

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ Wieviel sagt uns ein (Amateur-)Film?

Helmut Alexander

Die Formel, um 1000 Worte pro Bild umzurechnen ist einfach und je nachdem, ob wir einen Film mit 16 oder 24 Bildern pro Sekunde vor uns haben, kommen wir bei einem zehnminütigen Film auf mehr als 576 bzw. 864 Mio. Worte. Bei etwa 480 Wörter pro Manuskriptseite würde ein Film mit 16 Bildern pro Sekunde 1,2 Mio. Manuskriptseiten umfassen, einer mit 24 Bildern in der Sekunde sogar mehr 1,8 Mio. – Schätzen wir uns glücklich, dass wir nicht solche Textungeheuer lesen müssen, sondern Filme betrachten können!

Wie dem auch sei, es ist nicht zu leugnen, dass ein Bild mehr als 1000, ein Film mehr als eine Million Worte „sagen“ kann. Der Film ist nämlich, wie der russische Volkskommissar für das Bildungswesen Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski (1875–1933) vor vielen Jahrzehnten schon gewusst hat, „eine anschauliche Predigt, eine ungeheure Kraft, nicht weniger als die des Buchdruckes“.¹ Und wenn Sie ein alter Bolschewist nicht überzeugen sollte, dann sei Ihnen versichert, dass es auch für die Jesuiten eine Binsenweisheit war und ist, „daß das Theater [ein Theaterstück – und das gilt nicht weniger für einen Film – H.A.] mehr bewirken kann, als tausend Predigten“.²

Halten wir also fest, dass gottesfürchtige Theologen ebenso wie ungläubige Zeitgenossen unterschiedlicher ideologischer Provenienz – die Nationalsozialisten können hier ebenfalls mit bestem Wissen und Gewissen problemlos eingereiht werden – die Kraft des Bildes erkannten und für ihre Zwecke bzw. Ziele einsetzten. Der Amateurfilm bildete hierbei keine Ausnahme, besaß er doch nach Rudolf Oertel nicht alleine für den privaten Bereich einen oftmals nicht hoch genug einzuschätzenden Wert, sondern konnte auch im Sinne nationalsozialistischer Ideologeme äußerst nützlich sein. In seinem „Filmspiegel“, in dem er mit einem Gesamtüberblick über die Geschichte des Films einen „großen Bogen“ spannen wollte, „der von den Uranfängen der menschlichen Bewegungsdarstellung bis zum heutigen Tonfilm reicht“ und mit dem er die Hoffnung verband, vielleicht den „Grundstein zu einer künftigen Weltgeschichte des Films“³ legen zu können, widmete er auch einige wenige Zeilen dem Amateurfilm.⁴ Weit verbreitet sei

1 Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski (1875–1933), 1917–1929 Volkskommissar für das Bildungswesen; zit. nach: Albert KÜMMEL, Ein Zug fährt ein – Anmerkungen zur Kinodebatte. In: Albert KÜMMEL/Leander SCHOLZ/Eckhard SCHUMACHER, Einführung in die Geschichte der Medien, Paderborn 2004, S. 151–173; S. 165.

2 Walter RUPP SJ, Jesuiten-Spiegel. Ein amüsanter Lesebuch, Graz/Wien/Köln 1990, S. 95.

3 Rudolf OERTEL, Filmspiegel, Wien o.J. [1941], S. 5.

4 Ebd., S. 227–234; Kapitelüberschrift „Kulturfilm, Lehrfilm, Amateurfilm“.

er, wenn er auch in der Öffentlichkeit kaum in Erscheinung trete, und sein Schöpfer sei „ebenso wie der Amateurphotograph eine nicht zu unterschätzende Kulturererscheinung“. Ausgezeichnete Filme schaffe er, insbesondere Landschaftsfilm, und besondere Bedeutung besitze der Amateurfilm als Familienchronik. „Abgesehen von seinem gefühlsmäßigen Wert, wenn etwa Kinder in späteren Jahren ihre verstorbenen Eltern ‚lebend‘ wiedersehen können, vermag er auch wissenschaftlichen und biologischen Wert zu gewinnen, wenn etwa ein Mensch von seiner Geburt bis ins Greisenalter in seiner Entwicklung filmisch verfolgt worden ist. Oder wenn einmal eine Reihe von Generationsfilmen erbibiologische Vergleiche und Untersuchungen erlauben wird.“⁵

