

## **DIE PRIVATE BILDPRODUKTION.**

### **THESEN ZUR ROLLE DES AMATEURS IN FOTOGRAFIE UND FILM**

---

von

**Annette Deeken, Universität Trier**

**Vortrag an der Heinrich Heine-Universität Düsseldorf, 25.07.2003**

**1.**

**Amateurfotografie und Amateurfilm bilden Massenmedien eigener Art. Dem einst klassischen Kommunikationsmodell von Sender und Empfänger entziehen sich diese Medien, denn weder ließe sich eine institutionelle Zentrale benennen, die ihre Produkte verbreitet, noch integrieren sie sich in ein Programm, das ihre Produkte vervielfältigt. Massenhaft an diesen Medien ist nicht ihr Publikum, auch nicht die Art der Übertragung oder die Reproduktion von Kulturprodukten. Massenhaft ist nur die Anwendung der modernen technischen Bildmedien zu einem unspezifischen Zweck der eigenen Bildherstellung. Amateure konsumieren also Technologien für eine kreative Praxis. Die konventionelle Vorstellung von Populärkultur als Kultur der Konsumenten greift hier nicht.**

**2.**

**Amateurfotografie und Amateurfilm liegen aber auch quer zum Kanon der separierten Wissenschaftsdisziplinen. Während die Fotografie in den letzten Jahren zum scheinbar angestammten Forschungsobjekt der Kunstgeschichte avanciert ist und die Medienwissenschaft dieses Medium weitgehend mit Missachtung straft, scheint der Film zur Domäne der Filmwissenschaft zu gehören. Eine Wissenschaft, die wiederum gewohnt ist, veröffentlichte Filme zum Material ihrer Geschichtsschreibung und Analysen zu nehmen. Amateurfilme sind in dieser Hinsicht eine hochkomplexe Quellengattung, denn weder sind sie in Kopien greifbar noch halten sie direkte Begleitmaterialien parat, mit denen sich Filme im öffentlichen Erscheinungsbild bemerkbar machen. Zensurkarten, Filmförderung, Zuschauerstatistiken und Filmkritiken gibt es für den**

Amateurfilm nicht und außerdem handelt es sich fast ausschließlich um Unikate.

3.

Wiewohl viel in den letzten Jahren vom kulturellen Gedächtnis die Rede war, das in unseren Bildmedien speichert, sind die aktivsten und quantitativ bedeutendsten Bildproduktionen des 20. Jahrhunderts noch kaum ins Blickfeld der Forschung geraten. Die technischen Bildwerke von Amateuren gelten als minderwertig. Analog zum Schema des Dilettantismus, das Goethe und Schiller einst versucht haben, scheinen sie die Nachfolger der Musiker zu sein, die bloß klimpern, und der Zeichner, die nur kritzeln können. In seinem Film LISBON STORY lässt Wim Wenders seinen Protagonisten entnervt ausrufen: „Ihr Video-Touristen, ihr Idioten, ihr Vidioten.“ Und Timm Starl, immerhin ein profunder Fotohistoriker, wählte für seine wegweisende Untersuchung der Amateurfotografie ausgerechnet den abwertenden Begriff „Knipser“.

Im Schisma des filmwissenschaftlichen Diskurses findet man (höflicher formuliert als der „Knipser“-Begriff, aber ebenso entschieden negativ), den Befund, dass nur der narrative und dramaturgisch durchdachte Film überhaupt ein Film sei (Christian Metz) oder dass der Amateurfilm keinen Platz in der Filmkultur habe (wovon die neueren „Film Culture Reader“ ein beredtes, oder besser gesagt, schweigendes Zeugnis ablegen.)

Woher kommt die Vorstellung, dass Amateure inkompetent seien und mit unansehnlichen Werken aufwarteten, sobald sie sich als Foto- oder Filmproduzenten betätigen – wohingegen niemand auf die Idee käme, Komponisten wie Edward Elgar, Modest Mussorsky oder Mauricio Kagel abzukanzeln, obwohl auch sie Autodidakten waren? Für die Beantwortung dieser Frage hilft ein Rekurs auf die Mediengeschichte, die uns einerseits zurückweist auf das 18. Jahrhundert, als Dilettanten und Amateure geschätzte Sammler waren, die ihre Schätze in Kuriositäten- und Realienkabinetten räumlich vereinigten. In privaten Vorläufern der Museumskultur also. Die Umwertung der Begrifflichkeit hat erst mit der Aufklärung und im Rahmen der Kunstkritik eingesetzt. Auf die 1839 bzw.

