

MÖGLICHKEITEN DES AMATEURFILMS HEUTE - CHANCEN FÜR MORGEN

ROLAND ACHINI

Dieses Manuskript ist eine 2005 überarbeitete Fassung meines Vortrages anlässlich des Filmforums für Autoren und Juroren des Bundes Schweizerischer Filmamateure-Clubs (BSFA) 1987.

I. WAS IST EIN AMATEUR-FILM?

1. Definition des Amateurfilms als nicht-kommerziellen Film

UNICA, 1935: "Als Amateurfilme werden ausschliesslich diejenigen anerkannt, die ohne anderen Zweck geplant und verwirklicht werden als dem der reinen Liebhaberei. Was einem Film seinen spezifischen Amateur-Charakter gibt, sind nur die Bedingungen, die bei seiner Planung, seiner Verwirklichung und seinem Zweck vorherrschen."

UNICA-Broschüre 1980: "Als Amateurfilm kann jedes Werk bezeichnet werden, das von einer Person (oder einem Kollektiv) geschaffen wurde, die das Drehen als Unterhaltung (Hobby) ohne eine Entlohnung anstrebt und wo auch für die Zukunft die Voraussetzung besteht, dass der oder die Autoren nicht erwerbsmässig filmen."

Tony Rose, "Movie Maker", Jan. 1971: "Ein Amateurfilm ist ein Film, der aus Liebe und nicht aus Profit-Gründen gemacht wurde!"

2. Definition des Amateurfilms nach Qualitätskriterien

Robert Flaherty, 1928: "Die Hoffnung der Filmkunst ist der Amateur. Denn die Filmindustrie darf künstlerische Experimente nur in sehr beschränktem Masse wagen... Der Amateur arbeitet aus Liebhaberei. Seine Augen sind sehend, sein Herz ist unbeschwert von kommerziellen Erwägungen. Und deshalb kann er dem Wesen der Sache manchmal näher rücken als jene, die davon leben müssen... Die technische Ausrüstung ... muss so billig werden, dass sie jedermann zugänglich ist, der sich damit befassen will - sie wird es werden. Damit wird die Grundlage einer grossen Entwicklung gegeben sein!"

Béla Balázs, 1929: "In den Zeiten und in den Kreisen jeder hohen Kultur war der 'Dilettant' der hochgeschätzte, gebildete und feinsinnige Kenner: der 'Amateur'. Eine edle Gestalt wie jeder wirklich 'Liebende'!"

Jerome Hill, "Film Culture " No. 67-69, 1979: "Der Amateurfilm ist ein "handgemachter" Film, ein Produkt, das so viel wie möglich von einer einzigen Person ausgedacht und ausgeführt wurde. Die unglücklichen Begriffe "Amateur" und "Dilettant" haben sich weit von der ursprünglichen Bedeutung entfernt. Dass jemand aus Liebe oder Lust etwas tut ... ist fast ein essentielles Kriterium für Kreativität."

3. Rolle des Amateurfilms als Freizeit-/Sonntagsfilmer

M. Kuball "Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland ". - "Ein Filmamateur lebt mehrere Leben: Ein Leben für die Kamera und ein Leben für sich selbst. Seine Kamera fixiert die optimistischen, glücklichen Momente: Es sind am Sonntag gedrehte Alltagsfilme, Bilder, die immer auch Ausdruck eines Gefühls sind, einer Annäherung an Wunschvorstellungen. So sieht der Amateur im Sucher seiner Kamera auch sich selbst: als Liebhaber seines eigenen Lebens. Seine Filme zeigen, was für ihn einmal wichtig gewesen ist. Das arme Kino des Amateurs kann sich den Luxus erlauben, alle Merkmale persönlicher Unverwechselbarkeit darzustellen!"

