

Erkunden und festhalten. Inszenieren und verweigern. Eine Praxisuntersuchung des Phänomens Amateurfilm.

Bernhard Krisper

1. Vorwort

Amateurfilme ruhen oft jahrelang auf Dachböden oder in Kellern in verstaubten Schachteln, bis sie irgendwann wieder entdeckt werden. Egal, ob in Form von belichtetem Film oder bespielter Video-Kassette: hier trifft man auf jene bewegten Bilder, welche Momente des eigenen Lebens, das der Eltern oder sogar der Großeltern dokumentieren. Diese Filme sind auf lange Sicht – entgegen häufig gehörter Auffassung – keineswegs nur für die unmittelbar involvierten Personen interessant. Der Amateurfilm als Medium zur Spiegelung des Lebens in bestimmten Zeiten an bestimmten Orten leistet kulturhistorische Dokumentationsarbeit wie kein anderes. Erfreulicherweise hat besonders in den letzten 10 bis 15 Jahren eine Sensibilisierung auf das Thema Amateurfilm als kulturelles Gut stattgefunden: zahlreiche Filmarchive und wissenschaftliche Einrichtungen zeichnen sich nun durch einen besonders wertschätzenden Umgang mit Amateurfilmmaterial aus. Der deutsche Autor und Filmemacher Michael Kuball, der Ende der 1970er Jahre mit seinem Projekt „Familienkino“ die erste großangelegte Sammelaktion zur öffentlichen Ausstrahlung von (privaten) Amateurfilmen im deutschen Sprachraum startete und damit eine erste Sensibilisierung auf die Thematik bewirken konnte, schreibt in seiner zugehörigen „Geschichte des Amateurfilms“:

„Noch immer führt es [das Kino der Amateure resp. der Amateurfilm] ein Schattendasein in Hobbykellern und Dachkammern. Während der reiche, der professionelle Film sich als allgemein anerkannte Kunstform langsam etabliert hat, wird das arme Heimkino bestenfalls als Teil unserer Zivilisation gewürdigt. Die Einheit der Kultur, die alles umfasst, was wir gesellschaftlich produzieren und konsumieren, ist nicht verwirklicht.“¹

Dem Bestreben, den Amateurfilm in seiner Wirkung und seinen Potentialen ausführlich zu beschreiben und damit aus diesem „Schattendasein“ zu befreien, folgt dieser Aufsatz, der im Wesentlichen auf meiner 2010 an der Universität Wien eingereichten Diplomarbeit beruht.² In diesem Aufsatz möchte ich mich darauf beschränken, den Amateurfilm in seiner ursächlichen

1 Michael KUBALL, Familienkino – Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1900–1930, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 14.

2 Bernhard KRISPER, Das filmische Vermächtnis einer auslaufenden Generation. Der prä-digitale private Amateurfilm in Theorie und Praxis, Dipl. Universität Wien, Wien 2010.

Entstehung – in der alltäglichen Praxis – zu untersuchen, aber auch über die Verhaltensmuster schreiben, die Personen vor und hinter der Kamera an den Tag legen.

Der volle Titel meiner Diplomarbeit lautet: „Das filmische Vermächtnis einer auslaufenden Generation. Der prä-digitale private Amateurfilm in Theorie und Praxis“. Es gilt festzuhalten, dass ich mich in meiner Arbeit auf den Zeitraum 1960 bis 2000 konzentriert habe, also auf eine mehrheitlich von analoger Amateurfilmtechnik dominierte Periode. Die Trennlinie zum Zeitalter der lückenlosen Digitalisierung und Webbasierung nahezu aller elektronischen Aufzeichnungsapparate sowohl im Profi- als auch im Amateurbereich wurde bewusst und klar gezogen. Die gegenwärtige Alltagstechnologie, die jedes Individuum mit einem Mobiltelefon ausstattet, welches wiederum jederzeit und überall Foto-, Audio- sowie Video-Aufnahmen ermöglicht, revolutioniert die Amateurfilmpraxis von Grund auf; sowohl in Hinsicht auf die Entstehung als auch auf die Verwendung von Amateurfilmmaterial. Deshalb muss zwangsläufig auch jede wissenschaftliche Untersuchung dessen, was heute als ‚Amateurfilmerei‘ gelten kann, neue, zusätzliche Aspekte berücksichtigen und damit den gesamten Zugang zur Materie neu definieren. (Zu beobachten wären hier z.B. der Trend weg vom Langfilm hin zum kurzen Filmclip, Vorgehensweisen bei Veröffentlichung von Filmmaterial im Internet, rechtliche Fragen bezüglich Persönlichkeitsrecht, Privatsphäre, etc.)

Es können jedoch über die mehrheitlich analoge Amateurfilmpraxis der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer noch einige Beobachtungen und Aussagen getroffen werden, die größtenteils ihre Gültigkeit auch im digitalen Zeitalter behalten: Aktion und Reaktion der Menschen rund um einen kinematographischen Apparat stehen im Mittelpunkt meines Interesses, deshalb beschränke ich mich auf Quellen aus dem analogen Amateurfilmzeitalter.

Es gibt drei Termini, die ich in diesem Aufsatz laufend verwenden werde, die als vereinfachende Sammelbegriffe fungieren, deshalb seien dazu ein paar Erklärungen angebracht: ‚Kamera‘ bezeichnet nun immer sowohl Schmalfilm- als auch Videokameras – jedenfalls kinematographische Apparate; ‚Kameraperson‘ ist stets die Person, die mit einer Kamera eine Bewegtbildaufzeichnung fabriziert. Es handelt sich hier um einen Begriff, den auch die Schweizer Filmwissenschaftlerin Alexandra Schneider für ihre Arbeit gewählt hat – statt ‚Filmer‘ oder ‚Kameramann‘.³ Dieser Ausdruck wird vor allem dann verwendet werden, wenn von dem Menschen hinter der Kamera als interaktiver Kommunikator, als Figur in einem Aktion-Reaktion-Schema die Rede ist. Geht es hingegen um den Menschen hinter der Kamera in einem allgemeinen, nicht konkret situativen Kontext, wird auch die Bezeichnung ‚Amateurfilmer‘ fallen.

3 Alexandra SCHNEIDER, Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis, Marburg 2004, S. 13.

„Amateurfilm“ steht – inklusive allfällige Synonyme – allgemein für die aus der Symbiose Kamera + Kameraperson resultierenden Aufzeichnungen. Von einem ‚Film‘ wird auch dann die Rede sein, wenn man – im Videozeitalter ab den 1980er Jahren – streng genommen vom Videoband als Material, das die Aufzeichnung speichert, sprechen müsste. Da jedoch technische Belange im vorliegenden Aufsatz von geringer Bedeutung sind, bezeichne ich das Endprodukt der Filmtätigkeit einfachheitshalber auch immer als ‚Film‘.

2. Begriffsklärung: Amateurfilm

Den Amateurfilm als physisches Endprodukt einer vergangenen privaten Filmtätigkeit findet man häufig in Form eines Films, einer Filmspule oder einer kleinen Plastikkassette vor. Darauf zu sehen sind im Allgemeinen Familien, die Weihnachten feiern oder sich etwa am Strand vergnügen, oder minutenlange Aufnahmen von Gehversuchen eines kleinen Kindes, oder große Menschenrunden um Geburtstagstorten, der Eiffelturm in Paris oder das Kolosseum in Rom in ausführlicher Betrachtung. Es hat sich nun auch im deutschen Sprachraum eingebürgert, solche Filme als ‚home movies‘ zu bezeichnen, oder auch – als englisches Lehenwort – als ‚Homevideo‘. Versucht man, einen deutschen Ausdruck dafür zu finden, so trifft man in der entsprechenden Literatur auf verschiedene Begriffe – z.B. auf den – sehr antiquiert anmutenden – Begriff ‚Heimkino‘: dieser Ausdruck findet sich besonders häufig in der zugehörigen deutschsprachigen Sachliteratur der 1920er Jahre, als das Filmemachen für Privatpersonen noch eine relativ neue Mode war. Der Begriff ‚Heimkino‘ implizierte letztlich immer, dass diese Filme sowohl häusliche (oder zumindest auf die in diesem ‚Heim‘ wohnende Familie bezogene) Aufnahmen beinhalten, als auch in häuslichem Rahmen vorgeführt werden. Das ‚-kino‘ in diesem Begriff verweist auf die damalige Faszination, die – in einer Zeit ohne Fernsehen – von einer Technik ausging, die man sonst nur aus der öffentlichen Einrichtung Kino kannte. Für eine gegenwärtige Verwendung käme jedoch – zusätzlich zu dieser Antiquiertheit des Begriffs – erschwerend hinzu, dass dieser ‚häusliche‘ Kontext nicht immer gegeben sein muss. Alexandra Schneider findet den Begriff ‚Heimkino‘ aus einem weiteren Grund für die hier beschriebene Art von Film als nur mäßig passend:

„Ich würde [...] lieber vom ‚Heimkino‘ in seiner ursprünglichen englischen Bedeutung sprechen, doch bezeichnet ‚Heimkino‘ auf Deutsch wiederum eher die Aufführungspraxis als den Prozess der Herstellung (‚Heimkino‘ und nicht ‚Heimfilm‘). Schließlich könnte man auch vom ‚privaten Film‘ sprechen.“⁴

Schneider entscheidet sich letztlich für den Begriff *Familienfilm*, analog zum Begriff *film de famille*, den der französische Filmtheoretiker Roger Odin geprägt

4 SCHNEIDER, Heimkino, S. 37.

hat.⁵ Sicherlich entstand der weitaus meiste Film dieser Art in einem familiären Umfeld, meist in der eigenen Familie als soziales Gefüge rund um den Filmemacher. Dennoch – und deshalb greift meines Erachtens ‚Familienfilm‘ zu kurz – gibt es ohne Zweifel zahlreiche alleinstehende Personen, die auch ohne den Kontext einer Familie leidenschaftlich gerne filmen.

