

ANTRITTSVORLESUNG
Dr. phil. Annette Deeken

zur Erlangung der *venia legendi*
im Fach Medienwissenschaft



 **Universität Trier**

gehalten im Hörsaal II
am 14. Dezember 2000

JENSEITS VON HOLLYWOOD.
AMATEURFILM IN DEUTSCHLAND

Wer über Film spricht, spricht auch über das Kino. Und wer über das Kino spricht, meint Einrichtungen wie die Filmpaläste, Multiplexe, Programmkinos, oder auch das gute alte Lichtspieltheater. Diese Gleichsetzungen sind zwar geläufig, aber deshalb müssen sie noch nicht stimmen.

Zum Kino gehören nicht nur gegen Eintrittsgeld zugängliche und öffentliche Veranstaltungen. Und zum Film zählt mehr als nur der unterhaltsame Spielfilm, der das Profil einiger Fernsehsender und der modernen Kinoketten prägt. Dass wir das Spektrum dessen, was Film und was Filmkultur bedeutet, weiter ansetzen müssen, dafür ist der Amateurfilm ein deutliches Beispiel.

Wenden wir uns zunächst der Definitionsfrage zu, was ist ein Amateurfilm? In einschlägigen filmwissenschaftlichen Werken wird dieses Genre in der Regel über den bürgerlichen Status seiner Medienproduzenten definiert. So schreibt Franz Schlager in seiner Monographie wörtlich: Amateurfilm ist „Nicht-Berufsfilm“. Er „steht potentiell jedem als Kommunikationsmittel zur Verfügung und umfasst das breite, nicht-berufliche Filmschaffen.“

Diese Definition wirkt nicht unbedingt erschöpfend, da sie lediglich ex negativo formuliert. Sie führt aber auf die richtige Spur. Bleiben wir also einen Moment bei der Berufswelt, deren negatives Abziehbild der Amateur qua definitionem ja sein soll. Ein eindeutiges Kriterium liefert hier der Status des für einen bestimmten Zweck angestellten, meist auch bezahlten Mitarbeiters. Untrennbar verknüpft mit der Herausbildung der Berufsbilder ist die Entwicklung eines komplexen Verbundsystems von Produktion und Distribution, kurz der Filmindustrie. Als

deren Inbegriff - seit Beginn der 1920er Jahre - gilt Hollywood. Diese milliardenschwere Unterhaltungsmaschinerie, von der Frankfurter Schule als „Kulturindustrie“ bezeichnet, stellt Massenware her und funktioniert nach denselben Prinzipien wie die Herstellung von Autos – d.h. Serienfertigung, Arbeitsteilung, Standardisierung.

Wie weit die Arbeitsteilung spezialisiert und die Professionalisierung mit engem Handlungsspielraum gediehen ist, demonstriert nach außen hin das Muster des konventionellen Abspanns, der bekanntlich nicht nur die Namen, sondern die Funktionen der Mitarbeiter ausweist. Vom Filmstar bis zum Statisten in der dritten Reihe.

Aus dieser Praxis der Funktionslisten läßt sich der Komplexitätsgrad der Berufswelt ablesen, aber auch das Ausmaß der finanziellen Investition. Je länger der Abspann, desto erheblicher der Aufwand. Und wenn diese Relation auch nicht unbedingt etwas über die Filmkunst aussagt, so stimmt sie doch allemal für die ökonomische Seite der Filmproduktion, denn einen großen Stab zu unterhalten einzusetzen, erfordert einen hohen Einsatz an Mitteln, die erst durch hohe Einspielergebnisse und massenhaften Konsum zu einem profitablen Geschäft werden.

Dieses Prinzip einer marktrelevanten profitorientierten Filmindustrie muß ausgebildet sein, wenn die Rede vom Amateur als Nicht-Beruf einen Sinn haben soll. Innerhalb der arbeitsteiligen Branche kennt man Berufsbezeichnungen wie Drehbuchautor, Regisseur, Beleuchter usw.. Erst jenseits von Hollywood, dann, wenn man einen Namen für Filmproduktionen finden will, die vermeintlich auf der Seitenstraße der Medienkultur liegen, erst dann kommt der Begriff Amateurfilm zum Zuge.

