

Vrääth Öhner

Spezialisierte Fragmentierung. Zu den technischen Bedingungen der Einbildungskraft im frühen Amateurfilm

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13913>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Öhner, Vrääth: Spezialisierte Fragmentierung. Zu den technischen Bedingungen der Einbildungskraft im frühen Amateurfilm. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Vorstellungskraft, Jg. 8 (2014), Nr. 2, S. 51–58. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13913>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-2014100730>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Spezialisierte Fragmentierung. Zu den technischen Bedingungen der Einbildungskraft im frühen Amateurfilm

Vrääth Öhner

1928 schreibt Felix Lampe, Direktor der »Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht« in der Amateurfilm-Zeitschrift *Film für Alle*: »Der Filmamateur erhebt Aufnahmen des schlicht Gegenständlichen zu Kunstleistungen, wenn er ihnen eine Form verleiht, in der sich allgemeine Gesetzmäßigkeit und individuelle Freiheit des Schaffens durchdringen« (Lampe 1928: 33). Der Topos vom Amateur, der unabhängig von fremden Interessen (ökonomischen etwa, oder Interessen eines Auftraggebers) frei aus sich heraus Kunst erschafft und damit sowohl zur eigenen als auch zur kulturellen Erziehung der Bevölkerung beiträgt, war zu diesem Zeitpunkt bereits vierzig Jahre alt. Etabliert wurde er im Zuge jenes »Kampfs um Anerkennung« der Photographie als legitime Kunstform seit Ende der 1880er Jahre, der in erster Linie von Amateuren geführt wurde. Und zwar überaus erfolgreich: Binnen weniger Jahre gelang es der in der Literatur als »Piktoralismus« bezeichneten Bewegung, die Photographie von ihrem wesentlichen, weil technisch begründeten Makel freizusprechen: ihrer wissenschaftlichen Abbildungsgenauigkeit. Während die apparativ hergestellte Genauigkeit die ästhetische Nobilitierung der Photographie lange Zeit mit dem Argument verhindert hatte, sie gebe dem Subjekt keinen Raum, »die Einbildungskraft des Subjekts müsse zugunsten einer detailgetreuen Darstellung zurücktreten und werde von dieser verdrängt«, so lassen sich, wie Bernd Stiegler und Felix Thürlemann ausgeführt haben, die piktoralistischen Antwortstrategien als Versuche lesen, »im Reich der dargestellten Objekte Subjektpositionen auszumachen und zu bestimmen« (Stiegler/Thürlemann 2012: 427).

Aus dem Konflikt zwischen subjektiver Einbildungskraft und Technik resultieren Stiegler/Thürlemann zufolge einige zentrale Merkmale sowohl der piktoralistischen Photographie als auch der piktoralistischen Kunsttheorie. Etwa die Aufwertung des subjektiven Gefühls zur höchsten Instanz des Kunstwerks, das die Begegnung des Subjekts mit der inneren wie der äußeren Natur bestimmt und zudem verhindert, dass die piktoralistische Theorie die Positionen der traditionellen Ästhetik, auf die sie sich zweifellos bezieht, einfach nur mechanisch wiederholt. Oder die Frage »nach den Grundlagen der menschlichen Wahrnehmung«, die aus der Photographie »eine Art ästhetisches Experimentierfeld für gesellschaftliche, ästhetische, aber auch erkenntnistheoretische

Fragen« macht (ebd.: 428). Freilich stand die Austragung des Konflikts zwischen Subjekt und Technik, darauf hatte bereits Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* hingewiesen, unter dem Vorzeichen der Versöhnung. Den »Forderungen der Kunstphotographie: Der Photoapparat soll Auge, Technik soll Kunst, der Gegenstand subjektiver Eindruck werden« (ebd.: 432), hielt Benjamin entgegen, dass Subjektivierung unter technischen Bedingungen nicht Emanzipation des Subjekts von der Technik heißen könne, sondern vielmehr von den Regeln der Kunst:

»Strukturbeschaffenheit, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen [mit anderen Worten: mit dem Optisch-Unbewussten] – all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Porträt« (Benjamin 1977: 371).