4. Ueber die Freiheit des Amateurfilmers

Der Amateurfilmer kann ohne äussere Zwänge, ohne Geldgeber, gegebenenfalls ohne Publikum einen Film machen. Er kann Filme machen, die nur ihm selbst gefallen müssen, er muss nicht dem allgemeinen Publikum geben, was dieses wünscht, muss keine "Unterhaltung" im populären Sinn liefern. Er kann mit kleinstem Budget drauflosfilmen, ohne mit seiner Filmerei den Lebensunterhalt verdienen zu müssen, unbekümmert um engstirnige Behörden, kleinliche Geldgeber, sture Einkäufer beim Fernsehen,

unbekümmert vielleicht auch um formale Kriterien. Er ist unabhängig von Regeln, Normen, Dogmen, Sehgewohnheiten, "Grenzen des Erlaubten", Tabus und Zensur. Er kann mit Techniken experimentieren, sich mit speziellen Themen (auch provokativen, geschmacklosen und schockierenden) befassen. (*Achtembusch* filmte wieder in Super-8, um keine Förderungs-Mittel mehr beantragen zu müssen.)

Béla Balázs, 1929: "Der Film lehrt uns sehen, Schönheit sehen, Stimmung zu sehen, bedeutungsvolle Beziehungen zu sehen, zwischen Erscheinungen das Symbolische herauszusehen, die Physiognomie in den Dingen und die Gebärde in der Bewegung der Gegenstände zu sehen. Das ist eine Fähigkeit, die sich nicht auf die Berufsfilmer beschränkt. Im Gegenteil. Diese sind gebunden an einen Stoff, an bestimmte Schauspieler, an Geschäftsnotwendigkeiten. Aber ohne solchen Zwang, mit der Kamera herumgehen zu können, herumzulauschen, das heimliche Gesicht der stillen Wirklichkeit zu entdecken - das ist eigentlich eine Freiheit, die nur der Filmamateur hat!"

Maya Deren, 1959: "Der Amateur ist sein eigener Herr. Er kann frei entscheiden, was er tun will, wessen Beispielen er folgen und wessen Ratschläge er ignorieren will. Und wenn das Ergebnis ... nicht so wird, wie er es erwartet hat, ist er der einzige, der weiss, dass es so ist. Man muss keine Strafen zahlen, keine Strafrede hören und verliert keine Stellung... Aus diesem Grund habe ich mich entschlossen, Amateur zu bleiben... Der Amateur sollte den grössten Vorteil ausnutzen, um den ihn alle Profis beneiden, nämlich die Freiheit ... Er sollte sie dazu benutzen, mit visuellen Ideen zu experimentieren. Der Amateur ist mit seiner kleinen, leichten Ausrüstung unauffällig und besitzt Beweglichkeit. Bislang existiert kein Stativ, das so vielseitig in seinen Bewegungen ist, wie... der menschliche Körper, der, mit etwas Übung, eine ungeheure Vielzahl von Blickwinkeln und Einstellungen ermöglicht... Man verbessert seine Filme nicht dadurch, dass man immer mehr Ausrüstung und Personal dafür einsetzt, sondern dadurch, dass man das, was man hat, voll und ganz ausschöpft. Der wichtigste Teil seiner Ausrüstung ist man selbst: der bewegliche Körper, die Kreativität und die Freiheit, beides zu nutzen!"

II. ENTWICKLUNG DER FILMSPRACHE

1. Allgemeines über die Filmsprache

Der Film als Kunst hängt von drei

Auswahlmöglichkeiten ab:

- Was filme ich? (mise en scène)
- Wie filme ich etwas? (mise en scène)
- Wie präsentiere ich die Aufnahme? (Montage)

Der Film arbeitet mit Erweiterungen und Indices (d.h. Bildern, die Ideen vermitteln, Beispiel: Schweiß bedeutet Hitze). Daher entspringt ein grosser Teil seiner Bedeutung nicht dem, was wir sehen oder hören, sondern dem, was wir nicht sehen, oder genauer gesagt, einem fortlaufenden Vergleich zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir nicht sehen. Der Film hat daher keine eigentliche Grammatik, doch entwickelten sich schon früh einige Regeln (Konventionen) über den Gebrauch der filmischen Sprache. Diese Regeln haben sich im Verlauf der Zeit erheblich verändert.

Die Struktur des Films wird durch Codes (= Systeme von logischen Beziehungen) definiert. Die obgenannten Regeln sagen, wie man die Codes anwenden soll.