Insofern lassen sich durchaus einige Bestimmungen festhalten, die die spärliche Definition des Nicht-Berufsfilms etwas plastischer gestalten.

1. Der Amateurfilm ist nicht profitorientiert, d.h. er hat weder kapitalkräftige Produktionsgesellschaften noch deren Vertriebswege zur Verfügung. Da seine ökonomische Potenz relativ beschränkt ist und er Investitionen in Millionenhöhe nicht aufbringen kann, ist der Amateurfilmer auf sich gestellt. Amateurfilm ist Privatsache. Damit ist
2. ein Freiraum benannt. Wann, was und wie gefilmt wird, fällt in die individuelle Entscheidungsbefugnis. Aufgrund der Produktionsbedingungen muß der Film vereinzelt hergestellt werden. Damit ist umgekehrt jedoch eine

ungewohnte Freiheit verbunden. Der Amateurfilm kann deshalb

3. Autorenmfilm sein. Trotz der komplizierten Machart, die das Filmen handwerklich mit sich bringt, kann das Werk im Sinne seines Urhebers autonom realisiert werden. Der oder die Filmende muß zu diesem Zweck allerdings viele oder alle Funktionen selbst ausüben, ist also multifunktional tätig.

Ob diese Aufhebung der Arbeitsteilung, wie Adorno meinte, „als besonders anrühend“ gilt, mag dahingestellt sein, Tatsache ist, daß Kamera, Regie, Schnitt, Vertonung mehr oder minder in Personalunion stattfinden.

4. Amateurfilme sind überwiegend Unikate. Sie werden, da kein Verleih diese Werke anfordert, nicht in Form von Kopien in Umlauf gesetzt. Und
5. Amateurfilme werden an diskreten Orten vorgeführt. Im Heimkino, in Schulen, in Betrieben, in Bildungsstätten, in Kneipen, in Museen. An Versammlungsorten, die nicht ausschließlich dem Filmkonsum verschrieben sind.

Wenn der Amateurfilm kein kommerzielles Produkt im Sinne der etablierten Kulturindustrie ist, so ist er allerdings noch lange nicht unabhängig von der Filmindustrie. Diese These wird vielleicht am deutlichsten, wenn man zurückgeht auf das zentrale Kriterium, mit dem die radikale Entgegensetzung zwischen professionellem und Amateurstatus immer wieder begründet wird.

Wenn Sie in die Fachliteratur zum Thema schauen, werden Sie feststellen, daß die meisten Abhandlungen einen medientechnischen Definitionsansatz bevorzugen. Im Vordergrund steht, bei Michael Kuball oder Gernot Kemner z.B., die Frage, mit welchen Materialien der Amateur gearbeitet und in welcher Technik er aufgezeichnet hat. Der Schlüsselbegriff für diesen materialtechnologischen Ansatz heißt Format - ein Begriff, der sich auf die Breite des Zelluloidbandes bezieht, das belichtet wird.

Der Gegensatz von Berufs- und Amateurfilm läßt sich auf dieser technischen Ebene förmlich in Millimetern ausdrücken, scheint es. Als professionell gilt ein 35mm-Filmband. Alle geringeren Breiten gelten als Schmalfilm und bilden das Reich des Amateurfilms.

Diese Sichtweise bildet das Resultat einer längeren mediengeschichtlichen Entwicklung, die ich an dieser Stelle wenigstens in geraffter Form skizzieren will.

In der Pionierzeit des Kinos, Ende des 19. Jahrhunderts, herrschte zunächst einmal ein munteres Nebeneinander

aller möglichen technischen Formate. Jede der Industrienationen und jede Filmfirma versuchte sich mit einem anderen Format auf dem Markt durchzusetzen, mitsamt der apparativen Kamera- und Projektionstechnik. Der erste, der das 35mm-Format verwendete, war Thomas Edison mit seinem Kinetoskop. 1891 hatte sich der amerikanische Erfinder seine Filmbreite patentieren lassen. Der Engländer Birt Acres halbierte das Maß von Edison um die Hälfte, also auf 17,5 mm. Die Lumières aus Lyon hatten es mit 68mm versucht, andere französische Firmen wie Pathé oder Gaumont brachten 28mm, 21 und 15mm heraus.