Der zweck- und zielgerichtete Einsatz von Bildern erfolgte deshalb, weil man landläufig der Meinung war (und manchmal auch noch ist), dass das Bild nämlich so unmittelbar und gewissermaßen intuitiv verständlich sei, „dass es keine Übersetzungsmechanismen benötige“.⁶ Und wenn diese Feststellung zutreffen sollte, dann gilt sie erst recht für die „Laufbilder“, wie der Film in seiner Frühzeit bezeichnet wurde, damals, als die Bilder laufen lernten, die „Filmaufnahmen“ noch „Laufbildaufnahmen“ hießen und mit einer Laufbildkamera gekurbelt wurden.

Aber trifft das eigentlich zu, dass einzelne Bilder oder Laufbilder/Filme keine „Übersetzung“ benötigen? Oder anders gefragt: Haben „diese persönlichen Beobachtungen, diese massenhafte Vielfalt authentischer Lebensäußerungen [...]“⁷ überhaupt eine „Vermittlung“ nötig?⁸

Spätestens hier sollte etwas zum Amateur, zum Amateurfilmer gesagt werden. Blättern wir in Wörterbüchern oder in Lexika (auch alten), dann erfahren wir, dass der Amateur ein Liebhaber, ein Kunst dilettant⁹ ist, ein Laie, der eine Kunst oder Wissenschaft nicht berufsmäßig, sondern aus Liebhaberei bloß zum Vergnügen betreibt.¹⁰

Die Leistung des Amateurs und so auch des Amateurfilms, ist meist mit einem abwertenden Klischee behaftet;¹¹ amateurhaft sei er eben, dilettantisch, stümperhaft, denn im Gegensatz zum kommerziellen Kinofilm gelingt ihm nur selten die perfekte Inszenierung. „Die Authentizität des Mediums

5 Ebd., S. 234.

6 KÜMMEL, Ein Zug fährt ein, S. 158.

7 Michael KUBALL, Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 2: 1931–1960, Reinbek 1980, S. 184.

8 Dieter SCHRAGE, Wie ernsthaft sind die Filmamateure? Kritische Anmerkungen zur Amateurfilmerei in Österreich. In: Olaf BOCKHORN u.a. (Hg.), Kulturjahrbuch 1. Wiener Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik, Wien 1982, S. 300–306; S. 304.

9 Artikel: Amateur. In: Brockhaus. Kleines Konversationslexikon. Elektronische Volledition der fünften Auflage von 1906 [Digitale Bibliothek, Bd. 50] Berlin 2001.

10 Artikel: Dilettant, in: ebd.

11 Franz SCHLAGER, Amateurfilm in Österreich. An Beispielen des persönlichen Gebrauchs [Dissertationen der Universität Salzburg, 32], Wien 1992, S. 43.

Amateurfilm widersetzt sich manchmal sogar den gegenläufigen Intentionen seiner Autoren.¹² Etwa wenn die DarstellerInnen – besonders Kinder – ihre Filmrolle recht eigenwillig interpretieren und nicht den Regieanweisungen folgen.

Zur „Charakterisierung“ des Amateurfilms soll eine Definition aus „Reclams Sachlexikon des Films“ genügen, nach der alle „nicht berufsmäßig und nicht kommerziell hergestellten Filme“ als Amateurfilme bezeichnet werden können. „Als Liebhaberei betrieben, stehen bei diesem Filmschaffen das Hobby und persönliche Interessen im Vordergrund“. Solche Filme werden „meist für ideelle, private und insbesondere familiäre Zwecke z.B. der Erinnerung oder Selbstvergewisserung hergestellt“.¹³