Immer wieder trifft man auch auf den Begriff *Hobbyfilm*. Dieser hat für mich den negativen Beigeschmack von Nebensächlichkeit und Zerstreuung, von einem Mangel an Seriosität; darüber hinaus kommt bei diesem Begriff der Faktor der Begeisterung zu kurz.

Der Begriff *Laienfilm*, den der österreichische Publizist Franz Schlager für dieselbe Sache verwendet⁶, erscheint auch nur auf den ersten Blick passend. Er nähert sich zwar am ehesten dem an, was mir als essentiell in der Definition erscheint: ein nichtprofessionell gefertigter Film. Jedoch lässt dieser Begriff ebenfalls nicht auf die Begeisterung, die Liebe des Filmemachers zu seiner Materie schließen. Wer sich in einer Tätigkeit als Laie bezeichnet, stellt damit in den Vordergrund, dass er diese – an gewissen Standards gemessen – nicht gut genug beherrscht. Wer sich hingegen als Amateur bezeichnet, weiß zwar um die handwerklichen Mängel seines Schaffens und wohl auch um die häufig pejorative Verwendung des Begriffs, er unterstreicht damit aber nichtsdestotrotz seine tiefe Zuneigung zu dieser Tätigkeit.

Deshalb habe ich mich zur Verwendung des Begriffs *Amateurfilm* entschlossen und verstehe darunter einen Film, der von einer Person gemacht wurde, die kein professioneller Filmemacher ist und sich keinerlei Vergütung für den Film erwartet, sondern aus purem Interesse und/oder Freude am Akt des Filmens oder an den im Film gezeigten Motiven dieser Tätigkeit nachgeht.

Häufig wird im Diskurs über nichtprofessionellen Film auch jene Gattung nicht-kommerziellen Filmschaffens als Amateurfilm bezeichnet, welche ich als *Klubfilm* bezeichne: der technisch und formal anspruchsvollere, bestimmten Regeln folgende Amateurfilm. Seine Urheber organisieren sich in Vereinen bzw. Klubs, tauschen sich dort über ihre Filmleidenschaft aus und führen ihre Filme vor; häufig veranstalten solche Vereine sogar regelmäßige Wettbewerbe. „Der Klubfilm kennzeichnet sich dadurch, dass er immer mehr sein will als ein Amateurfilm; seine Realisatoren träumen davon, dass ihrem Werk die gleiche künstlerische Wertschätzung entgegengebracht wird wie einem professionellen Produkt.“⁷ Der Klubfilm wird zwar von Amateuren gemacht, eifert aber letztlich dem professionellen Film als ‚kinotaugliches‘ Genre nach und distanziert

5 Vgl. Roger ODIN, *Le film de famille dans l'institution familiale*. In: Roger ODIN (Hg.), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris 1995. [S. 27–42] S. 27 – zit. n.: SCHNEIDER, *Heimkino*, S. 39.

6 FRANZ SCHLAGER, *Amateurfilm in Österreich. An Beispielen des persönlichen Gebrauchs*, Wien 1992, S. 41 f.

7 SCHNEIDER, *Heimkino*, S. 38.

sich zudem häufig scharf von dem, was ich Amateurfilm nenne – nämlich jenem Film, der meistens ohne viel Aufwand, Planung und Nachbearbeitung – häufig spontan – produziert wird.

3. Beobachtungen aus der Amateurfilmpraxis

3.1 Motivation zur Filmtätigkeit

Es ließe sich eine allgemeine, naheliegende Feststellung treffen, wollte man allgemein begründen, warum Privatpersonen etwas dokumentieren wollen und dabei zur Kamera als Dokumentationsmedium greifen: es gilt, erfreuliche, oft auch besondere, ‚historische‘ Ereignisse im eigenen Leben in Bewegtbild und Ton festzuhalten und so für einen selbst, meist auch für das unmittelbare soziale Umfeld (möglicherweise inklusive nachfolgender Generationen) zu erhalten und abrufbar zu machen. Bei etwas genauerer Betrachtung ergeben sich eine Reihe menschlicher Empfindungen, die weit über den rein historisch-dokumentarischen Aspekt hinaus den Griff zur Kamera auslösen können: Spaß, Staunen, Abenteuerlust, aber auch Stolz, Selbstbestätigung, Voyeurismus. Eine andere, in diesem privaten Kontext selten anzutreffende Motivation, eine Kamera zur Hand zu nehmen, ist jene, die in der Absicht wurzelt, ein kleines Kunstwerk zu erschaffen, sich durch eine filmische Arbeit selbst auszudrücken. Den überwiegenden Teil aller Amateurfilmaufnahmen stellen jedoch die konservierten ‚Glücksmomente‘, die häufig erfreulich wie auch historisch sind. Zwar ist nicht jedes historische Ereignis erfreulich (wenn etwa die Großmutter stirbt), und umgekehrt auch nicht jedes erfreuliche Ereignis historisch (wenn etwa die Kinder harmonisch miteinander spielen). Gibt es aber etwas, das zugleich als erfreulich und historisch begriffen wird (wie etwa eine Hochzeit oder ein runder Geburtstag), dann ist – so entsteht der Eindruck – der Einsatz des Amateurfilmers oberstes Gebot. Die Bewegtbildaufzeichnung nähert sich eben – im Vergleich mit der Fotografie und der rein akustischen Tonaufnahme – am meisten an die umfassende ‚Lebensabbildung‘ an, sowohl was die Übertragung der Linearität von Raum und Zeit betrifft, als auch in Bezug auf die damit verbundene Symbiose von optischen und akustischen Eindrücken.

Mit der Absicht, die Beweggründe für private Filmtätigkeit zu kategorisieren, habe ich mich in einem ersten Versuch zu einer Zweiteilung entschieden und benenne das Begriffspaar *allgemeine* und *situationsspezifische* Motivation.

Mit der allgemeinen Motivation bezeichne ich den Reiz bestimmter Motive, den diese (mehr oder weniger gleichbleibend aufgrund ihrer persönlichen Vorlieben) auf die Kameraperson – aufgrund ihrer persönlichen Vorlieben – ausüben. Wenn also z.B. ein Vater leidenschaftlich gerne seine kleine Tochter, Tiere in freier Wildbahn oder alte Lokomotiven filmt, so wird er – im Allgemeinen – jede Gelegenheit nützen, wenn sich eines dieser Motive anbietet.

Die situationspezifische Motivation hingegen bewegt die Kameraperson – wie der Name schon sagt – aus einem bestimmten Umstand (mit äußeren Einflüssen) heraus zur Filmtätigkeit. „Film’ doch die schöne Aussicht!“ könnte etwa eine Begleitperson der Kameraperson auf einer Berghöhe sagen. In diesem Fall wäre die Aufzeichnung die Erfüllung des Wunsches einer Person, die zwar nicht physisch mit der Kamera verbunden ist, wohl aber in einem gewissen Naheverhältnis zur Kameraperson steht. Eine andere Spielart der situationspezifischen Motivation wäre etwa das Neuentdecken von Motiven: hier kann die Kameraperson zum ersten Mal ein bestimmtes Motiv als filmenswert erachten.

Eine andere Möglichkeit, die unterschiedlich ausgelösten ‚Initialzündungen‘ für Filmeinsätze zu kategorisieren, erschließt sich durch die Dreiteilung in die Begriffe *geplant*, *semi-spontan* und *spontan*: Ein geplanter Filmeinsatz definiert sich dadurch, dass der Amateurfilmer bereits im Vorfeld eines ebenso geplanten Ereignisses weiß, dass er dieses Ereignis filmen wird und deshalb seine Ausrüstung beizeiten vorbereiten kann. Steht also z.B. die akademische Sponson der Tochter an, kümmert sich der Amateurfilmer rechtzeitig um eine beispielbare Kassette, um einen geladenen Akku, eventuell ein Stativ etc. Der Amateurfilmer weiß, *dass* er filmen wird – und auch, *was* er filmen wird.

Ein semi-spontaner Filmeinsatz wäre etwa, wenn der Amateurfilmer in einer bestimmten Situation oder Umgebung seine Kamera einsatzbereit zur Hand hat, sich bezüglich der Motivwahl aber spontanen Regungen hingibt. Besucht der Amateurfilmer z.B. als Tourist die Pariser Altstadt, so wird er im Vorfeld ahnen, dass es lohnende Motive geben wird. Zur eigentlichen Filmtätigkeit entschließt er sich dann aber spontan, vom Zufall der Eindrücke geleitet. Der Amateurfilmer weiß, *dass* er filmen wird, aber nicht, *was* er filmen wird.