Allerdings übersieht Benjamins Einwand gegen die falsche, weil idealistische Versöhnung von Subjekt und Technik, die sich in der Vorstellung von einem technisch erzeugten »subjektiven Bild« ebenso verrät wie in den Bezugnahmen auf Vorbilder aus der bildenden Kunst, dass die piktorialistischen Theorien dennoch Fragen artikulieren, »die das Gebäude der traditionellen Ästhetik, das sie scheinbar aufführen, von innen aushöhlen« (Stiegler/Thürlemann: 428). Nicht umsonst beschreiben Stiegler/Thürlemann den »Weg, der zur Anpassung des Auges an den Apparat führt« in Anlehnung an die zeitgenössische Diktion als die »Via dolorosa der Kunstphotographie« (ebd.: 432).

Was hat es nun, um auf die eingangs zitierte Äußerung Felix Lampes zurückzukommen, zu bedeuten, wenn ausgerechnet in einer Filmzeitschrift für Amateure der Topos vom Amateur als subjektivem Schöpfer wiederkehrt, der von der piktorialistischen Kunsttheorie ausgearbeitet wurde? Abgesehen davon, dass die kunsttheoretische nicht die einzige Position war, die in Zeitschriften wie *Film für Alle* vertreten wurde, könnte man das Zitat zum Anlass nehmen, um auf eine Reihe von Kontinuitäten, aber auch von einschneidenden Brüchen aufmerksam zu machen. Auf der Seite der Kontinuitäten wäre neben der Bezugnahme auf traditionelle kunsttheoretische Positionen vor allem die Art und Weise zu nennen, mit der die Amateure für ihre Filme und Theorien Öffentlichkeit herstellten. Ähnlich wie die Photoamateure vierzig Jahre zuvor setzten sie auf die Gründung von Clubs und Zeitschriften, welche die Identität der Bewegung festigen und die Dynamik ihrer Entwicklung kommunikativ vorantreiben sollten. Im Unterschied zu den Photoamateuren allerdings, die es bald nach den ersten Club-Gründungen schafften, Ausstellungen in renommierten Kunsthäusern zu organisieren und

damit ein breites Publikum für ihre Arbeiten zu interessieren,¹ blieben die kommerziellen Filmabspielstätten den Filmamateuren in der Regel verschlossen.

Der Umstand verweist bereits auf die Seite der einschneidenden Brüche und veränderten Kontexte, mit denen der Amateurfilm konfrontiert war und in die er sich einfügen musste: Denn tatsächlich trennt den Film- vom Photoamateur nicht nur ein simpler zeitlicher Abstand, sondern die Differenz zwischen handwerklicher und industrieller Produktion. Und zwar sowohl auf dem Feld der Ästhetik als auch auf dem der Technik: Waren die Gegenspieler der Kunstphotographen in ästhetischer Hinsicht die Berufsphotographen, gegen deren zu Konventionen erstarrte »Methoden in Stellung, Beleuchtung, Umgebung und Retouche« (Stiegler/Thürlemann 2012: 418) die Amateure neue ästhetische Ziele und Möglichkeiten formulieren und ausprobieren konnten, so waren die Filmamateure von Beginn an, das heißt seit Mitte der 1920er Jahre mit einer vollständig entwickelten Filmproduktion auf industrieller Basis konfrontiert, die nicht nur den populären Massengeschmack dominierte, sondern auch die Vorstellungen davon, was unter Filmkunst zu verstehen sei.

