

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>



Universität Siegen 5.-7.6. 2008

Filmamateure Zur Archeologie einer Medienpraxis¹

Vortrag gehalten auf der Konferenz Medienamateure in Siegen

Martina Roepke (Ann Arbor/Utrecht)

Es ist Sonntag. Familie Plessow plant ein Vergnügen besonderer Art. Ort der Handlung: die Küche. Bereitgestellte Utensilien: eine 16 mm -Schmalfilmkamera, elektrische Lampen, an unterschiedlichen Stativen montiert, ein Mixer, Mehl und eine Schürze. Ein Film wird gemacht. Hinter der Kamera: Herbert Plessow, Bankbeamter aus Berlin. Am Mixer: seine Frau. Titel des Werkes: DER NAPFKUCHEN. Es ist das Jahr 1934.

Von Herbert Plessow ist nicht viel mehr bekannt als dies: Er war kein Antonioni, kein Wim Wenders. Sein Name steht in keiner Filmgeschichte. Und in der Datenbank des Bundesfilmarchivs wird man umsonst nach ihm suchen. Seinen Film fand ich im Archiv des Bundes Deutscher Film- und Video-Amateure – der vor dem zweiten Weltkrieg noch Bund Deutscher Filmamateure hieß.² Später entdeckte ich doch noch einen Hinweis auf Plessow im *Filmtaschenbuch für Alle*, einer undatierten Publikation, wahrscheinlich aus den dreißiger Jahren. Dort wird der filmende Bankbeamte als einer von fünf vorbildhaften Filmamateuren aufgeführt, als erfolgreicher

¹ Dieser Artikel basiert auf Forschung die ich als Buch unter dem Titel *Privat-Vorstellung. Deutsches Heimkino vor 1945* veröffentlicht habe.

² Der BDFA wurde 1927 in Berlin gegründet. Das Archiv befindet sich heute in einem Privathaus in Jülich. Zur Geschichte des BDFA vgl. Zimmermann 1997 und Schenke 1998, Kuball 1980a sowie Roepke 2004, S. 43-61.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Repräsentant eines Hobbys also, das sich zu diesem Zeitpunkt, wie es scheint, einen Platz im öffentlichen Bewusstsein erobert hat.³ Das Handbuch sollte eine Einleitung ins sogenannte Schmalfilmen geben, worunter in diesen Jahren Filmaufnahmen unter Verwendung von Schmalfilmformaten, also von 16, 8 oder 9,5 mm breitem Filmmaterial, verstanden wurden.⁴ Verkleinerte Filmformate waren aufgrund der Materialersparnis sehr viel kostengünstiger als das 35 mm-Format, und die Ausrüstung für die Aufnahme und Vorführung der Filme war sehr viel leichter und einfacher zu bedienen. Schmalfilmkameras waren um einiges kleiner und in jedem Fall leichter als zum Beispiel die ersten Videokameras, die in den 80er Jahren für Amateure auf den Markt kamen, konnten in der Manteltasche getragen und in der Hand geschwenkt werden. Nachdem erste Versuche, die mit dem Heimfilmvertrieb in Deutschland bereits vor dem ersten Weltkrieg unternommen worden waren, sich als wenig erfolgreich erwiesen hatten⁵, war Mitte der dreißiger Jahre ein umfangreiches Schmalfilmprogramm zu haben. Das Angebot war natürlich um einiges beschränkter als das DVD-Sortiment, das momentan dem Filmliebhaber zur Verfügung steht. Aber immerhin, für die Projektion zuhause konnte man über Schmalfilmvertriebe zusätzlich zu den eigenen Filmen Vorführkopien von Wochenschauen, Dokumentar- oder kleinen Spielfilmen beziehen, eine Auswahl davon war sogar als Ton- oder Farbfilm erhältlich.⁶ Spätestens Anfang der dreißiger Jahre also war das Heimkino eine etablierte Unterhaltungsform und das Filmen ein populäres Hobby innerhalb der gehobenen Mittelklasse. Im Jahr 1936 gewann Herbert Plessow mit *DER NAPFKUCHEN* den ersten Preis im Nationalen Amateurfilmwettbewerb, und seine Frau, die mit dem Mixer in der Hand brillierte, war für einen kurzen Moment der Star der Amateurfilmszene.

Warum den Blick zurückwerfen in die Küchen von damals, in denen sich, jedenfalls in diesem Fall, eine so gar nicht subversive, sondern eher bieder-bürgerliche Medienpraxis, vornehmlich an Sonn- und Feiertagen, abspielte? Mit dem als so ungeheuer kreativ ausgelobtem „Prosumer“ anno 2008, der im Moment die Medien- und Kommunikationswissenschaften oder *New Media Studies*, aber auch Ökonomen und Herstellerindustrie beschäftigt, hat dieses Fossil eines Medienpraktikers zunächst nicht viel gemein.⁷ Was ich daher vorschlagen

³ Neben Plessow werden hier unter anderem Joseph Stark, der später professionell wissenschaftliche Filme drehte, und Richard Groschopp genannt, der später eine Karriere bei der DEFA machte.

⁴ Das 'schmal' ist dabei relativ zu sehen zum Standard, dem 35mm breiten sogenannten Normalfilm, der schon am Ende des 19. Jahrhunderts erhältlich war und auch von Amateuren noch bis in die zwanziger Jahre genutzt wurde.

⁵ Vgl. zu diesem ersten Kapitel der Amateurfilmgeschichte in Deutschland ausführlich Roepke 2007. Zur Geschichte des Amateurfilms allgemein Zimmermann 1995, Kuball 1980 a/b, sowie die Themenhefte *Journal of Film and Video*, 38.3-4 (1986), *Film History*, 15.2, 2003 ('Small-gauge and amateur film') und *Film History*, 19.4, 2007 ('Non-theatrical film').

⁶ Vgl. zu einer Übersicht des Schmalfilmangebotes an Spielfilmkurzfassungen in Deutschland Goergen 2002, Goergen und Forster 2007, und zum Heimkino als Programmkino allgemein Roepke 2006.