Der spontane Filmeinsatz trifft den Amateurfilmer gänzlich unvorbereitet: ein ‚zwingendes‘ Motiv taucht in seiner Umgebung auf und veranlasst ihn, seine Kameraausrüstung so schnell wie nur möglich zu holen und einsatzfähig zu machen – besonders dann, wenn das auftauchende Motiv – in Form eines Spektakels – von sehr kurzer oder unbekannter Dauer ist. Ob ein Festzug auf der Straße vorbeizieht, ein Baum gefällt wird, ein Regenbogen am Himmel steht oder der Hund plötzlich wie aufgezogen umherzutollen beginnt – der Amateurfilmer wird hier auf die Probe gestellt, wie schnell er ‚schussbereit‘ sein kann.⁸ Denn bis zu dem Zeitpunkt, an dem ihn das auftauchende Motiv aus seinem Alltag förmlich herausreißt, weiß er nicht, *dass* (und schon gar nicht, *was*) er filmen wird.

8 Diese Beobachtung bezieht sich vor allem auf das von Camcordern geprägte Zeitalter, welches ja noch nicht gänzlich zu Ende gegangen ist. Mobiltelefone mit eingebauter Videoaufzeichnungsfunktion hingegen ermöglichen durch ihre quasi permanente Nähe zum einzelnen Individuum solche spontanen Filmeinsätze natürlich jederzeit und überall. Camcorder jedoch, als eigenständiger elektronischer Apparat, werden üblicherweise zu Hause verwahrt, wenn kein Filmeinsatz geplant ist. Insofern sind spontane Filmeinsätze, wie sie hier beschrieben sind, ausschließlich von der Wohnstätte des Amateurfilmers aus zu bewerkstelligen.

3.2 Reaktionen der Umwelt auf die Filmtätigkeit

Ein besonderer Interessenschwerpunkt meiner Amateurfilmpraxisforschung ist das Verhalten von Personen, die gefilmt werden. Zumeist ändert sich ihr Verhalten, wenn ein Objektiv auf sie gerichtet wird – aber auf welche Weise? In einer ersten Annäherung an diese Fragestellung lässt sich vorerst prinzipiell zwischen *kamera-empfindlichen* und *kamera-unempfindlichen* Menschen unterscheiden.

Kamera-empfindliche Menschen lassen sich von der Anwesenheit einer Kamera beeinflussen, ja häufig einschüchtern. Sie verarbeiten die Präsenz einer Kamera als Langzeitinformation, d.h. sie verhalten sich unauffällig, solange die Kamera in ihrer unmittelbaren Umgebung im Einsatz ist. Sie begreifen die Kamera als eine drohende Aufzeichnungsinstanz, die jede ihrer Handlungen und Äußerungen festhält, welche möglicherweise einmal – juristisch gesprochen – ‚gegen sie verwendet‘ werden könnten. Aber auch von weniger dramatischen Konsequenzen ausgehend, wollen die kamera-empfindlichen Menschen oft einfach kein Bild für ein unbekanntes Publikum abgeben, welches ein auch nur irgendwie angreifbares sein könnte. Sie nehmen sich lieber zurück oder entziehen sich der Kamera gänzlich. Jürgen Müller bezeichnet das quasi als Konsequenz eines ‚Öffentlichkeitsbewusstseins‘ im privaten Kontext:

„Der Familienfilm mag durchaus nur im Privaten und in der gemeinsamen Rezeption seine Bedeutung konstruieren und erhalten, dennoch erscheint Öffentlichkeit auch in den privatesten Filmen, was sich im Verhalten der Menschen vor der Kamera zeigt.“⁹

Etwas altmodisch wirkt gegenwärtig das Verhaltensmuster, das Pierre Bourdieu in seiner „Gesellschaftlichen Definition der Photographie“ beschreibt – dennoch ist es auch heute nicht so überholt, wie es auf den ersten Blick klingen mag:

„Die Ehre gebietet, dass man der Kamera in derselben Weise gegenübertritt wie einem Menschen, den man achtet und dessen Achtung man erwartet: von vorn, mit erhobenem Kopf und den Blick geradeausgerichtet.“¹⁰

Möglicherweise ist es heutzutage weniger die Ehre, als vielmehr eine gewisse Furcht vor der unkontrollierbaren Verbreitung und Veröffentlichung einer Filmaufzeichnung, die den gefilmten Menschen vorsichtiger bzw. ‚gesicherter‘¹¹ auftreten lässt.

9 Jürgen MÜLLER, Laienfilm und textuelle Produktivität. In: Ralf ADELMANN/Hilde HOFFMANN/Rolf E. NOHR (Hg.), REC – Video als mediales Phänomen, Weimar 2002, S. 223.

10 Pierre BOURDIEU, Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Pierre BOURDIEU (u.a.), Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt/Main 1983. [S. 85–109] S. 94.

11 Dieser Begriff wird in der nächsten folgenden Aufzählung erklärt.

Kamera-unempfindliche Menschen hingegen stehen der Kamerapräsenz neutral gegenüber. Sie registrieren zwar auch das Auftauchen einer Kamera, beziehen möglicherweise kurz Stellung, es folgt vielleicht eine kleine Einlage oder eine Grimasse, wenn die Kamera auf sie gerichtet wird; die Kamera wird quasi wie ein weiterer Anwesender ‚begrüßt‘. Jedoch verarbeiten sie die Anwesenheit der Kamera tendenziell als Kurzzeitinformation: wenige Augenblicke später haben sie möglicherweise bereits vergessen, dass eine aufzeichnende Instanz in ihrer unmittelbaren Umgebung vorhanden ist, welche sie auch aus der Distanz ‚einfangen‘ kann. Hat es der Amateurfilmer also mit kamera-unempfindlichen Personen zu tun, besteht eine gewisse Chance, dass er sie und ihr Verhalten einigermaßen ‚unverfälscht‘ festhalten kann. Dies entspricht ja dem Bestreben der meisten Amateurfilmer:

„Wie beim Dokumentarfilm entspringt auch die Beobachtung im Familienfilm dem Wunsch, möglichst dicht an die ‚unbeeinflusste‘ Realität heranzukommen sowie möglichst spontane und wirklichkeitsnahe Momente einzufangen.“¹²

Trotzdem gilt sowohl für die kamera-empfindlichen als auch für die kamera-unempfindlichen Menschen: je näher (räumlich) sich die Kameraperson an der gefilmten Person befindet, desto höher der Grad der Verfälschung, desto ‚unauthentischer‘ das Verhalten der gefilmten Person. Davon schreibt auch Martina Roepke (ohne jedoch dabei die Frage nach dem ohnehin streitbaren ‚Authentischen‘ zu stellen) unter Verwendung des Begriffes *home mode*, den der amerikanische Anthropologe Richard Chalfen geprägt hat:

„Wer im *home mode* Filme aufnimmt, weiß, dass es später zu einer Aufführung kommen wird, [...] und er zeigt sich vor allem so, wie er sich später gerne sehen will, oder wie er denkt, das [sic] andere ihn sehen wollen.“¹³

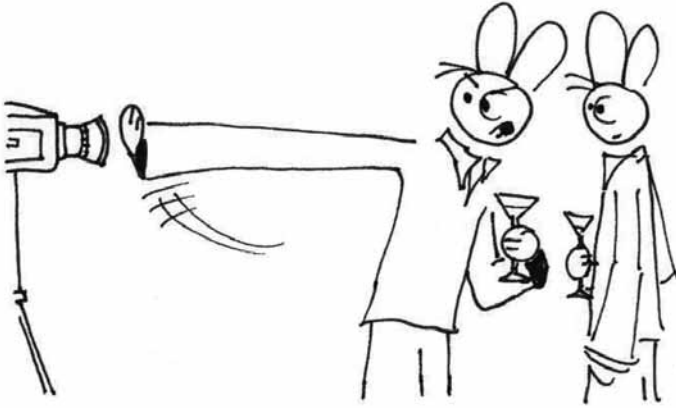
Mit allem Vorbehalt lässt sich prognostizieren, dass künftig die kamera-unempfindlichen Personen immer weniger und die kamera-empfindlichen immer mehr werden dürften: der mittlerweile vollkommen alltäglich gewordene Einsatz von Videoaufzeichnung durch Mobiltelefone und die daraus folgende Verbreitung dieser Videos im Internet lässt die Menschen – bei allem Enthusiasmus angesichts der vereinfachten Handhabung der Medien – vorsichtig werden.

Es gibt nun im Wesentlichen vier Verhaltensmuster, die beschreiben, wie eine Person auf das Gefilmtwerden reagieren kann. Die Herausarbeitung dieser Verhaltensmuster ist als Präzision, quasi als ‚nächste Stufe‘ der Zweiteilung *kamera-empfindlich/kamera-unempfindlich* zu verstehen.

12 SCHNEIDER, Heimkino, S. 116.

13 Martina ROEPKE, Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945 (Medien und Theater, Neue Folge, Bd. 7), Hildesheim – Zürich – New York 2006, S. 23.

die gefilmte Person verwehrt sich:



Sie versucht, die Kameraperson aktiv daran zu hindern, die Kamera auf sie zu richten: entweder durch Verdecken des Objektivs, oder (bei größerer Distanz) durch Verdecken des eigenen Gesichts – die Person möchte unerkannt bleiben. Kuball reduziert die Beweggründe dafür scheinbar auf bloße Eitelkeit der gefilmten Personen: „Sie geben damit zu erkennen, dass sie ihr momentanes Erscheinungsbild für wenig geeignet halten, beim Betrachter einen wirkungsvollen Eindruck zu hinterlassen.“¹⁴ Fest steht, dass auch Gründe wie persönliche Spannungen zur Kameraperson oder generelle Skepsis vor dem Gefilmtwerden diese Verweigerung bewirken können.

die gefilmte Person verhält sich ‚gesichert‘:



14 Michael KUBALL, Familienkino – Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1931–1960, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 102.