Ähnliches gilt auf technischer Ebene: Die Arbeit der Berufsphotographen war handwerklich organisiert, sie verwendeten dieselben Kameras und photographischen Platten, dieselben Entwicklungstechniken zur Erzeugung von Negativen und dieselben Verfahren zur Herstellung photographischer Abzüge auf Papier.² Als die Photoamateure ihre Tätigkeit aufnahmen, war der Massenmarkt für die Amateurphotographie noch nicht erschlossen, stand das »Kodak-System« aus standardisierten Filmen, Kameras und Dienstleistungen (bündig zusammengefasst durch den Slogan »You press the button, we do the rest«) noch nicht zur Verfügung.³ Mehr noch: Selbst nach der Einführung des Kodak-Systems blieben die Amateure bei den aufwändigen handwerklichen Verfahren, die ihnen die Kontrolle über den gesamten photographischen Prozess sicherten – sowohl aus Gründen der Qualität (der neu entwickelte Rollfilm des Kodak-Systems erreichte nicht die Abbildungsleistung der alten Gelatine-Trockenplatten) als auch der Distinktion gegenüber den abfällig als »Knipser« bezeichneten Hobbyphotographen. Die Filmamateure hingegen mussten sich von Anfang an mit deutlich einfacheren Kameras und mit Filmmaterial begnügen, das weder den Standards der professionellen

-
- 1 So fand eine der ersten und für die Entwicklung des Piktoralismus maßgeblichen Ausstellungen 1891 im *Museum für Kunst und Industrie* (dem heutigen MAK) in Wien statt. Die »Internationale Ausstellung Künstlerischer Photographien« war vom *Club der Amateur Photographen* in Wien organisiert worden und stand unter dem »hohen Protectorate« der Erzherzogin Maria Theresia. Aus über 4000 eingesandten Photographien wählte eine Jury, die zum Großteil aus Mitgliedern der Akademie bestand, 600 Arbeiten aus, die vom 30. April bis 31. Mai in den Räumen des Museums gezeigt wurden. 1893 folgten die Hamburger Amateure dem Wiener Vorbild und organisierten in der Hamburger Kunsthalle, die unter der Leitung von Alfred Lichtwark stand, die »I. Internationale Ausstellung von Amateur-Photographen«, die, was ihren Erfolg und ihren Einfluss betrifft, die Ausstellung in Wien noch übertraf. Vgl. Hübscher 2006 und Stiegler/Thürlemann 2012.
 - 2 Darüber hinaus entdeckten die Amateurphotographen auch ältere Verfahren wie den Gummidruck wieder, der zur Steigerung des künstlerischen Ausdrucks beitragen sollte. Vgl. Stiegler/Thürlemann 2012.
 - 3 Vgl. Jenkins 1975, Latour 2006, Schüttpelz 2013.

Filmproduktion entsprach (Kleinbildformat von 16 mm beziehungsweise 9,5 mm im Gegensatz zum Normalformat von 35 mm) noch auf dieselbe Art und Weise vervielfältigt werden konnte (Umkehrfilm statt Negativfilm).⁴

Handwerkliche Kontrolle vs. industrielle Fragmentierung

Mit Gilbert Simondon lässt sich auf die veränderten affektiven Modalitäten der technischen Einstellung schließen, die der Übergang von der handwerklichen zur industriellen Produktionsweise bewirkt hat: Während beim Handwerk »alle Bedingungen vom Menschen abhängen«, der sowohl Energiequelle als auch Informationsquelle ist, kommt die Industrie auf, »wenn die Informations- und die Energiequelle sich trennen, wenn der Mensch nur noch die Informationsquelle ist und von der Natur verlangt, die Energie zu liefern« (Simondon 2011: 80f.). Dies hat zur Folge, dass die Maschine, die in der Industrie das Werkzeug ersetzt, etwas anderes darstellt als ein bloßes Instrument. Simondon bezeichnet sie als Relais (d.h. als Schalter oder Umschaltstelle), das über zwei verschiedene Eingänge verfügt, »denjenigen für Energie und denjenigen für Information; das hergestellte Produkt, das sie ausgibt, ist der Effekt der Modulation dieser Energie durch diese Information, ein Effekt, der auf ein verarbeitbares Material ausgeübt wird« (ebd.: 81). Darüber hinaus ist die »Eingabe der Information« bei der industriellen Produktion kein einmaliger Vorgang mehr, wie es bei der handwerklichen der Fall war, sondern »in getrennte Momente aufgebrochen, die von getrennten Individuen und Gruppen übernommen werden« (ebd.: 83). Information geht nicht nur in die Erfindung der Maschine, ihre Konstruktion, in das Erlernen ihrer Verwendung sowie in den Akt der Verwendung selbst ein, sondern mit zunehmender Komplexitätssteigerung der industriellen Welt werden auch die Aufgaben der Informationszufuhr zunehmend unterteilt. Dies hat zur Folge, dass der Mensch im industriellen Produktionsprozess »nicht allein von der Natur isoliert ist: Er wird auch von sich selbst isoliert und in parzellierte Aufgaben eingesperrt« (ebd.: 83). Kein Wunder also, wenn angesichts dieser Fragmentierung der menschlichen Informationszufuhr im industriellen Produktionsprozess »die Nostalgie des Handwerks nicht nur das industrielle Leben der Produktion durchzieht«, wie Simondon schreibt, »sondern auch die verschiedenen alltäglichen Verhaltensweisen bei der Verwendung von Konsumprodukten, die der Welt der Industrie entstammen« (ebd.: 80).

