

Amateurfilme und Kleinfilmformate im Österreichischen Filmmuseum, Wien

Paolo Caneppele/Raoul Schmidt

1.

Seit seiner Gründung im Jahr 1964 widmet das Österreichische Filmmuseum einen Bereich seiner Sammlungs- und Bewahrungspolitik dem nicht-industriellen Film. Die Entwürfe neuer kinematografischer Ästhetiken und Seherfahrungen wurden weltweit zu einem nicht geringen Teil auf den Filmformaten 8mm und 16mm realisiert. Diesem Schwerpunkt der Gründungsdirektoren Peter Kubelka und Peter Konlechner folgend, fanden bereits im Jahr 1967 als erste Schmalfilme vier Rollen 8mm-Film Eingang in die Sammlung des Österreichische Filmmuseums. Es handelte sich dabei um eine Kopie von Stan Brakhages Film *SONG 1-25* (USA, Mitte 1960er Jahre). Weitere Spuren solcher Akquisitionen lassen sich auf den November 1969 datieren, als ein Sammler dem Museum ein Dutzend 9,5mm-Filmrollen zum Kauf anbot. Die Aufnahme und Erhaltung von Schmalfilmen wurde also seit der Gründung des Filmmuseums betrieben. In den 1970er und 80er Jahren geschah dies weiterhin – langsam, aber stetig. Die betreffende Akquisitionspolitik entwickelte sich kontinuierlich, immer in einem gleichberechtigten Verhältnis zwischen Amateurfilm, Familienfilm und Avantgardefilm.

Neue Impulse für die Aufarbeitung des Schmalfilmbestandes im Österreichische Filmmuseum wurden ab dem Jahr 2005 gesetzt, als die gesamte Filmsammlung neu geordnet und bearbeitet wurde. Vor allem wurde die Sammlung der 9,5mm-Filme im Sinne einer vollständigen Katalogisierung, Auswertung und Sicherung bearbeitet. Nach dem derzeitigen Stand verwahrt das Österreichische Filmmuseum ungefähr 500 Amateur- und Heimkinofilme auf 9,5mm. Durch diese Arbeit konnte historisch wertvolles und äußerst seltenes Filmmaterial auf internationalen Symposien und Filmschauen präsentiert werden.¹ Dank zahlreicher Schenkungen von Filmamateuren und deren Erben konnten in den letzten Jahren viele neue Schmalfilmbestände aufgenommen werden. Besonders erwähnenswert ist die Sammlung „Arash“, die ca. 2500 Amateurfilme verschiedenster Provenienz umfasst. Der Regisseur von *Die Souvenirs des Herrn X* (Österreich 2004, Regie: Arash T. Riahi) – eine Liebeserklärung an die Welt der Kinoamateure – schenkte dem Österreichischen Filmmuseum im Jahr 2006 die gesamte Amateurfilmsammlung, die er zur Realisierung seines Films zusammengetragen

¹ *1938: 70 Years after the Anschluss. Film, Documentary, Lecture and Discussion Series*, Austrian Cultural Forum New York, 10. bis 13. März 2008; Tagung *Saving Private Reels*, University of Cork, 17. bis 19. September 2010.

hat. Diese Sammlung ist auf Grund ihres Umfangs eine wichtige Akquisition für den Amateurfilmbestand des Filmmuseums. Leider befanden sich in dieser Sammlung keine Begleitunterlagen zu den einzelnen Filmmaterialien, obwohl gerade diese für die Aufarbeitung von Amateurfilmen von besonderem Interesse sind, um Kontexte zu schaffen. Nach einer ersten Vorsortierung konnten allerdings mindestens 130 verschiedene Provenienzen und zusammenhängende Konvolute innerhalb dieser Sammlung identifiziert werden. Weiterhin konnte der komplette Filmnachlass der Kinoamateure Friedrich Apfelthaler (1889–1946) und Herbert Apfelthaler, Mitglieder des „Klub der Kinoamateure Österreich“ (KDKÖ), in die Sammlungen des Filmmuseums übernommen werden. Dieser besteht aus einer historisch-biografischen Sammlung, beginnend mit den Filmen des Vaters aus den 1930er Jahren, gefolgt von Werken des Sohnes Herbert Apfelthaler. Er umfasst neben den zirka 130 Filmen auch Tonbänder sowie Schallplatten zur Kommentierung und musikalischen Untermalung der ansonsten vorwiegend stummen Filme. Ebenso wurden sämtliche Begleitunterlagen, Papiermaterialien, sowie Fotomaterialien und Preisurkunden, welche die Filme auf Amateurfilmwettbewerben erzielt haben, in den Bestand des Filmmuseums übernommen. Ergänzt wird dieser Nachlass durch kinotechnische Geräte sowie eine Sammlung amateurfilmspezifischer Fachliteratur.