Das Amateurfilm-Schaffen dient also dem „persönlichen Gebrauch“, d.h. dem zweckfreien, privaten Nutzen, ohne Reflexion und ohne gesellschaftlichen Bezug. Damit steht der Amateurfilm im Gegensatz zum zweckgerichteten, reflektierten, sozialen Gebrauch, zum für die gesellschaftliche Praxis bestimmten Film.¹⁴

Amateurfilm – im Sinne Bernhard Krispers¹⁵

Ignorieren wir im Folgenden den „Klubfilm“, der ein abgeschlossenes Werk mit Vor- und Abspann ist¹⁶, und beschäftigen wir uns mit dem privaten Amateurfilm „der seinen dokumentarischen Charakter dadurch erhält, daß er in der Regel Geschehnisse festhält, die auch ohne eine anwesende Kamera stattfinden würden“.¹⁷ Ein solcher Film ist privater Hobbyfilm, „privater Dokumentarfilm“, Familienfilm und nicht für die Veröffentlichung gedreht.¹⁸ Öffentlichkeit bzw. Nicht-Öffentlichkeit ist ein wichtiges Kriterium für Amateurfilme und eine „öffentliche Bereitstellung dieser Filme würde für sie [die Autoren/Besitzer solcher Filme – H.A.] eine klare Verletzung ihrer Privatsphäre bedeuten“.¹⁹

Der Amateurfilmer läßt also auch in seine Privatsphäre blicken, zeigt uns Bilder, auf denen er „sein Alltagsleben fest[gehalten hat], nicht immer nur den Sonntag, den Urlaub. [...] Der Amateurfilmer erzeugt/kreiert Filme, die uns zeigen, wie er lebt und die uns sagen, wer er ist. Filmtagebücher und

12 Michael KUBALL, Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 1: 1900–1930, Reinbek 1980, S. 66.

13 Walter DEHNERT/Eckhard SCHENKE, Amateurfilm. In: Thomas KOEBNER (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 21.

14 SCHLAGER, Amateurfilm in Österreich, S. 44.

15 Bernhard KRISPER, Das filmische Vermächtnis einer auslaufenden Generation. Der prä-digitale private Amateurfilm in Theorie und Praxis. Theater-, film- und medienwissenschaftliche Diplomarbeit (Manuskript), Wien 2010.

16 Ebd., S. 8.

17 Ebd., S. 9, Anm. 6.

18 Vgl. dazu: Ebd., S. 7-8.

19 Ebd., S. 15.

Filmbiographien²⁰, oder auch Filmreportagen. Solche Einblicke wurden seit Beginn der 1920er Jahre durch die Entwicklung von Kameras erleichtert, die ohne Stativ bedient werden konnten und mit denen Amateurfilmer Dokumente schufen, die in der offiziellen Berichterstattung fehlen, weil diese mit den Standkameras niemals hätten gedreht werden können. Seither kann „der Amateurfilm direkt eingreifen in die Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit. Die Amateure beginnen immer öfter ihre eigene, unmittelbare Lebensumgebung zu verlassen.“²¹

Dies war nicht immer so. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts herrschten in den Amateurfilmen noch „Formen der Inszenierung“ vor, die seit den 1920er Jahren aber allmählich dem ungestellten und spontanen Ausdruck weichen. „Damit veränderten sich die visuellen Beziehungen zwischen den Filmern, den Gefilmten und den Zuschauern. Flexibler einsetzbare Kameras lösten die standardisierte Perspektive auf, die immer gleiche Sicht in Augenhöhe, auf die auch die Zuschauer gekurbelter Filme fixiert waren. Neue Einstellungsvarianten bereicherten fortan den aus der Hand gedrehten Film, es entwickelte sich „eine größere Vielfalt von Ansichten eine subjektivere Form der Beobachtung“.²² Und dieser subjektive, unverstellte Blick zeichnet den Amateurfilmer aus, der oft spontan „Augenblicke festhalten [will]. Er sammelt als Privatmann Ereignisse am Straßenrand, hebt sie auf und bewahrt sie für den Hausgebrauch. Das Familienkino wird um ein paar Ansichten reicher.“²³ – Diese Einschätzung gilt wohl für die „Hoch-Zeit“ des Amateurfilms oder kann auch als „Ideal“ des Amateurfilms verstanden werden.