Nun sollte die Bezugnahme auf Simondon keineswegs als Sprungbrett dienen, die geläufige Klage über die bloß kompensatorischen Funktionen der Amateurpraxen zu wiederholen (wie es das letzte Zitat nahezu zulegen scheint). Es mag sein, dass die »Nostalgie des Handwerks« zu den Faktoren zählt, welche die Praktiken der Amateure umtreiben und ihr Selbstverständnis mitbestimmen. Allerdings lassen sich aus Simondons Überlegungen zu den affektiven Modalitäten beim Umgang mit technischen Objekten noch wesentlich interessantere Schlussfolgerungen ziehen: etwa die von der anstei-

4 Vgl. Zimmermann 1995.

genden Zahl von getrennten Momenten der Informationszufuhr bei der Konstruktion von zunächst Platten-, dann Rollfilm- und schließlich Filmkameras, die umgekehrt die Möglichkeit der handwerklichen Kontrolle des gesamten Herstellungsprozesses sukzessive einschränkt. Zwar ist auch eine Plattenkamera in Simondons Verständnis kein Werkzeug, sondern eine Maschine. Weil sich ihr industrieller Aspekt allerdings auf den photochemischen Prozess beschränkt, der zu Beginn der Amateurphotographie noch nicht viel weiter unterteilt werden kann,⁵ setzt ihre Bedienung bei Amateuren und Berufsphotographen dieselben Kenntnisse voraus. Eine Amateurfilmkamera ist dagegen eine vergleichsweise komplexe Maschine, deren Konstruktion nicht nur eine höhere Anzahl von fragmentierten Informationseingaben notwendig macht, sondern die in ihrem Inneren auf Knopfdruck einen quasi industriellen Produktionsprozess in Gang setzt (die intermittierende Bewegung des Filmstreifens). Ihre Bedienung verlangt vom Operateur neben der Bestimmung der Lichtverhältnisse und der Komposition des Ausschnitts sowohl die Kontrolle der Licht- und Objektbewegungen im Bildausschnitt als auch der Bewegung der Kamera selbst – und zwar in Echtzeit. Man könnte sagen, dass die Bedienung der Filmkamera eine ähnliche Spezialisierung voraussetzt, wie sie auch im industriellen Produktionsprozess benötigt wird, solange man nicht vergisst, dass Film nicht nur Bild, sondern – nach der berühmten Wendung von André Bazin – auch »eine Sprache ist« (Bazin 1975: 27), die Belichtung des Filmstreifens also nur einen kleinen Teil des filmischen Produktionsprozesses darstellt.