Sie registriert die auf sie gerichtete Kamera und fühlt sich beobachtet. Die Kameraperson am Filmen zu hindern, erscheint ihr jedoch als unpassend bzw. möchte sie sich am Film nicht durch Sabotage des Films in Szene setzen. Deshalb verhält sie sich betont unauffällig, wodurch sich die Person in ihrem Verhaltensrepertoire klar beschränkt: sie wird keine Emotionen zeigen sowie keine Aussagen tätigen, die sie – durch die Aufnahme reproduzierbar gemacht – angreifbar machen könnten. Dieses ‚gesicherte‘ Verhalten birgt jedoch die Gefahr, spätestens bei der Filmbetrachtung als solches enttarnt zu werden. Wenn z.B. eine Person, die für ein reges Mitteilungsbedürfnis oder auch provokante Kommentare bekannt ist, auf einem Film als auffallend still zu sehen ist, muss sie sich möglicherweise bei einer Betrachtung dieses Films mit Personen, die sie gut kennen, den Vorwurf der Verhaltensanpassung gefallen lassen.

die gefilmte Person beachtet die Kamera nicht weiter:



Für sie ist die Kamera gar nicht anwesend. Die gefilmte Person nimmt gar keinen Bezug auf den Aufzeichnungsapparat, weder negativ noch positiv. Sie verhält sich, so möchte man glauben, weiterhin ganz ‚authentisch‘. Wenn sie es sogar schafft, während der Aufnahme kein einziges Mal den Blick in das Kameraobjektiv zu richten, vermittelt sie demjenigen, der den Film betrachtet, sogar die Illusion, tatsächlich die ganze Aufnahme über die Kamera gar nicht bemerkt zu haben.

Zwischen dem zuvor beschriebenen ‚gesicherten‘ Verhalten und dem Nichtbeachten der Kamera lässt sich nur schwer eine klare Grenze ziehen, denn auch das Nichtbeachten der Kamera kann stets auch nur ein scheinbares Nichtbeachten sein. Die gefilmte Person kann ihre Unbefangenheit auch vor-täuschen: sie kann die Kameraperson bereits vor Beginn der Filmaufnahme mit der Kamera in der Hand gesehen haben und sich folglich darauf eingestellt haben, gefilmt zu werden. Sie kann auch von der Kameraperson bereits

im Vorfeld angesprochen worden sein, denn „[w]ie der Fernsehmann weist auch der Amateur [häufig] seine Darsteller an, so zu tun, als wäre die Kamera gar nicht vorhanden.“¹⁵ Unwillkürlich wird nun diese Person, der Kamera gewahr, gewissermaßen sich selbst spielen. Hierin besteht der entscheidende Unterschied zum ‚gesicherten‘ Verhalten: der scheinbare Nichtbeachter kann durch ein inneres Bewusstsein sein Verhalten genauso anpassen, er kann genauso wie der ‚Gesicherte‘ darauf bedacht sein, keinerlei verfängliche Statements abzugeben. Da er aber seine Rolle (geschwätzig, lustig, o.ä.) überzeugend weiterspielt, wird man es ihm auch bei der Betrachtung des Films nicht anmerken, dass er sich möglicherweise etwas ‚verkneift‘, was er ohne einer anwesenden Kamera möglicherweise gesagt oder getan hätte.

die gefilmte Person posiert:



Die Person nähert sich prinzipiell wohlwollend der Kamera, zeigt sich, kommuniziert mit der Kamera oder mit der Kameraperson. Roland Barthes formuliert die Verwandlung von der Alltagshaltung in die Pose recht poetisch: „Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine „posierende“ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild.“¹⁶ Als Kind wird die ‚posierwillige‘ Person etwa ins Bild hüpfen oder sich wie ein Bühnenstar gerieren, als Erwachsener wird sie vielleicht eine aufrechte Haltung einnehmen, je nach Anlass der Kamera zuprosten oder einfach in die Kamera winken. Schneider vermutet sogar, dass das Winken und Zeigen – auf der Basis der wohlwollenden Akzeptanz des Gefilmtwerdens – überhaupt zu den häufigsten Gesten im Amateurfilm gehört.¹⁷

15 Ebd.

16 Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main 1985 [frz. Originalausgabe: Paris 1980], S. 18 f.

17 Vgl. SCHNEIDER, *Heimkino*, S. 161.

Aus dieser Vierteilung ergibt sich ein ganzes Spektrum an Reaktionen, da man in der Praxisanalyse immer auch auf Mischformen trifft – ‚reine‘ Vertreter eines beschriebenen Verhaltensmusters sind gar nicht so häufig zu finden. Fest steht aber: am einen Ende des Spektrums steht das aktive Verhindern des Gefilmtwerdens, am anderen Ende – mit der Pose – das aktive Fördern desselben. Der Aspekt des Vertrauens, das die gefilmte Person zur Kameraperson hat, nimmt bei dieser Betrachtung eine zentrale Bedeutung ein. Schließlich korreliert die Skala des Vertrauensgrades gegenüber der Kameraperson mit dem beschriebenen Reaktionsspektrum: von der Verweigerung (kein Vertrauen) bis hin zur Pose (großes Vertrauen). Das erscheint nachvollziehbar: zum einen kann eine Person ein unangenehmes Gefühl dabei bekommen, wenn sie in privatem Rahmen von einer anderen Person gefilmt wird, zu der sie kein Vertrauen hat – je nach Tagesverfassung oder Temperament wird sie sich möglicherweise auch dagegen auflehnen. Zum anderen wird sich eine Person unbefangener vor einer Kamera verhalten – vom übertriebenen Grinsen bis hin zu kleinen Show-Einlagen, oder auch subjektiven emotionalen Äußerungen – , wenn sie ein ausgeprägtes Vertrauen zur Kameraperson hat. Das Vertrauen des Gefilmten zur Kameraperson besteht hauptsächlich darin, dass der Gefilmte von der Kameraperson einen sensiblen Umgang mit dem Filmmaterial erwartet. Lediglich für den Fall, dass der Film in irgendeiner Weise als kompromittierend für eine darin gezeigte Person empfunden werden könnte, möchte die gefilmte Person voraussetzen können, dass die Kameraperson den Film ‚nicht aus der Hand gibt‘, bzw. ihn ausschließlich weiteren Vertrauenspersonen vorführt.

Trotzdem erweist sich auch diese hypothetische Koppelung des Vertrauens zur Kameraperson an die Unbefangenheit vor der Kamera als nicht ganz stabil. Es gibt nämlich auch Beispiele aus der Amateurfilmpraxis, die diesen Verhalten-Vertrauen-Zusammenhang umkehren: beispielsweise (zumeist jüngere) Personen, die auf der Straße vor der Kamera eines Touristen (eines Fremden) sich spontan für einen Augenblick selbst inszenieren – ob sie nun eine Grimasse schneiden, eine bestimmte Haltung einnehmen, grinsen, etwas ausrufen oder sich sonst irgendwie ‚produzieren‘. Obwohl in diesem Fall die Kameraperson der gefilmten Person gänzlich unbekannt ist, hindert sie das nicht daran, sich leidenschaftlich in Szene zu setzen: ihr Drang zur Selbstdarstellung ist größer als die Furcht, sich der Lächerlichkeit preiszugeben – und das auch noch für ein völlig unbekanntes Publikum. Das entsprechende Gegenbeispiel am anderen Ende der Skala wäre nun etwa eine Frau, die sich auch von ihrem eigenen Mann nicht filmen lässt. Obwohl hier die Kameraperson möglicherweise die am nächsten stehende Vertrauensperson der gefilmten Person ist, setzt sich diese vehement gegen das Gefilmtwerden zur Wehr: die Skepsis gegenüber jedweder filmischen Aufzeichnung ihrer Person ist größer als das Vertrauen in den sensiblen Umgang des Partners mit dem Filmmaterial.

3.3 Verbale Kommunikation während der Filmtätigkeit

Der mitaufgezeichnete Ton einer Filmaufnahme (der sogenannte Live-Ton) erweitert die Bedeutungs- und Wirkungsebenen eines Amateurfilms beträchtlich. Er ist nicht zu verwechseln mit dem nachbearbeiteten Ton, der ja die Epoche des Schmalfilms in der Amateurfilmrezeption entscheidend mitprägte. Der Kodak-Konzern brachte zwar 1973 die Super-8-Kassette mit Live-Ton-Aufzeichnung auf den Markt, der große Erfolg blieb jedoch aus – die Handhabung (mit externem Mikrofon) erwies sich als zu umständlich.¹⁸ So blieb die Ära des Schmalfilms weitestgehend auch eine Ära des Stummfilms. Diese endete für viele Amateurfilmer jedoch erst etwa mit Beginn der 1990er Jahre, deshalb war unter den etwas ambitionierteren Amateurfilmern die Tendenz zur Nachvertonung groß.