Der jüngere, gegenwärtige Amateurfilm hat jedoch nur mehr wenig gemein mit den erwähnten Charakteristika jenes frühen Heimkinos. Er ist nur mehr „eingeschränkt ein Film, der aus Liebhaberei, persönlichem Gestaltungswollen und individueller Ausdrucksfähigkeit [...] entsteht“.²⁴ Schuld daran trägt zweifellos auch der unter Amateuren weit verbreitete Hang zu Perfektion. Damit sind nicht nur die „Vereinsfilmer“ unter den Amateurfilmern gemeint, die „Wettbewerbskonformisten“,²⁵ wie sie Schrage bezeichnet. Der Amateurfilm als Wettbewerbsfilm ist technisch perfekt, bzw. pseudoperfekt, bleibt auf weite Strecken aber steril, stereotyp, halb wahr im Gegensatz zu einer wünschenswerten Gestaltungsfreude, Spontaneität und Lebensnähe. Dieser Befund gilt generell für eine weit verbreitete „Amateurfilmkultur“ [H.A.], die sich völlig anders entfaltet, als dies im frühen Heimkino der Fall war: „damals lag“, nach Kuball, „das persönliche Leben des einzelnen noch offen, der Amateur dokumentierte

20 KUBALL, Familienkino, Bd. 2, S. 184; zit. n. SCHRAGE, Wie ernsthaft sind die Filmamateure?, S. 305.

21 KUBALL, Familienkino, Bd. I, S. 70.

22 Ebd., S. 70/71.

23 Ebd., S. 116.

24 SCHRAGE, Wie ernsthaft sind die Filmamateure?, S. 303.

25 Ebd., S. 302.

sich selbst, seine Beziehungen zu den Menschen und Gegenständen um ihn herum. So konnte er seine eigene Geschichte festhalten und vergegenwärtigen. Nun aber beginnt er hinter seinem Apparat unsichtbar und anonym zu werden. Statt radikaler Subjektivität und Ausgewogenheitsdenken: das Fernsehen ist sein großes Vorbild, ein schlechtes Vorbild für den Amateur. Er gibt seine Unabhängigkeit auf. Man sieht nicht mehr, *wer* filmt.“²⁶

Amateurfilme sind also keine Privatfilme mehr?

Dieter Schrage stellte 1983 fest, dass Amateurfilme von den Inhalten her inzwischen „abgehoben vom Leben und der gesellschaftlichen Wirklichkeit ihrer Produzenten“ und somit „kaum ‚persönliche Dokumente‘“²⁷ seien. Sie hätten nur insofern mit der Wirklichkeit zu tun, als sie deren Tendenz zur Entlastungssuche, zur Flucht aus der Wirklichkeit, z.B. in Form von Urlaubsfilmern, Tourismusfilmen – viele preisgekrönte Amateurfilme sind gehobene Tourismusfilme – unterstreichen.²⁸

Die Übernahme von filmischen Profi-Standards relativiert die Authentizität der Amateurfilme. Damit unterscheidet sich der Amateurfilm aber nicht unbedingt von anderen Ego-Dokumenten, denn auch in Tagebüchern, Briefen etc. werden Begriffe, Redewendungen, Topoi verwendet, die sprachlichen Erzähl-, Reportagen- und Berichtstandards oder literarischen, poetischen sowie lyrischen Vorlagen geschuldet sind. Die Authentizität eines Amateurfilms ist also kritisch zu hinterfragen. Aber wie verhält es sich mit der Wirklichkeit?