Die erste deutsche Amateurfilmkamera stammt von dem Berliner Oskar Meßter. 1898 brachte Messter, der erste deutsche Filmproduzent überhaupt, einen Apparat heraus, den er explizit „Amateur-Kinetograph“ nannte. 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.

Die erste deutsche Amateurfilmkamera, von der mehr als 100 Stück in Serie produziert wurden, datiert von 1902. Sie wurde von der Dresdner Kamera-Fabrik Heinrich Ernemann eingeführt. Dieser Firma verdanken wir - ironischerweise für den Amateurbereich - die Einführung des Wortes KINO in den deutschen Sprachgebrauch. Der „Ernemann Kino“. Es war ein 17,5mm-Apparat, der klein und handlich war. Anschaffung und Unterhalt waren deutlich kostengünstiger und deshalb populärer als das Angebot von Messter. Der Ernemann Kino konnte sowohl zur Aufnahme als auch zur Wiedergabe verwendet werden - ein bedienungsfreundliches Konzept, wie es erst 80 Jahre später mit der Einführung der elektronischen Camcorder wieder erreicht wurde.

Diese ersten Anfänge einer speziellen Filmtechnik für den allgemeinen Konsumentenmarkt endeten jedoch schon 1908, als Ernemann seine Produktion auf 35mm konzentrierte. Daß dieses Format noch keineswegs ein Standardmaß des professionellen Films war, zeigt sich an der Tatsache, daß 1909 ein internationaler Filmkongreß nach Paris einberufen wurde, auf dem sich die Filmindustrie erstmals auf eine einheitliche Norm festzulegen versuchte. Man einigte sich, der Exportchancen wegen, auf das Maß von Edison: 35mm galten fortan als Standard und werden bis heute „Normalfilm“ genannt.

Die entscheidende Phase in der Durchsetzung der speziellen Amateurfilmtechnik liegt erst 30 Jahre nach Beginn der Filmgeschichte.

Diese Verzögerung hatte einen handfesten Grund im Filmmaterial selbst. Nicht nur, daß 35mm-Film teuer war für den Durchschnittsverbraucher, er war zudem noch lebensgefährlich. Seine Substanz bestand nämlich aus Zellulose Nitrat und war damit extrem leicht entzündlich. Schwer entflammbar hingegen ist der Azetat-Film, der in Europa von der französischen Firma Pathé entwickelt wurde. Nach dem 1. Weltkrieg brachte Pathé den Azetat-Film für den Privatgebrauch heraus: im 9,5mm-Format, passend für eine ganze Modellpalette an Kameratypen.

Die Pathé-Baby galt 1921 als kleinste Kinokamera der Welt, erlaubte pro Filmkassette 1 Minute Drehzeit, sie war – wie die Reklame eindringlich anpries – kinderleicht zu bedienen und kostengünstig. Allein da Filmmaterial kostete nur ein Viertel des Normalfilms.

Konkurrenz kam 1923 durch die Einführung des 16mm-Films von Eastman Kodak. Bedingt durch die Auswirkungen des 1. Weltkriegs kam das amerikanische 16mm und das französische 9,5mm-Format in Deutschland erst 1925 fast zeitgleich auf den Markt.

Beide Techniken erschlossen ein für viele Schichten bis dahin ungekanntes Freizeitvergnügen: zum einen das Heimkino, für das man sich Spiel- und Dokumentarfilme ausleihen oder kaufen konnte. So baute Pathé zusammen mit der deutschen Ufa Filmotheken auf, in denen die Kassenschlager der GroßKinos im Schmalspur-Format für das Heimkino zu haben waren.

Zum anderen erschloß die Kostensenkung einen größeren Absatzmarkt. War das Filmen in den ersten 30 Jahren der Kinogeschichte ein Privileg der wohlhabenden Großbürger gewesen, so konnten sich seit den 20er Jahren im Prinzip auch Normalverdiener die Anschaffung einer eigenen Filmtechnik erlauben. Der letzte Kameratyp, der zwischen professionellem und amateurhaftem Filmen nicht unterschied und das sog. Normal-Format anbot, war die Olywood im Jahr 1928. Fortan war Amateurfilm tatsächlich gleichbedeutend mit dem Gebrauch von Schmalfilm.

