

Annette Deeken

Privater Dokumentarismus, die Schattenseite der Bildindustrie

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14401>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Deeken, Annette: Privater Dokumentarismus, die Schattenseite der Bildindustrie. In: Burkhard Röwekamp, Astrid Pohl, Matthias Steinle u.a. (Hg.): *Medien / Interferenzen*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 16), S. 26–37. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14401>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Annette Deeken

Privater Dokumentarismus, die Schattenseite der Bildindustrie

Der Amateurfilm scheint, gemessen am Highway der Kinoindustrie, auf einer Seitenstraße der Medienwelt zu liegen. Zumindest wenn man nicht an die quantitativen Dimensionen von Umsatzzahlen und Profitraten oder an die Myriaden belichteter Filme denkt, sondern wenn man seinen Status innerhalb der Medienwissenschaft betrachtet, die diesen speziellen Anwendungsfall von Kino und Film bislang weitgehend ignoriert hat.

Eine Definition von Amateurfilm lautet: „Alle nicht berufsmäßig und nicht kommerziell hergestellten Filme fallen in diese Kategorie.“⁴ Dass diese – wie alle Definitionen des Stichwortes – ex negativo formuliert, ist kein Zufall, sondern hat seinen spezifischen Grund in der mitgedachten Struktur, dass Film und Kino als profitables Geschäft eingerichtet sind. Ob ausgesprochen oder nicht, im Hintergrund wirkt die milliardenschwere Unterhaltungsmaschinerie, zu der sich die Kinoindustrie als Traumfabrik und Profitcenter entwickelt hat. Gleichwohl ließe sich diese grundlegende binäre Opposition² von Professionalismus und Amateurstatus folgendermaßen etwas plastischer skizzieren:

1. Amateurfilme sind low-cost-Existenzen. Da sie weder von kapitalkräftigen Gesellschaften produziert werden noch deren Vertriebswege nutzen können, sind sie vom klassischen Rezeptionsort Kino ausgeschlossen.
2. Amateurfilme sind Resultate der Freizeitindustrie. Da er in der ökonomischen Konkurrenz nicht mithalten kann, bleibt der Amateurfilmer auf seine individuellen Möglichkeiten verwiesen.
3. Amateurfilme entstehen in der Privatsphäre. Die sekundären Modi, mit denen sich ein Film im öffentlichen Erscheinungsbild bemerkbar macht [Zensurkarten, Filmförderung, Zuschauerstatistiken, Filmkritiken etc.], sind vergleichsweise rar.
4. Amateurfilme bieten einen großen Freiraum, denn wann, was und wie gefilmt wird, fällt weitgehend in die individuelle Entscheidungsbefugnis – womit Autorschaft eine zentrale Rolle spielt.
5. Amateurfilme heben das System der Arbeitsteilung komplett auf; Funktionen wie Kamera, Regie, Schnitt und Vertonung finden meist sogar in Personalunion statt.

6. Amateurfilme sind mehr oder minder Unikate. Zumindest werden sie, da kein Verleih je diese Werke anfordert, höchst selten in Form von Kopien in Umlauf gesetzt.

7. Amateurfilme werden an diskreten Orten vorgeführt: Im Heimkino, im Internet, in Kneipen, gelegentlich auch in Museen – also an Orten, die nicht ausschließlich dem Filmkonsum verschrieben sind.

Alle diese Bestimmungen treffen in modifizierter Form auch auf die Amateurfotografie zu, weshalb ich vorschlagen würde, eher den Begriff »private Bildpraxis« zu verwenden. [Diese Sprachregelung hätte überdies einen moralischen Mehrwert, weil sie ihrem Forschungsgegenstand neutraler begegnet als die pejorativ besetzte Rede vom Amateur.] Dass der Charakter der umrissenen Bildpraxis privater Natur ist, impliziert auch: Produktion und/oder Konsumtion und deren historische Überlieferung finden hinter verschlossenen Türen statt. Womit die schwierige Materiallage angedeutet wäre für diejenigen, die sich diesem Forschungsgegenstand widmen wollen. [Welche Archive sammeln überhaupt Amateurfilme? Nach welchen Kriterien? Wann wandert ein privater Film denn ins Archiv? etc.]

Wenn die einzelnen Amateurfilme auch nicht in kommerzieller Absicht hergestellt wurden und werden, so sind sie doch ein ökonomisch bedeutendes Produkt der Filmindustrie und Gerätehersteller. Entstehen und sich entfalten konnte der Amateurfilm immer nur als Bezugsgröße, in Abhängigkeit von den Entscheidungen des produzierenden Kapitals.