⁷ Vgl. Tapscott und Williams 2006. Die Autoren bezeichnen mit dem Begriff "prosumption" die Herstellung von Produkten durch diejenigen, die diese auch konsumieren. In der Literatur wird mit dem "prosumer" aus der Sicht der Hersteller ein neuer Markt, und aus der Sicht der Konsumenten eine partizipatorische Praxis bezeichnet.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

will, ist eine Archeologie medialer Praktiken im Amateurbereich, meiner Meinung nach die Bedingung um zu einer angemessenen Einschätzung aktueller partizipativer Medienkulturen zu kommen. Was heute als partizipatorische Medienpraxis gefeiert wird, hat Vorläufer, die es zu verstehen gilt. Im besten Fall lässt der Blick zurück die Spezifik des aktuellen Phänomens deutlicher hervortreten und macht im Vergleich Nuancierungen möglich.

Im Folgenden kann ich weder das Feld historischer Amateurpraktiken vollständig abstecken noch den historischen Vergleich leisten. Ich will mich stattdessen auf den Diskurs beschränken, der die Entwicklung des Amateurfilms von der technischen Kuriosität zum populären Freizeitsport begleitet hat und mich dabei auf die Jahre zwischen 1924 und 1937 richten. Ich werde einige Bausteine dieses Diskurses untersuchen und zeigen, wie er daran arbeitete, Dimensionen einer Praxis zu erkunden und so den kulturellen Ort des Amateurfilms im Medienensemble der ausgehenden Weimarer Republik abzustecken. Dabei will ich im Auge behalten, dass dieser Diskurs in den damaligen Jahren von unterschiedlichen Interessensgruppen getragen und von Machtstrukturen und Ideologien geprägt war. Meine Analyse zielt dabei weniger auf die Konstruktion eines kohärenten Typs von Medienpraktiker, als auf das Sichtbarmachen eines Bezugfeldes, in dem der kulturelle Ort des Filmamateurs in jenen Jahren verhandelt wurde. Wesentliche Pfeiler dieses Bezugfeldes möchte ich versuchen, im Folgenden herauszuarbeiten, und somit zugleich erste Eckpunkte für historisch vergleichende Forschung schaffen, die in Zukunft zu leisten wäre.

Der Filmamateur und die Industrie

Herbert Plessow der im Filmtaschenbuch im Jahr 1940 als vorbildhafter Vertreter des Schmalfilmhobbys vorgestellt wird, gehörte zu einer Gruppe von Amateuren, die seit 1926 im Verein, dem Bund Deutscher Filmamateure, organisiert war, der dazu beitragen sollte, den Amateurfilm zu verbreiten, anders gesagt, sollte ein Markt für den Schmalfilm kreierte werden.⁸ Bezeichnenderweise war der Vorsitzende des Vereins in diesen Jahren zugleich Vorsitzender der Kinotechnischen Gesellschaft, was auf die in der Forschung immer wieder bemerkte rege Präsenz von Vertretern der Herstellerindustrie in der Vorkriegsphase des BDFA weist.⁹

Der Handlungsbedarf war durch den 16 mm-Kodakfilm entstanden, der 1924 Deutschland erreicht hatte. Beinahe gleichzeitig war auch der 9,5 mm-Film des französischen Mega-Konzerns Pathé in Deutschland erhältlich. Beide Formate zielten auf eine Verwendung außerhalb der professionellen Film- und Kinoindustrie: sie waren nicht nur verhältnismäßig kostengünstig, sondern auch aus einer schwer entflammaren Azetatzellulose

Schäfer 2008 hat eine detaillierte Analyse vorgelegt von dem komplexen Prozess, in dem Nutzer gegenwärtig in die Entwicklung digitaler Technologien einbezogen werden.

⁸ Schenke 1998, Zimmermann 1997, Kuball 1986.

⁹ Gemeint ist Joachim Graßmann, einer der Mitbegründer des BDFA.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

hergestellt, also sicherer in der Verwendung. Das 16 mm-Format galt wegen seiner optischen Qualitäten, Stabilität und schweren Entflammbarkeit als besonders geeignet, das Medium Film nicht nur im Amateursektor, sondern auch in Forschung und Lehre international zu etablieren. Beim 9,5 mm-Format von Pathé aber, wie der Name der dazugehörigen Kamera „Pathé-Baby“ schon nahelegte, war eindeutig an den Familienfilmer als Hauptabnehmer gedacht. Das Format war in BDFA-Kreisen jedoch auch umstritten, ihm wurde Grobkörnigkeit nachgesagt. Wie immer man dies beurteilen mag, so waren die wenigen Millimeter, die die Formate schieden, Anlass genug, um daran eine Qualitätsdiskussion zu entzünden, die diejenigen, die es mit dem Filmen ernst meinten, von denen scheiden sollten, die vor allem im Auftrag ihrer Lieben und zu Erinnerungszwecken filmten.

Privatleute zum Filmen anzuregen, war dabei nichts Neues: International waren seit rund zwanzig Jahren mit mehr oder weniger Erfolg Versuche unternommen worden, den Film – ähnlich der Fotografie im vorangegangenen Jahrhundert – zu einem Amateursport werden zu lassen. Doch erst, so zumindest wird es in der Literatur überliefert, durch die Präsenz der Konkurrenten, dem französischen Mega-Konzern Pathé und dem amerikanischen Gegenstück Eastman Kodak, auf dem deutschen Markt, kamen einheimische Hersteller in Zugzwang und versuchten den Einstieg in das gewinnversprechende Geschäft für Schmalfilmtechnologie nicht zu verpassen. Damals wie heute schaffte ausländische Technologie auf dem deutschen Markt Handlungsbedarf, stimulierte die Entwicklung und Produktion. Deutschland verfügte zwar über eine gut etablierte optische Industrie, als dessen Zentrum sich Mitte der zwanziger Jahre Dresden entwickelt hatte, hinkte jedoch bis auf einige Ausnahmen mit dem Kamerabau hinterher. Auch auf dem Gebiet der Projektorentechnik konnten deutsche Hersteller noch bis Anfang der dreißiger Jahre keine befriedigende Lösung anbieten.

