufbeantworter |
| <input type="checkbox"/> Diaprojektor | <input type="checkbox"/> Walkman o.ä. | <input type="checkbox"/> Faxgerät |
| <input type="checkbox"/> Videospielekonsole | | |

andere, und zwar: 1: _____ 3: _____
☞ → 2: _____ 4: _____

2) Bitte kreuzen Sie das Zutreffende an (Sie können mehrfach ankreuzen)

Welche Geräte zum Filmen befinden sich in Ihrem Haushalt?

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> Videokamera/Camcorder | <input type="checkbox"/> Schmalfilmschnittplatz |
| <input type="checkbox"/> 2. Videokamera/Camcorder | <input type="checkbox"/> Filmprojektor |
| <input type="checkbox"/> Super 8 - Kamera | <input type="checkbox"/> Filmleuchten |
| <input type="checkbox"/> 16 mm - Kamera | <input type="checkbox"/> Projektionsleinwand |
| <input type="checkbox"/> Videoschnittplatz | <input type="checkbox"/> Tonmischpult |
| <input type="checkbox"/> Videorekorder für Schnitteinsatz | <input type="checkbox"/> Stativ |
| <input type="checkbox"/> Videomonitor(e) | <input type="checkbox"/> Mikrofon(e) |
| <input type="checkbox"/> Computer zum Bearbeiten von Videos | <input type="checkbox"/> Tonbandgerät |

andere, und zwar: 1: _____ 3: _____
☞ → 2: _____ 4: _____

Ich besitze keine oder kaum Filmgeräte. Wenn ich filmen will, leihe ich mir die Geräte, insbesondere die Kamera

3) **Seit wann filmen Sie mehr oder minder regelmäßig?**

Jahresangabe: ☞ → _____

4) **Wem gehören die Filmgeräte, die sich in Ihrem Haushalt befinden?**

(Hier bitte nur ein Kreuz)

- Sie sind mein Eigentum
- Sie sind gemeinsames Eigentum aller Mitglieder meines Haushaltes (in der Regel: meiner Familie)
- Sie sind Eigentum eines anderen aus meinem Haushalt

Diese Frage trifft auf mich nicht zu, weil: ☞ → _____

K:

5) **Welchen ungefähren Wert hat Ihre Filmausrüstung?**
(Neuanschaffungswert für diese oder vergleichbare Geräte. Hier bitte nur ein Kreuz)

- bis DM 1 000,--
- bis DM 2 000,--
- bis DM 5 000,--
- bis DM 10 000,--
- bis DM 20 000,--
- bis DM 30 000,--
- mehr als DM 30 000,--
- Ich besitze keine nennenswerte Filmausrüstung


6) **Wieviel Geld geben Sie durchschnittlich pro Jahr für Ihr Filmhobby aus?**


(Bitte denken Sie auch an Kosten für Zubehör, Verbrauchsmaterial etc. Hier bitte nur ein Kreuz)

- bis DM 100,--
- bis DM 200,--
- bis DM 500,--
- bis DM 1 000,--
- bis DM 2 000,--
- bis DM 3 000,--
- bis DM 5 000,--
- bis DM 10 000,--
- bis DM 20 000,--
- mehr als DM 20 000,--

7) **Wie sind Sie ursprünglich zum Filmen gekommen?**

(Sie können mehrfach ankreuzen)

- a: → über meinen Ehepartner, Lebenspartner, Freund, Freundin
- b: → über engere Familienmitglieder (Eltern, Geschwister, Großeltern etc.)
- c: → über jemand aus dem Kreis meiner anderen Verwandten
- d: → durch Anregung von Freunden bzw. eines Freundes
- e: → durch Anregung von Bekannten bzw. eines Bekannten
- f: → über den Beruf (Berufskollegen), Schule (Mitschüler oder Lehrer) oder Universität (Kommilitonen, Dozenten)
- g: → über jemanden aus einem Filmclub oder Filmkreis
- h: → aus künstlerischen Gründen
- i: → weil mich die Filmtechnik interessierte
- j: → weil ich mit Film etwas ausdrücken kann, was ich wichtig finde
- k: → über Anregungen aus Zeitschriften oder Fernsehen
- l: → als ich eine Familie gegründet habe bzw. anlässlich der Geburt unserer Tochter/unsere Sohn
- m: → weil ich besondere familiäre Anlässe, wie Hochzeiten, Geburtstage, Kindtaufen usw. filmen wollte
- n: → weil ich im Urlaub und auf Reisen filmen wollte
- o: → über Volkshochschulkurse o.ä.
- p: → weil ich schon immer filmen wollte
- q: → über folgende andere Anregung, und zwar:  → _____

Und welche Anregung war die wichtigste für Sie? (Geben Sie bitte hier den Buchstaben an, der für die wichtigste Anregung steht):  → _____

8) **Sind Sie Mitglied eines Film- bzw. Videoclubs?**

- ja
- nein

9) Sind Sie in irgendeiner anderen Weise eingebunden in eine Einrichtung, einen Kreis von Interessierten o.ä., die sich mit der Herstellung nicht-kommerzieller Filme beschäftigen ?

(z.B. Medienzentren, Jugendfreizeitheimen, Offenen Kanälen)

- ja nein

Wenn Sie hier mit „ja“ geantwortet haben, geben Sie bitte kurz an, wie diese Einrichtung heißt: ☞ → _____

10) Wenn Sie Frage Nr. 8 oder Nr. 9 mit „ja“ beantwortet haben, sollten Sie auch diese Frage bearbeiten. Wenn nicht, geht's weiter bei Frage Nr. 11

Welches waren die Beweggründe für Ihren Eintritt in Ihren Filmclub bzw. in Ihren Filmkreis?
(Sie können mehrfach ankreuzen)

- a: → aus Traditionsgründen (z.B. „Mein Vater war auch schon dort“)
- b: → weil ich lernen wollte, wie man Filme macht
- c: → aus Gründen des Gedankenaustauschs unter Gleichgesinnten
- d: → weil ich von Verwandten oder Freunden oder Bekannten dazu angeregt wurde
- e: → weil ich dort die notwendigen Geräte benutzen kann
- f: → weil ich dort meine Filme anderen Menschen zeigen kann
- g: → aus anderen Gründen, und zwar: ☞ → _____

Und welcher Beweggrund war der wichtigste für Sie? (Geben Sie hier bitte den Buchstaben an, der für den wichtigsten Grund steht): ☞ → _____

11) Das Hobby Filmen hat für mich folgenden Stellenwert

Bitte kreuzen Sie auf der Skala an; orientieren Sie sich dabei an den folgenden Werten:
1 = niedriger Stellenwert und 5 = hoher Stellenwert

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| niedriger | | | | hoher |
| Stellenwert | | < Zwischenwerte > | | Stellenwert |

12) Bitte geben Sie an, welche Personen aus Ihrem engsten Familien- und Freundeskreis ganz besonders aktiv an Ihrem Hobby „Filmen“ teilhaben!

- Folgende Person(en) gehören dazu (z.B. Meine jüngste Tochter, mein Bruder, meine beste Freundin etc.): ☞ → _____

- Aus meinem engsten Familien- und Freundeskreis nimmt niemand ganz besonders aktiv an meinem Hobby „Filmen“ teil

13) Haben Sie manchmal daran gedacht, ein professioneller Filmemacher zu werden?

- ja nein

- 14) Die folgende Frage ist mit Abstand am umfangreichsten. Lassen Sie sich Zeit beim Ausfüllen!
Tip: Lesen Sie alle Kategorien erst einmal durch und entscheiden danach!

Was für Filmaufnahmen machen Sie wie oft?

Teil (a) dieser Frage befaßt sich mit allgemeinen Motiven oder Anlässen. In Teil (b) bitte ich Sie anzukreuzen, welche Personen Sie wie häufig filmen.

Teil (a):

- a: → Natur- und Landschaftsaufnahmen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- b: → Tieraufnahmen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- c: → Aufnahmen im alltäglichen (Familien-)leben

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- d: → Bedeutende Ereignisse im (Familien-)leben (Hochzeiten, Kindtaufen etc.)

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- e: → Aufnahmen mit (meinen) Kindern oder Enkeln

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- f: → Urlaubs- und Reiseaufnahmen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- g: → Reportageaufnahmen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- h: → Erotische Aufnahmen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- i: → Beweisaufnahmen (juristischer Art, z.B. Zustand der Mietwohnung bei Einzug)


<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- j: → Aufnahmen im Rahmen eines anderen Hobbys (Wandertour, Surfen etc.)


<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

- k: → Experimentelle Aufnahmen und Trickaufnahmen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie

l: → Spielfilme (mit Spielfilmcharakter, evtl. Schauspielern etc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
m: → Dokumentarfilme	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
n: → Dokumentarische Aufnahmen in meiner unmittelbaren Umgebung (z.B. Straßenfeste, Blitzeinschlag in der Nachbarschaft, Bau des Feuerwehrhauses etc. - oder auch Lokalchroniken)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
o: → Aufnahmen, die das Berufs- oder Ausbildungsleben begleiten (Im Büro, Praxis, auf der Baustelle, im Betrieb, Schule); ohne kommerzielle Zwecke!	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
p: → Straßenszenen und -impressionen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
q: → Sportaufnahmen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
r: → Kulturveranstaltungen (Theater,workshops, Seminare, Vorträge, Konzerte etc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
s: → Filmtagebuch (Ich dokumentiere mein Leben in Filmaufnahmen)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
t: → Aufnahmen für Filmwettbewerbe, - festivals	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
u: → Musikfilme	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	
v: → andere Arten von Aufnahmen, und zwar:  → _____					
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
sehr häufig	häufig	gelegentlich	selten	nie	

Teil (b): Geben Sie bitte durch Ankreuzen auf der Skala an, welche Personen Sie wie häufig filmen:

- a: → Ehepartner, Lebenspartner, Freund, Freundin
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
(z.B. weil ich keinen Ehepartner oder Lebenspartner oder Freund(in) habe)
-
- b: → Engere Familienmitglieder (Kinder, Eltern, Bruder, Schwester)
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
-
- c: → Weitere Verwandtschaft (Onkel, Tanten, Cousinsen, Schwager etc):
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
-
- d: → Gute Freunde, die „Clique“
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
-
- e: → Leute aus dem Bekanntenkreis
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
-
- f: → Arbeitskollegen, Mitschüler, Kommilitonen
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
-
- g: → Mich selber
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
-
- h: → Leute aus dem Filmclub oder Filmkreis
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
-
- i: → Mir unbekannte Leute (z.B. Leute auf der Straße, am Strand usw.)
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
-
- j: → Schauspieler für meine Filme
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie
 Frage trifft nicht zu
-
- k: → andere, und zwar:  → _____
 sehr häufig häufig gelegentlich selten nie

15) Lesen Sie Film- oder Videozeitschriften oder auch Fachbücher zum Thema Film/Video?

- sehr häufig häufig gelegentlich selten nie

16) Haben Sie irgendwann einmal den Umgang mit der Film-/Videokamera unter Anleitung gelernt (z.B. in einem Volkshochschulkurs oder bei Fachleuten o.ä.) ?

- ja nein

Übrigens: Sie haben jetzt die Hälfte des Fragebogens geschafft. Danke!

17) Haben Sie Freunde oder Bekannte zum Gedankenaustausch über Ihr Filmhobby?

- ja nein

18) Welche Anregungen und Orientierungen fließen in die Gestaltung Ihrer eigenen Filmaufnahmen mit ein? (Sie können mehrfach ankreuzen)

Ich lasse mich anregen durch:

- a: → Spielfilme oder TV-Filme
b: → Dokumentarfilme
c: → TV-Werbung
d: → Musikclips
e: → Anregungen und Tips von Familienmitgliedern oder Verwandten oder Freunden oder Bekannten
f: → Anregungen aus der Literatur (Fachliteratur, aber auch Romane etc.)
g: → Ich habe meine eigenen Ideen
h: → Durch Ausprobieren
i: → Diskussionen mit anderen Amateurfilmern
j: → Szenen aus dem normalen Leben
k: → andere Anregungen, und zwar: 🖋️ → _____
-

Und welche ist die wichtigste Anregung für Sie? (Geben Sie bitte hier wieder den Buchstaben an, der für die wichtigste Anregung steht): 🖋️ → _____

19) Bitte kreuzen Sie an: Wann filmen Sie wie oft?

→ in der Freizeit (ohne Urlaub)

- sehr häufig häufig gelegentlich selten nie

→ im Urlaub/auf Reisen

- sehr häufig häufig gelegentlich selten nie

→ in der Berufszeit

- sehr häufig häufig gelegentlich selten nie

→ zu folgenden anderen Zeiten : 🖋️ → _____

- sehr häufig häufig gelegentlich selten nie

20) **Wie häufig nehmen Sie die Kamera in die Hand und machen Aufnahmen?**
 (Diese Frage ist sicher schwer zu beantworten. Vielleicht hilft es, erst einmal zu schätzen, wie häufig Sie im Verlaufe eines Jahres filmen, um diese Zahl dann in einem zweiten Schritt auf den Monat zurückzurechnen o.ä.)

- durchschnittlich bis zu 1x im Monat
- durchschnittlich bis zu 2x im Monat
- durchschnittlich bis zu 5x im Monat
- durchschnittlich bis zu 10x im Monat
- durchschnittlich häufiger als 10x im Monat

21) **Wieviele Stunden unbearbeiteten Rohfilm produzieren Sie durchschnittlich pro Jahr?**

- durchschnittlich bis zu 2 Stunden pro Jahr
- durchschnittlich bis zu 5 Stunden pro Jahr
- durchschnittlich bis zu 10 Stunden pro Jahr
- durchschnittlich bis zu 20 Stunden pro Jahr
- durchschnittlich mehr als 20 Stunden pro Jahr

22) **Wenn Sie filmen, (d.h. die Kamera betätigen), tun Sie dies bevorzugt**

- allein oder im Team?

23) **Wenn wieder Aufnahmen anstehen, wie bereiten Sie sich darauf vor?**

(Hier nur ein Kreuz. Bei Bedarf schreiben Sie einige Zeilen unter „andere Vorbereitung, ...“)

- ich entscheide das spontan
- ich entwerfe einen Drehplan
- andere Vorbereitung, und zwar: 🖋️ → _____

24) Bitte kreuzen Sie das Zutreffende an! (Bitte machen Sie hier nur 1 Kreuz)

Wenn wieder Aufnahmen gemacht werden sollen,

- entscheide vorwiegend ich selber darüber, wer und was gefilmt wird
- entscheiden andere Personen und ich vorwiegend gemeinsam darüber, wer und was gefilmt wird.
- entscheiden vorwiegend andere Personen darüber, wer und was gefilmt wird.
- wird die Entscheidung darüber, wer und was gefilmt wird, folgendermaßen getroffen: 🖋️ → _____

25) **Bearbeiten Sie Ihre Originalaufnahmen nachträglich?**

(Musikuntermalung, Kommentar, Titel, Abspann, Blenden, Schnitt eines richtigen Films usw.)