Ihr filmisches Vermächtnis, das stilprägend für zumindest zwei Generationen war, sind jene Urlaubs- und Familienfilme, die mit ‚Stimmungs-Musik‘, Kommentaren und oft auch Geräuschkulissen akustisch untermalt sind.¹⁹ Diese Geräuschkulissen verdienen hier eine besondere Erwähnung, da sie – im Gegensatz zu Musik und Kommentar – den Eindruck des Live-Tons erwecken wollen. Etwa das Rauschen der Wellen bei der Aufnahme eines Strandes täuscht die Zuseher oft erfolgreich: eine Aufnahme mit dem dazugehörigen diegetischen Ton wird suggeriert.

Erst mit dem Videoband als Rohmaterial des Amateurfilmers wurde die parallele Bild- und Tonaufzeichnung zur Selbstverständlichkeit. Fortan wurde alles, was man optisch festhielt, ohne zusätzlichen Aufwand auch akustisch dokumentiert. Das bedeutete einen qualitativen Quantensprung für jede Aufnahme von Feierlichkeiten, von offiziellen Anlässen und Reden, von den musizierenden Kindern bis hin zu künstlerischen Darbietungen aller Art. Gelegentlich jedoch empfanden Amateurfilmer diese ‚automatische‘ Tonaufzeichnung auch als störend. Sie, die oft noch aus früheren Zeiten eine stumme Schmalfilmaufzeichnung gewohnt waren, wurden bei der Filmbetrachtung häufig einer gewissen Redundanz ihrer eigenen Kommentare gewahr, die sie während des Filmens gedankenlos getätigt hatten.

Dies mag dazu beigetragen haben, dass manche Amateurfilmer ab dem Video-Zeitalter bestrebt waren, während der Aufnahme besonders korrekt und gut verständlich zu sprechen. Was man nun als nachvertonten Kommentar aus dem Schmalfilmzeitalter bereits kannte, wurde in der Video-Ära oft aus dem Moment der Aufnahme selbst zu bewerkstelligen versucht.

18 Vgl. Jürgen LOSSAU, *Filmkameras / Movie Cameras*. 16mm – 9,5mm – 8mm – Single8 – Super8, Hamburg 2000, S. 22.

19 Etwa ab der Einführung des Super-8-Formats (1965) gab es Geräuschkulissen auf Tonband zu kaufen, die man – im Prozess der Nachvertonung – den eigenen Filmen an geeigneter Stelle (ebenso wie Musik) unterlegen konnte: Wellenrauschen, Vogelgezwitscher, Flugzeugturbinen, Kindergeschrei, usw.

Äußerungen der Kameraperson während der Aufnahme, die mitaufgezeichnet werden und bei Betrachtung des Films hörbar sind, bezeichne ich als *diegetischen Kommentar*. Im Versuch einer Kategorisierung habe ich dabei im Wesentlichen fünf Typen der Kameraperson festmachen können, die sich in Art, Inhalt und Häufigkeit ihrer Äußerungen unterscheiden.

- der Museumsführer: diese Person äußert sich am Film ausschließlich sachlich und erläuternd zu abgebildeten Motiven – zumeist Sehenswürdigkeiten, Gebäude und Bauwerke aller Art, auch Ausstellungs- und Museumsobjekte. Ihr Kommentar soll eine seriöse, hilfreiche Zusatzinformation zum Gezeigten darstellen.
- der Chronist: er bringt neben Sachinformationen auch persönliche Gedanken und Empfindungen ins Spiel; oft stärkt er auch den Logbuch-Charakter eines Amateurfilms, indem er von Ereignissen berichtet, die die Kamera nicht eingefangen hat („Wir waren heute schon auf der Zugspitze oben“) oder die sie nicht adäquat einfangen kann („Heute ist es endlich nicht mehr so kalt“). Er beharrt nicht auf Seriosität, er setzt quasi auf Natürlichkeit.
- der Interviewer: er bevorzugt es, mit laufender Kamera auf Personen zuzugehen und Fragen an diese zu richten, oder durch eine selbst getätigte Aussage von gefilmten Personen eine Äußerung der Bekräftigung oder der Ablehnung hervorzurufen. Oft sehen sich Interviewer auch einer historisch-dokumentarischen Aufgabe verpflichtet.
Ist jedoch keine zweite Person in Reichweite, ist es der Interviewer, der sich mitunter auch selbst Fragen stellt, die er gleich darauf selbst beantwortet: „Und wo sieht man hier unser Hotel? – Richtig, hier, gleich hinter der Kirchturmspitze.“
- der Kamerahalter: diese Person wirkt zumindest am ‚authentischsten‘²⁰, denn sie spielt als Kameraperson die Rolle der ‚bloß anwesenden Person‘ am besten. Anders gesagt: sie sagt kein Wort, welches sie nicht auch ohne Kamera in der Hand sagen würde. Sie unterhält sich und fragt etwas, aber stets – scheinbar – ganz ohne Rücksicht auf den Film. Sie gibt keinen Kommentar, erklärt nichts von dem Gefilmten einem etwaigen Publikum, fragt niemanden und sagt niemandem etwas um des Filmes willen; man könnte sagen, sie vertraut auf die alleinige Wirkung der Bilder. Im Gegensatz zu allen drei anderen Rollen läuft diese Person auch üblicherweise nicht Gefahr, nach äußerem Anschein Selbstgespräche zu führen.
- der stumme Zeuge: er kann als ‚Anti-Kommentator‘ bezeichnet werden, da er – nach Möglichkeit – schweigt. Er möchte in der Regel den Eindruck erwecken, als hätte eine objektive, ‚selbständige‘ Kamera einer Begebenheit beigewohnt und kein subjektiv agierender Mensch. Diese Kameraperson

20 ‚Authentisch‘ im Sinne von ‚agierend, als ob die Kamera nicht da wäre‘.

schätzt es in der Regel nicht, wenn sie während des Filmens angesprochen wird. Davon schreibt auch Schneider:

„Das Kamera-Ich kann versuchen, sich in einer ‚reinen‘ Beobachtung zum ‚Verschwinden zu bringen‘, sich als Äusserungsinstanz zu negieren. Sobald es jedoch von den Beobachteten als Beobachter wahrgenommen wird, manifestiert sich seine Anwesenheit. In beiden Fällen bleibt das Kamera-Ich immer im Text repräsentiert: entweder als Dialogpartner oder als abwesendes Anwesendes.“²¹

Ähnlich wie mit den vier Reaktionen auf das Gefilmtwerden verhält es sich auch mit diesen fünf Rollen der Kameraperson: es kommt selten vor, dass sich das Verhalten eines Menschen mit einer Kamera in der Hand tatsächlich auf ein Verhaltensprofil beschränkt – meistens handelt es sich um Kombinationen dieser Rollen.

4. Amateurfilmspezifische Aspekte von Aufzeichnung und Wiedergabe

Im dritten Abschnitt dieses Aufsatzes werden einzelne Aspekte angeführt, die sich durch die Prozesse von Aufzeichnung und Wiedergabe ergeben; mit Schwerpunkt auf weniger offensichtlichen Implikationen.

Das vordergründigste Motiv der Aufzeichnung kann in unserem Amateurfilmkontext genauso gut als ihr eigentlicher, ursprünglicher ‚Zweck‘ bezeichnet werden: das Festhaltenwollen. Abgesehen von den Aufnahmen, die durch unabsichtliches Auslösen des Aufnahmeknopfes entstanden sind (technisch bedingt mehrheitlich aus dem Videozeitalter), ist allen Amateurfilmen gemein, dass hinter ihnen eine Grundintention des Filmemachers steht. Diese ließe sich salopp wie folgt formulieren: „Ich will das hier jetzt so filmen“. Das impliziert folgendes: ein ‚Ich‘, welches das Vorhaben zu filmen in die Tat umsetzt; das gewünschte Motiv (‚das‘); die gegenwärtigen Umstände von Raum und Zeit (‚hier jetzt‘) und schließlich die Art und Weise des Filmens (‚so‘).

Die nächste Frage wäre jene nach dem Grund – also *warum* der Amateurfilmer etwas filmt. Die verschiedenen Arten der Motivation zu filmen wurden bereits im vorigen Abschnitt detailliert abgehandelt. Es reicht nun aus, zu wissen, dass es fast immer etwas Erfreuliches, etwas ‚Schönes‘, etwas irgendwie positiv Assoziiertes ist, das auf Film festgehalten wird. Als zweite Hauptmotivation zu filmen kann noch das Festhalten des Historischen, des ‚Unwiederbringlichen‘ angeführt werden. Doch selbst jene als ‚historisch‘ empfundene Motive stellen ebenfalls fast immer etwas Positives (zumindest für die Kameraperson selbst) dar – egal, ob nun der Anlass zu filmen der 1. Geburtstag der eigenen Tochter ist, oder die Eröffnung eines neuen U-Bahn-Teilstücks.

21 SCHNEIDER, Heimkino, S. 133.

4.1 Verhaltensweisen des Amateurfilmers bei der Aufzeichnung

Wenn ich nun von weniger offensichtlichen Implikationen der Aufzeichnung spreche, beziehe ich mich darauf, was der Akt des Filmens für den Amateurfilmer und sein Verhalten in den Momenten der Aufzeichnung bedeutet. Von bestimmten Verhaltensweisen, die er in unterschiedlichen Aufzeichnungskontexten annehmen kann, seien im Folgenden einige angeführt.