Ordnungen im Widerstreit

An einem zweifellos außergewöhnlich elaborierten Beispiel, das zeigt, zu welchem Maß an individueller Spezialisierung Amateurfilmer fähig sind, lässt sich das im Grunde aussichtslose Unterfangen verdeutlichen, »in der Industrie das Äquivalent des Handwerks wiederzufinden« (Simondon 2011: 83). 1929 dreht der Amateurfilmepionier Friedrich Kuplent auf 9,5 mm Schmalfilm *Prater*, einen experimentellen dokumentarischen Kurzfilm über den gleichnamigen Wiener Vergnügungspark. Der »Wurstelprater«, wie der Park volkstümlich auch genannt wird, fordert aufgrund der Vielzahl an Fahrgeschäften, Schaustellern und Attraktionen sowie des dort herrschenden Trubels wie kaum ein anderer Ort der Stadt die filmische Darstellung geradezu heraus. Kuplent filmt den *Prater*, wie dies bereits der Vorspanntitel ankündigt, aus einer »expressio-furioso Perespektive [sic]«,⁶ die den vielfältigen, am Ort des Geschehens aufgenommenen Bewegungen durch Mehrfachbelichtungen, Bildteilungen, Durchbrechungen und optische Tricks zusätzliche Bewegung hinzufügt. Auf diese Weise gibt der Film, als sei er ein spätes

5 Es sei denn im Hinblick auf das verwendete Photopapier, vgl. Jenkins 1975.

6 Obwohl es sich bei dem Begriff »Perespektive« vermutlich nur um einen simplen orthographischen Fehler handelt, bringt er genauer als die richtige Schreibweise jene »Spaltung von Auge und Blick« zum Ausdruck, die Jacques Lacan als visuelle Rückseite der »geometralen« Zentralperspektive beschrieben hat und die von den technologischen Bedingungen des Films noch verstärkt wird. Vgl. Lacan 1987. Den Hinweis verdanke ich Sebastian Kirsch.

Produkt der piktorialistischen Bewegung, eher den subjektiven Eindruck wieder, den Kuplent beim Besuch des Vergnügungsparks empfunden hat, als dass er dessen Realität einfach nur aufzeichnet oder dokumentiert. Das Bild funktioniert in Prater über weite Strecken weniger als Fenster, das den ungestörten Durchblick auf die vorfilmische Wirklichkeit erlaubt, denn vielmehr als Fläche, auf der sich unterschiedliche, aus verschiedenen Richtungen kommende Bewegungen überkreuzen. Indem er sich beinahe der ganzen den Amateuren zur Verfügung stehenden Palette an Filmtricks bedient, sucht und findet Kuplent ein visuelles Äquivalent für die optischen, akustischen und haptischen Dimensionen eines Praterbesuchs. Wie er selbst in einem Beitrag für die Zeitschrift *Film für Alle* schreibt, habe er sich »nicht an althergebrachte Bildeinstellungen gehalten, sondern [s]einen Gefühlen in puncto Empfinden freien Lauf gelassen und Kompositionsaufnahmen gekurbelt, die den Rummelplatz Prater so recht vor Augen führen« (Kuplent 1929: 277).

Auf den ersten Blick weist *Prater* frappierende Ähnlichkeiten mit Dziga Vertovs *Tscheloweck s kinoapparatom* (*Der Mann mit der Kamera*) auf, der ebenfalls 1929 in die Kinos kam. Dies betrifft insbesondere die Sequenz »Bewegung ist relativ«,⁷ in der Vertov mit Mehrfachbelichtungen, mit Zeitlupe und Zeitraffer, mit Reißschwenks und Drehungen der Kamera um die eigene Achse arbeitet, um zu verdeutlichen, zu welcher neuartigen Formen des Sehens das mechanische Auge in der Lage ist. Freilich verdeckt die Ähnlichkeit auf der visuellen Ebene die Unterschiede, die sowohl auf konzeptueller Ebene bestehen als auch auf der Ebene der industriellen, arbeitsteiligen Produktion. Während bei Vertov die Kamera, die in unzähligen Einstellungen gezeigt wird, der eigentliche Held des Films ist, gibt sich Friedrich Kuplent im Vorspann selbst als jene Instanz zu erkennen, deren subjektive Empfindung am Ursprung des filmischen Ausdrucks steht.⁸ Seine explizite Bezugnahme auf den Expressionismus (»expressio-furioso Perespektive«) – allerdings nicht auf den filmischen, sondern auf den der bildenden Kunst – verrät zudem die Absicht, die technisch-apparativen Vorgaben des Mediums den Ansprüchen künstlerischer Subjektivität dienstbar zu machen. Zwar führt die virtuose Beherrschung aller nur denkbaren tricktechnischen Möglichkeiten in *Prater* zu einer tendenziellen Auflösung der Perspektive und zu einem relativ freien Umgang mit den visuellen Formen. Dennoch scheint das Anliegen des Films weniger die Feier des mechanischen Auges als Organ des neuen Sehens zu sein, als vielmehr die Ausstellung der tricktechnischen Möglichkeiten des Schmalfilms. Auf dieses Anliegen verweist nicht nur der Umstand, dass *Prater* eine animierte Trickfilmsequenz enthält, die den selbsttätigen Aufbau von Modellen vormoderner Papierhäuser aus Schnittvorlagen zeigt, die die visuelle Ästhetik des Films durchkreuzt, obwohl sie narrativ als das Innenleben eines mechanischen Guckkastens und damit als Teil der verschiedenen Praterattraktionen in das filmische Ganze eingebunden ist. Auf die Ausstellung tricktechnischer Möglichkei-