Die Durchsetzung einer speziellen Amateurtechnik war mit einer deutlichen Verschlechterung der Bildqualität erkauft. Eine entscheidende Reduktion betrat 1932 den Markt, auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise, als viele den 16mm-Film nicht mehr bezahlen konnten. Kodak reagierte darauf mit der Einführung eines neuen Standards für Amateure - den 8mm-Film. Diese Halbierung ist jedoch nur

nominell, de facto bedeutet dies, die Bildgröße um 75% zu verkleinern.

Einen wichtigen Meilenstein bei der Trennung zwischen Amateur und Profession bildete die Einführung des Tonfilms. 1932 gingen fast alle in kommerziellen Kinos zum Lichtton über und zu einer Bildfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde. Für den Privatgebrauch führten Siemens und Agfa 1935 Projektoren mit Lichtton-Wiedergabe ein, womit Heimkino und Amateurfilmvorführung zwei deutlich verschiedene Präsentationsformen annahmen. Heimkino konnten auch Leihfilme mit Ton abspielen, während die Selbstgedrehten weiterhin stumm blieben.

Das Problem, den Ton selbst und synchron aufzeichnen zu können, begann sich erst in den späten 50er Jahren zu lösen, mit der Einführung der mechanischen Tonkopplung zwischen Tonbandgerät und Projektor.

Zeitgleich mit dem Ton hielt auch die Farbe Einzug ins Amateurfilmwesen. Und 1965 – das war die letzte große Änderung und einzige Ausnahme vom Verschlechterungsprinzip – wurde die Bildqualität mit dem Super8-Format leicht verbessert.

Was an dieser technikorientierten Geschichte deutlich werden kann, ist der ökonomische Faktor, der die Mediengeschichte antreibt. Entstehen und sich entfalten konnte der Amateurfilm immer nur relativ zum produzierenden Kapital, in weitgehender Abhängigkeit von den Entscheidungen der Industrie, für die Amateure wiederum nur dann interessant sind, wenn sie in möglichst großen und kaufkräftigen Massen auftreten. Insofern erweist sich der Amateurfilm als ebenso kommerzielle und milliardenträchtige Veranstaltung wie die Traumfabriken im Stil Hollywoods. Nur die Rolle des Käufers ist eine andere, da der Amateur nicht Eintrittskarten, sondern Rohfilm, Kameras, Projektoren und Zubehör kauft.

Aus technologischer Sicht hat der Amateurfilm ein eindeutiges Sterbedatum. Sein Tod trat ein mit der Durchsetzung der magnetischen Bildaufzeichnung, der Videotechnik für den Privatgebrauch. Ende der 80er Jahre stellte die Industrie die Herstellung konventioneller Zelluloid-Technik für den Amateurbereich ein.

Wechseln wir die Perspektive und fragen danach, was wie und in welchen Kontexten gefilmt wurde, dann lassen sich zwei Arten des Amateurfilms unterscheiden, die mit der elektronischen und digitalen Videographie keineswegs ihr Ende gefunden haben. Ganz im Gegenteil.

Der erste und quantitativ bedeutendste Teil des Amateurfilms wird in der Literatur als Familienfilm bezeichnet. Eine der berühmtesten Szenen an, die dem Familienfilm gewidmet ist, stammt aus PARIS, TEXAS, ein Film von Wim Wenders, der unter anderem mit der Goldenen Palme in Cannes und dem deutschen Filmpreis ausgezeichnet wurde. Die fragliche Sequenz stammt zwar aus einem Spielfilm, aber sie referiert das typische Bild vom Amateur-Familienfilm: Die Bilder sind verwackelt, falsch belichtet, unscharf. Die Filmvorführung findet im Wohnzimmer statt, ein unscheinbarer, knatternder Super8-Projektor liefert sprachlose Bilder von glücklichen Momenten am Strand.