- ja nein

26) **Ihre Filmaufnahmen sind fertiggestellt. Wo führen Sie Ihre Filme vor?**


- meist bei mir zu Hause meist nicht bei mir zu Haus

27) **Wie häufig schauen Sie selber Ihre eigenen fertiggestellten Filmaufnahmen an?**
 (Damit ist die Gesamtheit Ihrer Filme gemeint. Diese Frage schließt auch diejenigen Fälle mit ein, wenn Sie Ihre Filme allein oder in Gesellschaft anschauen)

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> 1 - 2 mal pro Jahr | <input type="checkbox"/> 13 - 20 mal pro Jahr |
| <input type="checkbox"/> 3 - 6 mal pro Jahr | <input type="checkbox"/> mehr als 20 mal pro Jahr |
| <input type="checkbox"/> 7 - 12 mal pro Jahr | |

28) Auch bei der folgenden Frage geht es darum, wie häufig Ihre Filme angeschaut werden. Die Filmbetrachter sind diesmal allerdings nicht Sie selber, sondern andere Personen!

Wer schaut Ihre Filmaufnahmen wie häufig an?

- a: → Mein Lebenspartner/Ehepartner/Freund(in)
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
| | | | <input type="checkbox"/> Frage trifft nicht zu | |
-
- b: → Engere Familienmitglieder (Eltern, Geschwister, Kinder, Großeltern, Enkel etc.)
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
| | | | <input type="checkbox"/> Frage trifft nicht zu | |
-
- c: → Mitglieder der Verwandtschaft (Tante, Onkel, Schwägerin, Cousine...)
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
| | | | <input type="checkbox"/> Frage trifft nicht zu | |
-
- d: → Meine Freunde
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
| | | | <input type="checkbox"/> Frage trifft nicht zu | |
-
- e: → Meine Bekannten
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
| | | | <input type="checkbox"/> Frage trifft nicht zu | |
-
- f: → Arbeitskollegen, Mitschüler, Kommilitonen
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
| | | | <input type="checkbox"/> Frage trifft nicht zu | |
-
- g: → Leute aus meinem (oder auch einem anderen) Filmclub oder Filmkreis
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
| | | | <input type="checkbox"/> Frage trifft nicht zu | |
-
- h: → Eine größere Öffentlichkeit (z.B. Filmfestival, Filmwettbewerbe o.ä.)
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |
-
- i: → andere, und zwar:  → _____
- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |

29) **Schauen Sie sich Filmaufnahmen anderer Hobby- bzw. Amateurfilmer an?**

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| sehr häufig | häufig | gelegentlich | selten | nie |

30) Aus welchen Gründen zeigen Sie hauptsächlich Ihre Filmaufnahmen bzw. führen Ihre Filme vor?

(Sie können mehrfach ankreuzen)

- a: → Zum Zeitvertreib
 - b: → Aus Freude an der eigenen Leistung/den eigenen Filmen
 - c: → Um gemeinsame oder eigene Erinnerungen aufleben zu lassen
 - d: → Um Personen um mich zu haben, die ich ganz besonders mag
 - e: → Um Dinge aus meiner Interpretation heraus zu zeigen
 - f: → Weil ich mit meinen Filmen etwas bewirken will
 - g: → Um filmisch zu erzählen und zu unterhalten
 - h: → Um mit anderen über den Film zu diskutieren etc.
 - i: → Aus anderen Gründen, und zwar: 🖋️ → _____
-
-

Und welcher Grund ist der wichtigste für Sie? (Geben Sie bitte hier wieder den Buchstaben an, der für den wichtigsten Grund steht): 🖋️ → _____

31) Bitte äußern Sie Ihre persönliche Meinung zu jeder der folgenden Aussagen durch Ankreuzen auf der Skala! Manchmal könnten Ihnen die Aussagen etwas weit hergeholt erscheinen: bitte kreuzen Sie in einem solchen Falle dennoch das Ihnen Naheliegendste an!

a. → Wenn ich filme, habe ich das Gefühl, etwas Besonderes zu tun

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| ja | eher ja | unentschieden | eher nein | nein |

b. → Erst macht man Filme und dann verstauben sie in der Schublade

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| ja | eher ja | unentschieden | eher nein | nein |

c. → Der private Film ist vor allem dazu da, die Bilder derjenigen festzuhalten, die man gern hat

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| ja | eher ja | unentschieden | eher nein | nein |

d. → Der private Film ist vor allem dazu da, anspruchsvolle und/oder engagierte Filme zu machen

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| ja | eher ja | unentschieden | eher nein | nein |

e. → Der private Film ist, ehrlich gesagt, ohne großes Niveau

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| ja | eher ja | unentschieden | eher nein | nein |

f. → Wer nur so mit der Film- oder Videokamera „draufhält“ und sonst nichts weiter davon versteht, sollte es besser sein lassen

- | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| ja | eher ja | unentschieden | eher nein | nein |

g. → Der private Film erfordert stilistischen Gestaltungswillen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
1	2	3	4	5
ja	eher ja	unentschieden	eher nein	nein

h. → Als Freizeit- bzw. Amateurfilmer bleibt man irgendwie immer Dilettant

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
1	2	3	4	5
ja	eher ja	unentschieden	eher nein	nein

i. → Der private Film muß nicht unbedingt perfekt sein, um mich zu beeindrucken, es genügt, daß er ungewöhnlich ist und meine Phantasie beflügelt

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
1	2	3	4	5
ja	eher ja	unentschieden	eher nein	nein

j. → Es gibt nichts Langweiligeres als Hobby- bzw. Amateurfilme anzuschauen

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
1	2	3	4	5
ja	eher ja	unentschieden	eher nein	nein

k. → Manche Amateure machen bessere Filme als manche Profis

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
1	2	3	4	5
ja	eher ja	unentschieden	eher nein	nein

l. → Amateurfilme und professionelle Filme sind nicht miteinander vergleichbar, denn sie haben unterschiedliche Themen und Stile

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
1	2	3	4	5
ja	eher ja	unentschieden	eher nein	nein

Sie haben jetzt den Hauptteil des Fragebogens geschafft. Im Anschluß folgen einige Fragen zu Ihrer Person. Diese sind besonders wichtig, weil ich nur mit Hilfe dieser Fragen eine aussagekräftige Analyse des Fragebogens vornehmen kann. Bitte bedenken Sie, daß ich keinerlei persönliche Daten an irgend jemanden weitergeben werde. Ich garantiere Ihnen hiermit volle Anonymität !

32) Fragen zur Person

Geschlecht

männlich
weiblich

Alter : ☞ → Ich bin _____ Jahre alt/jung

Schulabschluß

ohne Abschluß
Hauptschulabschluß
Realschulabschluß
Abitur
Hochschulabschluß
Noch ohne Abschluß

Familienstand

verheiratet
ledig
verwitwet
geschieden/getrennt

Haushalt

alleinlebend
zusammenlebend mit Ehepartner(in),
Lebenspartner(in)

Welche anderen Familienmitglieder
leben mit Ihnen zusammen? (z.B. meine
Mutter und 2 Kinder) ☞ →

Ich wohne nicht mit anderen
Familienmitglieder zusammen
Wohngemeinschaft
Altenheim, -stift o.ä.
andere Wohnformen
und zwar: ☞ → _____

Sind Sie berufstätig?

ja
ja, mithelfend im eigenen
Betrieb

Hausfrau/Hausmann

-oder sind Sie

Schüler(in)
Student(in)
in Berufsausbildung
Rentner(in), Ruhestand
arbeitslos
anderes,
und zwar: ☞ → _____

Berufsgruppe

Bitte kreuzen Sie den gegenwärtig aus-
geübten Beruf an. (Hausfrauen bitte
den Beruf des **Mannes** / Hausmänner
den Beruf der **Frau**, Rentner(innen) den
ehemaligen Beruf, Befragte in Berufsaus-
bildung und Nichtberufstätige kreuzen
bitte den Beruf des **Ernährers** an)

Inhaber(in) und Geschäftsführer(in)
von größeren Unternehmen
Freier Beruf
Mittlere und kleinere Geschäfts-
leute
Selbständige(r) Handwerker(in)
Leitende(r) Angestellte(r)
Nichtleitende(r) Angestellte(r)
Beamte(r) des höheren oder gehö-
benen Dienstes
Beamte(r) des mittleren oder ein-
fachen Dienstes
Landwirt(in)
Facharbeiter(in) mit abgelegter
Prüfung
Arbeiter(in)
anderes,
und zwar: ☞ → _____

Abschließend meine Adresse:

Eckhard Schenke
Weender Straße 58
37073 Göttingen
Tel. 0551 - 48 50 63

Fortsetzung: siehe nächste Spalte

10.4. Tabellen und Grafiken

Tabelle 44 zu Frage 2: Haushaltsausstattung mit Film- und Videogeräten in 1994. Signifikanzübersicht, t-Test für unabhängige Stichproben

Gerätetyp	A vs. B	A vs. C	B vs. C
Videokamera bzw. Camcorder	p = 0,0101	p = <0,0001	p = 0,0036
Super-8-Kamera	<0,0001	0,2821	<0,0001
16-mm-Kamera	0,0025	0,5372	0,0203
Stativ	<0,0001	0,3652	<0,0001
Mikrofon	<0,0001	0,0171	<0,0001
Filmleuchten	<0,0001	0,5702	<0,0001
Videoschnittplatz	<0,0001	0,3439	0,0002
Schnittrekorder	<0,0001	0,6253	0,0003
Videoschnitt per Computer	0,0861	0,6108	0,2889
Schmalfilmschnittplatz	<0,0001	0,5765	<0,0001
Filmprojektor	<0,0001	0,5332	<0,0001
Ausleihe v. Geräten	<0,0001	<0,0001	<0,0001

A: Hobbyfilmer	n = 137
B: Clubfilmer	n = 301
C: Offener Kanal-Filmer	n = 115

Tabelle 45 zu Frage 3: ‚Seit wann filmen Sie mehr oder minder regelmäßig?‘ Angaben in Anzahl der Jahre

A	10,2	n = 134
B	26,2	n = 297
C	10,0	n = 115
total	18,9	n = 546
Frauen	10,9	n = 69
Männer	20,1	n = 476

A: Hobbyfilmer	B: Clubfilmer	C: Offener Kanal-Filmer
----------------	---------------	-------------------------

Tabelle 46 zu Frage 7a-q: Vergleich der Motivationen und Anregungen, die zur Aufnahme der filmischen Aktivität geführt haben. Aufgeteilt nach Gruppen. Angaben in Prozent

Motivationen	A	B	C
Ehepartner, Lebenspartner	10,9	8,3	5,3
Familienmitglieder	19,0	12,0	5,3
Verwandtenkreis	5,8	4,3	0,0
Freunde	16,8	16,7	21,9
Bekannte	5,1	8,3	7,0
Kollegen/Mitschüler/Lehrer	15,3	7,3	36,8
Club- o. OK-Mitglied	0,7	22,0	10,5
Künstlerische Motivation	14,6	12,0	33,3
Technikinteresse	31,4	48,7	59,6
Film als Ausdrucksmöglichkeit	24,8	32,0	46,5
Über Zeitschriften oder TV	2,9	4,0	7,9
Familiengründung	26,3	20,3	5,3
Familienfeste	36,5	26,7	7,9
Urlaub/Reisen	54,7	58,0	17,5
VHS-Kurse o.ä.	1,5	7,3	3,5
Ich wollte schon immer filmen	21,9	32,7	28,9
Alternativmotivation	12,4	12,3	24,6

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer
n = 551

Tabelle 47 zu Frage 7a-q: Vergleich der Motivationen und Anregungen, die zur Aufnahme der filmischen Aktivität geführt haben. Aufgeteilt nach Geschlecht. Angaben in Prozent

Motivationen	Frauen	Männer
Ehepartner, Lebenspartner	23,2	6,2
Familienmitglieder	15,9	11,9
Verwandtenkreis	2,9	4,0
Freunde	15,9	18,1
Bekannte	4,3	7,7
Kollegen/Mitschüler/Lehrer	20,3	14,8
Club- o. OK-Mitglied	13,0	14,6
Künstlerische Motivation	33,3	14,8
Technikinteresse	36,2	48,0
Film als Ausdrucksmöglichkeit	40,6	32,0
Über Zeitschriften oder TV	2,9	4,8
Familiengründung	14,5	19,3
Familienfeste	20,3	26,0
Urlaub/Reisen	42,0	49,7
VHS-Kurse o.ä.	8,7	4,6
Ich wollte schon immer filmen	27,5	29,3
Alternativmotivation	13,0	15,2

n = 551

Tabelle 48 zu Frage 10a-g: ,Welches waren die Beweggründe für Ihren Eintritt in Ihren Filmclub bzw. in Ihren Filmkreis? Aufgeteilt nach Gruppen. Angaben in Prozent

Eintrittsgründe	total	B	C
Aus Traditionsgründen	1,0	1,4	-
Weil ich lernen wollte, wie man Filme macht	61,3	68,2	42,2
Aus Gründen des Gedankenaustauschs unter Gleichgesinnten	74,2	84,9	45,9
Weil ich von Verwandten, Freunden oder Bekannten dazu angeregt wurde	6,7	7,2	5,5
Weil ich dort die notwendigen Geräte benutzen kann	25,3	9,6	67,9
Weil ich dort meine Filme anderen Menschen zeigen kann	59,3	61,0	55,0
Aus anderen Gründen	12,9	5,5	33,0

B: Clubfilmer

C: Offener Kanal-Filmer

n = 403

Auf Gruppe A der Hobbyfilmer trifft diese Frage nicht zu

Tabelle 49 zu Frage 15: ,Lesen Sie Film- oder Videozeitschriften oder auch Fachbücher zum Thema Film/Video?'