Für ein Gesamtverständnis des Phänomens Amateurfilm ist es wichtig, die Typologie des Heimkinos in seinen Vorführungspraktiken bezüglich verschiedener Materialien und Filme zu erfassen. Die Heimkinofilme (Kauffilme) werden üblicherweise von den Historikern in ihren Recherchen vernachlässigt, da sie bereits bekannte Bilder enthalten.² Eine Filminstitution muss Heimkinobestände sammeln, archivieren und ihre Vorführsituation überliefern, denn nur solche Bestände können ein Licht auf die verschiedenen Arten von Privatvorstellungen werfen. Ein Beispiel in der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums ist die Filmothek des Pianisten Alfred Kremela, die fast 200 Klassiker der Kinematografie von deren Anfängen bis in die 1950er Jahre enthält. Georges Méliès, Max Linder, René Clair, Alfred Hitchcock, Fritz Lang bilden die Säulen dieser Sammlung. Alfred Kremela hat nie eine einzige Familienaufnahme gedreht, aber er war ein begeisterter Filmvorführer.³

2.

Das Österreichische Filmmuseum sieht in Schmalfilmen sowohl eine eigene Form des künstlerischen Ausdrucks als auch eine Quelle zur Geschichtsschreibung. Als Egodokumente, Selbstrepräsentationen und Autoethnographien geben sie

2 Es handelt sich dabei um Reduktionskopien berühmter und erfolgreicher Filme.

3 Zum Thema siehe Alexandra SCHNEIDER, *Time Travel with Pathé Baby: The Small Film Collection as Historical Archive*. In: *Film History* 19 (2007), 4, S. 353–360.

Auskunft über die kulturellen Rahmenbedingungen, innerhalb derer sich die Amateurfilmer als Individuen im Gesellschaftskörper wahrnehmen und positionieren.⁴ Es ist also überflüssig, darüber zu spekulieren, ob diese Filme als primäre, parallele, oder ergänzende Quelle definiert werden müssen.

In diesem Sinne verfolgt das Filmmuseum eine deutlich unterschiedliche Akquisitionspolitik als andere führende Institutionen im deutschsprachigen Raum. Karl Griep und Babette Heusterberg beschreiben die diesbezügliche Akquisitionspolitik des Bundesarchivs/Filmarchivs (Deutschland) wie folgt: „Die Basis für eine fundierte Bewertungsentscheidung sind sowohl umfassende zeitgeschichtliche, aber auch filmtechnische Kenntnisse“.⁵ Diese Ansicht missachtet völlig den Wert des Alltäglichen, d.h. die Aussagekraft der Amateurfilme und Familienfilme als Alltagsdokument.⁶ Wie Historiker schon seit langem anerkennen, lauern gerade in den Falten des Alltäglichen die Kräfte einer Gesellschaft. Die alleinige Bewertung eines Amateur- oder Familienfilms auf Basis „zeitgeschichtlicher Kenntnisse“ oder „filmtechnischer“ Qualitäten erweist sich unserer Meinung nach als irreführend. Dies zeigt sich auch an der folgenden Aussage von Griep und Heusterberg: „Grundsätzlich sammelt das Bundesarchiv Amateurfilme nicht um ihrer selbst willen, sondern als bewusste Ergänzung der professionellen Filmproduktion“.⁷ Diese Sicht erkennt den tiefen Sinn des Amateurhaften nicht an. Die Filmamateure, als Freizeitfilmer oder unabhängige Filmkünstler/innen, haben ihre Filme nur in seltenen Fällen als Ergänzung zur Industrieproduktion betrachtet. Die Reduktion von Home Movies auf einen Gegenpol oder eine Ergänzung zur Industrieproduktion führt zu einer Fehleinschätzung des Phänomens und verewigt die alte Auffassung des Amateurhaften als Diener oder Knecht des sogenannten „echten“ bzw. „richtigen“ Films. Institutionen, die der Geschichtsschreibung von Film offen gegenüberstehen, haben diese Haltung (so sie vorhanden war) längst aufgegeben: Home Movies werden heute im Allgemeinen als nicht-industrielle Filme eingestuft.⁸