Was man an diesem Ausschnitt ablesen kann, sind die zwei elementaren Teile des Familienfilms: zum einen repräsentieren die Bewegbilder auf der Leinwand persönliche Erinnerungen, zum anderen findet der Akt des Erinnerns in einer kollektiven und kommunikativen Situation statt. Zwischen beiden Teilen, das ist das entscheidende Charakteristikum, besteht weitgehend eine 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 Spiegel, der die eigene, erlebte Vergangenheit reflektiert.

Dieser Widerschein löst kommunikative, interpersonelle Akte aus, was Wenders durch Blicke und Blickrichtungen dargestellt hat. Das allerdings ist eine untypische Rezeptionsform, denn qualitative Studien der Pariser Universität haben belegt, daß fast 98% solcher Heimkino-Abende sprachintensiv verlaufen. Die Bildpräsentation regt dabei weniger zum dialogischen Austausch an als vor allem zu Zwischenrufen und monologischen Kommentaren, die mit den Bildern die Zwiesprache der Erinnerung halten.

Wir haben es hier mit einer starken Affinität des Amateurfilms zur privaten Diashow zu tun. Die Bedeutung der Bilder liegt in beiden Fällen in den visuellen Bruchstücken, die - sprunghaft und unsortiert - wie 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 Funktion der visuellen Hilfestellung hinausgehen und damit die Freiheit der Beteiligten einschränken, ihre individuelle Sicht auf die erinnerten Momente repräsentiert zu sehen. Darin liegt der Grund, warum Familienfilme meist lange Sequenzen haben und fast nie im eigentlichen Sinne geschnitten werden, womit das aufgezeichnete Geschehen ja bewertet und explizit sortiert werden müßte. Für den Familienfilm jedoch

sind alle Aufnahmen gleich wertvoll, weil sie alle gleichermaßen zum Erinnern stimulieren.

Das macht den Familienfilm für Außenstehende so qualvoll langweilig. Das landläufige Urteil, es handele sich um schlecht gemachte Filme, geht jedoch am Medium völlig vorbei. Denn Familienfilme wollen sich gar nicht an Qualitätsstandards filmischen Macharten messen. Sie sind sich als Stimuli genug, Erinnerungen wachzurufen und damit Teile der eigenen Biographie zu formulieren.

Dies geschieht in der Regel durch das berühmt-berüchtigte Heimkino, also in Form eines kollektiven kommunikativen Prozesses. Dieser funktioniert umso besser, je weniger in das Material eingegriffen wird, je mehr die Zuschauer darin übereinstimmen, daß der Film eine authentische Wiedergabe darstellt.

Der Urheber des Familienfilms – entgegen den Reklamedarstellungen ist das fast immer der Vater - tritt nicht als Autor auf, der das Geschehen vor der Kamera zu einem erzählerischen Ablauf verarbeitet hat, sondern er scheint lediglich ein Bildlieferant zu sein, einer, der zufällig den Spiegel dabei hatte, als das Material entstand. Für den Zuschauer, der diese Erinnerungen nicht teilt, ist solches Heimkino zweifellos nicht aufregend, aber er ist auch nicht der Adressat. Allerdings - und das erscheint mir eine interessante These zu sein - ist überhaupt fraglich, ob wir es hier mit einem Genre zu tun haben, dessen Ziel die technische Reproduktion ist.

Der Familienfilm, so lautet die zentrale These von Roger Odin, hat seinen Zweck längst erfüllt, bevor er 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 im Kreis der Verwandten oder Bekannten agiert.

Ob dem Schritt der Aufnahme jemals eine Wiedergabe folgt, bleibt fraglich. Als empirischen Nachweis konnte Odin die verblüffende Menge an Zelluloid-Filmen nachweisen, die in Haushalten bzw. auf Dachböden lagern, ohne jemals entwickelt worden zu sein. Analoges steht für die zahllosen Videos zu vermuten, die in Kassettenform gesammelt werden und das eine oder andere biographische Ereignis konservieren.

Als ein weiteres Indiz für seine These, daß der Moment des Aufnehmens das entscheidende Vergnügen bereitet, führt Roger Odin die filmisch beobachtbaren Verhaltensweisen

an. Sie sind gekennzeichnet durch den unermüdlichen Versuch einer Interaktion mit der Kamera, als handele es sich um ein neues und besonders interessantes Gruppenmitglied. Familienfilme zeigen Menschen, die demonstrativ in die Kamera lächeln, freundlich oder jovial winken, herumalbern, Grimassen schneiden, furchtsam auf den Apparat zugehen – und all diese Reaktionen beziehen ihren Sinn aus der Kontaktaufnahme mit dem Apparat, der sich als integrierender Bestandteil der Gruppendynamik erweist.