Zustimmung auf einer Skala von 1 (nie) bis 5 (sehr häufig)

A	2,43	n = 136
B	4,08	n = 300
C	3,04	n = 114
total	3,46	n = 550
Frauen	2,68	n = 69
Männer	3,57	n = 480

A: Hobbyfilmer

B: Clubfilmer

C: Offener Kanal-Filmer

Tabelle 50 zu Frage 17: ‚Haben Sie Freunde oder Bekannte zum Gedankenaustausch über Ihr Filmhobby?‘ Zustimmung in Prozent

A	58,6	n = 133
B	97,3	n = 299
C	97,4	n = 114
total	87,9	n = 546
Frauen	79,4	n = 68
Männer	89,3	n = 477

A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer

Tabelle 51 zu Frage 18a-k: Filmgestalterische Vorbilder und Anregungen. In der Reihenfolge der Aufzählung im Fragebogen. Aufgeteilt nach Geschlecht. Angaben in Prozent

Vorbilder		Frauen		Männer
Spielfilme oder TV-Filme	[7]	32,35	[6]	38,96
Dokumentarfilme	[4]	39,71	[2]	57,29
TV-Werbung	[10]	20,59	[10]	17,50
Musikclips	[9]	23,53	[9]	18,33
Anregungen aus dem Familien- oder Freundeskreis	[6]	33,82	[5]	41,25
Anregungen aus der Literatur	[8]	25,00	[8]	35,42
Eigene Ideen	[1]	77,94	[1]	80,21
Durch Ausprobieren	[2]	66,18	[3]	51,25
Diskussionen mit Amateurfilmern	[4]	39,71	[4]	50,83
Alltagsszenen	[3]	50,00	[7]	37,50
<i>Andere Vorbilder (Alternativvar.)</i>	[11]	8,82	[11]	10,63
	<i>ø-Quotient:</i>	37,97		39,92

n = 549

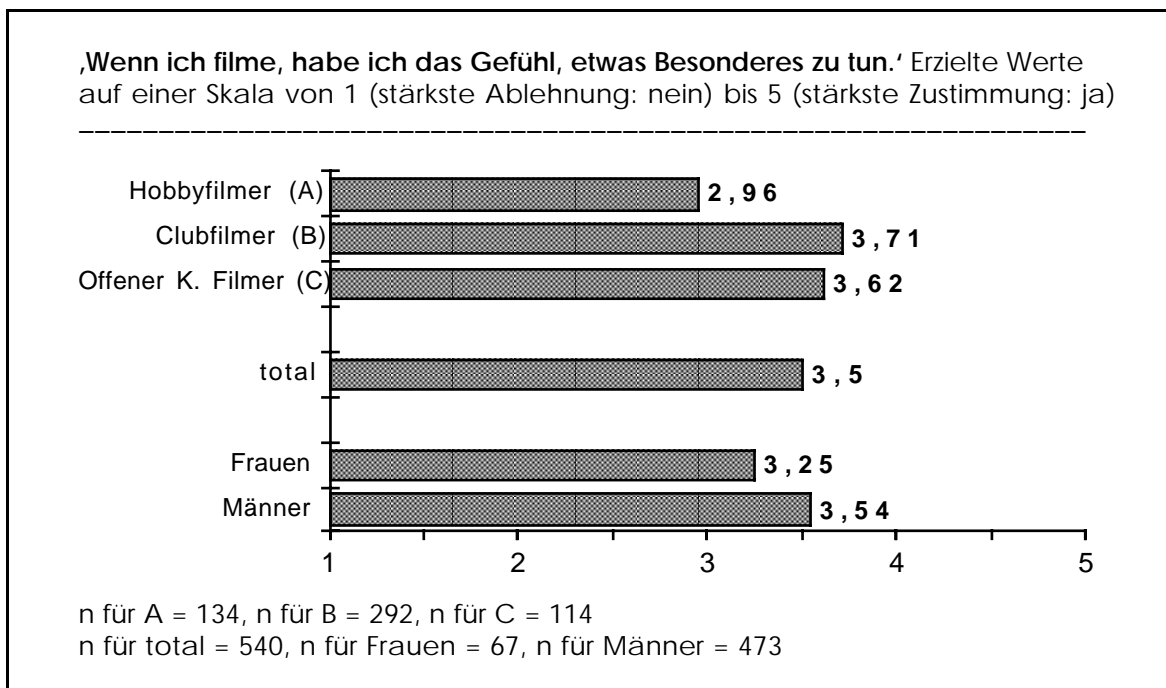
in []-Klammern: interne Rangliste

Tabelle 52 zu Frage 21: ‚Wieviele Stunden unbearbeiteten Rohfilm produzie-ren Sie durchschnittlich pro Jahr?‘ Skala von 1 bis 5¹

A	2,59	n = 134
B	2,50	n = 295
C	3,98	n = 112
total	2,83	n = 541
Frauen	2,84	n = 68
Männer	2,82	n = 472

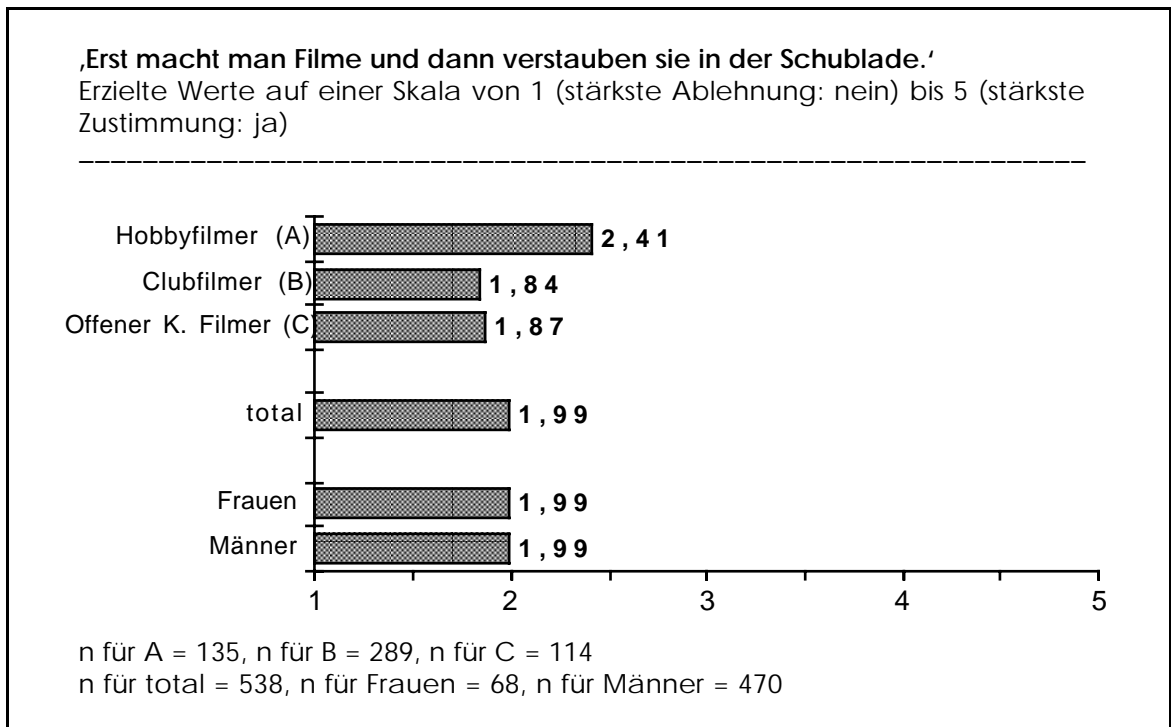
A: Hobbyfilmer B: Clubfilmer C: Offener Kanal-Filmer

Grafik 35 zu Meinungsfrage 31a

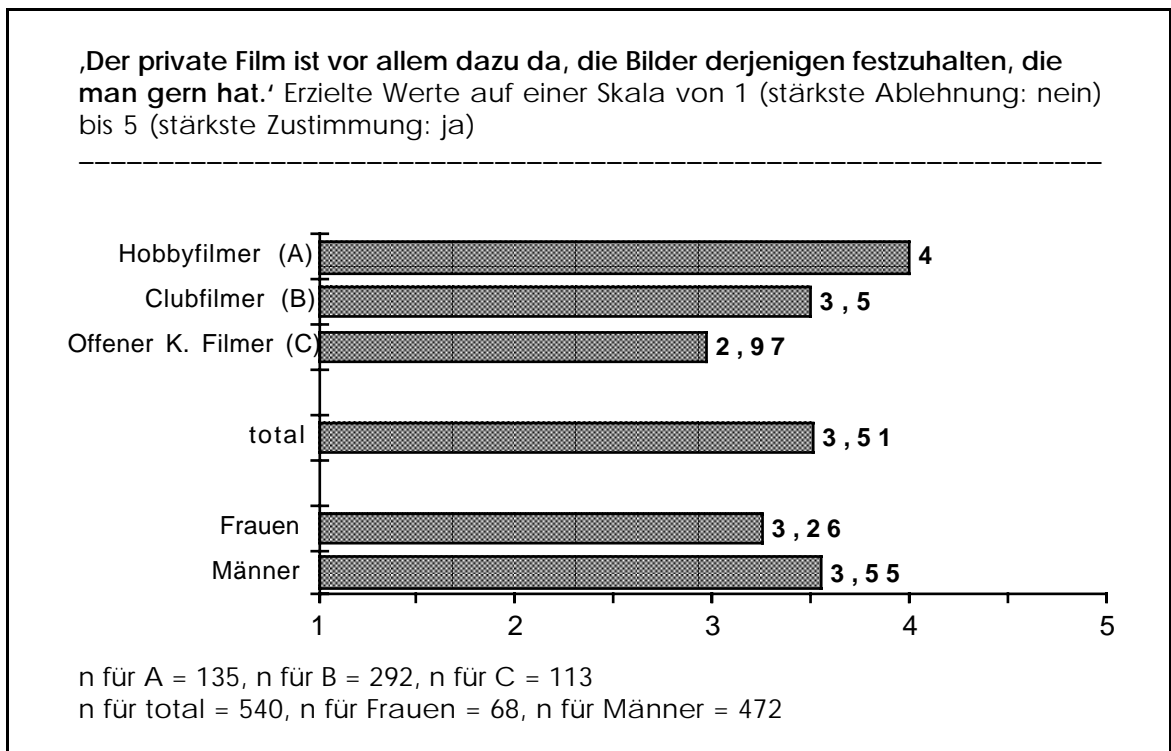


¹ Die ursprüngliche Skala von Frage 21, die in fünf Abstufungen danach fragte, wieviele Stunden die Beteiligten durchschnittlich pro Jahr filmten, erwies sich als nicht wirklichkeitsgerecht bzw. verwirrend. Sie wurde für die Auswertung umgewandelt in eine fünf-stufige Skala ohne nähere Quantitätsangabe. Die Zahl 1 steht daher für den niedrigsten, 5 für den höchsten erzielbaren Wert.