1895 einsetzenden Bildmedien Foto und Film wurde die kunstrichterliche Diskreditierung des Amateurs lange Zeit nicht übertragen. Wie sich das Panorama der Bergwelt vom Matterhorn ausnimmt, wie die Welt in Indien und Südamerika aussieht, die Herder und Humboldt wortreich beschrieben haben, solche Anschauungen lieferten die Bilder von Amateuren, wie es die Brüder Bisson und Schlaginweit oder die Operateure der Brüder Lumière waren.

Der deutlich pejorative Unterton setzte bei den chemo-physischen Bildmedien in dem Moment ein, als das Wissen verdinglicht wurde. Salopp gesagt: die Apparate wurden immer klüger und ihre Nutzer immer unwissender. Diese Entwicklung lässt sich nicht, wie es in der Abhandlung von Michel Frizot zu lesen steht, mit dem Werbeslogan der Firma Kodak datieren. „You press the botton, we do the rest“, hieß dieser Slogan, der oft paradigmatisch für den Beginn der Amateurfotografie zitiert wird. Werbewirksam angekündigt wurde die Kodak-Foto-Box, die 1888 auf den Markt kam und mit der ein breites Anwendungsfeld erschlossen wurde : das Fotografieren für technisch bzw. chemisch Unwissende, also für die Masse. Eastman etablierte also etwas völlig Neues auf dem Gebiet der Fotografie: die Trennung vom Akt der Aufnahme und dem der Entwicklung der Bilder. Und diese Trennung wiederum hat sich weder schlagartig noch im 19. Jahrhundert durchgesetzt.

Nebenbei bemerkt sehen wir daran, dass der Begriff „Private Bildproduktion“, den ich mit meinem Vortragstitel angekündigt habe, historisch genau differenziert werden muß. Als Beispiel zitiere ich die „Liebhaberphotographie“, wie Thomas Mann sie im Zauberberg vor Augen hatte: „die Leidenschaft dafür [war] auf Wochen und Monate zur allgemeinen Narretei geworden, so dass niemand war, der nicht, mit besorgter Miene den Kopf über eine in die Magengrube gestützte Kamera gebeugt, die Blende hätte blinzeln lassen, und das Herumreichen von Abzügen bei Tisch kein Ende nahm. Plötzlich war es Ehrensache, selbst zu entwickeln. [...] Man versah Fenster und Balkontüren der Zimmer mit schwarzen Vorhängen; und bei Rotlicht hantierte man so lange mit

chemischen Bädern, bis Feuer auskam [...] und ein Verbot der Anstaltsobrigkeit erging.“

Das Medium, das Thomas Mann vor Augen hatte, war vermutlich eher eine Mittelformat-Kamera, da sie in der „Magengrube“ gestützt wurde. Ob fotografischer Film oder Glasplatten entwickelt wurden, lässt seine Beschreibung offen. Die sachgerechte technische Handhabung beider Datenträger war, vor allem beim Hantieren mit chemischen Bädern, durchaus nicht so kinderleicht, wie es aus unserer heutigen Kenntnis der Amateurpraktiken wirkt. Erst als dieser Arbeitsprozeß vom Liebhaberphotographen verlagert wurde in den industriellen Zusammenhang, erst als man seine Rollfilme bei einer Entwicklungsanstalt abgeben und dann seine eigenen Bilder als Abzüge kaufen konnte, war der Weg frei für die millionenfache Mediennutzung im Freizeitbereich.

Stetig angewandt und ritualisiert, wurde die Amateurfotografie zu einem Symbol für das moderne Zeitalter der Bilderflut, wie Neil Postman, Paul Virilio und zahllos andere kulturkritisch formuliert haben. Doch so unüberschaubar ihre Menge an Bildern, so disparat sind auch die ästhetischen Resultate der Amateure. Auch ist die Frage eines kulturell oder historisch interessanten Bildes in der Fotografie seit mehr als einem halben Jahrhundert keine Frage des medientechnologischen Zugangs mehr. Entsprechend niedrig ist die Stufe gesetzt, die aus einem Amateur- einen Berufsfotografen macht. Man kann an den einzelnen Bildern nicht trennscharf unterscheiden zwischen dem gesellschaftlichen Status ihrer Autoren, und oft sind, wie gerade die Biographien von Frauen als Fotografinnen zeigen, die Grenzen des Statuswechsels sehr fließend. All diese Faktoren unterscheiden die Foto-Praxis deutlich von der des Amateurfilms.