Die Kamera wirkt innerhalb der Gruppe wie ein Katalysator, der die Mitglieder der jeweiligen Gruppe zusammenführt und zu einem kollektiven Bezug animiert. Er ist der Vorgang des Aufnehmens, dessen Zeuge wir werden, und dieser hat, so wird uns demonstrativ bedeutet, sichtlich Vergnügen bereitet. Diese Bewertung muß keineswegs, wie jeder weiß, mit dem tatsächlichen Gefühl zum Zeitpunkt der Aufnahme entsprechen. Wichtig für das Konzept des Familienfilms ist, daß dieser Akt der Selbst-Demonstration vor der Kamera nicht noch einmal interpretiert wird durch den Akt eines interpretatorischen Zusammenschnitts.

Zum zentralen Motivbestand des Familienfilms gehört die Abbildung der eigenen Kinder in allen Altersstufen, und die Darstellung des kollektiven Frohsinns, der sich im eigenen, kleinen Kreis des gesellschaftlichen Lebens gelegentlich einstellt. Gartenfeste und Kindergeburtstage, Ausflüge der Kleinfamilie, aber auch des Betriebes, in dem man beschäftigt ist, oder des Vereins, in dem man sich engagiert, Strandleben und überhaupt die Urlaubszeit.

Das persönliche Motiv, das solche Situationen als biographische Bedeutung wertet, wird hier mit der Bedeutung eines Filmmotivs schlichtweg gleichgesetzt. Eben deshalb dürfen die Bilder ruhig verwackelt oder unscharf sein, solange man den Anlaß wiedererkennt.

Den Anlass liefern traditionell die Rituale des bürgerlichen Lebens, analog zum Verständnis der bürgerlichen Kleinfamilie: die Hochzeit, die Grundsteinlegung fürs Eigenheim, Taufe und erster Schultag der Kinder usw. Das waren und sind die klassischen Anlässe für den Kauf einer Kamera bzw. für ihre Nutzung im privaten Rahmen. Von dieser sozialen Gebrauchsweise her erweist sich der Familienfilm verwandt mit der Fotografie.

Diese Affinität kommt auch in der traditionellen Gestaltung zum Ausdruck, wenn, was in den frühen Amateurfilmen häufig der Fall war, die handschriftliche Bildlegende jeweils als Zwischentitel in den Film integriert wurde. Ein

ähnliches Verfahren, Fragmente zusammenzuführen und mit Stichworten zu versehen, kennen wir aus dem Familiealbum. Doch anders als im Fotoalbum haben die Rituale der bürgerlichen Biographie nicht das Gesicht des Familienfilms geprägt. Im Vordergrund steht, schon weil das Medium doch Bewegung aufzeichnen kann, das launige Spaßmachen. Bevorzugt sind deshalb meist Gruppenporträts, die auf Verwandtschaftsgrade gar nicht soviel Wert legen, wie der Name Familienfilm nahelegt. Nur selten findet man die ernsthafte Pose, die würdevolle Haltung vor dem Objektiv. Ein interessantes Anschauungsbeispiel für diese subtile Wendung seriöser Bürger ins Infantile bieten die Filme des ansonsten sehr standesbewussten Kronberger Apothekers Julius Neubronner aus der Kaiserzeit.

Das oft über Jahrzehnte hinweg gesammelte Potential, das in unzähligen Heimarchiven lagert, bildet Ausschnitte aus dem privaten Leben ab, aber sie liefern - entgegen einem verbreiteten Vorurteil, keine „Archive des Alltags“. Denn Bilder von der Haus- oder Berufsarbeit, Krankheiten, Mahlzeiten, Ehekräche und andere Vorkommnisse des gewöhnlichen Lebens sind im Familienfilm nicht dargestellt. Er bietet, wie Bert Hogenkamp es formuliert hat, ausgesuchte Stücke von der Hoffnung auf Glück. Dieses moralische Grundanliegen teilt der Familienfilm mit seinem Gegenstück, dem ambitionierten Hobbyfilm. _Damit endet jedoch die Gemeinsamkeit der beiden Amateurbereiche weitgehend.