Für die Industrie wiederum sind Amateure nur dann interessant, wenn sie in möglichst großen und kaufkräftigen Massen auftreten. Insofern erweist sich der Amateurfilm als ebenso kommerzielle und milliardenträchtige Veranstaltung wie die Traumfabriken. Nur die Rolle des Käufers ist eine andere, da der Amateur nicht Eintrittskarten, sondern Rohfilm, Chips oder Bänder, Kameras, Projektoren und Zubehör kauft.

Die private Filmproduktion hat in diesem Kontext die Bedeutung von Konsumtion. Ob aus der teuer bezahlten Ausrüstung je etwas Ansehbares oder Ansehnliches wird, interessiert aus der Sicht der Industrie nicht. Auch dies ein Unterschied zur professionellen Praxis.

Mediengeschichte und Materialschlacht

Die Fachliteratur zum Thema bevorzugt überwiegend einen medientechnischen Blick. Die Geschichte des Amateurfilms schreibt sich aus dieser Perspektive als eine Abfolge der apparativen Kamera- und Projektionstechniken.³ Der Schlüsselbegriff für diese oft ausgreifend exekutierte Materialschlacht heißt Format, womit die Breite des Zelluloidbandes gemeint ist. Die binäre Opposition von Beruf und Amateur findet auf dieser technischen Ebene ihren scheinbar unschlag-

baren Beweis: Als professionell gilt ein 35mm-Filmband; alle geringeren Breiten werden Schmalfilm genannt und sollen angeblich das Reich des Amateurfilms ausmachen.⁴ So schön es auch klingt, eine Demarkationslinie förmlich in Millimetern auszudrücken, stichhaltig ist diese Sichtweise nicht, denn haben nicht die „Kriegsberichtler“ im 2. Weltkrieg die Bilder einer 16mm-Kamera ins Kino gebracht? Und haben nicht bis Anfang der dreißiger Jahre betuchte Amateure auf 35mm gedreht?

Umgekehrt spricht viel für die Annahme, dass die Lumières den »Cinématographe«, analog zur zeitgenössischen Mode der Knipserei, als reines Amateurgerät auf den Markt bringen wollten. Die erste deutsche Amateurfilmkamera übrigens kam 1898 von Oskar Meßter heraus, der „Amateur-Kinetograph“. Die Konstruktion, schrieb Messter, „entspricht den Ansprüchen der Herren Amateure vollkommen, da Jedermann, der Elementar-Kenntnisse in der Photographie besitzt, mit diesem Apparat kinetographische Aufnahmen machen kann.“ Sein Format war der 35mm-Film, das auch die »Olywood« von 1928 noch verwandte.

Die endgültige Scheidung von professionellem Kinofilm versus Amateurfilm ist keine Frage der Formate, auch wenn 1925 die Industrie einen entscheidenden Einschnitt vornahm, als Pathé mit dem 9,5mm-Format und Eastman Kodak mit dem 16mm-Film in Deutschland herauskamen. Der qualitative Sprung fand vielmehr statt, als der Tonfilm eingeführt wurde: Siemens und Agfa brachten 1935 für den Privatgebrauch Projektoren mit Lichtton-Wiedergabe heraus, womit Heimkino und Amateurfilm zwei hörbar unterschiedliche Präsentationsformen wurden. Denn Heimkino spielte sich nun qua Leihfilm auch akustisch ab, während die »Selbstgedrehten« bis in die späten fünfziger Jahren stumm blieben.

Shooting und Knipsen

Die in der Fachliteratur übliche pauschale Rede von „dem“ Amateurfilm kennt immerhin zwei Sub-Genres: Die erste und quantitativ sehr umfangreiche wird meist als „Familienfilm“ bezeichnet. In einer Annonce vom „Ernemann Aufnahme-Kino“⁵ hieß es: „Das schönste Drama, die interessantesten Reisebilder verblassen gegen einen Film, auf dem das Publikum sich selbst, Freunde oder Bekannte sehen kann.“ Nicht die Verwandtschaftsverhältnisse, sondern der Umkreis des eigenen Lebens sind die Abbildungssujets des privaten Bilddokumentarismus. Familienfilm und Home-Movie sind auch in dieser Hinsicht nicht dasselbe, wie Patricia Zimmermann in ihrer Untersuchung fälschlicherweise nahe legt.⁶ Denn Heimkino bezeichnet den Rezeptionsort eines Films (im Gegensatz zum öffentlichen Raum des Kinotheaters) und macht keine Aussagen über den Inhalt der in der privaten Sphäre projizierten Filmaufnahmen. Im Unterschied zum sog. Familienfilm.