7 Der Titel der Sequenz entstammt der auf DVD erhältlichen Fassung des Films, die in der Reihe *Arte Edition* bei *Absolut Medien* erschienen ist.

8 Auf den Vorspanntitel »Aus der expressio-furioso Perespektive gesehen von:« folgt eine Einstellung, die Friedrich Kuplent zeigt, wie er sich an die Brille fasst und aus dem Fenster blickt.

ten verweist auch die Tatsache, dass Kuplent wenige Jahre später ein praktisches Handbuch für Filmamateure mit dem Titel *Zauberbuch des Kino-Amateurs* verfasste, das »ganz neue filmtricktechnische Errungenschaften für den Amateurgebrauch zugänglich machen« wollte (Kuplent 1936: 3).

Kuplents *Prater*, darauf zielt diese die Ausstellung der tricktechnischen Möglichkeiten hervorhebende Lesart des Films ab, artikuliert den Konflikt zwischen subjektiver Einbildungskraft und technisch-apparativen Vorgaben auf eine Weise, die weder die spezifischen Kennzeichen des arbeitsteiligen industriellen Produktionsprozesses trägt noch die Signatur einer persönlichen Handschrift. Ironischerweise verhindert damit gerade der Versuch, das Resultat des industriellen Produktionsprozesses, das heißt die Isolierung des Einzelnen von sich selbst zu überwinden, indem man sich möglichst viele spezialisierte Tätigkeiten aneignet, die Besetzung einer Position im zeitgenössischen Kunstfeld. Obzwar *Prater* ein außergewöhnlich elaboriertes Beispiel darstellt, teilt der Film mit der Mehrzahl der Amateurproduktionen das Schicksal, Angehöriger einer von Clubaktivitäten, Wettbewerben und Zeitschriften bestimmten Parallelkultur zu sein, die mit der modernen Trennung zwischen Unterhaltungsindustrie und Kunst nicht in Einklang zu bringen ist.

Allerdings soll der Konflikt zwischen subjektiver Einbildungskraft und technisch-apparativen Vorgaben an dieser Stelle weder als Mangel an Reflexion verstanden werden, noch als Bezugspunkt für die kritische Lektüre des Geschmacks der Amateure.⁹ Im Gegenteil eröffnet die Aufmerksamkeit auf diesen Konflikt ein weites Feld filmarchäologischer Fragestellungen. Eine unter vielen möglichen sei hier abschließend kurz skizziert: Wenn Roger Odin in einem einflussreichen Aufsatz »Figures des Missratens« als zentrale ästhetische Kennzeichen des Familienfilms im Vergleich zum industriellen Spiel- und Dokumentarfilm bestimmt hat, die unter anderem in der fehlenden narrativen Geschlossenheit, im bruchstückhaften Charakter, in der ungewissen Zeitorganisation und in der Willkürlichkeit der räumlichen Beziehungen zum Ausdruck kommen,¹⁰ dann erlaubt die Berücksichtigung des konfliktreichen Verhältnisses der Amateure zur Technik, die vermeintlichen Figures des Missratens gegen den Strich zu lesen. Das bedeutet nicht, sie in »Figures des Gelingens« umzudeuten, sondern die Notwendigkeit spezialisierter Fragmentierung, die für die Amateure ein konstantes Problem und einen konstanten Bezugspunkt darstellt, als einen determinierenden Aspekt neben anderen (sozialen etwa oder ästhetischen) in die Analyse von Amateurfilmbeständen einzubeziehen. Es liegt nahe, Odins »Figures des Missratens« als direkten Ausdruck der mangelnden Spezialisierung der Amateure zu deuten. Ebenso nahe aber liegt es, innerhalb der »Figures des Missratens« eine Anzahl beliebig zu verfeinernder Abstufungen einzuführen, die von mehr oder weniger intensiven Graden der Spezialisierung künden. Mehr noch: Wenn aufgrund der dissoziierten Informationseingabe im filmischen Produktionsprozess plausibel gemacht werden kann, dass die Beherrschung der Technik allein bereits einen zureichenden Grund für Amateure darstellt, sich mit Film zu beschäftigen, dann kommen als mögliche Gründe für das Missraten auch andere Bezugspunkte