Im Gegensatz zum selbstgenügsamen Auftreten des Familienfilms versteht sich der Hobbyfilmer nicht als Gelegenheitsarbeit aus besonderem Anlaß. Er versteht sich - im Rahmen der Freizeitkultur - als ernsthaftes Interesse. Was bedeutet das konkret? Zunächst einmal wird das Sujet gewechselt. Es werden Themen und Themenbereiche gesucht, womit eine gewisse Spezialisierung verbunden ist. 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 - darin liegt eine gewisse Verwandtschaft zum Werbefilm von Fremdenverkehrsämtern - 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. Ambitionierte Hobbyfilmer wollen ein geschlossenes Ganzes vorzeigen können, einen 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 einer Ankündigung der letzten Amateurfilmfestspiele: „Wie beim großen Bruder Fernsehen hat Folker Preis es geschafft, sich selbst als Kommentator in die laufenden Szenen einzublenden. Er überrascht mit rasantem Tempo und seinen ausgeklügelten elektronischen Tricks.“ Unverkennbar tritt hier die 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. Ein beredtes Zeugnis davon legt die ausgreifende Ratgeber-Literatur ab. Seit den 20er Jahren, als die erste Amateurzeitschrift erschien (sie hieß „Film für alle“) werden Fragen 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 haben mit der Umstellung von Magnetband auf Digitalspeicher neuen Schwung in die Kreise der Amateurfilmer gebracht.

Verschoben hat sich allerdings die zentrale Fragestellung: Das alte Problem, wie halte ich meine Aufnahme unter Kontrolle, ist abgelöst durch Fragen der nachträglichen Bildbearbeitung. Das klassische Image des Amateurfilms war ja eher abschätziger Natur. Verwackelt, unscharf, falsch belichtet – dieses Sortiment an Defiziten wird gewohnheitsmäßig dem Amateur zugeschrieben. Ein Profi hingegen dreht „sauber“, bildscharf, auf Anschluß und mit Stativ. Dieses Schönheitsideal gilt noch heute als Berufsehre der Kameraleute und als Bewertungsmaßstab auf den Wettbewerben der organisierten Hobbyfilmer.

Der professionelle Film jenseits von Hollywood hingegen hat gerade aus dem verpönten Amateurstil entscheidende Impulse bezogen. Als Gegenbewegung zum etablierten Hollywood-Stil waren es immer wieder die Defizite der Dilettanten, die das Vorbild für eine neue Filmrichtung abgegeben haben. Die leicht wackelnde Handkamera mit verzogener Schärfe, das zitternde Bild, die ausgebleichten Farben, sie haben unter anderem die Nouvelle Vague, das Direct Cinema, den Neuen deutschen Film und das „Dogma 95“ des Lars von Trier geprägt. Als Stilmittel für Authentizität und die Lebensnähe des Films.

Verwackelt, unscharf, falsch belichtet, solche Probleme stellen sich dem Amateur von heute in gewisser Weise nicht mehr. Doch während die Industrie Stabilisatoren und Autofokus einbaut, damit auch der Amateur Filme drehen kann, die aussehen wie aus dem Fernsehen, wird Filmgeschichte geschrieben mit Werken, die so aussehen, als wären sie von den Amateuren von gestern gedreht. Als Beispiele nenne ich nur Broken Silence und das Blair Witch Project, die Filme von Herbert Achternbusch und den Buena Vista Social Club von Wim Wenders.

Der Bauhaus-Künstler Moholy-Nagy schrieb in den 1920er Jahren: der Amateurfilm ist "eine Art Versuchslabor zur Erzeugung neuartiger Bilder". Leider, und damit möchte ich schließen, haben diese Probe aufs Exempel bislang nur experimentierfreudige Künstler gemacht. Wie viel kreatives Potential tatsächlich in den Abermillionen Filmen der deutschen Privatarchive schlummert, bleibt medienwissenschaftlich noch zu entdecken.