4 Zum Thema siehe Richard CHALFEN, *The Home Movie in a World of Reports: An Anthropological Appreciation*. In: *Journal of Film and Video* 38, Nr. 3-4, S. 102-110; Richard CHALFEN, *Snapshot. Versions of Life*, Bowling Green State University, Bowling Green 1987.

5 Karl GRIEP/Babette HEUSTERBERG, *Amateurfilme im Bundesarchiv – Kür oder Verpflichtung?* Ein Diskussionsbeitrag an Beispielen aus der Zeit des Nationalsozialismus. In: Angelika MENNEHARITZ/Rainer Hofmann, *Archive im Kontext: Öffnen, Erhalten und Sichern von Archivgut in Zeiten des Umbruchs*. Festschrift für Prof. Dr. Hartmut Weber zum 65. Geburtstag, Düsseldorf 2010, S. 203.

6 Als Home Movie oder Familienfilm sind die Filme einzelner Autoren zu verstehen, deren Aufführungspraxis im familiären Umfeld liegt und die Familienmitglieder, familiäre Zusammenkünfte und Familienaktivitäten dokumentieren. Diese Filme wurden ausschließlich im familiären Umfeld bearbeitet und archiviert. Der Amateurfilm umfasst hingegen nicht-professionelle Produktionen für ein weiteres Publikum außerhalb des Familienverbandes der Filmemacher. Beispiele sind Aktivitäten in Cine-Clubs oder Filmwettbewerbe. Vgl. hierzu: Ryan SHAND, „Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities“. In *The Moving Image. The Journal of Moving Image Archivists*, Bd. 8, Nr. 2, Oktober 2008, S. 36-60.

7 GRIEP/HEUSTERBERG, *Amateurfilme im Bundesarchiv*, S. 203.

8 Siehe das FIAF-Symposium *Die Bedeutung des nicht-industriellen Films in unserem kulturellen Erbe* während des FIAF-Kongresses 1984 in Wien. Ein Artikel zu diesem Thema liegt zur Veröffentlichung vor.

Bisher existiert keine nationale Filmografie, welche die Existenz der unzähligen Produktionen von Filmamateuren verzeichnet⁹ – und es wäre durchaus fragwürdig, eine solch traditionelle Form dafür überhaupt anzustreben. Stattdessen bieten sich andere, dem Genre entsprechende Formen von Filmografien an. Möglich wären einzelne Filmografien nach Lokal- und Regionalbezug oder nach singulären Filmemachern bzw. die Erstellung von Filmografien zum Oeuvre einzelner Filmamateur-Clubs, ihrer Dachverbände oder ihrer Wettbewerbe.¹⁰

Die Lokalgeschichte ist also eines der Gebiete, in denen Amateuraufnahmen eine wichtige Rolle spielen. Um aber zu verhindern, dass nur fragmentarische Lokalgeschichten als „Krümelgeschichten“ erscheinen, muss der Versuch unternommen werden, sie in einen übergeordneten Kontext zu stellen.¹¹ Wie François Dosse schrieb, muss eine „histoire en miettes“ vermieden werden. Man darf die Geschichte nie soweit zerteilen und banalisieren, dass sie, in „mundgerechten“ Happen aufbereitet, als eine „histoire marchandise“ verfügbar wird. Die Methodik der Mikrogeschichte erscheint hier als nützlich, um eine solche Vereinzelung zu verhindern.

Unzählige Amateurfilme können nicht einmal als verschollen gelten, da sie in den Chroniken und Beständen der Filmarchive nie aufgenommen und verzeichnet wurden. Filmbezogene Materialien wie Drehbücher, Filmkritiken,¹² Pressestimmen, Plakate und Filmfotos begleiten in den seltensten Fällen die Produktionen der Filmamateure und können so auch nach dem Verlust des Films keine Information über seine vormalige Existenz geben. Die Produktionen von Filmamateuren stellen daher besondere Herausforderungen und Schwierigkeiten an den Historiker. Es existiert immer nur eine einzige Quelle, und wie schon in der Rechtswissenschaft belegt ist: „Testis unus, testis nullus“.