Schulen, Forschungseinrichtungen, Fortbildungsstellen, Wohnzimmer – der Einsatz des Schmalfilms sollte vor allem im nicht-kommerziellen Bereich, im Aus- und Fortbildungssektor neue Märkte erschließen. Die nun von zahlreichen Herstellern angebotenen 16 mm-Projektoren waren mobil, konnten im Klassenzimmer oder auf dem Ostseedampfer aufgebaut werden – das kleine Kino war mobil.¹⁰ Die skizzierten Entwicklungen im Bereich der Filmkultur außerhalb der Filmtheater und der professionellen Filmproduktion waren nach 1924 immens. Sie wurden durch einen stabileren, schwer entflammaren Rohfilm, der optischen Ansprüchen auch bei einer verkleinerten Bildfläche genügen konnte, vorangetrieben, doch war dies nicht allein ausschlaggebend. Welches Format welche Praktiken zu welchem Zeitpunkt stimuliert, welche es aber erschwerte oder verzögert, hängt mit vielen Faktoren zusammen, unter anderem mit den Qualitätskriterien und Ansprüchen der Praktiker selber. Der Ort, an dem diese in jenen Jahren verhandelt wurden, waren die Publikationen, die im Umfeld des BDFA entstanden.

¹⁰ Katelle 1986, Joachim 1943.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Obwohl der BDFA international nicht zu den größten Clubs gehörte – 1932 hatte er nur etwa 1000 Mitglieder, – spielten die angeschlossenen Amateure eine wichtige Rolle in der Produktion eines Diskurses über die entstehenden Medienpraktiken. Filmzeitschriften, die über Probleme der Geräte ebenso informierten wie über die neuesten Leihfilme; Handbücher mit ausgefeilten Tricks zur Reinigung des Projektors, aber auch zur Gestaltung eines Kurzspielfilms inklusive Schablonen zur Titelgestaltung – der Diskurs der Filmamateure evaluierte die Entwicklungen auf technischem Gebiet, suchte nach Maßstäben, formulierte Defizite. Die Diskussionen fanden nicht nur in schriftlicher Form statt. In Berlin kamen Mitglieder des BDFA mit Vertretern der Herstellerindustrie zusammen. Auch bestanden Beziehungen zur UFA-Kulturfilmabteilung, wo kreative Ideen der Praktikern offensichtlich willkommen waren.¹¹ Solcherlei Durchlässigkeiten und Kontaktpunkte zwischen dem Amateurfilmbereich einerseits und der professionellen oder Auftragsproduktion andererseits gab es in der Weimarer Zeit in unterschiedlicher Form, doch sind sie bisher kaum erforscht. Deutlich aber muss sein, dass wir uns diese Kontakte, Überschneidungen oder gar Zusammenarbeit anders vorstellen müssen als dies heute der Fall ist.¹² Im Vergleich etwa mit jüngeren Entwicklungen ist festzuhalten, dass es sich in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren in den meisten Fällen wohl nicht um geplante Strategien handelte, bei denen das Wissen der ‚user‘ in den Entwicklungsprozess einbezogen wurde, sondern um Momente des Austausches in einem breiten Netz teils zufälliger, teils geplanter Kontakte.

Der Filmamateur und die Öffentlichkeit

Mit dem kulturellen Ort des Amateurfilms verbinden wir häufig das Private, den Bereich der Familie, den Ort, an den das Individuum sich nach Erledigung seiner öffentlichen Aufgaben und beruflichen Pflichten zurückzieht, zu zweckfreier Entspannung. Doch der Amateurfilmdiskurs dieser Jahre ist – und dabei spielt die besagte Zusammensetzung des BDFA natürlich eine entscheidende Rolle - gerade von der Suche nach Aufgabenfeldern außerhalb der Familie getragen. „Filmamateurismus“, so heißt es in der Amateurfilmzeitschrift *Film für Alle* 1927, sei eine „durchaus aktive, in der Öffentlichkeit verwurzelte und in sie wieder zurückwirkende Kulturerscheinung“.¹³ Als Wirkungsbereich für den Amateur boten sich vor allem Lehre und Forschung, Dokumentation, Instruktion und Training an. Die mobilen 16 mm-Kameras konnten auf Schiffen mitgenommen oder an Maschinen befestigt werden und boten den Aufnehmenden so die Möglichkeit, in unterschiedliche Arbeits- und Lebensbereiche vorzudringen, die mit den schweren 35 mm-Stativkameras nur schwer ins Bild zu bringen waren.¹⁴ Über Einsatzmöglichkeiten des Filmamateurs wurde in der Vereinszeitschrift auch ausladend

¹¹ Hagener 2007, Bollbrinker 2005.

¹² Vgl. Schaefer 2008.

¹³ *Film für Alle*, 1927, Nr. 9, cxxxiii

¹⁴ In Amateurfilmzeitschriften wurde angeraten, von der sogenannten „entfesselten Kamera“ Gebrauch zu machen, wie sie im Weimarer Kino erprobt worden war. Dabei wurde die Kamera nicht auf ein Stativ montiert, sondern gekippt, gedreht und frei bewegt mit Hilfe von zum Beispiel Wagen oder Seilbahnen. Vgl. *Agfa-*

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

spekuliert: Der Förster könne einen Film vom Walde drehen, der Müller von seiner Mühle – und so könnten die Filmamateure dazu beitragen, das Wissen um Fertigungsprozesse und Arbeitsvorgänge, aber auch um Brauchtum und Tradition zu vertiefen.¹⁵ Zu diesem Zeitpunkt schloss das Konzept des Filmamateurs das Wirken in professionellen Kontexten also nicht aus, im Gegenteil: Es gehörte zu den legitimen Ambitionen eines Amateurs, im professionellen Bereich tätig zu sein und hier Anerkennung und möglicherweise auch Geld zu verdienen.¹⁶