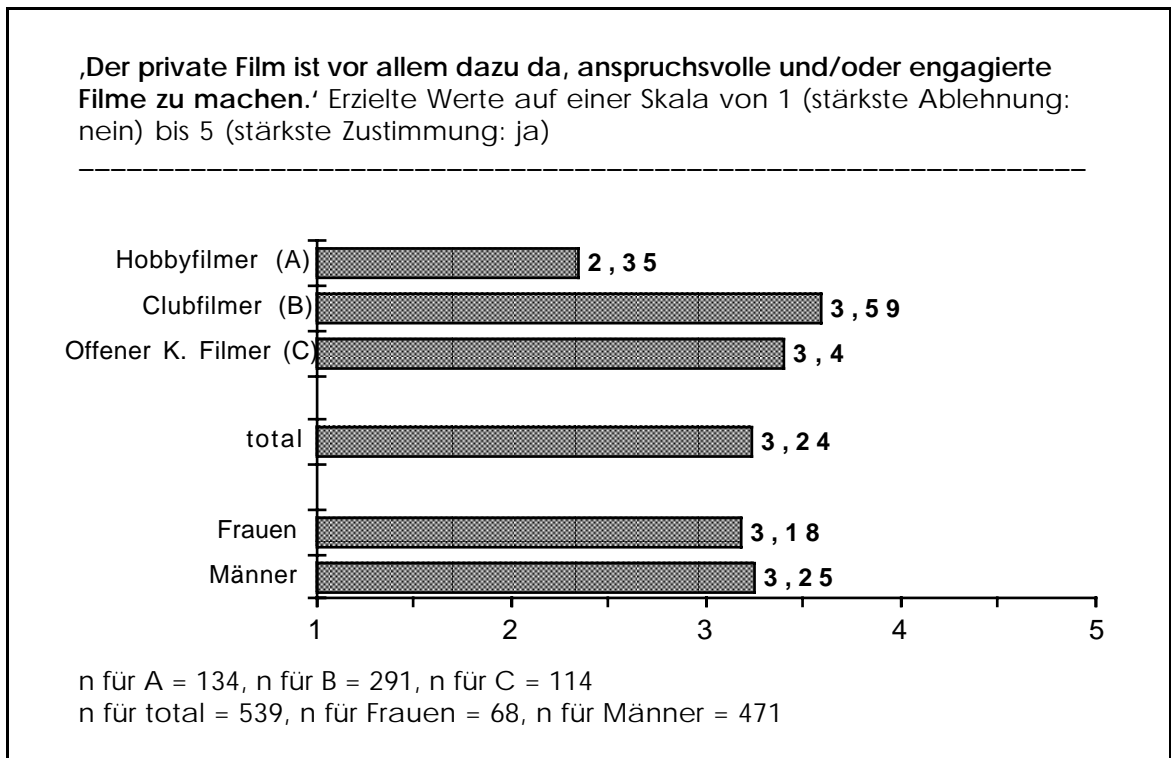
Grafik 36 zu Meinungsfrage 31b



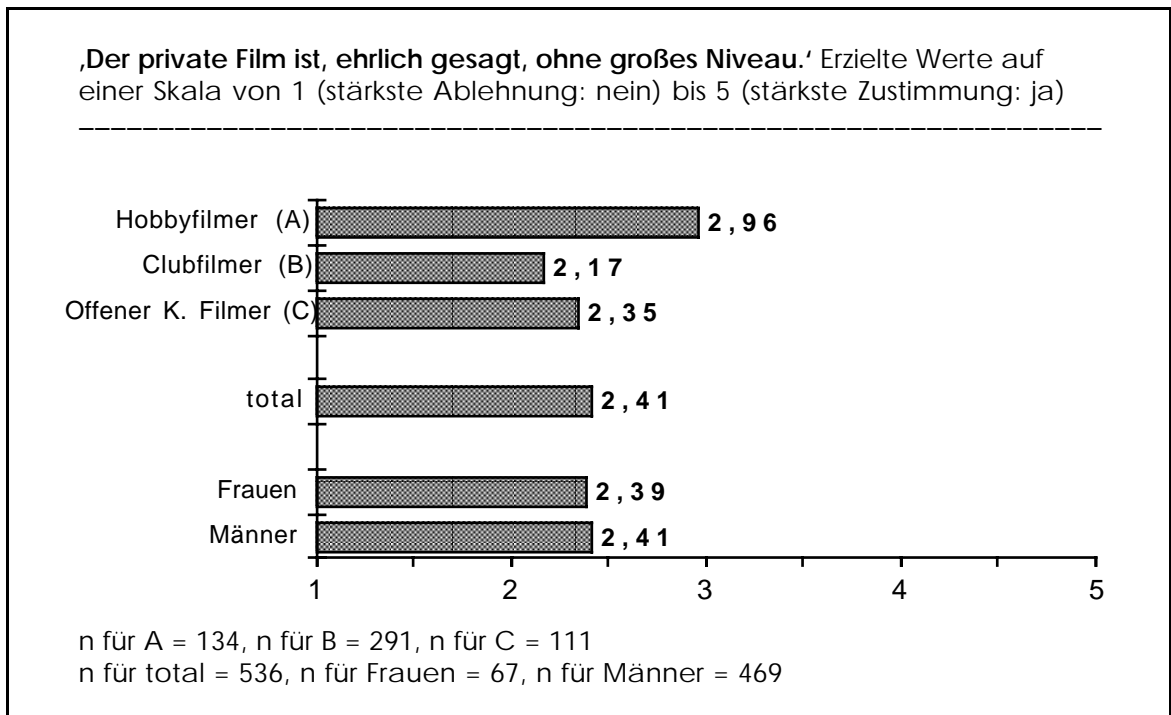
Grafik 37 zu Meinungsfrage 31c



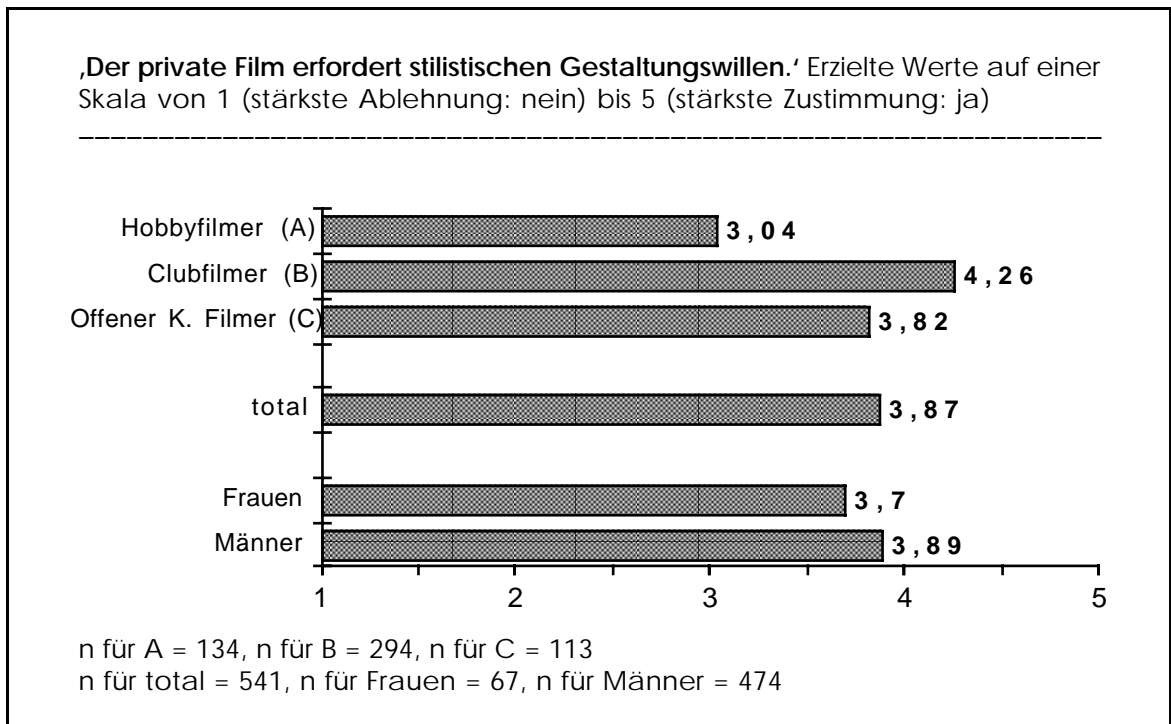
Grafik 38 zu Meinungsfrage 31d



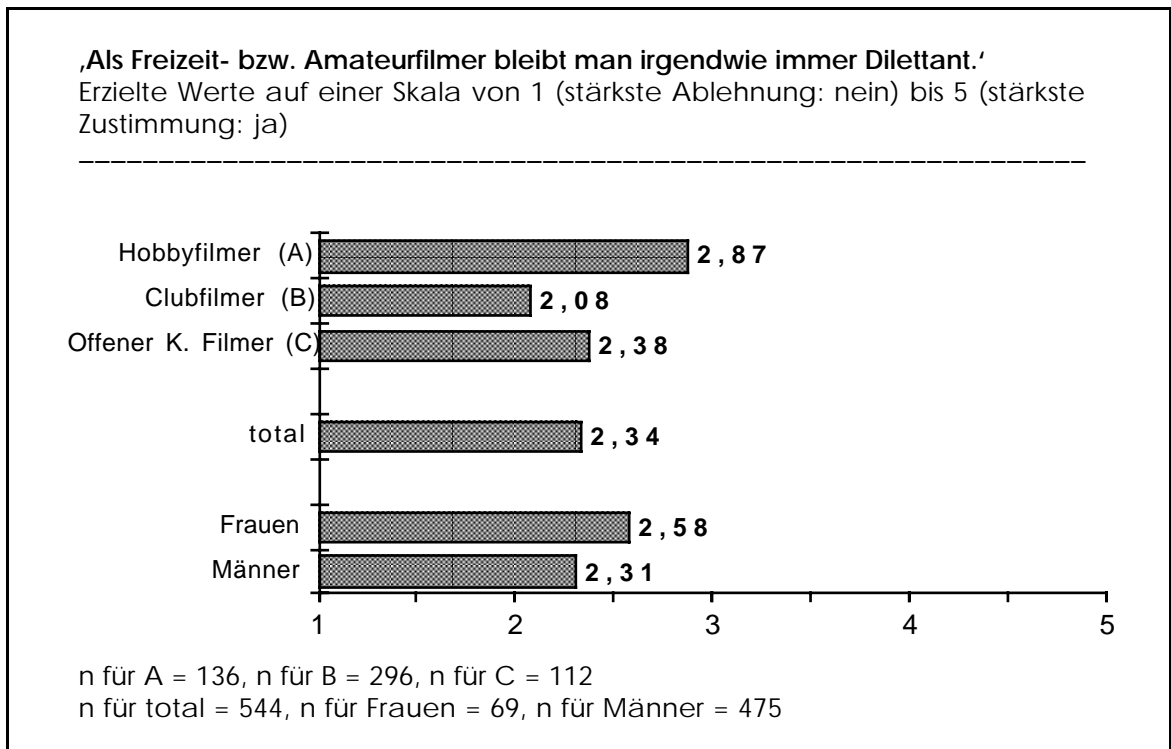
Grafik 39 zu Meinungsfrage 31e



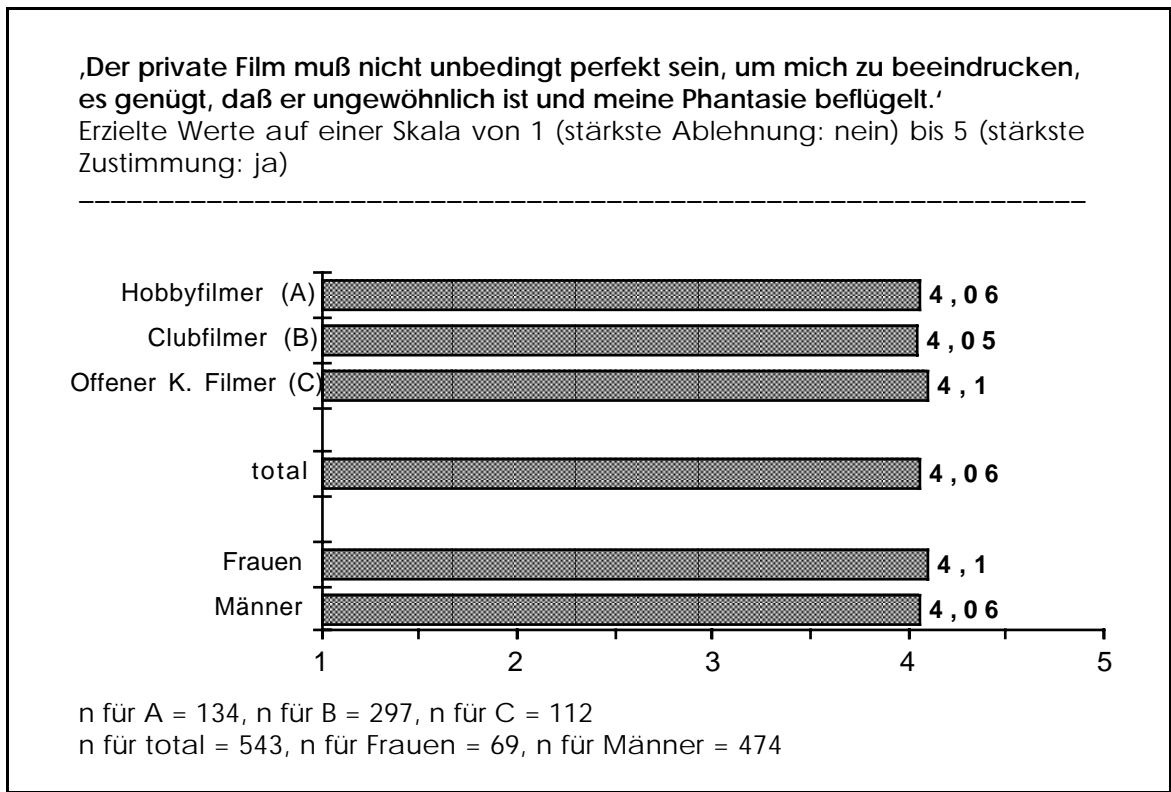
Grafik 40 zu Meinungsfrage 31g



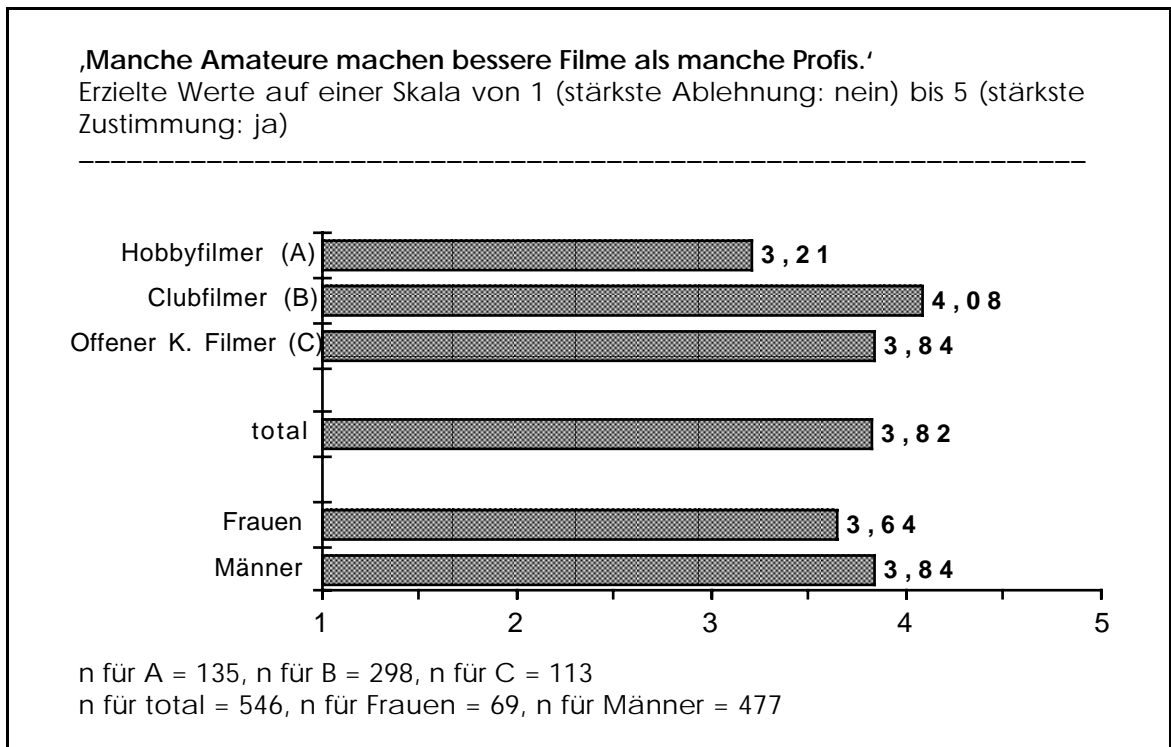
Grafik 41 zu Meinungsfrage 31h



Grafik 42 zu Meinungsfrage 31i



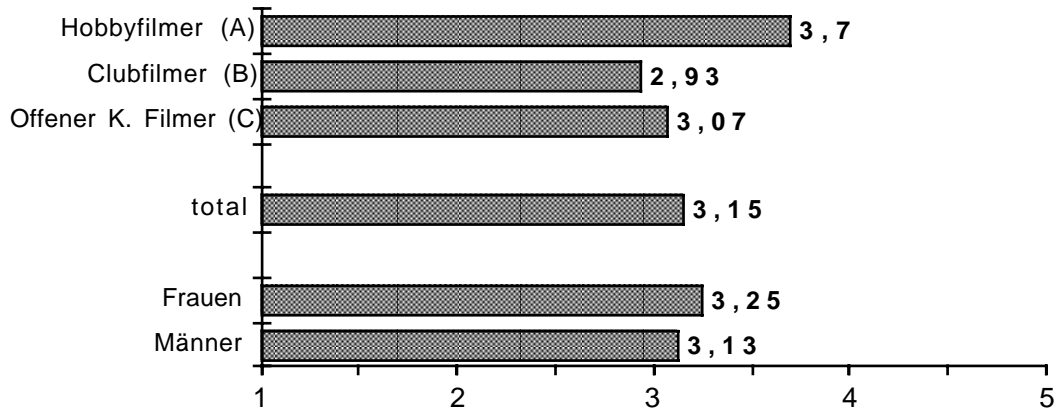
Grafik 43 zu Meinungsfrage 31k



Grafik 44 zu Meinungsfrage 31

„Amateurfilme und professionelle Filme sind nicht miteinander vergleichbar, denn sie haben unterschiedliche Themen und Stile.“

Erzielte Werte auf einer Skala von 1 (stärkste Ablehnung: nein) bis 5 (stärkste Zustimmung: ja)



n für A = 134, n für B = 298, n für C = 113

n für total = 545, n für Frauen = 69, n für Männer = 476

11. Literaturverzeichnis

11.1. Unveröffentlichte Quellen

Berghaus 1995a

Briefwechsel des Autors mit Dr. Hans Berghaus vom 01.08.1995.