9 Das seltene Beispiel einer Nationalen Filmografie im Amateurfilmbereich ist Iličenka Petruševa, *Filmografija na makedonskiot amaterski film: 1935–2000. 50 godini Kino-Sojuz na Makedonija*, Kino-Sojuz na Makedonija, Skopje 2000. In der Einleitung liest man, dass die Idee dieser Veröffentlichung bereits ins Jahr 1984 (50. Jubiläum des Mazedonischen Kinoverbandes) zurückreicht. Sie stützt sich auf Registrierungen der Werke im Kinoverband seit 1935 sowie auf Registrierungen durch die Amateurfilmfestivals seit 1964. Die Quellenlage zu den Filmen sei sehr schlecht, da die Filme teils bei den Filmemachern lagern, teils als verschollen gelten und sich nur zum geringen Teil in der Mazedonischen Kinemathek befinden. Ergänzende Dokumentationen finden sich nur in den wenigsten Fällen. Mit der Aussicht auf eine zukünftig ergänzte Ausgabe rufen die Autoren die einzelnen Amateurfilmer zur Vervollständigung der Filmografie auf und drängen auf die Archivierung der einzelnen Filme durch die Mazedonische Kinemathek. Dies ist also keine Filmografie im echten Sinn des Wortes, sondern lässt sich als ein *work in progress* begreifen. (Wir bedanken uns bei Maja und Željko Pjagalović für die Übersetzung aus dem Mazedonischen.)

10 Eine historische Aufarbeitung des Wettbewerbs der Schmalfilme während des Festivals von Venedig samt Filmografie findet sich in Chiara AUGLIERA, *Cinema sperimentale alla Biennale di Venezia. Storia del "passo ridotto" (1934–1938)*, Dissertation, Universität Venedig 2008–2009.

11 Über Probleme und Methodik der Lokalfilmforschung vgl. Paolo CANEPELE, *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*. In Gian Piero BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale* B. 5, Torino 2001.

12 Eine sehr nützliche Filmkritik-Rubrik in der Fachpresse erschien regelmäßig in den 1950er Jahren in der Zeitschrift *Schmalfilm*. Eine Fachschrift für alle Schmalfilmfragen, Helmuth Lange Verlag, Braunschweig (BRD). In der Rubrik „Wir sahen einen bemerkenswerten Film“ wurden Produktionen von fortgeschrittenen Amateuren oder Wettbewerbsfilme vorgestellt.

Um dieses Problem zu umgehen, bietet sich als Lösungsstrategie die Bildung von gewissen Filmcorpora an. Um den Familienfilm zu einer Quelle der Geschichte zu machen, ist es unbedingt notwendig, mehrere Filme während der Recherche zu sichten. Der einzelne Film bleibt für familienfremde Person immer stumm. Zur Sprache kommt der Film erst wieder, wenn er in einer Serie und im Verhältnis zu anderen Filmen aus dem Corpus steht. So erst verwandelt sich das Narrativ der Familienfilme in ein filmisches Dokument. Aus diesem Grund ist es besonders wichtig, aus den verschiedenen Amateurfilmen eine strukturierte Sammlung zu bilden. Die ersten, die sich mit diesen Dokumenten als Quelle auseinandergesetzt haben, waren die Filmarchivare einzelner Institutionen.¹³

Die Notwendigkeit des Amateurfilmarchivs ist keine neue Erkenntnis. Schon im Jahr 1898 schrieb Boleslaw Matuszewski, der erste Theoretiker der Filmarchivierung:¹⁴

“Der ‚Familienkinematographie‘ gehört die Zukunft, wenn nicht schon das Jetzt. Die Väter und die Mütter, die es sich leisten können, werden die Erinnerungen an ihre Kinder, wie sie in der typischen Unschuld ihres Alters spielen, erhalten wollen. Dies werden die echten Archive der Familie sein. Diese Archive werden uns später erlauben, die Lebensart, die besonderen Gewohnheiten und die verstorbenen Familienmitglieder wieder zu sehen. Die Mode der Familienkinematographie wird sich ausbreiten, sobald der Preis des Aufnahmeapparates für die einfachen Amateure günstig genug ist. Oder wenn die Photographen mit solchen Apparaten billig die Aufnahmen drehen können, die sich ihre Kunden wünschen; oder wenn diese Photographen die Bilder, die sie verwahren oder die von anderen erzeugt wurden, den Kunden vorführen.“