Der Unterschied zwischen dem Amateur und dem Profi wurde zunächst qua Ausrüstung festgelegt. Die Schmalfilmtechnologie bot in den Augen ihrer Anwender so viele Vorteile – Mobilität, unbeobachtetes, spontanes Filmen –, dass sie sich dem Profi mit seiner behäbigen Kamera und seinen hohen Produktionskosten sogar überlegen fühlten und sich auch dann noch stolz „Amateure“ nannten, wenn sie schon längst Auftragsarbeiten ausführten. Das gelegentliche Filmen gegen Bezahlung schloss sich mit dem Selbstverständnis der ambitionierten Amateure nicht aus. Der BDFA-Geschäftsführer Hanns Plaumann verteidigt diesen Nebenverdienst der Amateure gegen Kritiker aus den eigenen Reihen, wenn er schreibt: „(...) durch die Verwertung von Filmen schafft sich der Amateur in vielen Fällen erst die Möglichkeit, überhaupt weitere Filme drehen zu können, die er sonst aus Mangel an Mitteln nicht zuwege brächte.“¹⁷ Entscheidend war die Unabhängigkeit gegenüber dem Auftraggeber: der Amateur filmte im „Nebenberuf“.¹⁸ In dem Maße, in dem sich der 16 mm-Film im Lehr- und Kulturfilmbereich durchsetzte, reichte *hardware* nicht mehr aus, um den Unterschied zu markieren. Der wurde nun eher durch die Beziehung zwischen dem Filmamateur und dem Gegenstandsbereich seines Filmes gesehen: Als filmender Müller, Förster oder Glaser hatte der Amateur dem Profi-Kameramann spezifische Sachkenntnis voraus, wodurch er die Wirklichkeit gründlicher durchdringen konnte: Arbeit, Brauchtum, aber auch Stadtleben – Autorennen, Baustellen – schienen geeignete Themen für den Filmamateur, der eben nicht nur irgendetwas filmte, sondern das filmte, wovon er Kenntnis besaß und wozu er eine gewachsene Beziehung hatte.

Fotoblätter, 1933, Nr. 7, S. 214. Ein frühes Beispiel für die entfesselte Kamera ist Gustav Freunds Arbeit in DER LETZTE MANN (REGIE: Friedrich Wilhelm Murnau, 1924).

¹⁵ Filmtitel aus den BDFA-Wettbewerbsfilmen dieser Jahre können dies illustrieren: GLÜCK UM EINE MÜHLE (1936), ARBEIT AM HAMBURGER HAFEN (ca. 1939), SCHAFFENDE HÄNDE (1941). Von all diesen Filmen befinden sich Kopien im Schmalfilmarchiv in Jülich.

¹⁶ Was hier aufscheint, deckt sich mit Merkmalen, die der Soziologe Robert Stebbins Ende der siebziger Jahre in einer umfangreichen empirischen Studie zu Amateur-Musikkulturen herausgearbeitet hat. Er hat als Merkmale des Amateurismus unter anderem das besondere Verhältnis zur Öffentlichkeit – Amateure wollen wahrgenommen werden – und zum professionellen Bereich ausgemacht – Amateure wollen Anerkennung durch Profis. Vgl. Stebbins 1975.

¹⁷ *Der Film-Amateur*, 1934, Nr. 1, S. 84.

¹⁸ Es gab durchaus kritische Stimmen, was die Professionalisierung des Amateurfilms anging. So wurde eine inhaltliche und stilistische Ausrichtung befürchtet, wenn Filmamateure im Auftrag arbeiten würden und die Filmtheaterstellen auch für Abspielstellen sorgten. Vgl. *Film für Alle*, 1932, Nr. 10, S. 280-281. Es ist bisher noch nicht deutlich, wie weit solche Möglichkeiten verbreitet waren und in welchem Umfang sie auch tatsächlich genutzt wurden.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Die deutsche Amateurfilmbewegung war von Anfang an von einem besonderen Sendungsbewusstsein und Qualitätsanspruch geprägt. Es ging nicht nur darum zu filmen, sondern darum, besser zu filmen als die Profis, und so einen Beitrag zur entstehenden nationalen Filmkultur zu leisten. Mit der Ankunft des 8 mm-Formates im Jahr 1932 aber, das deutlich den Familien- und Freizeitfilmer ansprach, fühlte sich zumindest eine Gruppe der ambitionierten Vereinsamateure von der Industrie im Stich gelassen. Im Sinken des technischen Standards und der Ausrichtung auf den Heimmarkt, für den das 8mm-Format stand, witterten die Vereinsamateure den „Verrat“ am Qualitätsanspruch. Anders als das 16 mm-Format schnitt das 8 mm-Format sie von der Zirkulation ab, denn es gab für in diesem Format gedrehte Aufnahmen keine Abnehmer mehr. Die Durchlässigkeit zwischen dem professionellen, semi-professionellen und ausschließlich privaten Engagement dieser Gruppe Medienpraktiker, die die Amateurfilmkultur der späten zwanziger Jahre geprägt hatte, wurde so entscheidend eingeschränkt.¹⁹

Der Filmamateur und die Filmkunst

Nicht die Liebe zur Familie, das Bewahren glücklicher Momente, sondern das Sich-Abarbeiten an einer Medientechnologie und das Erproben von möglichst weit gesteckten Aufgabenbereichen war der Motor des Amateurfilmdiskurses um 1930. So offen sich der Diskurs auch gab, so deutlich grenzte er das entstehende Praxisfeld auch ab: Anders als die Fotografie sollte Film Zeit und Bewegung festhalten; anders als der Spielfilm sollte der Amateurfilm sich auf die sogenannte gefundene Wirklichkeit richten, auf Inszenierung und Studiotchnik verzichtend; und anders als der Dokumentarfilm sollte der Amateurfilm sich auf die eigene Wirklichkeit richten, das eigene, quasi gefundene und unverfälschte Leben. Der Amateurfilmdiskurs, das war der Versuch einer Zusammenführung von Film und Alltagswirklichkeit, Kunst und Leben, in dem sich unschwer der Authentizitätsdiskurs widerspiegelt, der die Entwicklung der Medien allgemein und der technischen Medien insbesondere begleitet hat. Demnach vermöge der Amateurfilm das eigene Leben quasi authentisch zu zeigen und sei den Verzerrungen der Filmglanzwelt an Wahrhaftigkeit überlegen.²⁰

Mit solchen Ideen waren die Filmamateure natürlich nicht alleine, deutlich ist hier der Bezug zu Positionen, die in der dokumentarischen Avantgarde international formuliert wurden. Die zwanziger Jahre waren die Zeit des programmatischen Nachdenkens über Film, die Suche nach seinem „Wesen“, seiner spezifischen Form; es war die Zeit, in der an unterschiedlichen Stellen daran gearbeitet wurde, Film als Kunstform zu etablieren und zu konzeptualisieren, und in der über Alternativen zum Unterhaltungskino nachgedacht wurde. Spuren dieser

¹⁹ In den folgenden Jahren führten zahlreiche Maßnahmen der Nationalsozialisten dazu, dass die Scheidung zwischen professioneller, vereinsmäßiger und privater Filmerei eingehalten wurde. Vgl. dazu Roepke 2007, S. 73 ff.