Berghaus 1995b

Briefwechsel des Autors mit Dr. Hans Berghaus vom 09.08.1995.

Kobold 1996

Kobold, Karl-Heinz: Mitgliederentwicklung im BDFA und im Landesverband Niedersachsen. Unveröffentlichter Computerausdruck vom 11.03.1996. Göttingen 1996, o.S.

Prousa 1995

Briefwechsel des Autors mit Dr. Richard Prousa vom 12.05.1995.

Statistisches Bundesamt 1997

Statistisches Bundesamt (Hg.): Unveröffentlichte Tabelle zum Durchschnittsalter der Bevölkerung. Wiesbaden 1997, o.S.

Teich 1996

Briefwechsel des Autors mit Rüdiger Teich vom 24.07.1996.

Alle vorgenannten Schriftstücke und Briefe liegen dem Autor vor.

11.2. Veröffentlichte Quellen und Literatur

Abenhausen 1988

Abenhausen, Karin u.a.: Zwischen allen Stühlen? Zum Selbstverständnis der Amateurfotografen. In: Bernd Busch u.a. (Hg.): Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren (= Ausstellungskatalog des Sprengel Museums Hannover). Hannover 1988, S. 21-25.

Achterblad 1992

Achterblad, Holger: Das Nonplusultra für Video-Profis: flimmerfrei-tiefenscharf-lebensnah. Frankfurt am Main 1992.

Adams 1994

Adams, Douglas: Über Kommunikation, Komplexität und die Welt nach Newton. Douglas Adams im Interview mit Inge Nahning. In: Christoph Reisner (Hg.): Literatur zur Zeit (= Programm-Magazin für den 3. Göttinger Literaturherbst). Göttingen 1994, S. 28-33.

Adorno 1963

Adorno, Theodor W.: Kann das Publikum wollen? In: Anne Rose Katz (Hg.): Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema. München 1963, S. 55-60.

AG Media-Analyse [o.J.]

Arbeitsgemeinschaft Media-Analyse e.V. (Hg.): Die Media-Analyse der Arbeitsgemeinschaft Media-Analyse e.V. (AG.MA). Frankfurt am Main o.J.

Ahnert 1938

Ahnert, Richard: Filme von deutschen Sitten und Gebräuchen. In: Film für Alle 12 (1938), S. 33-34.

Albersmeier 1984

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1984.

Anonymus 1937

Anonymus: Die Organisation des BDFA (= Redaktioneller Beitrag). In: Film für Alle o.Nr. (1937), o.S.

Anonymus 1939

Anonymus: Ohne Titel (= Redaktioneller Beitrag). In: Film für Alle 13 (1939), S. 43.

Anonymus 1988

Anonymus: In Oberhof oder anderswo? (= Redaktioneller Beitrag). In: Fotokino Magazin 4 (1988), S. 108.

AOKL o.J. [1993]

Arbeitskreis Offene Kanäle der Landesmedienanstalten (Hg.): Offene Kanäle in Deutschland. Rundfunk der dritten Art. Kiel o.J. [1993].

Aufermann 1976

Aufermann, Jörg: Massenkommunikation und interpersonale Kommunikation: Probleme und Ergebnisse der Kommunikationswissenschaft. In: Herrmann Bausinger und Elfriede Moser-Rath (Hg.): Direkte Kommunikation und Massenkommunikation. Referate und Diskussionsprotokolle des 20. Deutschen Volkswissenschaftler-Kongresses in Weingarten (= Untersuchungen des Ludwig Uhland Instituts der Universität Tübingen; 41). Tübingen 1976, S. 183-197.

Aufermann 1979

Aufermann, Jörg u.a. (Hg.): Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie. Ein Handbuch über den Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen 1979.

Baacke 1974

Baacke, Dieter (Hg.): Kritische Medientheorien. Konzepte und Kommentare. München 1974.

Baacke 1989

Baacke, Dieter und Kübler, Hans-Dieter (Hg.): Qualitative Medienforschung: Konzepte und Erprobungen (= Medien in Forschung und Unterricht: Serie A; 29). Tübingen 1989.

Baacke 1990

Baacke, Dieter u.a.: Neue Medien und Erwachsenenbildung. Berlin und New York 1990.

Ballhaus/Engelbrecht 1995

Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995.

Ballhaus 1995

Ballhaus, Edmund: Film und Feldforschung. In: Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 13-46.

Barrett 1980

Barrett, Michael: Enabling people to communicate - A fourth function for television. In: Wolfgang R. Langenbucher (Hg.): Lokalkommunikation: Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 265-274.

Barthold 1968

Barthold, Charlotte (Hg.): Wer dreht den besten Arbeitsschutzfilm? (= Schriftenreihe Arbeitsschutz aktuell interessant; Heft 8; Hrsg. vom FDGB-Bundesvorstand, Abteilung Arbeitsschutz). Berlin 1968.

Bauer 1978

Bauer, Thomas A.: Kommunikation ist ein sozialer Vorgang. In: Kurt Jungwirth u.a. (Hg.): Massenmedien spontan. Die Zuschauer machen ihr Programm (= Fischer alternativ, Magazin Brennpunkte; Bd. 12). Frankfurt am Main 1978, S. 17-35.

Bausinger o.J. [1983]

Bausinger, Herrmann: Freier Informationsfluß? Zum gesellschaftlichen Stellenwert der neuen Medien. Hrsg. von der Vereinigung der Freunde der Pädagogischen Hochschule Reutlingen (= Schriftenreihe; Heft 6). Reutlingen o.J. [1983].

BDFa 1980

Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFa - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1980 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFa: film 8/16, 4. Jg.). Wehrheim/Taunus 1980.

BDFa 1982

Bund Deutscher Film- und Videoamateure e.V. - BDFa - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Film- und Videoamateurs 1982 (= Sonderausgabe von film 8/16 + VIDEO. Offizielles Organ des Bundes deutscher Film- und Video-Amateure, 6. Jg.).Wehrheim/Taunus 1982.

BDFa 1992

Bund Deutscher Film- und Videoamateure e.V. - BDFa - (Hg.): DAFF 1992. Die Filme des Jahres. Programm und Filmdokumentation. 50. Deutsche Amateurfilm- und Video-Festspiele in Wolfsburg. o.O. 1992

BDFa 1996

Bund Deutscher Film- und Videoamateure e.V. - BDFa - (Hg.): DAFF 1996. Die Filme des Jahres. Programmheft und Dokumentation. 54. Deutsche Amateurfilm- und Video-Festspiele in Waiblingen. o.O. 1996.

Bechtold 1983

Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit: die multi-medialen Montage-Texte Alexander Kluges (= Medienbibliothek: Serie B, Studien; Bd. 7). Tübingen 1983.

Benjamin 1977a

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1977.

Benjamin 1977b

Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934. In: Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften; Bd.2, Teil 2. Frankfurt am Main 1977, S. 683-701.

Benkwitz 1924

Benkwitz, Gustav: Zur Privatkinematographie. In: Der Bildwart 2 (1924), S. 100-102.

Bentele/Jarren 1988

Bentele, Günter und Jarren, Otfried (Hg.): Medienstadt Berlin. Berlin 1988.

Bentele/Ruoff 1982

Bentele, Günter und Ruoff, Robert (Hg.): Wie objektiv sind unsere Medien? Frankfurt am Main 1982.

Bergemann 1992

Bergemann, Frauke: Die ungenutzten Chancen der Massenfotografie - Fotografie ist der Gebrauch, den man von ihr macht. In: Rainer K. Wick (Hg.): Fotografie und ästhetische Erziehung. München 1992, S. 179-192.

Bessler 1980

Bessler, Hansjörg: Offener Kanal im Rundfunk? Ein Leitfaden für Anstaltsgespräche. In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 73-76.

Blaschke 1992

Blaschke, Ralf: Der Sinnlichkeit einen Sinn geben - Überlegungen zu einem fotodidaktischen Konzept. In: Rainer K. Wick (Hg.): Fotografie und ästhetische Erziehung. München 1992, S. 157-168.

Bódy 1986

Bódy, Gábor: Was ist Video? In: Veruschka Bódy und Gábor Bódy (Hg.): Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip. Köln 1986, S. 50-51.

Bonk/Ruhberg 1970

Bonk, Jürgen und Ruhberg, Karl-Heinz: Greif zur Kamera. Amateurfilm und Filmamateure in der DDR. o.O. 1970.

Bormann 1980

Bormann, Winfried: Das variable Telekommunikationssystem - VTS - eine alternative Kommunikationsform? In: Wolfgang R. Langenbacher (Hg.): Lokalkommunikation: Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 239-247.

Bortz 1984

Bortz, Jürgen: Lehrbuch der empirischen Forschung für Sozialwissenschaftler. Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo 1984.

Bortz 1989

Bortz, Jürgen: Statistik für Sozialwissenschaftler. Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo 1989.

Bourdieu 1983a

Bourdieu, Pierre u.a. (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main 1983.

Bourdieu 1983b

Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Reinhard Kreckel (Hg.): Soziale Ungleichheiten (= Soziale Welt: Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis; Sonderband 2). Göttingen 1983, S. 183-198.

Brandstetter 1980

Brandstetter, Arnulf: Stadtteilöffentlichkeit - Nachbarschaftskommunikation - Elektronische Medien. In: Wolfgang R. Langenbucher (Hg.): Lokalkommunikation. Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 253-256.

Brecht 1991

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony“. In: Bertolt Brecht: Werke. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller; Bd. 24 (= Schriften 4; Texte zu Stücken). Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1991, S. 74-86.

Brecht 1992a

Brecht, Bertolt: Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks. In: Bertolt Brecht: Werke. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller; Bd. 21 (= Schriften 1914-1933). Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1992, S. 215-217

Brecht 1992b

Brecht, Bertold: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Bertolt Brecht: Werke. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller; Bd. 21 (= Schriften 1914-1933). Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1992, S. 552-557.

Brecht 1993

Brecht, Bertold: Die Volkskammer. In: Bertolt Brecht: Werke. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller; Bd. 23 (= Schriften 1942-1956). Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, S. 283.

Brednich 1991

Brednich, Rolf Wilhelm: Medien als Stifter oraler Kommunikation. In: Werner Faulstich (Hg.): Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg. Göttingen 1991, S. 16-29.

Brenn 1992

Brenn, Helga: Mutter macht Programm - Erste Liveshow im Offenen Kanal. In: Kasseler Hausfrau (= Organ des Hausfrauenverbandes Kassel e.V.) 3 (1992), S. 6-8.

Brenner/Niesyto 1993

Brenner, Gerd und Niesyto, Horst (Hg.): Handlungsorientierte Medienarbeit: Video, Film, Ton, Foto (= Praxishilfen für die Jugendarbeit). Weinheim und München 1993.

Bubenik 1975a

Bubenik, Anton: Von der TV- zur VT-Generation. Abschließende Bemerkungen zu einer Folge von Praxisberichten über Videoarbeit. In: medium 2 (1975), S. 37-38.

Bubenik 1975b

Bubenik, Anton: Von der Schweigenden Mehrheit zur Sprechenden Mehrheit. Medienarbeit und kommunale Selbstverwirklichung. In: medium 4 (1975), S. 14-17.

Bubenik 1975c

Bubenik, Anton: Kabelrundfunk als Organisation der Ausgeschalteten. In: medium 5 (1975), S. 35-39.

Bubenik 1978

Bubenik, Anton: Vergessene Alternativen? Radioarbeit im Deutschland vor dem Faschismus. Reithofen 1978.

Bubenik 1980

Bubenik, Anton: Einige Anmerkungen zur alternativen Medienarbeit. In: Wolfgang R. Langenbucher (Hg.): Lokalkommunikation: Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 248-252.

Bucerius 1977

Bucerius, Reiner: Frack, Rose und Steinbruch. Zur Situation des Experimental- und Fantasiefilms. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1977 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16 zum Jubiläumsjahr. 1. Jg.). Wehrheim/Taunus 1977, S. 15-17.

Bürkle 1977

Bürkle, Horst Dieter: Stilwandel im Amateurfilm? Eine kritische Betrachtung. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1977 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16 zum Jubiläumsjahr, 1. Jg.). Wehrheim/Taunus 1977, S. 8-14.

Bürkle 1978

Bürkle, Horst Dieter: Video ante portas? In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1978 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16, 2. Jg.). Wehrheim/Taunus 1978, S. 45-50.

Busch 1977

Busch, Leo: Von 35 Millimeter zu Super 8. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): 50 Jahre BDFA. 50 Jahre Schmalfilm (= Sonderbeilage zu film 8/16 im Jubiläumsjahr). Niedernhausen/Taunus 1977, S. 16-20.

Cohn-Bendit 1978

Cohn-Bendit, Daniel: Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer. Die Reduktion der Alternativbewegung auf ihre Projekte. Eine Diskussion mit Daniel Cohn-Bendit. In: Wolfgang Kraushaar (Hg.): Autonomie oder Getto? Kontroversen über die Alternativbewegung. Frankfurt am Main 1978, S. 187-209.

Czycholl/Niemeyer 1994

Czycholl, Jörg Michael und Niemeyer, Hans Georg: Zapper, Sticker und andere Medientypen: eine marktpsychologische Studie zum selektiven TV-Verhalten. Stuttgart 1994.

Dahl 1978

Dahl, Peter: Arbeitersender und Volksempfänger. Proletarische Radio-Bewegung und bürgerlicher Rundfunk bis 1945. Frankfurt am Main 1978.