4. Die Fachliteratur wird im wesentlichen von zwei Richtungen bestimmt: dem medientechnologischen und dem semio-pragmatischen Ansatz. Symptomatisch für die medientechnologische Herangehensweise ist die Darstellung der Mediengeschichte des Amateurfilms als Abfolge der apparativen Konstruktionen von Kamera und Projektionsmedien. Der

Schlüsselbegriff, mit dem Autoren wie Kuball oder Katelle operieren, heißt in diesem Kontext Format, womit die Breite des Zelluloidbandes gemeint ist. Das im Kino verwendete 35mm-Filmband wird bis heute Normalfilm genannt, während alle geringeren Breiten Schmalfilme heißen, die dem Amateur zugeordnet werden. Mit dieser Einteilung scheint ein unwidersprechliches Argument für die binäre Opposition zwischen professioneller und amateurhafter Filmproduktion aufgetan, das sich förmlich in Millimetern ausdrücken lässt. Das klingt zwar gut, greift aber zu kurz.

Zum einen klammert man mit der Gleichsetzung von Amateurfilmer = Schmalspur mindestens 30 Jahre der frühen Filmgeschichte aus. Von Oskar Messters „Amateur-Kinetograph“ 1898 bis zu einer Kamera namens »Olywood« 1928. In dieser Periode war der 35mm-Film immer auch bei Amateuren gebräuchlich. Umgekehrt gesehen, wurde das 16mm-Schmalspur-Format keineswegs nur privat genutzt, wie Paolo Usai annimmt. Diese Filmbreite und entsprechendes Equipement spielt ebenso gut im Kino des 2. Weltkrieges eine wichtige Rolle wie danach in der Tagesschau des Fernsehens und auch im Rahmen des Unterrichtsfilms. Die Geschichte der Amateurfilms kann also nur schwerlich als Abfolge spezifischer Filmformate beschrieben werden.

Auf der anderen Seite leistet der medientechnologische Ansatz eine wertvolle Erklärungshilfe bei der Frage nach den Gründen für das schlechte Image der Filmproduktion, sobald sie unter privaten Regie stattfindet. Setzt man nämlich die medientechnologische Abfolge in Zusammenhang mit der industriellen Praxis, in immer schnellerem Rhythmus neue Generationen von Apparaten auf den Markt zu bringen, zeigt sich die ästhetische Praxis der Amateurfilmer in einem anderen Licht: sie erweisen sich als abhängig von den Entscheidungen der Gerätehersteller.

Schon das Massenphänomen selbst konnte erst in dem Moment entstehen, als die Industrie erschwingliche Geräte für jedermann auf den Markt brachte. Dieses Phänomen der Kamera als Konsumartikel für die

Freizeitgestaltung setzte in Deutschland Ende der 1920er Jahre ein, namentlich durch Agfa, Kodak und Pathé. Erkauft wurde die Durchsetzung neuer Technologien für den sog. Verbrauchermarkt fortan mit einer deutlichen Verschlechterung der Bildqualität. Ein Beispiel: Als viele auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise zu Beginn der 1930er Jahre den 16mm-Film nicht mehr bezahlen konnten, reagierte Kodak mit der Einführung der Halbierung der Bildgröße, was zwar billiger war, aber de facto bedeutete, die Bildgröße um 75% zu verkleinern.

Die speziell an die anonyme Käufermasse adressierten Apparaturen waren technologische Miniaturen, die tatsächlich eine spezifische Ästhetik des Genres hervorgebracht haben. Jean Rouch hat dafür den Begriff „pédovision“ erfunden, eine Mischung aus Wandern und Sehen. Gemeint hat er damit eben jene kleinen Handkameras, deren Gebrauch früher unvermeidlich zum unkontrollierten Bildausschnitt und verwackeltem Bild führte. Erschwerend kam hinzu: eine geringe Auflösung des Zelluloids, so dass die Schmalfilme bei ihrer Projektion eine körnige Struktur zeigten. Auch die Farben von Agfacolor waren knallig und verblassten rasch. Und bis zur Einführung des Video-Systems blieben die meisten Filme auch noch stumm.