²⁰ Der Amateurfilmdiskurs ließe sich daher mühelos als Teil des Authentizitätsdiskurses auffassen, den Volker Wortmann ausführlich – als Legenden authentischer Darstellung - beschrieben hat. Vgl. Wortmann 2003.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Debatten finden sich in unterschiedlicher Form im Amateurfilmdiskurs, man könnte beinahe sagen, der Amateurfilmdiskurs speist sich aus einer Fülle von Intertexten, Bruchstücken einer Filmkultur, die er teilweise übernimmt, adaptiert, umformuliert, variiert. Diesen komplexen, sehr dynamischen Prozess kultureller Aneignung kann ich hier nur andeuten.

Die Klientel der Filmamateure gehörte zu einem gehobenen Bürgertum, das dem Kino als Massenmedium traditionsgemäß kritisch gegenüber stand und ihm verflachende und verrohende Tendenzen unterstellte.²¹ Dieser Dünkel gegenüber dem Kino als populärer Unterhaltungsform ist im Diskurs der ambitionierten Amateure noch bis in die dreißiger Jahre zu finden. Er zeigt sich als ein Distinktionsbewusstsein, das zur Erhebung der Kinokultur durch die eigene filmische Praxis beitragen will. Gegen das große Unterhaltungskino stellen die Filmamateure nichts Geringeres als die Errettung der Filmkunst, die nur losgelöst von kommerziellen Interessen zu bewerkstelligen sei. Als Kronzeugen fungierten namhafte Autoren des internationalen Dokumentarfilms, denn der Spielfilm war aufgrund seiner Produktionsweise für die Filmamateure sowieso größtenteils außer Reichweite.²² Eben hierin fanden sie trotz ihres deutlich bürgerlichen Hintergrundes Anschluss an Kreise der dokumentarischen Avantgarde, die in diesen Jahren mit den politischen Konsequenzen ihres Anspruches kämpfte. Die filmische Avantgarde stellte in diesen Jahren, darauf hat die Forschung uns immer wieder hingewiesen, keine festumrissene Gruppe dar, sie wäre eher als Netzwerk zu denken, in dem Alternativen zum Unterhaltungskino diskutiert und erprobt wurden, und der Film nicht nur als künstlerisches, sondern auch als politisches Mittel zur Diskussion stand.²³ Während die politischen Kämpfe die bürgerlichen Amateure wohl eher weniger tangierten, sind, wenn auch nicht viele, so doch signifikante Berührungspunkte zwischen der Gruppe der bürgerlichen Vereinsamateure und dem Netzwerk aufzuweisen, das die Avantgarde in jenen Jahren formte. Am deutlichsten zeigen sich diese in den Schriften aus dem Kreis des BDFA, in denen sich der Wiederhall aus- und inländischer Produktionen deutlich abzeichnet – etwa in Filmrezensionen, die Anleitung zum Nachmachen geben sollen. Gerade die dokumentarisch arbeitenden Filmautoren machten großen Eindruck auf die Amateure, und ausführlich wurden Filme und Einstellungen in den Zeitschriften besprochen: Ein Ball rollt über die Straße, die Marktfrau schnäuzt sich die Nase, und immer wieder Großaufnahmen von Händen und Maschinenrädern, was an Regisseure wie Ruttman, Basse, Flaherty erinnert. Nachahmung und Variation als Form der Aneignung und als Erprobung der eigenen Möglichkeiten wie denen des Mediums lassen sich als Motor hinter der filmischen Praxis erkennen: „Angefangen hat alles mit dem Film BERLIN von Walter Ruttman. Seitdem gab es kaum einen

²¹ Diese Kritik ist gut dokumentiert und äußerte sich vehement ab 1912 in den zentralen Publikationsorganen des Kaiserreiches und erhielt Ende der zehner Jahre zunehmend einen nationalistischen Ton: den Kinoreformern galt es, das Kino zu erneuern und von ausländischen Einflüssen freizuhalten. Zur Verwirklichung dieser „nationalen Aufgabe“ sahen sich zumindest einige organisierte Filmamateure berufen.

²² Repräsentativ möge hier ein Zitat von Robert Flaherty sein, das 1931 in *Film für Alle* abgedruckt wird: „Die Hoffnung der Filmkunst ist der Filmamateur“. *Film für Alle*, 1931, Nr. 5, S. 125.

²³ Vgl. Goergen 2005 und Hagener 2007.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Amateur, der nicht versucht hätte, Nachtbilder zu drehen (...)“, schreibt ein Amateur in der Vereinszeitschrift²⁴. Die Amateurfilmzeitschriften entwarfen das Bild vom Filmamateure als wahren Dokumentaristen des Alltags und entwickelten dabei einen Kriterienkatalog geeigneter filmischer Stilmittel. Die spezifischen Materialeigenschaften des schmalen Filmformates wurden dabei durchaus berücksichtigt: beim Schmalfilm musste mit weniger Tiefenschärfe, höherer Körnigkeit und einem kleineren Projektionsbild im Vergleich zum Kinoformat und zum photographischen Bild gerechnet werden. Besonders gelobt wurde die beobachtende Kamera, mit der der Amateur als „Flaneur“ Bilder sammeln sollte, die ihm sozusagen vor die Füße fallen.²⁵ Die Kamera wurde dabei zum Requisit des modernen Menschen schlechthin, den sie bei seinen Städtegängen, aber auch bei sentimental Wanderungen durch die Natur begleitete. Amateurfilmen umfasste beides: einerseits den nach vorne gewandten, offenen Blick, die Technikbegeisterung und den schnellen Rhythmus, dem sich das Bewegungsbild anpassen konnte; andererseits das Bedürfnis innezuhalten, den Moment zu bewahren, zu verlängern. Mit der Kamera in der Hand war es dem Filmamateure möglich, zugleich Teil des großstädtischen Gefühls, des Rhythmus und der Bewegung zu sein, sich diesem aber auch zu entziehen, Zeit festzulegen und zu bewahren. Diese doppelte Logik kennzeichnet das Auftreten dieses Typus von Medienpraktiker in den zwanziger Jahren, und sie wird noch bis in die sechziger Jahre hinein das Kennzeichen bleiben.²⁶ Als Billy Wilder und Robert Siodmak mit *MENSCHEN AM SONNTAG* 1929 einen Film ins Kino brachten, der ohne Schauspieler, nur mit Laien aufgenommen wurde, und darüber zahlreiche Aufnahmen aufweist, die mit einer frei schwenkenden 16 mm-Kamera aufgenommen wurden, jubeln die Amateure, die sich der Avantgarde zu diesem Zeitpunkt so nahe fühlten wie nie mehr wieder.