Dehnert 1994

Dehnert, Walter: Fest und Brauch im Film. Der volkskundliche Film als wissenschaftliches Dokumentationsmittel. Eine Analyse; Bd. 1. Marburg 1994.

Deutsch 1997

Deutsch, Dorette: „Lieber Freund ...“ Das Tagebuch-Archiv in Pieve Santo Stefano. In: Wochenendbeilage ‚Zeit und Bild‘ der Frankfurter Rundschau Nr. 236 vom 11. Oktober 1997, S.1.

Deutsches Video Institut 1996

Deutsches Video Institut (Hg.): Marktanalyse 1996 (= Presseinformation des Deutschen Video Instituts Berlin). Berlin 1996, o.S.

Deutsches Wörterbuch 1983

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung. Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften der DDR in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen; Bd. 6. Stichwörter „Dilettant“ und „dilettantisch“. Leipzig 1983, Spalten 1072f.

Deutsches Wörterbuch 1993

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen; Bd. 2; 4. Lieferung, Stichwort „Amateur“. Stuttgart und Leipzig 1993, Spalte 627.

Dill 1980

Dill, Richard W.: Lokale Kommunikation in der Medienlandschaft der Zukunft. In: Wolfgang R. Langenbucher (Hg.): Lokalkommunikation. Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 17-23.

Dollin 1990

Dollin, Stuart: Das neue Handbuch für Videofilmer. Wie man am besten Videofilme macht. Stuttgart 1990.

Dorn o.J. [1963]

Dorn, Alfred: Leitung und Arbeitsweise eines Amateurfilmzirkels oder Studios sowie der Arbeitsgemeinschaften. Hrsg. vom Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Sektor Wort und Spiel, Spezialechule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens. Leipzig o.J. [1963].

Dorn 1968

Dorn, Alfred: Bitterfelder Erfahrungen. Offene Formen der Amateurfilmarbeit. Hrsg. vom Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR. Leipzig 1968.

Dreier 1994

Dreier, Volker: Datenanalyse für Sozialwissenschaftler. München und Wien 1994.

Düsterwald 1984

Düsterwald, Brigitte: Leistungsschau des Amateurfilmschaffens. In: Fotokino Magazin 8 (1984), S. 228-231.

Düsterwald 1989

Düsterwald, Brigitte: Mit Enthusiasmus und Engagement. In: Fotokino Magazin 10 (1989), S. 292-295.

Enzensberger 1970

Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20 (1970), S. 159-186.

Eurich 1980a

Eurich, Claus: Gegen- oder Komplementär-Medien. Zu Gegenstand, Funktion und Ursache „alternativer“ Kommunikation. In: Otfried Jarren (Hg.): Stadtteilzeitung und lokale Kommunikation (= Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung; Bd. 32). München, New York, London, Paris 1980, S. 13-37.

Eurich 1980b

Eurich, Claus: Kommunikative Partizipation und partizipative Kommunikationsforschung. Frankfurt am Main 1980.

Expertengruppe 1980a

Expertengruppe Offener Kanal: Regeln für den Offenen Kanal. In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 23-27.

Expertengruppe 1980b

Expertengruppe Offener Kanal: Erläuterungen zu den Regeln für den Offenen Kanal. In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 28-39.

Fabris 1979

Fabris, Hans Heinz: Journalismus und bürgernahe Medienarbeit. Formen und Bedingungen der Teilhabe an gesellschaftlicher Kommunikation. Salzburg 1979.

Fabris 1988

Fabris, Hans Heinz u.a. (Hg.): Medienkultur in Österreich: Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der 2. Republik. Wien u.a. 1988.

Faenza 1975

Faenza, Roberto: Wir fragen nicht mehr um Erlaubnis. Handbuch zur politischen Videopraxis. Berlin 1975.

Faenza 1978

Faenza, Roberto: Modell 3: Beteiligung des Publikums (Italien). In: Kurt Jungwirth u.a. (Hg.): Massenmedien spontan. Die Zuschauer machen ihr Programm (= Fischer alternativ, Magazin Brennpunkte; Bd. 12). Frankfurt am Main 1978, S. 75-83.

Faulstich 1988

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen 1988.

Filin 1990

Filin, K.: Reminiszenzen eines ostdeutschen Filmers. In: Schmalfilm 11-12 (1990), S. 25-26.

Flusser 1990

Flusser, Vilém: Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen 1990.

Flusser 1991

Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1991.

Flusser 1995a

Flusser, Vilém: Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design. Mannheim 1995.

Flusser 1995b

Flusser, Vilém: Lob der Oberflächlichkeit - Für eine Phänomenologie der Medien. In: Stefan Bollmann und Edith Flusser (Hg.): Vilém Flusser: Schriften; Bd. 1. Mannheim 1995.

Frese 1977

Frese, Frank: Ein weiter Weg. Die Entwicklung der Schmalfilmkamera bis zu ihrer heutigen Perfektion. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): 50 Jahre BDFA. 50 Jahre Schmalfilm (= Sonderbeilage zu film 8/16 im Jubiläumsjahr). Niedernhausen/Taunus 1977, S. 6-14.

Frese 1978

Frese, Frank: Filmen. Technik - Motive - Vorführung. München 1978.

Frese 1987

Frese, Frank: Sechzig Jahre BDFA. In: film 8/16 + VIDEO (= Offizielles Organ des Bundes Deutscher Film- und Videoamateure e.V.) 2 (1987), S. 22-23.

Freund 1989

Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1989.

Freymuth 1989

Freymuth, Klaus: Videopraxis. Technik, Systeme, Gestaltung und Begriffe. Berlin (Ost) 1989.

Fricke 1988

Fricke, Adib: Ein Knipser kommt selten allein. In: Bernd Busch u.a. (Hg.): Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren (= Ausstellungskatalog des Sprengel Museums Hannover). Hannover 1988, S. 141-145.

Friedrich 1984

Friedrich, M. u.a. (Hg.): Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München 1984.

Friedrichs 1984

Friedrichs, Jürgen: Methoden empirischer Sozialforschung. Opladen 1984.

Fuchs 1980

Fuchs, Hans-Dieter: Noch einmal: Amateurfilmvertonung. In: Fotokino Magazin 8 (1980), S. 252-253.

Gellner/Tiersch 1993

Gellner, Winand und Tiersch, Stephan: Offene Kanäle in Rheinland-Pfalz. Ergebnisse empirischer Forschung (= Schriftenreihe der Landeszentrale für private Rundfunkveranstalter Rheinland-Pfalz; Bd. 8). Ludwigshafen 1993.

Geschichtswerkstatt 1989

Geschichtswerkstatt Hannover (Hg.): Film - Geschichte - Wirklichkeit. Hamburg 1989.

GFU 1996

Gesellschaft für Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik - GFU - (Hg.): Presseinformationen vom 02.04.1996, vom 27.08.1996 und vom 05.12.1996. Hannover 1996.

Gillen 1988

Gillen, Eckart: Bildende Kunst. Teil III. Die Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik. In: Wolfgang R. Langenbucher u.a. (Hg.): Handbuch zur deutsch-deutschen Wirklichkeit. Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Kulturvergleich. Stuttgart 1988, S. 99-107.

Girtler 1988

Girtler, Roland: Methoden der qualitativen Sozialforschung. Anleitung zur Feldarbeit. Wien 1988.

Glaser 1991

Glaser, Herrmann: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945 - 1989. Bonn 1991.

Gööck o.J. [1994]

Gööck, Stefan: Titanic Filmclub und Medienlandschaft in Leipzig - Herkunft und Perspektive. In: Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst u.a. (Hg.): Film in Sachsen. Ausbildung, Produktion und Vertrieb. Leipzig o.J. [1994], S. 66-67.

Goode/Hatt 1968a

Goode, William J. und Hatt, Paul K.: Beispiel für den Aufbau eines Fragebogens. In: René König (Hg.): Das Interview. Formen - Technik - Auswertung (= Praktische Sozialforschung; 1). Köln und Berlin 1968, S. 115-124.

Goode/Hatt 1968b

Goode, William J. und Hatt, Paul K.: Die schriftliche Befragung. In: René König (Hg.): Das Interview. Formen - Technik - Auswertung (= Praktische Sozialforschung; 1). Köln und Berlin 1968, S. 161-177.

Göttsch 1995

Göttsch, Silke: „Die schwere Kunst des Sehens“ Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. In: Carola Lipp (Hg.): Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung; Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt am Main und New York 1995, S. 395-405.

Gräfer 1980

Gräfer, Wilfried: Der aktuelle Stand der öffentlichen Diskussion über die Einführung von Offenen Kanälen. In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 9-22.

Greverus 1979

Greverus, Ina-Maria: Auf der Suche nach Heimat. München 1979.

Grohnwald 1985

Grohnwald, Manfred: Dortmunder Bürger und das Kabelpilotprojekt Dortmund. In: Dieter Baacke und Ingrid Volkmer (Hg.): Neue Kommunikationskultur durch neue Medien? Forum Kommunikationskultur 1984 (= Dokumentation Nr. 25 der Kulturpolitischen Gesellschaft Hagen). Hagen 1985, S. 66-69.

Groschopp 1978

Groschopp, Richard: Über Filmgestaltung. Ein Regiehandbuch für Filmamateure. Leipzig 1978.

Groth/Voigts 1976

Groth, Peter und Voigts, Manfred: Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie 1927-1932. Dargestellt unter Benutzung zweier unbekannter Aufsätze Brechts. In: John Fuegi u.a. (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1976. Frankfurt am Main 1976, S. 9-42.

Gruber/Vedder 1982

Gruber, Bettina und Vedder, Maria: DuMonts Handbuch der Videopraxis. Technik, Theorie und Tips. Köln 1982.

Gruner und Jahr 1981

Gruner und Jahr AG (Hg.): Alte und neue Medien. Eine Dokumentation zur Mediennutzung in der Bundesrepublik Deutschland und zur Akzeptanz der neuen Medien. Hamburg 1981.

Haller 1991

Haller, Michael: Das Medium als Wille und Vorstellung. In: Die Zeit 27 vom 28.06.1991, S. 54.

Haux/Rendez 1971

Haux, Jan Thilo und Rendez, Max: Film als Hobby. Berlin 1971.

Heidtmann/Ulrich 1988

Heidtmann, Frank und Ulrich, Paul S.: Wie finde ich film- und theaterwissenschaftliche Literatur? (= Veröffentlichungen des Instituts für Bibliothekswissenschaft und Bibliothekerausbildung der Freien Universität Berlin). Berlin 1988.

Helf 1991a

Helf, Klaus Ludwig: Der Offene Kanal als Ort und Medium für den politisch-gesellschaftlichen Diskurs. In: Außerschulische Bildung 2 (1991), S. 209-212.

Helf 1991b

Helf, Klaus Ludwig: Projekt „Offener Kanal“ in saarländischen Schulen. In: medien-praktisch 2 (1991), S. 9-10.

Helf 1991c

Helf, Klaus Ludwig: Der Offene Kanal Radio. Ein Medium der Nahraumkommunikation. In: Der Landkreis - Zeitschrift für kommunale Selbstverwaltung 12 (1991), S. 623-625.

Hempel 1972

Hempel, Rolf: Wege zum Drehbuch. Leipzig 1972.

Hempel 1981

Hempel, Rolf: Spaß im Amateurfilm. Leipzig 1981.

Heyn 1979

Heyn, Jürgen: Partizipation und Lokalkommunikation in Großbritannien: Video, Fernsehen, Hörfunk und das Problem der Demokratisierung kommunaler Kommunikation. München 1979.

Hirschbiegel 1986

Hirschbiegel, Oliver: No Video-Kunst! In: Veruschka Bódy und Gábor Bódy (Hg.): Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip. Köln 1986, S. 64-67.

Hörhold 1977

Hörhold, Klaus: Im Dienst des Amateurfilms. In: Fotokino Magazin 1 (1977), S. 4-5.

Holm 1974

Holm, Kurt: Theorie der Frage. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 26 (1974), S. 91-114.

Holm 1975

Holm, Kurt (Hg.): Die Befragung 1. Der Fragebogen - Die Stichprobe. München 1975.

Hornung 1977

Hornung, Walter: Erinnerungen an die Jugendjahre des BDFA. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): 50 Jahre BDFA. 50 Jahre Schmalfilm (= Sonderbeilage zu film 8/16 im Jubiläumsjahr). Niedernhausen/Taunus 1977, S. 2-3.

Hunziker/Schors 1983

Hunziker, Peter und Schors, Horst Willi: Lokales Bürgerfernsehen: Die Wil-Studie (= Beiträge zur Kommunikations- und Medienpolitik; Bd. 2). Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg 1983.

Hüther/Therlinden 1986

Hüther, Jürgen und Therlinden, Roswitha: Kurzglossar: Begriffe, die noch wichtig sind. In: Dieselb. (Hg.): Neue Medien in der Erwachsenenbildung. Handbuch für Praktiker (= Erwachsenenbildung und Gesellschaft). München 1986, S. 60-62.

Husmann 1995

Husmann, Rolf: Wo entsteht ein Film? In: Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, S. 121-141.

ID-Archiv 1991

ID-Archiv im Internationalen Institut für Sozialgeschichte/Amsterdam (Hg.): Verzeichnis der alternativMedien - Zeitschriften/Zeitungen-Radioinitiativen-Video-gruppen-Mailboxen. Amsterdam und Berlin 1991.

Ischdons o.J. [1988]

Ischdons, Aljoscha: Computer, Angst und Herrschaft oder: Mit dem Computer gegen Volkszählung und maschinenlesbaren Personalausweis. In: Chaos Computer Club Hamburg (Hg.): Die Hackerbibel Teil 1. Hamburg o.J. [1988], S. 73-74.

Jakobs 1995

Jakobs, Hans-Jürgen: Haie, Schlangen, Elefanten. Der Machtkampf der Mediengiganten um die Vorherrschaft in Europa. In: Spiegel-Special 8 (1995), S. 35-39.

Jarren 1984

Jarren, Otfried: Möglichkeiten lokaler Kommunikation durch „Neue Medien“. In: medium 7/8 (1984), S. 12-17.

Jarren 1994

Jarren, Otfried u.a.: Bürgermedium Offener Kanal: der Offene Kanal Hamburg aus der Sicht von Nutzern und Experten; eine empirische Studie zu Nutzung und Bewertung des Offenen Kanals; ein Forschungsprojekt des Instituts für Journalistik der Universität Hamburg im Auftrag der Hamburgischen Anstalt für neue Medien (HAM) (= Schriftenreihe der HAM; Bd. 8). Berlin 1994.