Hier gilt für den Film das Gleiche wie für die Fotografie: Beide sind auch trügerisch, denn sie zeigen und verbergen. Die Linse fängt immer nur Ausschnitte ein, begrenzt das Blickfeld und klammert anderes Sichtbares und möglicherweise Sehenswertes aus. Dadurch können hinsichtlich mancher Begebenheiten schräge und verzerrte Sichtweisen entstehen. Der Film zeigt nicht die Wirklichkeit, sondern immer Ansichten von Wirklichkeiten, d.h. nicht die Realität wie sie ist, sondern was Autor und Kameramann in sie hinein lesen.²⁹ Und so wie der Kameramann (ver-)fälschen auch die „Profis“ vor dem „Auge der Kamera“ die Wirklichkeit, weil die Aufnahme-„Objekte“, die Darsteller, die Akteure (Politiker, Sportler etc.), sich vor der Kamera nicht so geben, wie sie sind, sondern wie sie gern gesehen werden wollen.³⁰

Man sollte also nicht der Illusion verfallen, „Fotos und Filme wären authentischere, weniger manipulierte Quellen zur Geschichte als Memoiren oder

26 KUBALL, Familienkino, Bd. 2, S. 183.

27 SCHRAGE, Wie ernsthaft sind die Filmamateure?, S. 305.

28 Vgl. dazu: Ebd.

29 PETER MEYERS, Film im Geschichtsunterricht. Realitätsprojektionen in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen von der NS-Zeit bis zur Bundesrepublik. Geschichtsdidaktische und unterrichtspraktische Überlegungen [Geschichte lehren und lernen], Frankfurt a. M. 1998, S. 47.

30 Ebd., S. 48.

Statistiken“. Amateurfilme gewähren uns ebenso wie die Massen von privaten Fotoalben, die in jeder Familie spätestens seit den 1950er-Jahren zu finden sind, „selten Schlüssellochblicke in die Familienrealität“ ihrer Zeit. „Vielmehr sind sie in der Regel Dokumente einer ‚heilen Welt‘, die die Zeitgenossen für sich und ihre Nachkommen kreieren.“³¹

Der Film als Quelle

Amateurfilme sind jedenfalls Dokumente und als solche natürlich auch Quellen, besondere Quellen, denn der „Film kann speichern, was vor ihm kein anderes Medium festhalten konnte: das Leben der Gegenwart *in Bewegung*. [i.O.] ‚Ein Film bedeutet Verewigung des Geschehens. Einer späteren Zeit ist er: Geschichte in lebendigen Wirklichkeitsbildern.“³² Wir wissen zwar, dass Adam Smith auf seinen Spaziergängen bei „jedem oder jedem zweiten Schritt zögerte [...], als wolle er seine Richtung ändern oder gar umkehren“ und „sein Gang [...] von einem Freund als ‚wurmartig‘ bezeichnet worden“³³ ist, doch müssen wir unsere Phantasie anstrengen, um ein Bild davon in unseren Köpfen entstehen zu lassen, das je nach Vorstellungskraft des Einzelnen ganz unterschiedlich aussehen wird. Sehr wohl kennen wir aber den hinkenden Gang der Rosa Luxemburg, der auf „Laufbildern“ dokumentiert ist und den wir uns daher als Zuschauer auch heute noch jederzeit vergegenwärtigen können. Insofern ist der Film ein einzigartiger Informationsträger wie auch ein hervorragendes Speichermedium und es „ist ja auch heute noch keine Quelle denkbar, die den Ablauf eines historischen Ereignisses so anschaulich zu schildern vermag, wie es das bewegte Bild imstande ist“.³⁴

Ein Amateurfilm ist wie jeder Film, „ganz gleich, welchen Inhalt er hat, [...] in dem Sinn eine historische Quelle, wie Literatur und Kunst zur Erhellung historischer Epochen beitragen können. Denn der Film wird immer eine bestimmte Zeitsituation in einer nicht mehr wiederholbaren Weise zum Ausdruck bringen.“³⁵ Amateurfilme sind somit für sich genommen gar einmalige Quellen, „sind [individuelle] Zeugnisse menschlichen Lebens.“ Sie sind zwangsläufig – wie andere Quellengattungen auch – zwar „immer fragmentarisch, beschränken sich aber nicht auf einzelne Teilbereiche, sondern umfassen

31 Gunilla BUDE, Quellen, Quellen, Quellen ... In: Gunilla BUDE/Dagmar FREIST/Hilke GÜNTHER-ARNDT (Hgg.), *Geschichte. Studium – Wissenschaft – Beruf* (Akademie Studienbücher – Geschichte), Berlin 2008, S. 52–69; S. 58/59.