Dass der Amateurfilmdiskurs, wie er sich hier in den Amateurfilmzeitschriften manifestiert, so mühelos an die ästhetische Programmatik sowie die Rhetorik der internationalen dokumentarischen Avantgarde dieser Jahre anschließen konnte, erklärt sich aus der filmpublizistischen Landschaft der Weimarer Republik. Wichtige Kameramänner des Weimarer Kinos waren auch als Autoren von Handbüchern und Artikeln tätig und sorgten so dafür, dass ihr *Know-How* auch außerhalb der professionellen Kreise zirkulieren konnte. Zu nennen wäre Willy Zielke, der regelmäßig in den Agfa-Fotoblättern publizierte; Guido Seeber, der früh ein zweibändiges Werk *Der*

²⁴ Vgl. *Film für Alle*, 1930, Nr. 5, S. 129.

²⁵ Flaneur wird hier im Sinne Charles Baudelaires verwendet, als Bezeichnung für einen Erfahrungstypus des 19. Jahrhunderts. Der Flaneur ist, so Baudelaire, im wesentlichen Beobachter des Großstadtlebens und spielte eine wichtige Rolle für die Darstellung der Stadt als Erfahrungsraum der Moderne in der Literatur und Malerei. Der Erfahrungsraum, den die Schmalfilmtechnologie eröffnete, wird zumeist im Zusammenhang mit einem anderen Erfahrungsraum diskutiert, dem des Touristen, der Bilder sammelt, um sie zu bewahren, zu besitzen und sich anhand ihrer später zu erinnern. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass die organisierten Amateure selbst ihre filmische Praxis in den zwanziger Jahren durchaus als poetische Praxis auffassten und in ästhetischer Hinsicht Anschluss an den Großstadtfilm der Europäischen Avantgarde suchten.

²⁶ An anderer Stelle habe ich die Konzepte „Bewegen und Bewahren“ zur Charakterisierung der Amateurfilmpraxis dieser Jahre eingeführt – ein Begriffspaar, das die eben beschriebene doppelte Logik auf den Punkt bringt. Vgl. Roepke 2004.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Praktische Kameramann vorgelegt hatte, das den Untertitel trägt „Unter besonderer Berücksichtigung des Amateur-Films“; und schließlich der Handbuchautor und Filmemacher Alex Strasser, der der Vereinigung für den unabhängigen Film nahestand, später Deutschland verließ und im Exil eine Karriere als Trickfilmer machte.

Neben Praktikern wie Seeber, Zielke und Strasser spielten aber auch Filmkritiker und Publizisten wie Rudolf Arnheim, Kritiker wie Bela Balasz, Regisseure wie Georg Wilhelm Pabst oder Winfried Basse eine wichtige Rolle, nicht nur für die Filmkultur, sondern auch für die Amateurfilmbewegung und den Diskurs, der sich um sie herum entwickelte: sie schrieben in den Amateurfilmzeitschriften oder wurden dort mit einem Grußwort zitiert; sie fungierten als eingeladene Jurymitglieder bei Amateurfilmwettbewerben; Bela Balasz' Publikation *Der sichtbare Mensch*, die 1924 erschien, wurde in der Amateurfilmbewegung rezipiert und hat seinen Eingang gefunden in zahlreiche „Filmrezepte“, die ab Ende der zwanziger Jahre für die Amateure auf den Markt kamen.

Eine starke Verwobenheit mit der Filmkritik, Programmatik und Poetik des Kinos dieser Jahre ebenso wie eine starke Beteiligung der Praktiker an der Theoretisierung des Mediums kennzeichnet das Nachdenken über Film in der Weimarer Republik und begünstigte eine teilweise verblüffende Engführung von Avantgardefilmdiskurs und Amateurfilmdiskurs. Doch sollten wir bei aller Nähe die Unterschiede nicht vergessen. Den Amateuren ging es damals wie heute ums Selbermachen, ums Tun, um die eigene Praxis. Diese pragmatische Voraussetzung bestimmte ihre Aneignung des ästhetischen Repertoires jener Jahre. Die auf Bewegung, Rhythmus, Montage, aber auch Alltagsbeobachtung basierten Gestaltungsprinzipien der dokumentarischen Avantgarde sprachen den Amateuren aus der Seele, und zwar aus mehr als einem Grund. Sicherlich wollten sie sich vom kommerziellen Kino absetzen, doch war dies, zumindest nicht in den überwiegenden Fällen, und in scharfem Kontrast zu einigen Avantgarde-Vertretern, nicht politisch motiviert. Für die Amateure galt vor allem, dass sie häufig nur ein begrenztes Budget hatten und sich mit aufwendigen Studioproduktionen weder messen konnten noch wollten.²⁷ Der Querschnittfilm eines Walter Ruttmann erschien ihnen dann möglicherweise nicht nur als avancierte Form der Annäherung an die Wirklichkeit interessant, sondern eben auch als kostengünstige – immerhin konnte man seine Filmreste doch wiederverwerten. Der Amateurfilmdiskurs – das ist die Umformulierung der Avantgarde für den Hausgebrauch. Von den politischen Debatten, die die Filmavantgarde in diesen Jahren so heftig bewegten, waren die bürgerlichen Amateure naturgemäß weit entfernt.