Jeggle 1984

Jeggle, Utz (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse (= Untersuchungen des Ludwig Uhland Instituts der Universität Tübingen; Bd. 62). Tübingen 1984.

Jungk 1978

Jungk, Robert: Publikum macht Programm - Hoffnungen und Hindernisse. In: Kurt Jungwirth u.a. (Hg.): Massenmedien spontan. Die Zuschauer machen ihr Programm (= Fischer alternativ, Magazin Brennpunkte; Bd. 12). Frankfurt am Main 1978, S. 37-48.

Jungk 1985

Jungk, Robert: Zukunft der Kommunikation - Zukunft der Kultur. In: Dieter Baacke und Ingrid Volkmer (Hg.): Neue Kommunikationskultur durch neue Medien? Forum Kommunikationskultur 1984 (= Dokumentation Nr. 25 der Kulturpolitischen Gesellschaft Hagen). Hagen 1985, S. 19-36.

Jungwirth 1978

Jungwirth, Kurth: Alternative Medien. Ein Postulat der Kulturpolitik. In: Ders. u.a. (Hg.): Massenmedien spontan. Die Zuschauer machen ihr Programm (= Fischer alternativ, Magazin Brennpunkte; Bd. 12). Frankfurt am Main 1978, S. 9-14.

Kabel 1980

Kabel, Rainer: Offener Kanal konkret. In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 49-53.

Kamp 1986

Kamp, Uli (Hg.): Der Offene Kanal. Erfahrungen und Perspektiven (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung; Bd. 240). Bonn 1986.

Kandorfer 1984

Kandorfer, Pierre: DuMonts Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. Köln 1984.

Karasek 1994

Karasek, Helmut: 100 Jahre Kino. Lokomotive der Gefühle. Die Kamera ergreift das Leben. In: Der Spiegel 52 (1994), S. 152-159.

Kellner 1980

Kellner, Hella: Ein real-fiktives Beispiel. In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal. Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 62-67.

Kellner 1982

Kellner, Hella: Objektivität und offener Kanal oder: Annäherung an die Wirklichkeit. In: Günter Bentele und Robert Ruoff (Hg.): Wie objektiv sind unsere Medien? Frankfurt am Main 1982, S. 156-167.

Kempe 1982

Kempe, Fritz: Atelier und Apparat des Photographen. In: In Zusammenarbeit mit Jan Thorn Prikker herausgegeben von Klaus Honnef: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie (= Ausstellungskatalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn. Kunst und Altertum am Rhein; Nr. 110). Köln 1982, S. 26-61.

KIM 1991a

Katholisches Institut für Medieninformation e.V. und Katholische Filmkommission für Deutschland (Hg.): Lexikon des internationalen Films; Bd. 3: G-H. Reinbek bei Hamburg 1991.

KIM 1991b

Katholisches Institut für Medieninformation e.V. und Katholische Filmkommission für Deutschland (Hg.): Lexikon des internationalen Films; Bd. 9: W-Z. Reinbek bei Hamburg 1991.

Kittelberger/Freisleben 1994

Kittelberger, Rainer und Freisleben, Immo: Lernen mit Video und Film (= Mit den Augen lernen; Bd. 5). Weinheim und Basel 1994.

Klös/Schlötzer 1980

Klös, Ulrike und Schlötzer, Christiane: Ein kanadisches Medienmodell: Challenge for Change. In: Wolfgang R. Langenbucher (Hg.): Lokalkommunikation: Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 275-278.

Knilli/Reinecke 1991

Knilli, Friedrich und Reinecke, Siegfried: Filmanalyse aus medienwissenschaftlicher Sicht: Zur Praxis an der TU Berlin. In: Helmut Korte und Werner Faulstich (Hg.): Filmanalyse interdisziplinär (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; Beiheft 15). Göttingen 1991, S. 31-38.

Knoll 1983

Knoll, Klaus: Amateurfotografie in Österreich. Über privaten und sozial-reflektierenden Gebrauch des Mediums Fotografie. (= Dissertation der Universität Salzburg). Salzburg 1983.

Knopp 1988

Knopp, Bernd-Rüdiger: Videotechnik - eine Einführung für den Filmamateur I. In: Fotokino Magazin 8 (1988), S. 244-245.

Koepke 1978

Koepke, Günther: 83 300 Filmclubs? Über die strukturelle Zukunft des BDFA. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1978 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16, 2. Jg.). Wehrheim/Taunus 1978, S. 17-18.

Kommunikationszentrum 1979

Kommunikationszentrum „Lagerhalle“ (Hg.): Amateurfilm Informationsschau am 7. und 8.12.1979 in der Lagerhalle Universität Osnabrück. Fotokopiertes Sammelheft. Osnabrück 1979.

Korff 1973

Korff, Gottfried: Hinweise zur emanzipatorischen Heimatkunde. In: Tübinger Korrespondenzblatt. Hrsg. im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde 10 (1973), S. 1-9.

Korte 1986

Korte, Helmut (Hg.): Systematische Filmanalyse in der Praxis (= HBK Materialien 1/1986). Braunschweig 1986.

Korte/Faulstich 1991

Korte, Helmut und Faulstich, Werner (Hg.): Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen 1991.

Krügler/Röll 1993

Krügler, Karsten und Röll, Franz Josef: Von der Wort- zur Bild(er)kultur. Video in der Jugendbildung. In: Gerd Brenner und Horst Niesyto (Hg.): Handlungsorientierte Medienarbeit: Video, Film, Ton, Foto (= Praxishilfen für die Jugendarbeit). Weinheim und München 1993, S. 43-47.

Kuball 1980a

Kuball, Michael: Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland; Bd. 1: 1900-1930. Reinbek bei Hamburg 1980.

Kuball 1980b

Kuball, Michael: Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland; Bd. 2: 1932-1960. Reinbek bei Hamburg 1980.

Küppersbusch 1996

Küppersbusch, Friedrich: „Wer nichts wird, wird virtuell.“ Interview mit TV-Moderator Friedrich Küppersbusch über Internet, Mitmach-Fernsehen und Baseball-Kappen. In: Der Spiegel 35 (1996), S. 98-100.

Lange 1979

Lange, Bernd-Peter: Veränderungen im Rundfunksystem durch neue elektronische Medien. In: Jörg Aufermann u.a. (Hg.): Fernsehen und Hörfunk für die Demokratie: ein Handbuch über den Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen 1979, S. 188-202

LAR 1994

Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland (Hg.): Erfahrungsbericht der Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland (LAR) an die Regierung des Saarlandes über die Durchführung des Offenen Kanals (= Schriften der Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland; Bd. 4). Saarbrücken 1994.

Lasswell 1960

Lasswell, Harold D.: The structure and function of communication in society. In: Wilbur Schramm (Hg.): Mass communications. Urbana 1960, S. 117-130.

Leao 1995

Leao, Maria Lília: Vilém Flusser in Brasilien. In: Vilém Flusser: Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design. Mannheim 1995, S. 221-222.

Lechenauer 1977

Lechenauer, Gerhard: Filmemachen mit Super-8 für Amateur und Profi. Reinbek bei Hamburg 1977.

Lechenauer 1979

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

Lichtwark 1894

Lichtwark, Alfred: Wege und Ziele des Dilettantismus. München 1894.

Linke/Brandi 1994

Linke, Jürgen und Brandi, Bettina (Hg.): Offener Kanal Berlin. Berlin 1994.

Longolius 1980

Longolius, Christian: Zwei Szenen zum Offenen Kanal. In: Ders. (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 68-72.

Lottmann 1980

Lottmann, Eckard: Videoarbeit als Beitrag zur Herstellung von Stadtteilöffentlichkeit. In: Wolfgang R. Langenbacher (Hg.): Lokalkommunikation: Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 257-262.

Lovink 1992

Lovink, Geert: Hör zu oder stirb! Fragmente einer Theorie der souveränen Medien. Berlin 1992.

Machoczek 1991

Machoczek, Thomas: Einstiegsdroge ist das Video. Junge Amateurfilmer in Duisburg. In: Neue Ruhr Zeitung (NRZ) vom 17.06.1991, o.S.

MacLuhan1983

MacLuhan, Marshall: The global village. New York 1983.

Mast 1980

Mast, Claudia: Aufbruch ins Paradies? Die Alternativbewegung und ihre Fragen an die Gesellschaft. Zürich 1980.

McDougall 1984

McDougall, David: Ein nichtprivilegiertes Kamerastil. In: Friedrich, M. u.a. (Hg.): Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München 1984, S. 73-83.

Medienbericht 1978

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hg.): Bericht der Bundesregierung über die Lage von Presse und Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland 1978 - Medienbericht. Bonn 1978.

Medienbericht 1985

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hg.): Bericht der Bundesregierung über die Lage der Medien in der Bundesrepublik Deutschland 1985 - Medienbericht. Bonn 1986.

Medienbericht 1994

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hg.): Bericht der Bundesregierung über die Lage der Medien in der Bundesrepublik Deutschland 1994 - Medienbericht. Bonn 1994.

Mennemeier 1973

Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken; Bd. 1: 1910-1933. München 1973.

Mettner 1983

Mettner, Martina: Amateurfotografie. Reise und Urlaub im Bild des Touristen. In: Klaus Pohl (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisefotographie 1850-heute. Gießen 1983, S. 151-184.

Meyn 1994

Meyn, Herrmann: Massenmedien in der Bundesrepublik Deutschland. (= Reihe: Zur Politik und Zeitgeschichte der Landeszentrale für politische Bildung Berlin; Bd. 24). Berlin 1994.

Meyrowitz 1990a

Meyrowitz, Joshua: Überall und nirgends dabei - Die Fernsehgesellschaft; Bd. 1. Weinheim und Basel 1990.

Meyrowitz 1990b

Meyrowitz, Joshua: Wie Medien unsere Welt verändern - Die Fernsehgesellschaft; Bd. 2. Weinheim und Basel 1990.

Michel 1980

Michel, Heiner: Die im Dunkeln sieht man nicht. Offener Kanal - Hoffnung für „Randgruppen“? In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 59-61.

Mohn 1985

Mohn, Erich: Der „offene Kanal“ - Alibi oder Chance? In: Hörfunk, Fernsehen, Film 7/8 (1985), S. 34-37.

Möller 1992

Möller, Klaus: Das offizielle endgültige Handbuch für Videofilmer. München 1992.

Monaco 1985

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films. Reinbek bei Hamburg 1985.

Müller 1990

Müller, Helmut M.: Schlaglichter der deutschen Geschichte. Bonn 1990.

Negt/Kluge 1972

Negt, Oskar und Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main 1972.

Niemeyer/Czycholl 1994

Niemeyer, Hans Georg und Czycholl, Jörg Michael: Typologie der selektiven TV-Nutzung: von Zappern, Flippern, Switchern, Hoppern, Zippern und anderen Medientypen. Hamburg 1994.

Noelle-Neumann 1989

Noelle-Neumann, Elisabeth u.a. (Hg.): Publizistik - Massenkommunikation. Frankfurt am Main 1989.

OKK 1995

Offener Kanal Kassel (Hg.): Verstreut. Offene Kanäle in Deutschland (Faltblatt des Offenen Kanals Kassel vom 20.10.1995). Kassel 1995.

Opaschowski 1988

Opaschowski, Horst Werner: Psychologie und Soziologie der Freizeit (= Freizeit- und Tourismusstudien; Bd. 2). Opladen 1988.

Opaschowski 1995

Opaschowski, Horst Werner: Medienkonsum. Analysen und Prognosen. Aktuelle Ergebnisse aus der qualitativen Freizeitforschung (= Schriften zur Freizeitforschung des B.A.T. Freizeit-Forschungsinstituts). Hamburg 1995.

Parpart 1994

Parpart, Uwe: Der Offene Kanal - ...was soll denn das? In: Ders. (Hg.): Medienkalender 1994. Offener Kanal Bremen und Offener Kanal Bremerhaven. Bremerhaven 1994, S. 3-4.

Parpart 1995

Parpart, Uwe: Welche Möglichkeiten bietet der Offene Kanal? In: Ders. (Hg.): Medienhandbuch. Informationen, Institutionen und Initiativen der Offenen Kanäle Bremen und Bremerhaven. Bremen und Bremerhaven 1995, S. 10-14.

Partridge 1976

Partridge, Simon: Towards a theory of video communications. In: Video work 1 (1976), S. 6-7.

Passon 1974

Passon, Ulrich: Leistungsvergleich im 25. Jahr. Notizen über den 14. Zentralen Amateurfilmwettbewerb der DDR. In: Fotokino Magazin 10 (1974), S. 308-309.

Pätzold 1987a

Pätzold, Ulrich: Der Offene Kanal im Kabelpilotprojekt Dortmund. (= Begleitforschung des Landes Nordrhein-Westfalen zum Kabelpilotprojekt Dortmund; Bd. 3). Düsseldorf 1987.

Pätzold 1987b

Pätzold, Ulrich: Fernsehen im Kabelpilotprojekt Dortmund. (= Begleitforschung des Landes Nordrhein-Westfalen zum Kabelpilotprojekt Dortmund; Bd. 4). Düsseldorf 1987.

Petrich 1984

Petrich, Gunnar: Zur Entwicklung des Offenen Kanals Ludwigshafen in den ersten neun Monaten. In: Media Perspektiven 11 (1984), S. 871 - 878.

Pinkert 1984

Pinkert, Heinz: Auf ein Wort. In: Fotokino Magazin 8 (1984), S. 225.

Pohl 1983

Pohl, Klaus: Die Welt für jedermann. Reisephotographie in deutschen Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Ders. (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850-heute. Gießen 1983, S. 96-128.

Presseamt der DDR 1984

Presseamt beim Vorsitzenden des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.): Zahlen und Fakten. Amateurfilmschaffen in der DDR (= Presse-Informationen Nr. 96 vom 17.08.1984). Berlin 1984, S. 6.

Preyer 1974

Preyer, Klaus: Statistik - Eine elementare Einführung. Donauwörth 1974.

Prokop 1970

Prokop, Dieter: Soziologie des Films. Neuwied und Berlin 1970.

Prousa 1992

Prousa, Richard: Was war - und was bleibt. Betrachtungen zum DDR-Amateurfilm. In: Schmalfilm 7-8 (1992), S. 44-48.

Raschke 1987

Raschke, Joachim: Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriß. Frankfurt am Main und New York 1987.

Reff/Vasarhelyi 1968

Reff, Werner und Vasarhelyi, Istvan: Der Filmtrick und der Trickfilm. Leipzig 1968.