Dies waren entscheidende Defizite im Vergleich zur Seherfahrung, die das Kino und später das Fernsehen bot. Noch deutlicher kristallisieren sich die notorischen Mängel heraus, wenn man in Rechnung stellt, dass Kino und Fernsehen lange Zeit und für viele die maßgeblichen Schulen des Sehens waren, ästhetische Bezugsgrößen, an denen die nachgelagerten Kulturprodukte der Amateure gemessen wurden. Doch deren Figuren des Missratens lassen sich nicht monokausal auf ein notorisches Desinteresse an der Bildgestalt zurückführen, wie Susan Sontag angenommen hat. Zumindest wird man die beträchtlichen Einschränkungen im Zugang zur filmischen Medientechnologie berücksichtigen müssen.

An dieser Stelle kommt eine elementare medien-spezifische Qualität ins Spiel, die den Amateurfilm grundlegend von seinem medialen Gegenstück, der Fotografie, unterscheidet. Nämlich die Tatsache, dass die Herstellung

von Filmen eine hochkomplexe Organisationsleistung bedeutet und vielfach erheblichen finanziellen Aufwand verlangt. Spielfilme, das hat schon die tragische Biographie von George Méliès gezeigt, kann ein Individuum nur um den Preis seines (tendenziell) finanziellen Ruins im Alleingang herstellen. Sofern Amateure versucht haben, die Filmästhetik Hollywoods nachzuahmen, ohne zugleich über dessen Mittel zu verfügen, kam zwangsläufig das heraus, was man landläufig mit einem Amateurfilm assoziiert – ein schlechtes Imitat. Oder, wie es in der Filmtheorie von Maya Deren heißt: „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.“

Amateure agieren im Rahmen ihrer Freizeit, und sind für gewöhnlich mit durchschnittlichem persönlichen Etat ausgestattet, weshalb sie weder Zugang zur Technologie der Professionellen erlangen noch arbeitsteilig vorgehen können. Schärfe ziehen, Licht setzen, Kameraführung, Regie, Schnitt, Vertonung, der Amateur übt diese Funktionen, die eigene Berufsfelder darstellen, in Personalunion aus. Gemessen an den Qualitätsstandards der millionenschweren Unterhaltungsindustrie nehmen sich seine Werke grobkörnig, verwackelt, unscharf und blass aus.

Doch genau diese Mängel machen in anderem Kontext gesehen seine Stärke aus. 1928 schrieb der legendäre Dokumentarfilmer Robert Flaherty: „Die Hoffnung der Filmkunst 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 näherrücken, als jene, die davon leben müssen. Ich bin überzeugt, schrieb Flaherty, daß auch in der Filmkunst vom Amateur entscheidende Impulse ausgehen werden.“

In gewisser Weise hat sich diese Vision durchaus erfüllt, nämlich in Kreisen, wo Filmkultur nicht gleichgesetzt wurde mit Spielfilm à la Hollywood. Ein Bauhaus-Künstler wie Moholy-Nagy, ein Filmtheoretiker

wie Bela Balacs, ein ambitionierter Querdenker wie Jean-Luc Godard, Avantgardisten wie Peter Kubelka, Jonas Mekas, Lars von Trier, sie alle schätzten den Wert des Amateurfilms hoch ein, nicht trotz, sondern wegen seiner Ästhetik erschien er ihnen als inspirierendes Versuchslabor auf der Suche nach unverbrauchten Bildern.

Grobkörnig und verwackelt galt ihnen als Symbol für Authentizität und als Zeichen einer filmischen Praxis, in der ein unverstellter Blick auf die Realität noch möglich sei.

Die Anti-Ästhetik zu Hollywood, zu der Amateurfilme qua erschwinglicher Technik verurteilt war, wurde so zum bleibenden Impulsgeber für all jene Formen der Filmgeschichte, die gegen die herrschende von Kino mit Spielfilm und Unterhaltungsästhetik opponiert haben. Und gegen die verkrusteten Strukturen, in denen das Filmemachen unter Marktkonformen Bedingungen stattfindet. *Blaue Blumen* von Herbert Achternbusch, *Broken Silence* von Wolfgang Panzer, *China, der Alltag, die Künste* von Ulrike Ottinger, *Paris, Texas* von Wim Wenders - sie alle haben auf die Ästhetik des Amateurfilms zurückgegriffen und damit auf ihre Weise auch umgekehrt unser Bild vom Amateurfilm entscheidend mitgeprägt, indem sie den experimentellen Zugang zum Medium betont und gegen die sog. saubere Ästhetik des kommerziellen Kinos opponiert haben.