Der Filmamateur und die Familie

Der Amateurfilmdiskurs der Weimarer Jahre, so habe ich gezeigt, war getragen von den Interessen unterschiedlicher Gruppen – Herstellern, Nutzern, Vereinsmitgliedern ebenso wie professionellen

²⁷ Entscheidend war außerdem die Einführung des Tonfilms, mit dem die Amateurproduktionen nicht mithalten konnten. Spätestens hier trennten sich die Wege zwischen der Amateur- und der professionellen Produktion.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Kameramännern und Filmkritikern. Dieser Diskurs war bemüht, Praktiken zu stimulieren und zu regulieren, und so die kulturelle Bedeutung des Filmamateurs zu bestimmen. Der Ort, den dieser Diskurs dem Amateurfilm zuwies, war – das dürfte deutlich geworden sein – der professionellen Filmproduktion, dem Kulturfilm, Lehrfilm oder Avantgardefilm nicht diametral entgegengesetzt. Es war ein Ort, der unterschiedliche Bestrebungen, Ideen und Praktiken im Filmbereich in sich aufnahm und in seinem Sinne und zu seinen Zwecken deutete.

So umfassend sich der Diskurs in jenen Jahren auch gab, eines schloss er, zumindest in den Anfangsjahren, deutlich aus: den Familienfilm, das Filmen vornehmlich zu Erinnerungszwecken. Mitte der zwanziger Jahre sollte der Amateurfilm – so wollte es die Lobby aus Herstellern und Vereinsmitgliedern - vor allem öffentliche Wirkung zeigen, sich seinen Platz innerhalb der nationalen Filmkultur sichern. Freizeit- und Familienfilmer konnten hier nun wirklich nichts beitragen. „Für den Filmamateure“, so schreibt Willy Frerk, Schlüsselfigur der frühen Foto- und Amateurfilmpublizistik, „ist gerade die Arbeit, die er zu leisten hat, der Grund, weshalb er sich dem Kino zuwendet“.²⁸ Den Freizeit- und Familienfilmern wurde vor allem Unplanmäßigkeit und mangelnde Ambition vorgeworfen, was zu einem unsachgemäßen Gebrauch der Technik und verschwenderischem Umgang mit Ressourcen verleite. Zu Grimassen verzogene Gesichter, Unschärfe und wackelnde Einstellungen – ein Hantieren mit Apparaten, das auf Unkenntnis beruhte, und eine Ästhetik, die in der krampfhaften Pose die Spezifität des Mediums – nämlich Bewegung! - verkannte.

Den ambitionierten Filmamateuren, deren Ambition ganz auf die Verbreitung von Film als kulturell wertvoller Betätigung gerichtet war, passte das billige „Knöpfchendrückertum“ nicht ins Konzept. Die Diskussion um die wenigen Millimeter, die das 8 mm-Format vom 16 mm-Format unterschied, zeigt dann auch deutlich die wichtigen Kennzeichen des kulturellen Kampfes, der die ausgehende Weimarer Republik kennzeichnete: Während einige Vertreter der Amateurfilmbewegung das neue Format als „Film für Alle“ bejubeln, schimpfen die anderen über die Vermassung.

Anfang der dreißiger Jahre war der Familienfilmer zu einer nicht mehr zu unterschätzenden Gruppe geworden, die die Hersteller als Kunden erhalten wollten. Häufig im Auftrag von Herstellern erschienen nun Filmhandbücher, die weniger ambitionierten und erfahrenen Nutzern Erfolgserlebnisse verschaffen sollten. Filmen sollte ein Spaß für die ganze Familie sein, keine reine Männerangelegenheit mehr. Den Familienfilmern ging es nicht um die Filmkultur und nicht um die Filmkunst. Sie, die Freunde des Unterhaltungskinos, die Familienväter und Touristen wollten zuhause geladene Gäste mit einem Heimkino unterhalten, das sie mit selbst gedrehten oder gekauften Filmen speisten.

²⁸ Zitiert nach Kuball 1980a, S. 90.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

In dieser Situation, in der der Diskurs die Hobbyfilmer von den ambitionierten Amateuren deutlich trennt, stellt die Handbuchliteratur, häufig von eingesessenen Vereinsamateuren verfasst, den Versuch dar, Einsichten und Fertigkeiten auf eine leicht realisierbare Weise zu vermitteln. Häufig umfassten solche Handbücher kleine Drehbücher und Filmanleitungen, sogenannte „Rezepte“, wie unter den Bedingungen, denen das Filmen in der Familie unterliegt – kaum Vorbereitung, unterschiedliche Talente, situative Störungen –, doch noch zu einem vorführbaren Ergebnis zu kommen sei, das sich an einem gemütlichen Heimkinoabend, vielleicht zusammen mit einem Leihfilm vorführen ließe. Auch DER NAPFKUCHEN basiert auf einem solchen „Filmrezept“:

„In der Küche herrscht Hochbetrieb. Die Feiertage stehen vor der Tür. Da muss auch Papa beim Kuchenbacken einspringen. Eifrig rührt er den Teig und sticht die Kuchenmuster aus. Ein Film, der sehr lustig sein kann, da es immer wieder Spaß macht, Männer bei der Hausarbeit zu belauschen.“²⁹

Das Kennzeichen der Filmrezepte der dreißiger Jahre war eine selbstironische Haltung gegenüber dem Familienalltag, in dem populäre Szenen und Konflikte eingewoben waren. Das Interesse der dokumentarischen Avantgarde an maschinellen Arbeitsprozessen, kombiniert mit der Idee vom heimischen Herd und realisiert in den eigenen vier Wänden, lässt die Hausfrau mit einem Küchengerät in der Hand zum Star dieses Genres werden – und den Breilöffel schleckenden Familienvater zu deren Regisseur vor und hinter der Kamera.³⁰

Schluss

Es dürfte in kulturwissenschaftlichen Kreisen akzeptiert sein, dass jedwede Analyse aktueller Phänomene nicht ohne historische Fundierung auskommt. Wie auch immer wir heute den Begriff Amateurfilm ausfüllen – wir tun dies, um Unterschiede zu markieren, wir stellen Beziehungen her, von denen wir glauben, dass sie etwas Wesentliches über die visuelle Kultur, in der wir leben, aussagen. Die Herstellerindustrie und ihre Marktinteressen, die etablierten Kulturinstitutionen und jeweiligen Leitmedien einer Zeit, die Grenzen und Möglichkeiten der Technologie, ebenso wie die sozialen und situativen Kontexte, in denen hantiert wird, formen die entscheidenden Bezugspunkte, in denen wir historisch jeweils spezifisch Amateurpraktiken diskutieren sollten. Ein paar Dinge scheinen mir dabei besonders entscheidend:

²⁹ Lange 1941, S. 81.