Nachdem die Archive gebaut sind, kommen die Historiker, schreibt Roger Odin.¹⁵ Aber leider sind die hier diskutierten Filmdokumente für Historiker nur beschränkt und selten sichtbar. Die Lektüre von Essays über Amateurfilme ist daher oft ein „entfremdendes“ Erlebnis: Es werden Filme beschrieben,

13 Andrea SANGIOVANNI, *La storia in Super8. I «filmini» familiari come fonti storiche*. In: *Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900*, luglio 2008, Nr. 3, S. 462.

14 Überstetzung aus dem Italienischen durch die Autoren aus Boleslaw MATUSZEWSKI, *La fotografia animata (ciò che è, ciò che deve essere)*. In: Giovanni GRAZZINI, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma 1999, S. 87–88. Erstaunlicherweise wird der Beitrag Matuszewskis nur sehr selten im Zusammenhang der Amateurfilmforschung erwähnt. In vier der wichtigsten Standardwerke zum Thema kommt der Name des polnischen Theoretikers weder im Index noch in der Bibliografie vor. Vgl. Patricia ZIMMERMANN, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington–Indianapolis 1995; Karen L. ISHIZUKA/Patricia ZIMMERMANN (Hgg.), *Mining the Home Movie: Excavations into History and Memory*, Berkeley/Los Angeles/London 2001; Alexandra SCHNEIDER, *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis*, Marburg 2004; Martina ROEPKE, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim 2007.

15 Roger ODIN, *Il cinema amatoriale*. In: Gian Piero BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale* Bd. 5, Torino 2001, S. 339.

die wir nie sehen werden. Hier fehlt dem Leser die visuelle Erfahrung. Es lässt sich über die Amateurfilmproduktion nicht schreiben wie über einen kommerziellen Film, der leicht zugänglich ist. Auf den Seiten der Essays, die sich dem einzelnen Amateurfilm widmen, sind maximal einzelne Kader oder Szenenfolgen abgebildet. Es wäre daher notwendig, dass solche historischen und kritischen Untersuchungen mit Ansichtsmaterialien gekoppelt werden. Diese Notwendigkeit ist eng verbunden mit den Regeln des historischen Schreibens. Jeder muss in der Lage sein, die Quellen, die ein anderer gebraucht hat, zu prüfen. Die Ansichtsmaterialien wären nicht nur ein einfacher Anhang, sondern das visuelle Herzstück jedes Aufsatzes. Ohne die Offenlegung solcher visuellen Quellen bleibt die historische und kontextuelle Analyse unfundiert. Diese Notwendigkeit der Sichtbarmachung erlaubt uns dennoch nicht die flächendeckende Veröffentlichung aller in einer Institution bewahrten Filme.

Dies hat zwei Gründe: die Menge ist kaum zu bewältigen, und kein (normales) Archiv veröffentlicht all seine Dokumente. Hieraus erwächst also die Aufgabe einer „kuratorischen“ Pflege der Materialien, die auch „kuratorisch-vermittelt“ veröffentlicht werden müssen. Diese Pflege beinhaltet auch die ethischen Verpflichtungen, die Persönlichkeits- und Verwertungsrechte der Autoren der filmischen Dokumente zu garantieren, sowie eine genaue Recherche über das Filmmaterial im Vorfeld der Veröffentlichung. Eine Besonderheit stellen dabei die Aufnahmen von Nazi-Greuelthaten dar. Diese sind von besonderem historischen Wert und stellen unter Forschern sehr begehrte Quellenmaterialien dar. Ihre Sensibilität und inhaltliche Charakteristik lässt die Verwertung dieser Materialien im Fernsehen und Internet als höchst bedenklich erscheinen, da ihre Wiederverwendung dort niemals ausreichend kontextualisiert wird.¹⁶

Amateurfilme stellen spezielle Anforderungen an Filminstitutionen. Bei solchen Aufnahmen handelt es sich um Unikate, von denen üblicherweise keine Kopien und kein Negativ existieren. Daher muss ein solches Film-Unikat zunächst gesichert werden, um das Weiterbestehen der Filmaufzeichnung, auch über den Verfall des Originals hinaus, zu gewährleisten.