Eine typische Version dieser Spezies findet sich bei Wim Wenders in *Paris, Texas* (1984). Die Einstellungen in Szene 45 wechseln zwischen dem Heimkino im „Wohnzimmer. Innen, nachts“ und dem projizierten Amateurfilm:

Walt führt seinen Super-8 Film vor. Er sitzt neben dem Projektor, der auf dem Küchentisch steht. Travis und Anne sitzen auf dem Sofa, und Hunter schaut von hinter [sic] seinem Aquarium aus zu. Er ist allerdings mehr an den Fischen interessiert als an den Bildern auf der Leinwand.

[Super8:] *Man sieht Walt, Anne, Travis und den damals dreijährigen Hunter in einem Wohnmobil, unterwegs zum Meer. Alle sind ausgelassener Stimmung.*

[Heimkino:] Wie [sic] das erste Bild von Jane erscheint, schließt Travis für einen Moment erschrocken die Augen.

[Super8:] *Dann kommt eine Szene, in der der kleine Hunter auf Travis' Schoß sitzt und das Auto lenkt.“⁷*

[Heimkino:] Hunter (zu Travis): „Ich beim Autofahren.“ Travis: „Ja, du machst das schon gut.“

[Super8:] *„Alle fünf am Strand, offenbar von einem anderen Touristen gefilmt./Travis mit Jane und Anne in den Armen./ Walt und Anne, die mit Hunter herumalbern./ Jane dreht Pirouetten./ Travis baut mit Hunter eine Sandburg. Jane kommt hinzu und umarmt Travis./ Jane und Travis, die sich verliebt küssen./ Ein spielerischer Streit zwischen Travis und Jane, eine Art Boxkampf.*

[Heimkino:] Hunter beobachtet seinen Vater und sieht, wie sehr ihm die aufkommenden Erinnerungen zu schaffen machen.

[Super8:] *Hunter und Travis, die in der Abenddämmerung auf einem Landesteg zusammen herumtanzen.*

[Heimkino:] Der Film ist zu Ende. Walt schaltet das Licht wieder an. Travis sitzt benommen da, als ob er aus einem Traum aufwache. Hunter steht jetzt neben ihm und zum ersten Mal sieht er Travis an, als habe er ihn als seinen Vater akzeptiert.“⁸

Diese Szene bildet bekanntlich eine dramaturgische Schlüsselstelle für das gesamte Beziehungsgefüge, das in *Paris, Texas* entwickelt wird. Was hier interessiert: Ein knatternder Super8-Projektor liefert sprachlose Bilder von Ferienstimmung, Verliebtheit, Ausgelassenheit und kindlichem Spiel, Strand und Sonnenuntergang – Sinnbilder unbeschwerten Daseins, Zeichen von Harmonie und Glück [welches hier vor allem in der Vollständigkeit der bürgerlichen Klein-

familie liegt!]. Um nicht in puren Kitsch abzugleiten, ist die Intonation in die Vergangenheit verlagert und die Erzählung sichtlich fragmentiert. Der Prozess der Erinnerung verklärt, wirkt sentimental und nostalgisch, aber irgendwo auch authentisch. Dafür sorgt der Stil des Amateurfilms: Die Bilder sind verwackelt, falsch belichtet, verblasst und unscharf.

In Hinblick auf den sog. Familienfilm kann man an der zitierten Szene zwei elementare Bestandteile ablesen: zum einen findet die Filmvorführung im häuslichen Rahmen statt. Aber es handelt sich nicht einfach um Heimkino im Sinne einer schlichten Ortsveränderung der Projektion vom Lichtspieltheater ins Wohnzimmer, sondern um eine besondere kollektive Kommunikationssituation. Zum anderen werden nicht kommerzielle Unterhaltungsfilm im Kleinformat projiziert, sondern Ausschnitte aus der eigenen Biografie, die persönliche Erinnerungen darstellen und den Akt des Erinnerns stimulieren. Zwischen beiden Elementen – das ist vielleicht das entscheidende Charakteristikum eines Familienfilms – besteht personelle Kongruenz. Die Zuschauer vor und die Akteure auf der Leinwand sind – in zeitlicher Differenz – dieselben Personen. Aus ihrer Warte erscheint der Film wie ein Rückspiegel, der die eigene Vergangenheit reflektiert.

Dieser Widerschein löst kommunikative, interpersonelle Akte aus – eine Reaktion, die Wenders allerdings auf sehr unkonventionelle Weise filmisch aufgelöst hat, nämlich durch Blicke bzw. Blickrichtungen und die Kombination von Sonnenuntergang (im Super8-Vergangenheitstraum) mit der ersten physischen Annäherung des Kindes an den Vater. Diese filmisch dargestellten Reaktionen auf die Projektion sind realitätsfremd, denn Heimkino-Abende in der landläufigen Bildpraxis verlaufen ausgesprochen sprachintensiv. Allerdings artikuliert sich diese Sprachlichkeit nicht in geschlossener Satzbauform und Dialog, sondern als Folge fragmentierter Einwürfe, spontaner Zwischenrufe und monologischer Kommentare, die mit den Bildern die Zwiesprache der Erinnerung halten.