9 Vgl. Hennion 2007.

10 Vgl. Odin 1979.

in Frage als die Übereinstimmung mit den ästhetischen Normen der Filmindustrie oder der Filmkunst. Wer sagt uns schließlich, dass ein beliebiger Amateurfilm mehr sein will als die Demonstration der Fähigkeit, harmonisch komponierte und richtig belichtete Einstellungen in chronologischer Abfolge aneinanderzureihen?

Literatur

- BAZIN, André (1975): »Ontologie des fotografischen Bildes«. In: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, hg. v. Hartmut Bitomsky/Harun Farocki/Ekkehard Kaemmerling, Köln: DuMont, 21-27.
- BENJAMIN, Walter (1977): »Kleine Geschichte der Photographie«. In: *Gesammelte Schriften* Bd. 2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 368-385.
- HENNION, Antoine (2007): »Those things that hold us together. Taste and sociology«. In: *Cultural Sociology* Nr. 1 (2007), 97-114.
- HÜBSCHER, Manon (2006): »The Vienna Camera Club – Catalyst and Crucible«. In: *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe 1888-1918*, hg. v. Francis Ribemont/Patrick Daum/Phillip Prodger, London: Merrell Publishers, 125-129.
- JENKINS, Reese V. (1975): *Images and Enterprise. Technology and the American Photographic Industry 1839 to 1925*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- KUPLANT, Friedrich (1929): »Wo der große Wurschtel wohnt«. In: *Film für Alle* Nr. 10 (1929), 276-278.
- KUPLANT, Friedrich (1936): *Das Zauberbuch des Kino-Amateurs*, Berlin: Photokino.
- LACAN, Jacques (1987): *Das Seminar, Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Norbert Haas, 3. Auflage, Berlin: Quadriga.
- LAMPE, Felix (1928): »Kunst mahnt an Individualismus«. In: *Film für Alle* Nr. 13 (1928), 33.
- LATOURET, Bruno (2006): »Technik ist stabilisierte Gemeinschaft«. In: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Andréa Belliger/David J. Krieger, Bielefeld: transcript, 369-397.
- ODIN, Roger (1979): »Rhétorique du film de famille«. In: *Revue d'Esthétique* 1/2 (1979) (»Rhétoriques, sémiotiques«), 340-373.
- SCHÜTTPELZ, Erhard (2013): »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«. In: *Akteur-Medien-Theorie*, hg. v. Tristan Thielmann u. Erhard Schüttpelz, Bielefeld: transcript, 9-67.
- SIMONDON, Gilbert (2011): »Die technische Einstellung«. In: *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, hg. v. Erich Hörl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 73-92.
- STIEGLER, Bernd/Thürlemann, Felix (2012): »Kampf um Anerkennung oder: Die Neuerfindung der Photographie aus dem Geist der Kunst«. In: *Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900*, hg. v. Bernd Stiegler/Felix Thürlemann, München: Fink, 413-434.
- ZIMMERMANN, Patricia (1995): *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington: Indiana University Press.