Erschwerend kommt hinzu, dass diese Filme auf heute oft obsoleten Filmformaten gedreht wurden. In vielen Fällen ist also das „Blow-Up“ auf ein größeres Format wie etwa 16mm- oder 35mm-Film die einzig mögliche Sicherung auf einem analogen Filmträger. Die analoge Sicherung der Schmalfilmformate wird durch die sich verändernde Kopierwerkslandschaft zusehends schwieriger und ist, wenn überhaupt, mit hohen Kosten ver-

16 Anmerkungen über die nicht immer korrekte Wiederverwendung von Amateurfilmen finden sich in einem Essay von Frances GUERIN, *The Energy of Disappearing: Problems of Recycling Nazi Amateur Film Footage*. In: *Screening the Past*, Nr. 17, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthe-past/current/issue-17.html>, zuletzt aufgerufen am 1. Februar 2012.

bunden. Als Alternative dazu greift das Österreichische Filmmuseum je nach Beschaffenheit und Zustand der Ausgangsmaterialien auf digitale Zwischenschritte zurück. So wurde der 9,5mm-Film eines anonymen Filmamateurs (ERÖFFNUNG DER PACKSTRASSE 30. MAI 1936) gescannt, digital restauriert und anschließend auf 35mm-Negativfilm rückbelichtet, sowie eine 35mm-Vorführcopie erzeugt.¹⁷

Nach den internationalen Standards der digitalen Restaurierung erlaubt die digitale Bildbearbeitung restauratorische Eingriffe auch dort, wo analoge Kopiertechniken an ihre Grenzen stoßen. Diese Verbindung von digitalen und analogen Techniken ist allerdings nicht billiger als rein analoge Verfahrensweisen. Zudem gibt die Digitalisierung der Filmquellen alleine keine Sicherheit, was ihre Langzeitbewahrung betrifft. Die mit der Erhaltung der digitalen Daten verbundenen Migrationszyklen sowie die zu erwartende Obsoleszenz aktueller Videocodecs lassen für die digitalen Filmderivate nur eine kurze Lebensdauer erwarten. Dennoch wird von der Kulturpolitik vor allem die Digitalisierung gefördert – auf Grund des leichteren und schnelleren Zugriffs auf die Filme.

3.

Das Österreichische Filmmuseum ist seit 1964 Mitglied der FIAF, die erst 1997 einen spezifischen Schwerpunkt auf Amateurfilm setzte. Im Rahmen des FIAF-Jahreskongresses im April 1997 wurde das Symposium *Out of the Attic: Archiving Amateur Film* abgehalten: „The subject of the Symposium [...] comes from the need to take care of non-industrial, experimental, independent and home movie footage, which is disappearing almost as fast as it is produced. Its importance is even greater in the majority of countries without a film industry. We are aware of the fact that amateur production has not received the attention that it deserves, among other reasons, because of the difficulties to define all the concepts involved in the term amateur, beside those related with finding, classifying, preserving and reusing that material. These issues will be studied in our journey.“¹⁸

Eine wichtige Etappe zur Neubewertung des nicht-industriellen Films stellte das FIAF-Symposium während des FIAF-Kongresses 1984 in Wien dar. Es wurde vom Österreichischen Filmmuseum veranstaltet und trug den Titel:

17 Der Film zeigt im Gegensatz zur offiziellen Darstellung durch die Österreichische Wochenschau (Österreich in Bild und Ton 24B, 1936) die Eröffnungsreden der Österreichischen Innenpolitik während ihrer Reden sowie Militärparaden während der Eröffnungsfeierlichkeiten.