Dieser kommunikative Rahmen hat eine starke Affinität zur privaten Diashow. Die Bedeutung der Bilder liegt bei beiden Formen in den visuellen Bruchstücken, die – sprunghaft und unsortiert – als Stichwortgeber funktionieren. Sie helfen der Erinnerung, der jeweils eigenen Erinnerung, auf die Sprünge. Jede weitergehende Interpretation, im Sinne einer geschlossenen Darstellung einer Begebenheit, würde über die visuelle Hilfestellung hinausgehen und damit die Funktion der Freiheit der Beteiligten einschränken, ihre individuelle Sicht auf die erinnerten Momente repräsentiert zu sehen. Darin liegt der Grund, warum weder Diavorführungen noch die sog. Familienfilme eine dramaturgisch durchdachte Bildfolge brauchen. Und warum die Filme meist lange Sequenzen haben und fast nie im eigentlichen Sinne [als Verkürzung der Time-line] geschnitten werden. Jede Komposition impliziert immer auch eine Interpretation, zumindest im Sinne einer Festlegung, wie man das Rohmaterial bewertet. Montage und vor allem Kommentarton sind bestens geeignet, den Konsens des Publikums im Heimkino [und das Harmo-

nie-Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie] empfindlich zu stören. Oder umgekehrt gesagt: Der kollektive kommunikative Prozess funktioniert um so besser, je weniger in das Material eingegriffen wird. Dementsprechend tritt der Urheber des Familienfilms nicht als ein sonderlich kreativer Autor auf, der das Geschehen vor der Kamera zu einem erzählerischen Ablauf verarbeitet. Er – entgegen den Reklamedarstellungen war Amateurfilm früher fast ausschließlich Männersache – scheint lediglich ein Lieferant von authentischer Wiedergabe zu sein, einer, der zufällig den Spiegel dabei hatte, als das Material entstand.

Gerade diese unsortierten und ungekürzten Filmstreifen machen diese Art Amateurfilm für Außenstehende qualvoll langweilig. Das landläufige Urteil, es handele sich um schlecht gemachte Filme, geht jedoch an ihrer Funktion völlig vorbei. Die sog. Familienfilme wollen sich gar nicht an den Qualitätsstandards des kommerziellen Films messen. Sie sind sich als Stimuli genug, Erinnerungen wachzurufen und Teile der eigenen Biografie zu formulieren. Roger Odin, einer der renommiertesten Amateurfilm-Forscher, schließt aus dieser Nutzenanwendung, dass Familienfilme eher einen photographischen als einen kinematographischen Sinn hätten.⁹ Fraglich ist überdies, ob wir es überhaupt mit einem Sub-Genre zu tun haben, dessen Ziel die technische Reproduktion ist. Für die meisten Nutzer hat die Aufzeichnung ihren Zweck längst erfüllt, bevor sie auch nur eine Sekunde projiziert wird. Das Freizeitvergnügen, welches das Hantieren mit der Kamera bietet, wird im Akt der Aufnehmens realisiert, in den Momenten also, in denen der Filmer mit seiner Kamera in dokumentarischer Absicht im Kreis von Verwandten oder Bekannten agiert. Den Aufnahmen muss nicht unbedingt eine Wiedergabe folgen. Die Unmengen an Zelluloid-Filmen, die irgendwo zwischen Haushalt und Dachboden lagern, ohne jemals entwickelt worden zu sein, legen davon Zeugnis ab. Analoges steht für die zahllosen Videos zu vermuten, die in Kassettenform gesammelt werden und das eine oder andere biographische Ereignis konservieren.

Ein innerfilmisches Indiz für die These, dass der Akt der Aufnahme das entscheidende Vergnügen bereitet, sind die beobachtbaren Verhaltensweisen. Sie sind gekennzeichnet durch den unermüdlichen Versuch einer Interaktion mit der Kamera, als handele es um ein neues und besonders interessantes Gruppenmitglied. Der Apparat wirkt wie ein Katalysator, der Gruppenmitglieder integriert und Einzelne zu einer deutlichen Verhaltensänderung vor der Kamera animiert. Es ist der Vorgang des „Achtung Aufnahme“, der dokumentiert wird [und dessen Zeuge wir nach vielen Jahren noch werden können], und dieses Prozedere scheint sichtlich Vergnügen zu bereiten, jedenfalls zeigen private Filme ausgesprochen gern Menschen, die demonstrativ in die Kamera lächeln, freundlich oder jovial winken, herumalbern, Grimassen schneiden.