32 Alexander GESSNER, *Film und Wirtschaft*. Dissertation, Köln 1928, S. 14; zit. nach: KÜMMELE, *Ein Zug fährt ein*, S. 167.

33 Robert L. HEILBRONER, *Wirtschaft und Wissen. Zwei Jahrhunderte Nationalökonomie*, Köln 1960, S. 44 [The wordly philosophers. The lives, times and ideas of the great economic thinkers, New York 1953].

34 Peter BUCHER, *Der Film als Quelle*. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft. In: *Der Archivar* 41/4 (1988), Sp. 497–524; Sp. 518.

35 Karl Otmar Frh. von ARETIN, *Der Film als zeitgeschichtliche Quelle*. In: *Politische Studien* 9/96 (1958), S. 254–265; S. 254.

das gesamte menschliche Dasein überhaupt.³⁶ Sie zeigen eben Bilder aus allen Lebensbereichen und auch aus solchen Lebenswelten, zu denen professionelle Filmemacher oftmals überhaupt keinen Zugang haben.

Es ist wohl unbestritten, dass der „Geschichtsschreiber“³⁷ Film – ob professionell, künstlerisch oder dilettantisch – „nahezu unvergängliche Kulturdokumente“³⁸ schafft, die der Nachwelt zu erhalten, d.h. zu archivieren sind. Somit stieg auch der Amateurfilm in den Olymp der erhaltungswürdigen Filme auf.

Galten lange Zeit nur „solche Filme als archivwürdig, die staatlicher Herkunft und/oder von historisch-politischer Relevanz waren,“ widmet man sich seit den 1950er Jahren verstärkt „auch Produktionen nichtstaatlicher Herkunft, wenn sie Aussagen über ihre Provenienzstellen und ihre Zielgruppen machten, wenn sie das gesamte soziale Leben einschließlich der Arbeitswelt widerspiegelten und dabei besonders Ereignisse und Zustände behandelten, die unmittelbar oder mittelbar auslösend für rasche Veränderungen oder längerfristige Entwicklungen anzusehen sind, oder wenn sie zur Geschichte der Filmkunst und Filmtechnik beizutragen in der Lage sind. Werbe- und Industriefilme gehören hierzu ebenso wie Filme mit technisch-naturwissenschaftlichen oder folkloristischen Themen, gleichgültig ob es sich um professionelle Aufnahmen oder um Amateurfilme handelt.“³⁹

Aber der Film als Quelle spricht nicht von selbst zu uns. Wir müssen ihn fragen, hinterfragen, kritisch in Augenschein nehmen und hierbei Grundsätze und Kriterien berücksichtigen, „die geschichtswissenschaftlichen Fragestellungen Rechnung tragen,“ Grundsätze, mit deren Hilfe es möglich ist, die Vorgeschichte einer Produktion zu erhellen, den Film zu analysieren und schließlich seine Wirkung in der Öffentlichkeit zu ermitteln.⁴⁰ Solche Grundsätze unterscheiden sich nicht grundlegend von denen, die auch für die Erschließung und Interpretation anderer Quellengattungen gelten. Das heißt aber nichts anderes, als dass in der Quellenvielfalt dem Film oder Amateurfilm die gleiche Bedeutung zukommt, wie den übrigen Quellengattungen. „Was ihn von anderen Quellen unterscheidet, ist nicht sein innerer Erkenntniswert, sondern seine äußere technische Beschaffenheit, die indessen weder für die Archivwissenschaft noch für die Historie ausschlaggebend ist.“⁴¹ Die

36 BUCHER, Der Film als Quelle, Sp. 497.

37 Alfred BAEUMLER, Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters. In: Jörg SCHWEINITZ (Hg.), Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914, Leipzig 1992, S. 186–194; S. 193; zit. nach: KÜMMEL, Ein Zug fährt ein, S. 168.