18 Welcome to FIAF 53, 1997, In: FIAF 1997 Cartagena de Indias. Report, S. 37.

*Die Bedeutung des nicht-industriellen Films in unserem kulturellen Erbe.*¹⁹

Das Österreichische Filmmuseum ist darüber hinaus Mitglied der European Association Inédits (AEI), einer 1991 gegründeten internationalen Non-Profit-Organisation, die das Suchen, Sammeln, Archivieren und in weiterer Folge die Vermittlung von Amateurfilmen fördert. Jegliches Engagement auf diesem Gebiet bedarf der Kooperation zwischen internationalen Experten, die besondere Kenntnisse und Erfahrung im Umgang mit Amateurfilmformaten haben. In diesem internationalen Diskurs wird ein stetiger Austausch an Informationen betrieben, um „best practices“ zu erfassen – so etwa mit „Home movies“ – Archivio nazionale del film di famiglia (Italienisches Nationalarchiv der Amateurfilme, Bologna).

Vor geraumer Zeit hat eine konkrete und fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Österreichischen Filmmuseum und dem Restaurierungslabor La Camera Ottica der Universität von Udine (Zweigstelle Gorizia) begonnen. Grundlage dafür war und ist die gemeinsame Absicht, jene Amateurmaterialien zu konservieren, die aus historischer und wissenschaftlicher Sicht einen besonderen Wert in ästhetischer oder kultureller Hinsicht darstellen. Die Zusammenarbeit entfaltet sich auf praktischer Ebene (technisches Arbeiten mit den Filmen, Weiterbildungskurse und Trainings der Filmarchivare) und im wissenschaftlich-theoretischen Austausch über die Arbeitsmethoden und Probleme, die die Schmalfilmformate mit sich bringen. Dank der Fortschritte innerhalb dieses innovativen Projekts konnten in den vergangenen zwei Jahren bereits zahlreiche Dokumente durch das Labor Camera Ottica digitalisiert werden.

Ein weiterer mit der Thematik verknüpfter Bereich liegt in der Suche und Katalogisierung von Dokumenten, Zeitschriften und Büchern zur Materie des Amateur- und nicht-industriellen Films.

4.

Das Österreichische Filmmuseum hat kein Budget für Akquisitionen und ist daher dankbar, dass Amateurfilme sehr oft kostenlos überlassen werden. In einigen Fällen werden auch, besonders bei sensiblen Aufnahmen oder aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes, spezifische Depotverträge geschlossen. Die einzelnen Punkte solcher Verträge werden dem jeweiligen Fall entsprechend verhandelt. So versucht das Österreichische Filmmuseum, den diversen Bedürfnissen der Schenker oder Deponenten entgegenzukommen. Begleitendes Material wird, sofern vorhanden, ebenfalls übernom-

19 En 1984, la Fédération International des Archives du Film (FIAF) fut bien inspirée d'inscrire à l'ordre du jour de son 40^e congrès, organisé à Vienne, „une nouvelle catégorie cinématographique méritant d'être conservée": les films "personnels". Il s'agissant "des films produits non par une équipe mais oeuvres entièrement d'une seule personne. Il peut s'agir d'oeuvres d'art, de travaux de recherche, documents privés, imitations de films industriels par des amateurs, journaux, messages filmés, films fait par des enfants, homemovies, etc." in Andre HUET, *Approche de l'univers des inédits*. In: *Rencontres autour des Inédits. Jubilee book. Essays on Amateur Film*, Association Européenne Inédits – European Association Inedits, Charleroi 1997.

men. Leider werden die Filme kaum je von einer Dokumentation ihrer Entstehungsgeschichte begleitet. Umso wichtiger sind daher die Gespräche mit den Deponenten, um ausführliche Informationen über die gefilmten Personen oder die Filmemacher zu erhalten.

Es ist entscheidend, dass die Filme in audiovisuellen Institutionen bewahrt und dort konserviert werden:²⁰ “[...] it is your responsibility to preserve that film as a physical object. As important as the images recorded on it, the film itself is a piece of history.”

Nur diese Institutionen sind in der Lage (und dazu verpflichtet), die Materialien der wissenschaftlichen Gemeinschaft zur Verfügung zu stellen. Jeder Film, der in den Händen von Erben und Familien bleibt, ist unsichtbar, der historischen Untersuchung entzogen und damit faktisch verloren.