Solche Reaktionen beziehen ihren Sinn aus dem Bewusstsein, in einer apparativ dirigierten Situation des Shootings zu stehen. Interessante Anschauungsbei-

spiele für die subtile Wendung seriöser Bürger ins Infantile bieten die Filme des ansonsten sehr standesbewussten Kronberger Apothekers Julius Neubronner aus der Kaiserzeit. Gelegentlich, vor allem bei Kindern und in den Anfängen des Films, sieht man auch einmal die Reaktion „furchtsam auf den Apparat zugehen oder vor ihm Reißaus nehmen“. Meist überwiegt jedoch das demonstrative Glücklichein für das Auge der Kamera. Diese Attitüde hat zweifellos etwas spielerisches und funktioniert als Gesellschaftsspiel nicht nur im filmischen Kontext. Auch die Fotografie kennt ihre launigen Spaßmacherbilder, die gewissermaßen gemeinschaftlich geknipst werden. Lange vor der »Lomografie« hat Thomas Mann dieses Spaßverhalten im *Zauberberg* adäquat beschrieben.

Dass in der modernen privaten Bildpraxis eine gewisse Unernsthaftigkeit der Selbstdarstellung herrscht, merkt man sofort, wenn man in alten Amateurfilmen sieht, wie sich ein Dutzend Leute zum Gruppenbild arrangieren, als ob sie sich im Fotostudio und nicht vor einer Filmkamera mit Schwenkkopf befänden. Mit dem klassischen Ritual der steifen Pose ist ein Gefühl von Ernst für die Situation verbunden, aus der ein visuelles Dokument der eigenen Person hervorgehen soll. Johan van der Keuken hat diese unzeitgemäße Auffassung vom dokumentarischen Wert eines Bildes sehr anschaulich in seinem Film über das Fotostudio *To Sang* (1997) herausgearbeitet.

Die Affinität zwischen Knipsen und Shooting liegt nicht nur im Akt der Aufnahme, sondern auch in der eher traditionellen Art, den einzelnen Bildfragmenten eine Gesamtform zu geben. In den frühen Amateurfilmen wurde des öfteren eine handschriftliche Bildlegende als Zwischentitel eingeschoben. Ähnlich wie im Fotoalbum die Bilder mit Stichworten versehen werden, damit die Gedächtnisstütze auch funktioniert. Eine andere Version, sich des wertgeschätzten Materials zu versichern, besteht im Sammeln und in der physischen Kennlichkeit dieses Sammelns, etwa in Gestalt gleichförmiger (oft goldverzierter) Kassettenhüllen.

Die offenkundigste Parallele zwischen Foto und Film besteht im Motivbestand der privaten Bilddokumente: die Hochzeit, die Grundsteinlegung fürs Eigenheim, die Taufe und überhaupt die eigenen Kinder in allen Altersstufen, das neue Auto, die Urlaubsreisen – es sind die Stationen einer bürgerlichen Normalbiografie, die zum Kauf und zum Gebrauch einer Foto- oder Film-Kamera motivieren. Anders als der Begriff „Familienfilm“ nahe legt, wird gern auch der kollektive Frohsinn dokumentiert, Betriebsausflüge etwa oder der Verein. Ausschlaggebend ist aber immer die merkwürdige Gleichsetzung von dem persönlichen Motiv [eine Situation ist biographisch bedeutungsvoll] mit dem Bildmotiv [das Foto oder der Film zeigen diese Bedeutung]. Eben deshalb dürfen die Bilder ruhig verwackelt oder unscharf sein, solange man den Anlass wiedererkennt.

Das oft über Jahrzehnte hinweg gesammelte Potenzial, das in unzähligen Heimarchiven lagert, bildet Ausschnitte aus dem privaten Leben ab, aber es liefert

– entgegen einem verbreiteten Vorurteil, keine »Archive des Alltags«¹⁰. Denn Bilder von der Haus- oder Berufsarbeit, Krankheiten, Mahlzeiten, Ehekräche und andere Vorkommnisse des gewöhnlichen Lebens sind im Familienfilm nicht dargestellt. Dieser bietet, wie Bert Hogenkamp es formuliert hat, ausgesuchte Stücke von der Hoffnung auf Glück. Auch schamloser Art übrigens. Ein großer, wengleich tabuisierter Teil der privaten Bilder widmet sich nämlich dem menschlichen Körper und Akt in eindeutig pornographischer Absicht. Wer »Amateurfilm« in Internet-Suchmaschinen eingibt, wird der privaten Bildpraxis in Form von Pornografie unweigerlich begegnen.