38 Ebd. [Die beiden Zitate aus dem Baeumler-Aufsatz finden sich weder auf S. 193, noch auf einer anderen Seite!]

39 BUCHER, Der Film als Quelle, Sp. 510/511.

40 Vgl. dazu: Ebd., Sp. 515/516.

41 Ebd., Sp. 524.

Methode, die das Arbeiten mit filmischen Zeugnissen erfordert, ist für die Geschichtswissenschaft dieselbe wie für ihre Arbeit mit anderen Quellen: „Es sind die Grundsätze der historischen Quellenkritik, die auch für die audiovisuellen Medien gültig sind, obwohl sie ursprünglich vorwiegend für schriftliche Quellen entwickelt wurden.“⁴²

Die praktische Arbeit mit Filmaufnahmen orientiert sich also weitgehend am Umgang mit den traditionellen Quellen. Es ist zu fragen, ob es sich bei dem zu bearbeitenden Material um einen „Überrest“ handelt oder um Erzeugnisse, die auch als „Dokumentation“ zur Unterrichtung der Nachwelt dienen sollen und mit der Absicht, der Nachwelt bewusst Kenntnis über einen historischen Sachverhalt zu geben („Tradition“) hergestellt wurden.⁴³

Und neben der äußeren Quellenkritik – Ist die Aufnahme echt oder gefälscht, manipuliert, retuschiert? Wurde das Material bearbeitet? Zeigt es Schnitte? Gibt es Veränderungen, Ergänzungen und Hinzufügungen? Handelt es sich um „künstliche“ Aufnahmen oder um solche des „Tagesgeschehens“? – ist eine innere Quellenkritik zu leisten, die im Wesentlichen acht W-Fragen an die Quelle stellt:⁴⁴

Wer hat die Quelle geschaffen? – Standort, Perspektive, „Sehepunkt“

Wann entstand die Quelle?

Wo wurde die Quelle erstellt?

Welche Art von Quelle ist es?

Wen hat die Quelle als Adressaten im Visier? – Ist sie „Überrest“ oder als „Tradition“ zu betrachten?

Wie ist die Quelle überliefert? – Wann und wie ist der Film dorthin gelangt, wo er aufgefunden wurde?

Warum wurde sie erstellt? – Entstehungszusammenhang.

Wovon kündigt die Quelle, worüber schweigt sie?

Zur inhaltlichen Interpretation einer Quelle eignen sich bekanntermaßen besonders drei methodische Schritte, die Historisierung, der Vergleich und die Kontextualisierung.

Die Frage, ob ein Amateurfilm als Quelle tauglich ist, kann wohl beinahe uneingeschränkt bejaht werden. Doch sollte der Film nicht als alleiniger „Glücksbringer“ historischer Erkenntnis betrachtet werden, zumal in der konkreten Arbeits- und Forschungssituation grundsätzlich niemals nur ein ein-

42 Ebd.

43 Zum folgenden siehe auch: Peter BOROWSKY/Barbara VOGEL/Heide WUNDER, Einführung in die Geschichtswissenschaft I: Grundprobleme, Arbeitsorganisation, Hilfsmittel [Studienbücher Moderne Geschichte, Bd. 1], Opladen 1989⁵, S. 134–137; Karin HARTEWIG, Fotografien. In: Michael MAUER (Hg.), Aufriß der Historischen Wissenschaften, Bd. 4: Quellen, Stuttgart 2002, S. 427–448; Joachim WENDORF, Filme, in: Ebd., S. 449–471.

44 Vgl. dazu: BUDDÉ, Quellen, S. 67.

zige Dokument die Grundlage für die Beantwortung von Forschungsfragen sein darf. Denn die „Vielfalt menschlichen Lebens offenbart sich in allen Zeugnissen, die der Mensch als unumstrittener Träger der Geschichte geschaffen hat“.⁴⁵ Wie bei jeder Arbeit mit Quellen ist auch bei der mit Filmen bzw. Amateurfilmen zu klären, in welchem Ausmaß sie herangezogen und verwendet werden können, wie groß ihre Reichweite ist, ihre Tauglichkeit für ein klar umrissenes Thema, für die damit verbundene Fragestellung und das erkenntnisleitende Interesse.