Als eine wichtige Veranstaltung zur Sensibilisierung im Umgang mit Amateurfilmmaterialien organisieren die Archivare des Österreichischen Filmmuseums jährlich einen (auch international vielfach stattfindenden) Home Movie Day. In diesem Rahmen können auch Amateur- und Familienfilmer oder deren Erben über die Spezifika der Konservierung und Pflege der eigenen Schmalfilme informiert werden. Im Jahr 2010 und 2011 wurden diese Bemühungen durch die Kooperation mit dem Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft unterstützt.

Nicht zuletzt aus diesen Informationstagen ergaben sich Depots und Schenkungen von Amateurfilmbesitzern. Die Sammlung des Österreichischen Filmmuseums versteht sich dabei auch als ein offenes Archiv, welches seine Sichtungsräume dem interessierten Schmalfilmbesitzer gegen eine geringe Nutzungsgebühr zur Verfügung stellt.

5.

Als Voraussetzung für eine korrekte Aufarbeitung dieser speziellen Sammlung wurde vom Österreichischen Filmmuseum auch ein konsequentes Procedere der Akquisition entsprechender Vorführgeräte etabliert. Für die Auswertung, Katalogisierung und Sichtung der Kleinformate und Amateurfilme wurde ein eigener Sichtsraum eingerichtet. Derzeit kann man im ÖFM folgende Kleinformate sichten: 8mm, Super 8, 9,5mm und 16mm.

Ein Schneidetisch Marke Steenbeck Super 8mm wurde neu justiert. Ein Steenbeck ST 1600 Schneidetisch (16mm) wurde auf 9,5mm umgerüstet. Ein weiterer 16mm-Steenbeck-Schneidetisch wurde umgerüstet, um Normal-8mm Filme zu sichten. Selbstverständlich sind auch die jeweiligen Filmprojektoren sowie motorisierte und manuelle Betrachter für alle diese Formate vorhanden, wobei die Sichtung am Schneidetisch weitaus schonender für das Material ist und zudem die Einzelbildanalyse wichtiger Sequenzen während der Sichtung erlaubt.

20 David CLEVELAND, *Preserve the image? Preserve the film!*. In: *Rencontres autour des Inédits*, S. 31.

Zur physisch-mechanischen Erstinspektion des Schmalfilmmaterials steht ein handbetriebener Tischumroller zur Verfügung. Ergänzend wurden zwei portable und motorisierte Umroller angefertigt, die durch austauschbare Einsätze die Aufnahme aller gängigen Spulensysteme ermöglichen und sich durch einen besonders schonenden und regelbaren Filmbandzug auszeichnen. Um digitale Ansichtskopien erstellen zu können, wurde ein Filmscanner für die Formate 8mm und Super 8 angefertigt,²¹ der die Filme in Einzelaufnahme abtastet und nach digitaler Bearbeitung Derivate in High-Definition-Auflösung ermöglicht.

6.

Im Filmmuseum sind die Amateurfilme als Unikate katalogisiert. Primärziel ist die Langzeiterhaltung der Originale und nicht die massenhafte Erzeugung von Digitalisaten. Die digitalen Derivate haben im Österreichischen Filmmuseum vor allem Bedeutung als Sichtungsexemplare. Die primären Nutzungszwecke der Filme sind ihre historiografische und filmpublizistische Auswertung und ihre künstlerische Wiederverwendung.²²

Aktionen, die zur Digitalisierung mit anschließender Rückgabe der Filme an Ihre Besitzer aufrufen, steigern zwar das Bewusstsein für die Wichtigkeit solcher Quellen, beruhen jedoch auf einer recht kurzfristigen Strategie. Nur die Aufnahme der Filme in ein Archiv garantiert ihre Bewahrung und weitere Benutzung. Geschieht dies nicht, kann der Film als verloren angesehen werden: Es ist sehr unwahrscheinlich, dass er ein zweites Mal den Weg ins Archiv oder Museum finden wird.

21 Die 9,5mm-Filme werden im Labor Camera Ottica (Gorizia, Italien) der Universität Udine in 2K Auflösung gescannt.

22 Ein international stark rezipiertes Beispiel für die künstlerische Wiederverwendung sind etwas die Filme von Gustav Deutsch, teils entstanden in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum und vielen anderen Filmarchiven. Vgl. etwa die folgende Monografie: Wilbirg BRAININ-DONNENBERG/ Michael LOEBENSTEIN (Hgg.), Gustav Deutsch, FilmmuseumSynemaPublikationen, Wien 2009.