Ambitionen auf gesellschaftliche Anerkennung

Die zweite Subkategorie des Amateurfilms kursiert in der Regel unter dem Begriff »Amateurfilm«. Gemeint ist damit der Filmende im ursprünglichen Sinne des Wortes als Liebhaber einer Sache, neudeutsch Hobby. Die hier gemeinte Art Freizeitkultur versteht sich nicht als selbstgenügsames Dokumentieren aus besonderem privaten Anlass, denn Hobbyfilmer verfolgen ein aus ihrer Sicht ernsthaftes Interesse. Im Unterschied zum biographisch motivierten Shooting wechseln diese das Sujet und suchen sich Themen jenseits von Lumières *Le repas du bébé* (1895). Damit ist eine gewisse Spezialisierung verbunden: Die heimische Landschaft samt Flora und Fauna, Tiere, lokales Geschehen, ferne Länder und exotische Sitten bilden die eindeutigen Schwerpunkte der Hobbyfilmer. Die Motivauswahl orientiert sich oft – wie auch bei den engagierten Amateurfotografen – am romantischen Ideal einer heilen, autobahnfreien und vorindustriellen Zeit.

Gewechselt wird auch das visuelle Erscheinungsbild und damit der Maßstab, der an das Freizeitvergnügen angelegt wird. Nicht umsonst muss Filip Mosz, die Hauptfigur in Krzysztof Kieslowskis Film *Der Amateur* (1979), seine Ehe opfern, als „es“ ihn packt. Er tritt in den Filmclub ein und lernt die Regeln, nach denen aus einzelnen Einstellungen fortlaufende Erzählungen werden. Ambitionierte Hobbyfilmer wollen also ein geschlossenes Ganzes vorzeigen können, einen „richtigen“ Film mit Titel und Abspann. An der Wahl ihrer Stilmittel und Darstellungsformen geben sie deutlich zu erkennen, an welchen Vorbildern sie sich orientieren, mit denen sie konkurrieren möchten: am Rhythmus der Videoclips und an Reportagen aus dem Fernsehen. Das zeigt sich an der Schnittfrequenz und an der ausgiebigen Unterlegung mit Musik oder an der fortlaufenden Kommentierung, gelegentlich sogar im On. Zitat aus der Ankündigung eines Clubabends der Amateurfilmer: „Wie beim großen Bruder Fernsehen hat er es geschafft, sich selbst als Kommentator in die laufenden Szenen einzublenden. Er überrascht mit rasantem Tempo und seinen ausgeklügelten elektronischen Tricks.“ Unverkennbar tritt hier das technische Leistungsvermögen als ästhetische Qualität auf.

Deutlich unterschieden vom Familienfilm ist auch der kommunikative Kontext. Als Ansprechpartner gelten Gleichgesinnte, die den Wert des technischen

Aufwandes schätzen können. Traditionell geschah dies durch Mitgliedschaft in einer Organisation, in der DDR waren dies Amateurfilmkollektive, bundesdeutsch ist es bis heute der Bund deutscher Amateur- und Videofilmer, BDFA. Der Gegenstandsbereich der Diskurse, wie sie auf Vereinsabenden und im Internet geführt werden, ähnelt einer ausgiebigen Warenkunde – und wird von der Industrie kräftig belebt durch die unablässige Einführung sogenannter technischer Verbesserungen [die sich oft als reine Spielerei herausstellen].

Umgekehrt werden ständig Artikel vom Markt genommen, nicht weil sie nicht benötigt würden, sondern weil sie nicht genügend Profit abwerfen. Wer je versucht hat, sich ältere Amateurfilme anzusehen, wird mit diesem Prinzip ganz praktisch konfrontiert, denn Super8-Technik wurde Ende der achtziger Jahre vom Markt genommen, und Projektoren für Normal8 gibt es noch nicht einmal mehr auf dem Gebrauchwarenmarkt von Ebay. Ambitionierte Hobbyfilmer – nicht anders als Hobbyfotografen – sind abhängig von den Entscheidungen der Bildindustrie. Aber sie hängen auch gern daran. Ein beredtes Zeugnis davon legt die ausgreifende Ratgeber-Literatur ab, die seit den zwanziger Jahren [damals erschien die erste Amateurzeitschrift *Film für alle*] Fragen der technischen Potenz erörtert: Wie eine Kamera in der Hand liegt, welche Auflösung die Bilder haben, welche Blenden, welches Filmmaterial, welches Zubehör usw. Diese Fixierung auf das technisch Machbare und privat Finanzierbare ist keineswegs überholt durch das digitale Zeitalter, wie ein Blick auf den aktuellen Zeitschriftenmarkt unschwer erkennen lässt. Die ausgiebige Erörterung der Frage, welche Kamera, welches Schnittsystem, welche Bildauflösung und Tonbearbeitung, diese Fragen sind mit der Umstellung von Zelluloid auf Magnetband und DV nicht ausgestorben.