- Der Amateurfilmer erkundet. Welchen Personen und Dingen auch immer sich ein Mensch mit einer laufenden Kamera in der Hand nähert – er kann sich selbst nach außen als ‚Erforscher‘ inszenieren, auch in den banalsten, ‚unspektakulärsten‘ Umgebungen. Als würde die Kameraperson der Kamera selbst wie einem Kleinkind die Welt in allen Details zeigen und erklären wollen, besitzt sie eine gewisse Narrenfreiheit, ‚neugierig‘ auf Personen und Gegenstände mit ihrem Aufzeichnungsapparat zuzugehen. Das unterstreicht sie oft mit einem diegetischen Kommentar von der Art des *Interviewers*, der oft spielerische Züge annimmt, womit auch einer etwaigen (vielleicht unbekanntem) gefilmten Person sogleich eine prinzipielle ‚Harmlosigkeit‘ des Aufzeichnungsprozesses (resultierend aus einer oft kindlichen Freude am Filmen) signalisiert wird. Gerade auch wenn sich die Kameraperson in unbekannter Umgebung befindet, bekommt das ‚Vorschieben‘ der Kamera einen zusätzlichen Nutzen für die Person, die sie in ihren Händen hält: „Schon Susan Sontag wies darauf hin, dass touristische Fotografien auch dazu beitragen, Menschen dabei zu helfen, ‚to take possession of space in which they are insecure‘ [...]“²²
- Der Amateurfilmer verschafft sich durch die Filmtätigkeit einen gewissen Selbstschutz. So sehr sich einerseits der Mensch mit einer laufenden Kamera in der Hand angreifbar macht, so schützt er sich andererseits durch seine Tätigkeit. Gelangt ein Amateurfilmer etwa auf seiner Afrika-Reise in von Hungersnot geplagte Gebiete und trifft dabei auf menschliches Leid, kann ihn die Kamera in seiner Hand vor (möglicherweise ungewollter) Involvierung schützen:

„Die Kamera vermittelt [...] Sicherheit. [...] Wenn der Tourist mit seiner Umwelt in Beziehung tritt wird die Kamera zum Instrument der Nähe. Andererseits kann die Kamera in Momenten der Beobachtung zum Distanz schaffenden Schutzschild werden.“²³

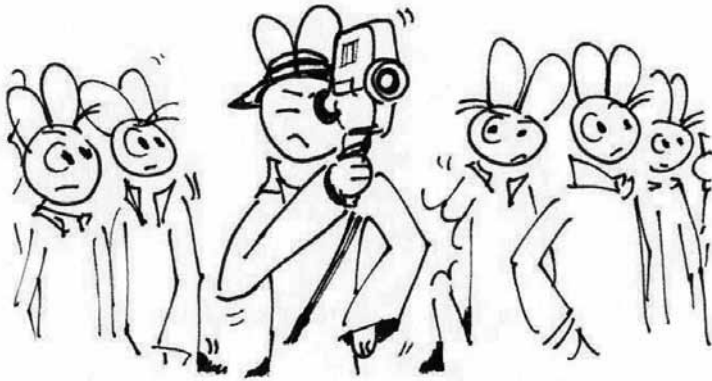
Die Kamera fungiert in diesem Fall als eine Art ‚emotionaler Katalysator‘, da sie demnach auch eine Distanz zwischen Filmendem und Gefilmtem erschafft. Der Anblick menschlichen Elends etwa in Gestalt eines Menschen

22 SCHNEIDER, Heimkino, S. 79; sowie Susan SONTAG, *On Photography*, New York 1977, S. 9 – zit. n.: SCHNEIDER, Heimkino, S. 79.

23 Hilde HOFFMANN, *On the road. Erfahrung Urlaubsvideo*. In: Ralf ADELMANN (u.a.), *Video*, S. 240 f.

aus der ‚Dritten Welt‘ nämlich wirkt auf den Menschen aus der ‚Ersten Welt‘ häufig wie eine Handlungsaufforderung („Hilf mir!“), verbunden mit starken Emotionen. Die zwischengeschaltete Kamera ermöglicht dem Amateurfilmer die Flucht in eine Rolle als ‚Reporter des Unrechts‘, die sich – so bezeichnet – sogar als moralisch begründet definieren lässt. Sie entlässt jedoch vorübergehend das Individuum hinter der Kamera vor Ort gewissermaßen aus seiner persönlichen Verantwortung, da es sich ja sozusagen in den Dienst der Dokumentationsarbeit stellen ‚muss‘.

- Der Amateurfilmer wertet durch die Filmtätigkeit seine eigene Person auf. Tritt der Amateurfilmer etwa bei einer Hochzeit auf, wo er auch von vielen weniger vertrauten Personen gesehen wird, gewinnt er an Respekt: „Dieser Person“, so lautet das unsichtbare, an ihm haftende Attribut, „wurde die verantwortungsvolle Aufgabe der Dokumentation dieses Ereignisses übertragen.“ Dieser Respekt kann aber auch vom Amateurfilmer selbst eingefordert werden, wenn er sich etwa in einer Menschenmenge vordrängt. Mitunter tragen sehr selbstbewusste Amateurfilmer den Habitus des Reporters, des ‚Aufdeckers‘ so offensiv vor sich her, dass ihre Umwelt darauf negativ reagiert und ihn geringschätzig als ‚Wichtigtuer‘ bezeichnet.



- Dem Amateurfilmer werden in seiner Rolle gewisse Freiheiten gewährt. Darunter fällt auch das ‚naive‘ Erforschen der unmittelbaren Umgebung samt Personen, was im Absatz über das Erkunden bereits erwähnt wurde. Dazu gehört aber auch das Übertreten (un)ausgesprochener Regeln, welches fallweise gewährt wird. Denn egal, ob in einer Kathedrale nicht gefilmt werden darf oder ob sich die Ehefrau beim Schminken nicht filmen lassen will – immer werden dem Amateurfilmer auch Grenzen gesetzt. Dennoch gibt es so etwas wie besondere Freiheiten des Filmers – Anlässe und Situationen, wo die Kameraperson ihre Anwesenheit und/oder ihre Aktionen durch ihre gleichzeitige Filmtätigkeit legitimiert, ja rechtfertigt. Dabei handelt es sich

meistens um außerhalb einer situativen Norm stehende Aktionen einer Person, die bei einer anderen Person oder einer Personengruppe Unmut bzw. Irritation auslösen würde, hätte die handelnde Person keine Kamera in der Hand. Wenn z.B. während einer Hochzeit der Amateurfilmer in den Altarraum einer Kirche tritt, um die Gesichter des Brautpaares einzufangen, wird sich niemand daran stoßen, weil jeder die dieser Person zugeschriebene Rolle anhand der Kamera identifiziert und ihre gesellschaftliche Funktion, also ihre ‚Wichtigkeit‘ erkennt.

4.2.1 Funktionen der Wiedergabe

Über den wesentlichen ‚Zweck‘ der Wiedergabe eines Amateurfilms – im üblichen, d.h. im familiären, privaten Kontext – besteht kein Zweifel: die Person (bzw. das Kollektiv) möchte sich etwas (gemeinsam) Erlebtes in Erinnerung rufen. Der Amateurfilm besitzt ja die spezielle Eigenschaft, von bestimmten Ereignissen fast immer auch nur das als positiv bzw. glücklich Erlebte festzuhalten und damit im Moment der Vorführung ein Highlight an das andere zu reihen:

„Egal, ob der Urlaub in Venedig so ‚romantisch‘ wie vorgestellt war – auf Video erscheint das Paar stets gutgelaunt unter immer blauem Himmel. Die gefilmten Bilder des Urlaubs strukturieren Wahrnehmungen und Erinnerung und schaffen eine eigene Realität.“²⁴

Hilde Hoffmann orientiert sich hier mit ihren Feststellungen am Subgenre des Urlaubsfilms, diese treffen durchaus aber genau so auch auf den Familienfilm zu: „Das Urlaubsvideo bietet Selbstvergewisserung über das, was ich gesehen habe und darüber, dass das, was ich gesehen und erlebt habe, schön war.“²⁵

Was zu einem bestimmten Zeitpunkt ‚schön‘ und ‚historisch‘ war, hat – im Optimalfall – an diesen beiden Attributen auch zu einem späteren Zeitpunkt nichts eingebüßt und so wird das vergangene Ereignis kurz ‚filmische Wirklichkeit‘. Man sieht es, man erinnert sich, man freut sich: so ließe sich das Grundmuster jeder gelungenen Amateurfilmvorführung beschreiben.

Die Wiedergabe von Amateurfilmen impliziert jedoch auch andere Nutzungsarten als das bloße ‚Sich-daran-Erfreuen‘. Als erstes Beispiel dafür sei im Folgenden die *Entdeckung des Zweitrangigen* angeführt.