³⁰ Als Dokument nicht nur des eigenen Lebens, sondern einer Kultur, war der Familienfilm im „Dritten Reich“ nicht losgelöst von den Interessen der nationalsozialistischen Machthaber, im Gegenteil: Die Vereins- und Wettbewerbspolitik unter nationalsozialistischem Einfluss förderte die Produktion und Zirkulation gerade solcher Filme als Propagandainstrument ganz besonderer Art, wurde hier doch die eigene Familie als „deutsche Familie“ sinnbildhaft vor Augen geführt. Die Analyse des Familienfilms des „Dritten Reiches“ zwischen ideologischer Ausrichtung und „Rückzug ins Private“ ist bisher nur ansatzweise geleistet. Vgl. Kuball 1980, Roepke 2006.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Erstens sind die Grenzen zum professionellen Bereich nicht erst in den letzten Jahren durchlässig geworden; sie waren es schon damals, und möglicherweise ist eben diese Durchlässigkeit ein Kennzeichen jener Erprobungsphasen neuer Medientechnologien, die institutionalisiertem Gebrauch vorangehen.

Zweitens ist die Teilhabe am Produktionsprozess ein in der Mediengeschichte wiederkehrender Topos, dessen Verankerung im jeweiligen ideologischen und politischen Diskurs wir nicht aus den Augen verlieren sollten. So wäre also viel eher von einem "Ideal der Partizipation" auszugehen, das historisch zu spezifizieren und auf seine jeweilige „ideologische Ladung“ hin zu untersuchen wäre.³¹

Schließlich, drittens, sind Räume, in denen sich zu einem bestimmten historischen Moment Möglichkeiten der – nicht institutionell kontrollierten – Medienpartizipation auftun, nicht durch die Abwesenheit von Kontrolle und Konventionen gekennzeichnet. Auch in diesem Falle ist von Prozessen der Selbstregulierung und Selbstevaluierung auszugehen, wie ich sie für die historische Amateurfilmkultur hier ansatzweise beschrieben habe.³²

Literatur

- Bollbrinker, Niels-Christian (2005) „Von Emulsionen, Objekten und Tonlampen. Anmerkungen zur Entwicklung der Filmtechnik“, in: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2 (=Weimarer Republik), hrsg. von Klaus Kreimeier u.a., Stuttgart: Reclam, S. 301-321.
- Ders. (1994) „Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre“, in: *montage/av*, 3.2, S. 23-40.
- Forster, Ralf und Goergen, Jeanpaul (2007) „Ozaphan. Home Cinema on Cellophane“, in: *Film History*, 19.4, S. 372-383.
- Goergen, Jeanpaul (2002) „Filmgeschichte im Wohnzimmer. 16 mm- und Super 8-Kurzfassungen deutscher Filmklassiker“, in: *Filmblatt*, Nr.19/20, S. 4-9.
- Ders. (2005) „Die Avantgarde und das Dokumentarische“, in: Zimmermann/Hoffmann, S. 493-526.
- Filmtaschenbuch für Alle* (1940) Halle/Saale: Verlag Wilhelm Knapp.
- Hagener, Malte (2007) *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Filmculture 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Joachim, H. (1943) „Der Schmalfilm, seine Geschichte und seine derzeitigen Leistungen“, in: *Kinotechnik und Filmtechnik*, Nr. 11/12, S. 89-91.

³¹ Vgl. Müller 2009, Schäfer 2009.

³² Für die neuen Medien sind in jüngster Zeit ähnliche Prozesse beschrieben worden, vgl. Müller 2009.

Martina Roepke: *Filmamateure. Skizze einer historischen Medienpraxis*. Vortrag gehalten auf der Konferenz: Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur. Siegen 5.-7.6.2008. Online: <http://mmroepke.wordpress.com/>

Katelle, Alan D. (1986) „The evolution of amateur motion picture equipment 1895-1965“, in: *Journal of Film and Video*, 38. 3-4, S. 47-57.

Kuball, Michael (1980 a,b) *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*, 2 Bde. Reinbek: Rohwohlt.

Lange, Hellmuth (1941) *Filmmanuskripte und Filmideen. 121 Themen für den Kino-Amateur*. Berlin: Photokino-Verlag.

Lessig, Laurence (2004) *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. New York: Pinguin.

Müller, Eggo (2009) „Where Quality Matters. Discourses on the Art of Making a YouTube Video“, in: Patrick Vonderau/Pelle Snickers: *The YouTube Reader*. London: Routledge (eingereicht).

Roepke, Martina (2007) „Tracing 17,5 mm Practices in Germany (1902-1908)“, in: *Film History*, 19.4, (Nontheatrical Film), S. 344-352.

Dies. (2006) *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*. Hildesheim/New York: Olms.

Dies. (2005) „Bewegen und Bewahren. Die Wirklichkeit im Heimkino“, in: Zimmermann/Hoffmann 2005, S. 285-298.

Schenke, Eckhard (1998) *Der Amateurfilm. Gebrauchsweisen privater Filme*. Dissertation, Göttingen:

Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, <http://webdoc.gwdg.de/diss/2000/schenke/>

Stebbins, Robert (1979) *Amateurs. On the Margin Between Work and Leisure*. Berverly Hills/London: Sage.

Tapscott, Don und Anthony D. Williams: *Wikonomics((Jahr??)): How Mass Collaboration Changes Everything*. New York: Portfolio.

Wortmann, Volker (2003) *Authentisches Bild und authentisierende Darstellung*. Köln: Herbert Halem Verlag.

Zimmermann, Barbara (1997) „Hundert Jahre Film – 75 Jahre BDFA“, in: Bund Deutscher Film und Video-Amateure e.V. (Hg.) *Das BDFA-Handbuch. Nachschlagewerk für alle Film und Video-Freunde*. Gütersloh: Flöttmann Verlag, S. 12-35.

Zimmermann, Patricia (1995) *Real Families. A Social History of Amateurfilm*. Bloomington: Indiana University Press.

Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3 (‚Drittes Reich‘), Stuttgart: Reclam Verlag.