Aus diesem Technikfetischismus heraus war das bloße Dokumentieren von persönlichen Erlebnissen schon immer streng verpönt. Ein Film darf nicht verwackelt, unscharf oder falsch belichtet sein, sondern muss, wie beim Profi, „sauber“, bildscharf, auf Anschluss und mit Stativ gedreht werden. Dieses Schönheitsideal gilt heute immer noch als Bewertungsmaßstab auf den Wettbewerben der organisierten Hobbyfilmer. Filmische Inhalte spielen in diesem Diskurs keine Rolle.

Als Gegenbewegung zur etablierten Kinoindustrie waren es aber gerade die vermeintlichen Defizite der Dilettanten, die der filmischen Stilgeschichte entscheidende Impulse gegeben haben. „Die Hoffnung der Filmkunst“, schrieb Robert Flaherty 1928, „ist der Amateur. Denn die Filmindustrie darf künstlerische Experimente nur in sehr beschränktem Maße wagen. Der Amateur arbeitet aus Liebhaberei. Seine Augen sind sehend, sein Herz ist unbeschwert von kommerziellen Erwägungen. Und deshalb kann er dem Wesen der Sache manchmal näher rücken, als jene, die davon leben müssen. Ich bin überzeugt, dass auch in der Filmkunst vom Amateur entscheidende Impulse ausgehen werden.“¹¹

Die leicht wackelnde Handkamera mit verzogener Schärfe, das zitternde Bild, die ausgebleichten Farben, diese „Erkennungszeichen“ eines Amateurfilms mit dem Charme des Provisorischen haben das *Direct Cinema* und *Dogma 95* genau so inspiriert wie *Broken Silence* (1995) oder *Blair Witch Project* (1999), und *Blaue Blumen* (1985) von Herbert Achternbusch ebenso wie *Buena Vista Social Club* (1999) von Wim Wenders. Allerdings handelt es sich in der Regel um ein Stilmittel, d.h. um das Bild von einem Amateurstil, der simuliert wird, um Lebensnähe und den Gestus des Dokumentarischen zu erzeugen. Mit den angeblichen Amateurbildern wird das Erzählgeschehen in den Niederungen der Realität verankert und als authentisches Dokument beglaubigt. Das klassische Beispiel für diese Funktion [in diesem Fall handelt es sich sogar wirklich um einen Amateurfilm] findet sich in *J.F.K.* (1991) von Oliver Stone.

Mit den wirklichen Filmen der Amateure haben diese experimentellen oder kommerziellen Verwendungsweisen vielleicht nichts mehr zu tun. Denn gegen das Risiko, verwackelte unscharfe und falsch belichtete Aufnahmen zu machen, hat die Industrie schon längst mit Belichtungsautomatik, Stabilisatoren, Autofokus und ähnlichem gerüstet. Während also Filmgeschichte geschrieben wird mit Werken, die so aussehen, als wären sie von Amateuren gedreht, drehen die Amateure Filme, die technisch makellos aussehen.

Statt eines Fazits: in der spärlichen Forschungsliteratur stehen Familienfilm und Hobbyfilm als Subgenres kategorisch gegenüber. Roger Odins setzt sogar einen fundamentalen Paradigmenwechsel an, indem er den Familienfilm zur Fotografie und den Hobbyfilm zur Kinematografie zählt. Die radikale Entgegensetzung entspricht jedenfalls dem Selbstverständnis der beiden mit dem Amateurfilm befassten Organisationen: auf der einen Seite stehen UNICA (Union internationale du Cinéma d'Amateur) und BDFA (Bund deutscher Film- und Videoamateure), die Aktivisten der traditionellen Amateurfilmbewegung. Bei ihren Veranstaltungen sind rein private Filmdokumente explizit nicht zugelassen. Auf der anderen Seite steht die kleine Organisation der Inédits, die 1993 gegründet wurde mit dem Ziel, alle am Amateurfilm Interessierten zusammenzuführen, namentlich allerdings Archive. Bei den Inédits sind die ambitionierten Hobbyfilme der UNICA jedoch nicht erwünscht.