Ein aktuelles Phänomen für diese gewissermaßen filmpolitische Grundhaltung finden wir gegenwärtig in China, wo Amateurfilme einen wichtigen Stellenwert haben in der Selbstdefinition der jüngeren Generation. Sie treffen sich in den Hinterzimmern von Peking, und verstehen sich als Sub-Kultur, die das Selbstbild eines non-konformen Zirkels pflegt. Betont unorganisiert, betont experimentell, betont apolitisch, versuchen sie ihre digitalen Filmkameras subversiv zu nutzen, indem sie den Bildern des Staatssenders CCTV ihre Ästhetik des ungeglätteten Individualismus entgegensetzen.



5. Eine gänzlich andere Betrachtungsweise des privaten Bildpraxis erschließt sich, wenn wir den semio-pragmatischen Ansatz ansehen, wie er in der französischen Filmtheorie vertreten wird. Dieser Ansatz leistet Erklärungshilfe bei der Frage nach den Motiven des Filmens, nach den Beweggründen und nach den abgebildeten Sujets. Roger Odin, einer der führenden Vertreter, geht von der Annahme aus, dass der immanente Ansatz, der Film als rein ästhetisches Konzept zu verstehen, nicht ausreicht. Film in den Händen eines dispersen Publikums, wie es die Amateure sind, stellt vielmehr eine kulturelle Gebrauchsweise und mediale Praxis dar. Odin unterscheidet dabei grundlegend zwischen den Klassifikationen Familienfilm und Hobbyfilm.

Das klassische Betätigungsfeld der Familienfilme bildet die Dokumentation der eigenen Umgebung. In den typischen Anlässen, die mit der Kamera festgehalten werden, stimmen Amateur-Fotografie und -film weitgehend überein: die Hochzeit, die Grundsteinlegung fürs Eigenheim, die Taufe und überhaupt die eigenen Kinder in allen Altersstufen, das neue Auto, der Ausflug - es sind die Stationen einer bürgerlichen Normalbiographie, die zum Kauf und zum Gebrauch einer Kamera motivieren.

Bildarchive des Alltags kommen durch solche Privataufnahmen allerdings nur bedingt zustande, wie sich schon an der Proportion der Bildanlässe zeigt: in der visuellen Repräsentation ist der Lebensbereich „Arbeit“ nur zu 4% vertreten, während weit über 40% der Bilder im Urlaub entstehen. Mit der Kamera festgehalten werden also ausgesuchte Momente des privaten Lebens, solche, denen ein Glücksversprechen zugeschrieben wird, und solche, die als biographisch besondere Momente wahrgenommen werden: das sind die rites de passages, die Familienfeiern, die Geselligkeiten im Rahmen des Vereinslebens, aber auch so einschneidende Erlebnisse wie der Trümmerfrau-Dienste und Militär- oder Kriegsdienst.

An diesem Umkreis der Filmmotive zeigt sich, wie problematisch der von Roger Odin gewählte Begriff Familienfilm ist, umfasst das private Leben doch weitaus mehr Aspekte als nur verwandtschaftliche Beziehungen. Zudem wird man berücksichtigen müssen, dass die Grenzen zwischen

häuslicher Medienpraxis und der öffentlich ausgestellten Privatheit sehr durchlässig geworden sind, namentlich durch das Fernsehen und vor allem durch das Internet.

Dass der Amateur stets nur seine eigenen Familienangehörigen ablichten würde, und dass es stets nur das männliche Familien-Oberhaupt sei, das die Kamera führe, sind generalisierende Aussagen, die sich in der Forschungsliteratur finden, die aber einer näheren Prüfung im historischen Längsschnitt nicht unbedingt standhalten. Dagegen sprechen schon all die Aufnahmen, die wir aus der namhaften Kultur besitzen, die uns etwa Garcia Lorca bei einer Theateraufführung oder Joseph Beuys bei einer Performance vor Augen führen. Oder die uns, auch das gehört dazu, den Blick der Eva Braun freilegen.