Der Betrachter kann sich bei seinen eigenen (aber auch bei ‚fremden‘) Amateurfilmen sozusagen auf Entdeckungsreise begeben. Nicht nur der Person, die einen Film macht, ist es vorbehalten, den Akt des Filmens als Erkundung der Umwelt zu empfinden: auch die Person, die sich den Film ansieht, kann den Akt des Filmbetrachtens genauso empfinden – selbst dann, wenn sie den Film schon zu kennen glaubt. Darin liegt eine große Stärke des

24 Hilde HOFFMANN, *Urlaubsvideo*, S. 239.

25 Ebd., S. 244.

Amateurfilms: in kommerziell gefertigten Film- und Fernsehproduktionen wird nichts dem Zufall überlassen, im Amateurfilm hingegen sehr viel. Äußere Umstände sowie persönliche Befindlichkeiten beteiligter Personen können hier unkontrollierbar sein bzw. unberechenbaren Veränderungen unterliegen. Solche und ähnliche ‚Unsicherheitsfaktoren‘ sind es ja auch, die Amateurfilme zu derart spannenden Untersuchungsobjekten machen. Welche Personen etwa bei einer Aufnahme der spielenden Kinder am Strand im Hintergrund durch das Bild gehen und was sie dabei tun, kann der Amateurfilmer nicht beeinflussen. Dieses Beispiel veranschaulicht, wie der Betrachter seinen Blick für das sogenannte Zweitrangige schulen könnte. Reflexartig wandert nämlich der menschliche Blick beim Betrachten jedes Abbildungsmediums, welches auf Papier gedruckt, auf eine Leinwand projiziert oder auf einem Bildschirm gezeigt werden kann, zuerst in die Gesichter abgebildeter Menschen. Erst sobald keine Menschen dargestellt sind, beginnen sich die Blickrichtungen je nach Geschmack und Interesse zu zerstreuen. Diese Fixiertheit des menschlichen Blicks auf andere menschliche Blicke sorgt jedenfalls dafür, dass unser Blick beim Betrachten einer Filmaufnahme eines kleinen Mädchens, das am Jahrmarkt genüsslich seine Zuckerwatte verspeist – je nach Dauer der Aufnahme – womöglich bis zum Ende der Aufnahme am Gesicht dieses kleinen Mädchens haften bleibt. Infolgedessen bekommt der durchschnittliche Betrachter normalerweise wenig bis nichts vom gesamten Setting, von der Umgebung, von der Kulisse rund um das Mädchen herum mit – auch wenn dieses ‚Rundherum‘ genauso Eingang in jeden einzelnen Kader des Films gefunden hat. Sehr wahrscheinlich hat auch die Kameraperson selbst im Moment der Aufzeichnung von diesem ‚Rundherum‘ nichts mitbekommen, da auch ihr Blick durch den Sucher üblicherweise stets in den Gesichtern der momentanen Hauptprotagonisten verharrt. Von solchen Szenen meint Schneider, dass die Kameraperson oftmals „nicht alles ‚sieht‘, was sie filmt“.²⁶ Die Entdeckung des Zweitrangigen setzt nun eine gewisse Schulung des Blickes voraus, die den Betrachter lehrt, seine Augen weg vom offenkundigen, im Vordergrund agierenden Filmmotiv hin zu diesem üblicherweise Unbeachteten zu richten: in erster Linie sind das Auftritte und Handlungen anderer Menschen im Hintergrund, in zweiter Linie – je nach Interesse – Merkmale der jeweiligen Schauplätze (Natur, Architektur, Verkehr). In beiden Kategorien (ausgenommen Naturaufnahmen) manifestiert sich zumeist deutlich jene Dekade des 20. Jahrhunderts, in der der jeweilige Film aufgezeichnet wurde – erkennbar stets an äußerlichen Merkmalen wie Kleidung und Haartrachten der Personen, Autos und anderen Alltagsgegenständen. In diesen ‚unbekannten Ecken‘, die jeder Amateurfilm besitzt, lässt sich vieles entdecken, was für ‚Dazugehörnde‘ ebenso wie für außenstehende Betrachter von Interesse sein kann.

26 SCHNEIDER, Heimkino, S. 68.

Die Beachtung des ‚Zweitrangigen‘ geht bereits Hand in Hand mit einer weiteren Nutzung, die die Wiedergabe von Amateurfilm impliziert: Amateurfilmmaterial lässt sich – niemals umfassend, aber jedenfalls selektiv – als historisches Quellmaterial verwenden und erfüllt damit auch eine *Beweis- bzw. Belegfunktion*. Diese Funktion gibt oft Aufschluss über eine Reihe primär als unwichtig erachteter Ereignisse und Entwicklungen. Veränderungen innerhalb der dokumentierten Familie, in ihrem unmittelbaren Umfeld, ihrer Umwelt, erscheinen – isoliert betrachtet – oft recht banal. Späteren Diskussionen über die Chronologie bestimmter Ereignisse in der Vergangenheit kommt der Amateurfilm mit seiner sekundär umweltabbildenden Funktion zugute: er kann Klarheit über Zeitpunkt, Ort, Ausmaß eines Ereignisses bzw. eines Zustandes schaffen, worüber sich beteiligte Personen aufgrund unterschiedlicher Erinnerung uneinig sind. Beispiele für Fragen, die sich aufgrund solcher Diskussionen ergeben könnten, wären etwa: „Hat Onkel Paul seinen 80. Geburtstag noch zuhause gefeiert?“ – „Hatte unser Auto damals schon eine Delle in der Fahrertür?“ – „Wann wurden die gelben Straßenmarkierungen weiß?“ – „Gab es die alte Küchentapete wirklich bis 1988?“ Voraussetzung für die Beantwortung solcher Fragen per Filmdokument ist natürlich, dass entsprechende ‚Beweisaufnahmen‘ existieren und auch mit einer (zumindest ungefähren) Zeitangabe versehen sind. Wenn ein solches Amateurfilmmaterial auch noch halbwegs gut geordnet und beschriftet ist, steht einer Verwendung als *familienhistorisches Nachschlagwerk* nichts mehr im Wege. Im Bedarfsfall kommt zu dieser privaten Belegfunktion natürlich auch immer eine öffentliche hinzu: Amateurfilme sind vor Gericht bereits als Beweismaterial verwendet worden – traurige Berühmtheit dafür erlangte das ‚Rodney-King-Video‘.²⁷

4.2.2 Die Bedeutung des gesprochenen Wortes im Amateurfilm

Bei der Rezeption von ‚tönenden‘ Amateurfilmen (besonders in einem Kollektiv) fällt eine wesentliche Komponente des Films oft unter den Teppich: *das gesprochene Wort*. Die verbale Kommunikation im Amateurfilm nimmt eine Art Sonderstatus ein, deshalb wird sie an dieser Stelle als unterschätzter Aspekt des Amateurfilms in seiner Wiedergabe extra angeführt. Häufig findet nämlich Amateurfilmrezeption immer noch auf eine Weise statt, die aus der amateurfilmischen Stummfilmzeit herrührt: das Gesehene wird von den Betrachtern ‚live‘ kommentiert, bewertet, es wird gelacht und gescherzt, es kann auch zu Diskussionen und Spannungen kommen. Jedenfalls wird der Live-Ton des gezeigten Films dabei übertönt. Aufgrund mangelhafter Klangqualität verstehe man „ja eh nichts“, lautet die gegebenenfalls vorgebrachte Rechtfertigung

²⁷ Zufällig dokumentierte ein Amateurfilmer im Jahre 1991 in Los Angeles einen brutalen Übergriff von weißen Polizisten auf einen schwarzen Autofahrer namens Rodney King. Der Film wurde erfolgreich als Beweismaterial vor Gericht gebracht.

für ausufernden Live-Kommentar. So kommt es, dass sich das durchschnittliche Amateurfilmpublikum bereitwillig auf das Bewegtbild als einzigen Sinneseindruck, der Erinnerung und/oder Unterhaltung bietet, reduziert. Dass es sich damit freiwillig einer kaum zu überschätzenden Informations- und auch Unterhaltungsebene beraubt, wird ihm oft gar nicht bewusst. Es ist nämlich u.a. der verbal kommunizierende ‚Filmprotagonist‘, der zur Komplexität des Amateurfilms maßgeblich beiträgt. Über ihn lassen sich folgende Feststellungen treffen:

- Inhalt, Tonfall und Charakter des Gesprochenen
- Äußere Erscheinung und Körpersprache des Sprechenden
- Reaktionen Anwesender auf das Gesprochene, deren individuelles Verhalten
- Räumlicher Kontext

Zur protokollarischen Genauigkeit eines rein akustischen Dokumentes wie etwa ein Tonband- oder Voice-Recorder-Mitschnitt gesellt sich also die visuelle Ereignisebene, die zusätzlich eine eingehende Video-Analyse alles Gezeigten erlaubt.

Wenn die Kameraperson z.B. zwei ihr bekannte Personen im Autobus bei einem scheinbar banalen Smalltalk-Gespräch filmt, erhöht sich der historische Dokumentationswert des Filmes enorm, und zwar insofern, als dass nicht nur das optische Motiv festgehalten wird, welches diese zwei Personen an diesem Tag im Bus fahrend darstellen, sondern (verbal) auch all das, worüber die beiden sprechen – sei es, wo sie gestern waren, was sie gerade beschäftigt, was sie nun machen werden, usw. Liegen also Filme mit erklecklichem Gesprächsinhalt, jedoch mäßiger akustischer Qualität vor, sollten deshalb schwer verständliche Dialogpassagen transkribiert werden, um eine Szene in ihrer audiovisuellen Ganzheit möglichst umfassend erfahrbar und somit leichter tradierbar zu machen.