Es kann sein, dass der Amateurfilm dafür keine Antworten liefert; wenn er welche bereithält, dann liefert er solche nicht unbedingt selbstverständlich und unerschöpflich. Vielmehr müssen sie erschlossen und verstanden werden. Allerdings kann ein Film als Erkenntnisquelle auch schnell versiegen. Deshalb ist es mit den Filmen ebenso wie mit den Quellen: wir wissen im Vorhinein nicht, wie ergiebig, wie klar und rein ihre Hervorbringungen sind und wie lange sie sprudeln. Aber so wie für den Durstigen auch ein kleiner Schluck bereits erfrischend und manchmal sogar lebensrettend ist, wird für den Historiker auch ein kleiner Einblick in die Geschehnisse vergangener Zeiten bereichernd und erhellend sein.

Helmut Alexander, “Un’immagine è più eloquente di mille parole”.
Quanto ci dice un filmato (amatoriale)?

Un filmato è una fonte di immagini muta, talora sonora, da considerarsi alla stregua di una tradizione secondo una diffusa classificazione del manuale di Ernst Bernheim intitolato *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie* (1908). Tale fonte intende esplicitamente, ancorché in misura di volta in volta diversa, serbare la memoria di vicende occorse; “vuol essere – secondo Bernheim – giustappunto materiale storico”. Alla luce di questa lettura, un filmato è quindi orientato a uno scopo e a un fine, in particolare quando è stato realizzato da professionisti e, a maggior ragione, quando intendeva scientemente trasmettere ai posteri una data immagine o un dato messaggio. Tale funzione del filmato emerge con particolare chiarezza quando esso è stato realizzato per essere proiettato a un pubblico e quando i suoi contenuti sono dettati da un bisogno di notizie, come nell’informazione, nei documentari e nei reportage.

I filmati amatoriali non nascono invero da simili intenzioni e non seguono perlopiù un copione, spesso su di essi grava perfino un cliché negativo e, soprattutto, non sono destinati a un pubblico di spettatori. Eppure sono “fonti”

45 BUCHER, *Der Film als Quelle*, Sp. 524.

che informano su eventi occorsi, testimonianze passate attraverso un'esperienza e "restituite grazie al pensiero dell'uomo". Tuttavia, nel loro caso, abbiamo a che fare con supporti di informazioni o ricordi realizzati da soggetti privati per una sfera privata, perlopiù senza un'intenzione e uno scopo precisi. Ma proprio per questo essi si caratterizzano per un elevato grado di autenticità, anche se riflettono il linguaggio della persona che stava dietro l'obiettivo e mostrano la sua personale selezione dell'oggetto osservato o degli accadimenti giudicati degni di essere ripresi, e il suo punto di vista su di essi. Il filmato amatoriale si colloca nella serie delle fonti, non si discosta da altre fonti, neppure da quelle che hanno la pretesa di offrire un punto di vista "oggettivo" su cose ed eventi. E ciò perché, secondo Georges Duby, "tutte le fonti sono rappresentative, e tutte nascondono la realtà oggettiva". Perfino se in fase di realizzazione si è pensato ai posteri e/o a un pubblico di spettatori, i filmati amatoriali, quando opportunamente interrogati, danno risposte e consentono di farsi un'idea del passato. Va ricordato però che – come per ogni altro tipo di fonte – è necessario non limitarsi a "mostrare" il filmato e a farlo "parlare", né prendere ingenuamente i suoi messaggi visuali e sonori per "realtà" se non, addirittura, per "verità". Determinati criteri, in base ai quali sottoporre a disamina critica materiale e contenuto, vanno considerati anche nel caso del filmato amatoriale. A seconda delle domande che noi poniamo ai filmati e a seconda degli interessi che guidano la nostra visione, queste fonti possono talora dare risposte perfino a interrogativi di ricerca rispetto ai quali altre fonti sono mute.