Richter 1979

Richter, Gerd: Zu DAFF auf neuen Wegen? Eine Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeitsfrage. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1979 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16, 3. Jg.). Wehrheim/Taunus 1979, S. 16-22.

Rolli 1981

Rolli, Hans Wolfgang: Der offene Kanal als Bürgermedium: Möglichkeiten, Erfahrungen, Grenzen, Konsequenzen (= medium-Dokumentation; Bd. 10). Frankfurt am Main 1981.

Rollka 1971

Rollka, Bodo: Bertolt Brechts Radiotheorie. In: Rundfunk und Fernsehen 2 (1971), S. 145-154.

Roloff 1980

Roloff, Eckart Klaus: Bericht der Arbeitsgruppe „Alternative lokale Kommunikationsformen“. In: Wolfgang R. Langenbacher (Hg.): Lokalkommunikation: Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 229-231.

Roth 1980

Roth, Klaus: Historische Volkskunde und Quantifizierung. In: Zeitschrift für Volkskunde 76 (1980), S. 37-57.

Saab 1992

Saab, Karim: Der ewige Urlaub. Nicht Bild-gewordene Erlebnisse haben vielleicht niemals stattgefunden. Über die Beweggründe, im Urlaub zu fotografieren. In: Die Märkische. Wochenmagazin der Märkischen Allgemeinen; Nr. 23 vom 19. Juni 1992, S. 1.

Schätzler 1980

Schätzler, Wilhelm: Offener Kanal - Hilfe für die Gemeindekommunikation. In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 54-58.

Scherer 1988

Scherer, Herbert: Die Erprobung von „Offenen Kanälen“ im Kabelpilotprojekt. In: Günter Bentele und Otfried Jarren (Hg.): Medienstadt Berlin. Berlin 1988, S. 371-382.

Scheugl/Schmidt 1974

Scheugl, Hans und Schmidt, Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Frankfurt am Main 1974.

Schienemann 1990

Schienemann, Wolfgang: Meinungen sind gefragt. In: Fotokino Magazin 2 (1990), S. 53.

Schild 1988

Schild, Walter: Videografieren perfekt. Profitricks für Aufnahmetechnik und Nachbearbeitung. Niedernhausen im Taunus 1988.

Schlager 1992

Schlager, Franz: Amateurfilm in Österreich. An Beispielen des persönlichen Gebrauchs (= Dissertationen der Universität Salzburg; 32). Wien 1992.

Schmidt 1986

Schmidt, Siegfried J.: Selbstorganisation - Wirklichkeit - Verantwortung. Der wissenschaftliche Konstruktivismus als Erkenntnistheorie und Lebensentwurf. Siegen 1986.

Schmidt 1991

Schmidt, Siegfried J.: Medien, Kultur: Medienkultur. In: Werner Faulstich (Hg.): Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik; Beiheft 16). Göttingen 1991, S. 30-50.

Schmidt 1994

Schmidt, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt am Main 1994.

Schrage 1982

Schrage, Dieter: Wie ernsthaft sind die Filmamateure? Kritische Anmerkungen zur Amateurfilmerei in Österreich. In: Olaf Bockhorn u.a. (Hg.): Kulturjahrbuch 1 (1982/83), (= Wiener Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik). Wien 1982, S. 300-306.

Schumann o.J. [1993]

Schumann, Gernot: Vorwort. In: Arbeitskreis Offene Kanäle der Landesmedienanstalten (Hg.): Offene Kanäle in Deutschland. Rundfunk der dritten Art. Kiel o.J. [1993], S. 2-5.

Schurig 1980

Schurig, Christian: Keine Angst vorm Offenen Kanal! In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 41-44.

Schwanssee/Stelzner 1996

Schwanssee, Brigitta und Stelzner, Uli: „Diejenigen zu Wort kommen lassen, die sonst keine Möglichkeit dazu haben ...“. Ein Interview mit Brigitta Schwanssee und Uli Stelzner von der Gruppe ISKA. In: revue regional (= Zeitschrift für Politik und Kultur in Südniedersachsen, Westthüringen und Nordhessen) 6 (1996), S. 28-31.

Schwarzer 1983

Schwarzer, Ralf: Befragung. In: Hubert Feger und Jürgen Bredenkamp (Hg.): Datenerhebung. (= Enzyklopädie der Psychologie; herausgegeben von Carl F. Graumann u.a. In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für Psychologie; Themenbereich B: Methodologie und Methoden; Serie I: Forschungsmethoden der Psychologie; Bd. 2). Göttingen, Toronto, Zürich 1983, S. 302-320.

Schweinitz 1967

Schweinitz, Jürgen: Gestalte und filme. Leipzig 1967.

Seeßlen 1993

Seeßlen, Georg: Notizen aus der Welt des schlechten Geschmacks und der wilden Bilder. In: heaven sent 3 (1993), S. 24-31.

Seeßlen/Weil 1978

Seeßlen, Georg und Weil, Claudius: Ästhetik des erotischen Kinos. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films (= Grundlagen des populären Films; Bd. 4). München 1978.

Sievers 1989

Sievers, Walter: Elemente der Statistik. Mit sozialwissenschaftlichen Beispielen. Göttingen 1989.

Skodawessely 1981

Skodawessely, Peter: Keine Ablösung des Films durch Video! Interview mit Jürgen Wonde, Video-Referent des BDFA. In: Bund Deutscher Film- und Videoamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1981 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16, 5. Jg.). Wehrheim/Taunus 1981, S. 26-27.

Sky 1980

Sky, Laura: Ich mache Video. In: Wolfgang R. Langenbacher (Hg.): Lokalkommunikation: Analysen, Beispiele, Alternativen (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 5). München 1980, S. 279-282.

Sontag 1980

Sontag, Susan: Über Fotografie. München und Wien 1980.

Starl 1988

Starl, Timm: Die Geschichte hat keine Gesetze der Geschichte zum Ergebnis. Ansätze zu einer Kritik der Fotogeschichtsschreibung in den deutschsprachigen Ländern. In: Bernd Busch u.a. (Hg.): Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren (= Ausstellungskatalog des Sprengel Museums Hannover). Hannover 1988, S. 71-79.

Statistisches Bundesamt 1994

Statistisches Bundesamt (Hg.): Statistisches Jahrbuch 1994 für die Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden 1994.

Stein 1912/13

Stein, O.Th.: Die Aufgaben des Kinoamateurs. In: Bild und Film 2 (1912/13), S. 259-261.

Stephan 1979

Stephan, Inge: Literatur in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Beutin u.a. (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979, S. 267-302.

Strauß 1979

Strauß, Wilfried: Amateurfilm im Widerstreit der Interessen. Eine Betrachtung über Sinn, Zweck und Ziele der BDFA-Clubs. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1979 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16, 3. Jg.). Wehrheim/Taunus 1979, S. 26-32.

Strobel 1992

Strobel, Susanne: Lebensbilder. Zu einer anderen Gebrauchsweise von Fotografie. In: Rainer K. Wick (Hg.): Fotografie und ästhetische Erziehung. München 1992, S. 169-178.

Tebben 1992

Tebben, Meinhard: Fotografie und lebensgeschichtlich wirksames Lernen. In: Rainer K. Wick (Hg.): Fotografie und ästhetische Erziehung. München 1992, S. 139-156.

Tenbrock 1996

Tenbrock, Christian: Vereinigte Staaten: Amerika online. In: Zeitpunkte. Der Mensch im Netz. Kultur, Kommerz und Chaos in der digitalen Welt (= Sonderdruck der Wochenzeitung „Die Zeit“) 5 (1996), S. 88-89.

Todd-Hénaut 1978

Todd-Hénaut, Dorothy: Challenge for Change (Kanada). In: Kurt Jungwirth u.a. (Hg.): Massenmedien spontan. Die Zuschauer machen ihr Programm (= Fischer alternativ, Magazin Brennpunkte; Bd. 12). Frankfurt am Main 1978, S. 63-74.

Tok 1965

Tok, Hans-Dieter: Lehrbrief zum Thema: Die Filmkunst - eine Waffe in den Kämpfen unserer Epoche. Herausgegeben vom Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig (= Grundstudium für Kulturfunktionäre). Leipzig 1965.

Tränkle 1983

Tränkle, Ulrich: Fragebogenkonstruktion. In: Hubert Feger und Jürgen Bredenkamp (Hg.): Datenerhebung. (= Enzyklopädie der Psychologie; herausgegeben von Carl F. Graumann u.a. In Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für Psychologie; Themenbereich B: Methodologie und Methoden; Serie I: Forschungsmethoden der Psychologie; Bd. 2). Göttingen, Toronto, Zürich 1983, S. 222-301.

Trommler 1988

Trommler, Frank: Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik. In: Wolfgang R. Langenbucher u.a. (Hg.): Handbuch zur deutsch-deutschen Wirklichkeit. Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Kulturvergleich. Stuttgart 1988, S. 390-397.

Uhlig 1980

Uhlig, Peter: Die Chance nutzen! In: Christian Longolius (Hg.): Fernsehen in Deutschland. Offener Kanal: Eröffnung der Diskussion. Hamburg 1980, S. 45-48.

UNICA 1984

UNICA - Union internationale du cinéma non professionnel (Hg.): Cinquante ans de l' UNICA. Budapest 1984.

United Nations 1993

United Nations (Hg.): Demographic Yearbook. New York 1993.

Virilio 1989

Virilio, Paul: Die Sehmaschine. Berlin 1989.

Virilio 1992

Virilio, Paul: Der nodale Krieg. In: die tageszeitung (taz) vom 18.01.1992, S. 20.

von Hoeren, Andreas 1993

von Hoeren, Andreas: Clip it. Möglichkeiten und Grenzen der Nutzung von Video in der Jugendarbeit. In: Gerd Brenner und Horst Niesyto (Hg.): Handlungsorientierte Medienarbeit: Video, Film, Ton, Foto (= Praxishilfen für die Jugendarbeit). Weinheim und München 1993, S. 36-42.

Wagner 1978

Wagner, Rainer C.: Thesen zum Amateurfilm. Eine eingehende Betrachtung des Amateurfilms neben Fernsehen und Kino. In: Bund Deutscher Filmamateure e.V. - BDFA - (Hg.): Jahrbuch des deutschen Amateurfilms 1978 (= Sonderausgabe des offiziellen Organs des Bundes deutscher Filmamateure - BDFA: film 8/16, 2. Jg.). Wehrheim/Taunus 1978, S. 8-14.

Warneken/Warneken-Pallowski 1988

Warneken, Bernd Jürgen und Warneken-Pallowski, Katrin: Kommunale Kulturpolitik. In: Wolfgang R. Langenbacher u.a. (Hg.): Handbuch zur deutsch-deutschen Wirklichkeit. Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Kulturvergleich. Stuttgart 1988, S. 401-407.

Watzlawick 1994

Watzlawick, Paul: Vom Schlechten des Guten oder Hekates Lösungen. München 1994.

Weichler 1987

Weichler, Kurt: Die anderen Medien. Theorie und Praxis alternativer Kommunikation. Berlin 1987.

Wessel 1995

Wessel, Thomas: Mit Helga Brenn „Am Herd geschnuddelt“. In: HNA (Hessische/Niedersächsische Allgemeine) Nr. 60 vom 11.03.1995, S. 36.

Wick 1992

Wick, Rainer K. (Hg.): Fotografie und ästhetische Erziehung. München 1992.

Wildenhahn 1975

Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Leseunden. Frankfurt am Main 1975.

Winterhoff-Spurk 1992

Winterhoff-Spurk, Peter (Hg.): Der Offene Kanal im Saarland. Ergebnisse der Begleitforschung (= Schriften der Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland; Bd. 1). Saarbrücken 1992.

Winterhoff-Spurk/Heidinger/Schwab 1992

Winterhoff-Spurk, Peter; Heidinger, Veronika; Schwab, Frank: Der Offene Kanal in Deutschland. Ergebnisse empirischer Forschung. Wiesbaden 1992.

Winterhoff-Spurk/Heidinger/Schwab 1994

Winterhoff-Spurk, Peter; Heidinger, Veronika; Schwab, Frank: Wissenschaftliche Begleituntersuchung (Zusammenfassendes Fazit). In: Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland (Hg.): Erfahrungsbericht der Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland (LAR) an die Regierung des Saarlandes über die Durchführung des Offenen Kanals (= Schriften der Landesanstalt für das Rundfunkwesen Saarland; Bd. 4). Saarbrücken 1994, S. 262-267.

Wolf 1996

Wolf, Fritz: Wir drehen, wo andere nicht mehr drehen. Die Filme des Dokumentaristen Thomas Schadt. In: Die Zeit 12 (1996) vom 15.03.1996, S. 59.

Wolfer 1992

Wolfer, Ernst: Filmen damals - Beiträge zur Geschichte des Amateurfilms (= Eigenverlag des Autors). Wädenswill 1992.

Zacharias-Langhans 1977

Zacharias-Langhans, Garleff: Bürgermedium Video. Ein Bericht über alternative Medienarbeit. Berlin 1977.

ZAG 1990

Zentrale Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm (ZAG): Amateurfilm zwischen gestern und morgen. In: Fotokino Magazin 3 (1990), S. 76-77.

Zentralhaus o.J.a

Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig - Spezialechule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens (Hg.): Lehr- und Stoffplan für das Fachgebiet Amateurfilm. Grundstufe. Leipzig o.J.

Zentralhaus o.J.b

Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig - Spezialechule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens (Hg.): Lehr- und Stoffplan für das Fachgebiet Amateurfilm. Mittelstufe. Leipzig o.J.

Zentralhaus o.J. [1987]

Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hg.): Entwicklungskonzeptionen der Fachgebiete des künstlerischen Volksschaffens: Amateurfilm 1986-1990 (= Zentralhaus-Publikation). Leipzig o.J. [1987].

Zimmermann 1985

Zimmermann, Patricia Rodden: Reel families: a social history of the discourse on amateur film. 1897 - 1962. Wisconsin-Madison 1985.

Eidesstattliche Versicherung

Hiermit versichere ich an Eides Statt, daß die eingereichte Abhandlung ***Der Amateurfilm – Gebrauchswesen privater Filme*** von mir selbständig und ohne eine Mithilfe angefertigt wurde, die aus dem Text der Arbeit nicht zu ersehen ist. Die Arbeit ist noch nicht im Druck erschienen und noch nicht Gegenstand eines Promotionsverfahrens gewesen.

(Eckhard Schenke)

Göttingen, 29.01.1998