5. Schlussbemerkung

Anhand der getätigten Beobachtungen und der getroffenen Feststellungen wird deutlich, wie ungemein vielschichtig und komplex Untersuchungen des Phänomens Amateurfilm geradezu zwangsläufig ausfallen müssen. Dabei ist eine Erfassung dessen, wie Amateurfilm entsteht, was er bewirkt und wie Menschen mit dem Phänomen der Selbstdokumentation umgehen, damit bei weitem noch nicht abgeschlossen. Gerade die gegenwärtige technologische Entwicklung, die längst jedes Abbildungsmedium mit dem Computer und damit mit dem Internet kompatibel gemacht hat, macht das Thema „Dokumentation des eigenen Lebens“ – Stichwort soziale Netzwerke – brandaktuell. Was für den analogen Amateurfilm hart erkämpft worden ist, nämlich dass man ihn auch öffentlich vorführt und zur Kenntnis nimmt, ist heute für die

mediale Selbstdarstellung durch soziale Netzwerke und Video-Plattformen – häufig durch mangelnde Sensibilität und Fahrlässigkeit im Umgang mit heiklem Material – zu einem geradezu virulenten Problem geworden. Andrej Tarkowskij's poetische Beschreibung der Einmaligkeit des eigenen Lebens steht in starkem Kontrast zu den gegenwärtigen, furchtsamen Debatten über das Recht jedes Internet-Users, das Internet möge gefälligst – zumindest von Zeit zu Zeit – vergangene Ereignisse (in Form von Video, Fotos oder Kommentaren) ‚vergessen‘, also löschen:

„Selbst bei einem bloß flüchtigen Blick zurück auf das bereits verflossene Leben ist man immer wieder überrascht von der Unverwechselbarkeit der Ereignisse, an denen man Anteil hatte, von der Einmaligkeit der Charaktere, mit denen man in Berührung kam. Die Intonation des Einmalig-Unverwechselbaren dominiert jeden Augenblick der Existenz. Einmalig und unverwechselbar ist auch das Leben selbst, das der Künstler jedesmal von neuem zu erfassen und zu gestalten sucht. In der immer wieder vergeblichen Hoffnung auf das unerschöpfliche Bild der Wahrheit menschlicher Existenz. Die Schönheit liegt in der Wahrheit des Lebens, wenn diese vom Künstler ein weiteres Mal erfasst und mit aller Aufrichtigkeit gestaltet wird.“²⁸

Ist es die ins krasse Gegenteil umgeschlagene Tendenz, sein Privatleben nur allzu bereitwillig zu veröffentlichen, die die Lust an der Dokumentation des eigenen Lebens verdorben hat? Oder ist es die Zerstreung der Selbstdokumentation auf (zu) viele verschiedene Medien (Foto, Video, Internet-Kommentare, Internet-Blogs), die sie so unkontrollierbar und ambivalent gemacht hat? Worin bestünde der Reiz, auch in der Gegenwart die Dokumentation des eigenen Lebens auf Filmtätigkeit vielleicht nicht zu beschränken, aber doch zu konzentrieren?

Es dürfte schwierig sein, ein probates Mittelmaß zwischen den Extremen, also dem nur für sich selbst produktiven, ‚analogen‘ Eremiten und dem multimedialen Selbst-Exhibitionisten zu finden – nämlich ohne dabei als weitgehend unspektakulär in Millionen anderen halbherzigen Selbstdemonstrationen online unterzugehen. Möglicherweise muss die künstlerische Note einer Selbstdokumentation wieder an Bedeutung gewinnen, um überhaupt beachtet zu werden. Möglich ist aber auch, daß der linear aufgezeichnete (über eine Handvoll Videoclips hinausgehende) Film als Dokumentationsmedium für die Privatperson ausgedient hat, da sie die erforderliche Geduld dafür einfach nicht mehr besitzt.

28 Andrej TARKOWSKIJ, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Leipzig – Weimar 1989, S. 115 f.

Bernhard Krisper, Esplorare e documentare. Inscenare e negarsi.

Un'indagine sulla pratica del film amatoriale

I film amatoriali spesso giacciono per anni in soffitta o in cantina dentro scatole impolverate, finché a un certo punto non vengono riscoperti. Poco importa se in forma di pellicola o di videocassetta, qui ci si imbatte in quelle immagini in movimento che documentano momenti della propria vita, di quella dei genitori o addirittura dei nonni. In un'ottica di lungo periodo, questi film – di contro a quanto si sente spesso affermare – non rivestono interesse soltanto per le persone direttamente coinvolte. Come medium che rispecchia la vita in determinati momenti storici e in un determinati luoghi, il film amatoriale è, dal punto di vista della storia culturale, una fonte ineguagliata.

La mia tesi di laurea, dedicata al fenomeno del film amatoriale, prende in esame materiali afferenti al periodo 1960–2000. Il presente contributo verte su temi che sono stati sviscerati in quella sede. Al centro dell'indagine si trova il film amatoriale, visto come una pratica sociologica: l'analisi verte sul comportamento delle persone davanti e dietro l'obiettivo.

Distinguo ad esempio fra ricorso *pianificato*, *semi-spontaneo* e *spontaneo* alla ripresa: un ricorso pianificato si definisce per il fatto che colui il quale realizza il film sa ancor prima del verificarsi di un evento pianificato che lui lo riprenderà e che quindi deve preparare per tempo la sua attrezzatura. Un ricorso semi-spontaneo alla ripresa sarebbe ad esempio quello in cui il filmmaker amatoriale tiene la sua cinepresa a portata di mano e pronta all'uso in una data situazione o in un dato contesto, lasciandosi però trasportare dall'estro del momento per quanto riguarda la scelta del motivo. Un ricorso spontaneo coglie del tutto impreparato il filmmaker amatoriale: un motivo 'imperativo' emerge intorno a lui e lo induce ad andare a prendere e approntare per l'uso la sua cinepresa il prima possibile.

Il modo in cui una persona reagisce al fatto di essere ripresa può essere descritto sostanzialmente ricorrendo a quattro modelli di comportamento: 1) la persona ripresa si nega: cerca attivamente di impedire a chi ha in mano la cinepresa di dirigerla verso di lei; 2) la persona ripresa si comporta in maniera volta 'a tutelarsi': registra la cinepresa diretta verso di lei e, sentendosi osservata, tiene una condotta che passa inosservata; 3) la persona ripresa non presta attenzione alla cinepresa: per lei la cinepresa non esiste neppure; continua a comportarsi in modo del tutto 'autentico'; 4) la persona ripresa posa: si avvicina alla cinepresa, ben disposta in linea di principio, si mostra e comunica con essa.

Definisco in termini di *commento diegetico* le esternazioni del filmmaker amatoriale durante le riprese, che vengono registrate e sono udibili in sede di proiezione del film. Si osservano a questo proposito cinque tipi di filmmaker amatoriali: 1) la guida museale: nel film la persona si esprime in termini esclusivamente oggettivi ed esplicativi riguardo ai contenuti del film; 2) il cronista:

accanto a informazioni oggettive, la persona esprime anche pensieri e sensazioni personali; 3) l'intervistatore: la persona privilegia l'avvicinarsi alle persone con la cinepresa accesa e rivolgergli delle domande; 4) il testimone muto: la persona si ostina a tacere, volendo dare l'impressione che una cinepresa 'a sé' ha registrato in maniera oggettiva un evento.

Quanto al filmmaker amatoriale, si possono enucleare una serie di condotte che egli evidenzia, ma che in virtù del suo ruolo di "cineasta" lo legittimano sempre rispetto al mondo esterno: 1) il filmmaker amatoriale esplora: può atteggiarsi a "ricercatore anche nei contesti più banali, 'meno spettacolari'; 2) il filmmaker amatoriale si autotutela grazie alla sua attività: la cinepresa che ha in mano può proteggerlo da un coinvolgimento inconsapevole in ciò che sta avendo luogo, dal momento che crea sempre della distanza fra lui e ciò che egli riprende; 3) il filmmaker amatoriale dà valore alla propria persona in ragione della sua attività: si conquista rispetto – soprattutto in occasione di celebrazioni come i matrimoni – unicamente in ragione dell'importanza del suo fare; 4) al filmmaker amatoriale che sta riprendendo sono concesse certe libertà, giacché tutte le eventuali azioni dubbie da lui compiute egli le giustifica con ciò che sta facendo.

Il film amatoriale è, di per sé, un oggetto d'indagine appassionante. Basta che l'osservatore cominci a distogliere lo sguardo dai motivi che stanno in primo piano e a spostarlo sui dettagli e gli eventi sullo sfondo per scoprire molte 'cose nuove' – spesso lo stesso film amatoriale – di cui prima di allora non si era mai accorto: persone di passaggio e dettagli nella scenografia, particolari ambientali che all'epoca delle riprese avevano un aspetto diverso da quello attuale.

Chi si occupa del film amatoriale come 'prodotto finale' non può non accorgersi che un'importanza cruciale riveste ai fini della ricezione il sonoro originale del film. Oggi spesso si ignora del tutto questo sensibile supporto di informazioni, e ciò sebbene esso offra ragguagli importanti su ciò che il film mostra, dal momento che in occasione di proiezioni private di film amatoriali è invalso il commento dal vivo degli spettatori. Spesso, infatti, sono i discorsi delle persone riprese o le loro esternazioni a fornire informazioni che vanno molto al di là di ciò che è dato vedere e a stimolare inoltre una funzione di ricordo e di memoria.