Lang zudem ist die Liste von Amateuraufnahmen, die zufällig entstanden und später als historische Quellen von Rang gewertet wurden. Als Beispiele nenne ich Phil Jutzi und seinen Film von der Niederschlagung der Mai-Demonstration 1929 sowie Oliver Stone und seinen Film über die Ermordung John F.Kennedys.

Doch zurück zum sog. Familienfilm. Fragt man, wie es die Cultural Studies tun, nach dem entscheidenden Vergnügen einer medialen Praxis, findet sich innerfilmisch bereits ein erstes Indiz in der Reaktion auf die Anwesenheit der Filmkamera. Private Filme zeigen nämlich ausgesprochen oft Menschen in einer medialen Reaktion. Sie lächeln frontal zum Objektiv, winken jovial, albern herum oder schneiden Grimassen. Die Kamera macht uns zum Zeugen von Verhaltensweisen, die gekennzeichnet sind durch eine sichtbare Interaktion mit der Kamera und durch eine deutliche Verhaltensänderung für die Kamera. Zugleich mit den Personen wird ihre Bezugnahme auf den Vorgang „Achtung Aufnahme“ dokumentiert.

Die filmische Praxis porträtiert Angehörige und macht gleichzeitig– was auch ex post lesbar ist - den Akt der Herstellung sichtbar. Der Akt des Aufnehmens, betont Karl Sierek deshalb, bereitet ein Vergnügen für sich.

Im Vordergrund steht also nicht, wie häufig behauptet wird, die Triebfeder, einen filmischen Erinnerungswert zu produzieren.

Ein interessantes außerfilmisches Indiz für diese These konnte Roger Odin in seiner Studie nachweisen, als er feststellen musste, dass die meisten Familienfilme gar nicht angesehen, ja noch nicht einmal entwickelt werden.

6. Wenn Familienfilme re-produziert werden, findet Heimkino statt. Der begrifflichen Präzision wegen möchte ich darauf hinweisen, dass Heimkino kein Synonym für Amateurfilm ist, im Unterschied zu Home Movie. Es bezeichnet lediglich einen Rezeptionsort und macht keine Aussagen über den Filminhalt.

Im kommunikativen Rahmen des Heimkinos dienen die Filme einer Wiederholung des Vergnügens, das man (vielleicht auch nur vermeintlich) während des Aufnehmens hatte. Die Besonderheit der Situation ergibt sich aus dem Umstand, dass die filmischen Darsteller zugleich die Zuschauer sind. Ähnlich wie bei der privaten Diashow wird das Dargebotene entsprechend interpretiert als Spiegel der eigenen Biographie. Die Bedeutung der Bilder liegt dabei in der prinzipiellen Offenheit ihrer Lesart, d.h. die Filme funktionieren nur, wenn sie als Bricolage gesehen werden können, als visuelle Bruchstücke, die - sprunghaft und unsortiert – ein Stichwort geben und zu spontanen Zwischenrufen und Kurzkomentaren veranlassen.

Familienfilme greifen deshalb in ihr Material nicht ein: sie verzichten auf einen Kommentarton, der auf eine Lesart festlegen würde, und sie verzichten auf eine dramaturgische Schnittfolge, die das Gefilmte zeitlich raffend und auswählen würde. Montage findet nur statt im Sinne einer chronologischen Bildreihe, nicht im Sinne einer Verkürzung der Time-line oder einer dramaturgischen Komposition. Genau diese Art der Bildkomposition macht das Heimkino so quälend langweilig für Außenstehende. Langeweile, so argumentiert Roger Odin, ist aber ein Urteil, das außerhalb des betreffenden Kommunikationsraums gefällt wird. Außenstehende, die an der Familie kein Interesse haben, erwarten einen

**Film und urteilen vom Standpunkt ihrer Kinoerfahrung. Familienfilme jedoch schaffen sich ihren eigenen Bezugsrahmen, und zwar einen primär kommunikativen. Dieser Befund, denke ich, kann den „Aldi“-Effekt erklären, unter dem das Genre der Amateurfilme leidet: viele machen Amateuraufnahmen, aber jeder kritisiert ihren Dilettantismus.**