Was auf Basis der vorgenannten Überlegungen anstünde, wären detaillierte historische Untersuchungen, die endlich einmal aufzeigen, wie die verschiedenen Bildpraxen tatsächlich ausgesehen haben. Dies beginnt mit der Erforschung des Amateurfilmwesens zur Zeit des frühen Kinos und dessen Rückbezug zur Amateurfotografie; auch die Ästhetik der alternativen Arbeiterfilmclubs in den späten zwanziger, frühen dreißiger Jahren wäre untersuchenswert. Desgleichen das »Nationale Zentrum Amateurfilm« der DDR, das 1960 gegründet wurde. Eine merkwürdige Forschungslücke entsteht ebenfalls durch die beharrliche Igno-

ranz der organisierten bundesdeutschen Hobbyfilmer im BDFA, dessen Archiv preisgekrönter Filme längst nicht nur Spielfilme in Pseudo-Kinoqualität beherbergt, sondern auch eine Vielzahl von spannenden Dokumentarfilmen, die einer genaueren Analyse wert wären. Hier könnte der Unterschied zu Inszenierungen im Sinne des fiktionalen Films, die sich an den Standards der Kino-Spielfilme messen wollen bzw. gemessen werden, besonders augenfällig werden, denn Amateurfilmen stehen nun einmal, wie es Maya Deren in ihrer Poetik des Films formuliert hat, „keine Ingrid Bergmann mit ihrem Talent zur Verfügung“ und keine Kulissenbauten, und „auch auf die Vorteile der Make-up-Maschinerie von Hollywood“¹² kann ein Amateur nicht zurückgreifen. Der Versuch, Hollywood nachzuahmen, ohne zugleich über dessen Mittel zu verfügen, führt zwangsläufig zu dem, was man gemeinhin mit einem Amateurfilm assoziiert – ein schlechtes Imitat. „Wenn man kommerziellen Produktionsweisen nachzueifern sucht, [hat man] am Ende ganz sicher ein kommerzielles Produkt, weil es immer ein Ford sein wird und nicht plötzlich ein Fahrrad, das auf dem Montageband der Fordwerke erscheint.“¹³ Um so bedeutender werden demgegenüber die mittlerweile kultur- und sozialgeschichtlich relevanten dokumentarischen Aufnahmen, die sich nicht am Unterhaltungskino messen wollten. Die *Erste Internationale Film-Zeitung* hat diesen *documentary value* bereits 1912 hervorgehoben mit den Worten: „[Der Film] lässt nicht nur die Menschen, sondern auch die Dinge des Einst wiedererstehen. Er zeigt Gärten, die der Spekulation, Villen, die der Spitzhacke zum Opfer fielen, Paläste, die der Entweihung zum Opfer fielen. Er zeigt Trachten und Spiele, Gebräuche und Launen, die Frau Mode schuf“¹⁴. Bliebe „nur“ noch der Hinweis, dass es in Deutschland bislang kein einziges Filmarchiv gibt (im Unterschied zu Luxemburg und den Niederlanden), das sich systematisch der gefilmten „Errettung der Wirklichkeit“ verschrieben hätte.

Anmerkungen:

¹ Dehner, Walter, Eckhard Schenke: „Amateurfilm“, S. 21-22. In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Reinbek: Reclam 2002, hier S. 21.

² Vgl. dazu Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen, Wiesbaden: Westdt. Verlag 1999. S. 33.

³ Vgl. die Bücher von Gernot Kemner und Alex Katelle.

⁴ So nennt sich ein Archiv von Amateurfilmen in Hilversum „Smalfilmmuseum“. Schmalere als 35mm jedoch sind auch die Kriegsbilder im 2. Weltkrieg und die Unterrichtsfilme der Landesbildstellen.

⁵ *Der Kinematograph*, Nr. 267 vom 07.02.1912.

⁶ Zimmermann, Patricia R.: „Geographies of Desire“. In: *Film History* 8/1996, S. 85-98, hier S. 86.

- ⁷ Sievernich, Chris (Hg.): *Paris, Texas*. Berlin, Nördlingen: Road Movies, Greno 1984, S. 43. – Der folgende Kurzdialog wird nach der Videoverision von *Paris, Texas* [Teil der Gesamtausgabe Wim Wenders] zitiert, da das Filmtranskript, obwohl nach der Endfertigung des Films angefertigt, deutlich abweicht.
- ⁸ Sievernich, Chris (Hg.): *Paris, Texas*. Berlin, Nördlingen: Road Movies, Greno 1984, S. 43 f.
- ⁹ Odin, Roger: *Il Cinema amatoriale*. In: Gian Piero Brunetta (Hg.): *Storia del cinema mondiale*. Bd. V. Turin: Gialli Einaudi editore 2001, S. 319-352, hier S. 345.
- ¹⁰ *FAZ* vom 06.11.2000.
- ¹¹ Zit.n. Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*. Reinbek: Rowohlt 1980, Bd.1, S. 99.
- ¹² Deren, Maya: „Mit dem Auge planen“. In: Dies.: *Poetik des Films*. Berlin: Merve, 1984, S. 19-30, hier S. 20.
- ¹³ Ebd., S. 23.
- ¹⁴ *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 21 vom 21.05.1912.