Beispiele:

Codes für die Mise en scène

- Mit andern visuellen Künsten gemeinsam, da sie nur statische Qualität besitzen: Bildkomposition (Farbe, Linie, Form, Licht, Raum).
- Spezifisch filmische Codes mit dynamischer (z.T. auch statischer) Qualität: Entfernung (TOTALE, NAH, GROSS), Bildschärfe (Schärfentiefe, harte oder weiche Schärfe, Schärfenverlagerung), Perspektive (Blickwinkel), Kamerabewegung, Blickpunkt (Standpunkt der Augen des Zuschauers: objektiv, subjektiv, point-of-view).

Blickpunkt:

Objektiv: Kamera ("Zuschauer") ausserhalb des Handlungsraumes.

Subjektiv: Kamera ("Zuschauer") identisch mit einem Darsteller.

Point-of-view ("pov"): Kamera ("Zuschauer") dicht neben einem Darsteller.

Codes für den Ton (*Kracauer, Reisz*):

- Paralleler und kontrapunktischer Ton (Bild und Ton sagen das Gleiche bzw. Verschiedenes aus).

- Synchroner (Tonquelle im Bild) und asynchroner Ton (Tonquelle ausserhalb des Bildes).

Kombination dieser vier Toneinsatzarten, angewandt auf Sprache, Geräusche und Musik, ergibt eine Vielzahl von Möglichkeiten für die Bild-Ton-Mischung.

Codes für die Montage (*Pudovkin, Eisenstein, Metz*):

Montagetypen, Umgang mit Zeit und Raum (Kontinuität, Auslassungen, Rückblenden), Interpunktionen (Blenden, harter Schnitt etc.)

2. Erfindung klassischer Filmregeln

Geburtsstunde des Films (Gebrüder *Lumière*, 1895): Wiedergabe von Realität ("Ankunft eines Zuges")(Realismus). Méliès, 1898: Zufällige Erfindung des Stop-Tricks, danach unzählige Zaubereien, Produktion von Phantasien, Veränderungen der **Realität (Expressionismus)**. Dieser Gegensatz Realismus - Expressionismus erscheint während der Entwicklung der Filmsprache immer wieder in unterschiedlicher Ausprägung (s. unten). *E.S. Porter* ("Erfinder der Filmmontage") entdeckt 1903 die Möglichkeiten des Schnitts (Kombination von Einstellungen mit verschiedenem Hintergrund, Parallelmontage). *D.W. Griffith* ("Vater des Spielfilms") führt 1915 die dramatische Montage mit Zwischenschnitten, Grossaufnahmen, Rückblenden, Kamerafahrten, Schwenks und Verfolgungsjagden ein, Gestaltungselemente, die den Film vom Theater unterscheiden.

3. Entwicklung der Filmsprache

In der **Stummfilmzeit** (bis 1927) entwickeln sich die Dramaturgie der Filmkomik, der Realismus (*Stroheim*) bis zum Dokumentarfilm (*Flaherty, Mumau*) und der deutsche Expressionismus (*Robert Wiene Fritz Lang, Murnau*). Es ist die Blütezeit des russischen Films mit

seinem Einfluss auf die Montage (*Pudovkins* konstruktive Montage: These + Antithese = Synthese, *Eisensteins* intellektuelle Montage), mit Schauspieltheorien und mit der Theorie der "Filmwahrheit" (*Dziga Vertov*).

In Hollywoods Goldener Ära (1932-1946) etabliert sich **die klassische Hollywood-Grammatik**: Meist streng geschlossene Form des Bildes (das Objekt wird stets im Bild behalten, der Raum ausserhalb des Bildes ist bedeutungslos), häufiger point-of-view Standpunkt, ausgewogene, ausreichende, glatte, wirkungsvolle, klar verständliche Bildsprache. Standard-Dialogstil: Beginn mit beiden Sprechern im Bild (Establishing 2-Shot), gefolgt von abwechselnden Einer-Einstellungen im Schuss und Gegenschuss, oft Aufnahmen über die Schulter. Klassische Montagerregeln: Beginn mit Establishing Shot (Totale), dann vom Allgemeinen zum Detail. Unauffällige Übergänge, unsichtbarer Schnitt, Vortäuschung von Kontinuität mittels Zwischenschnitten, Entrances und Exits, Blenden, Match Cuts, Kontinuität der Richtung, der Beleuchtung, etc. Schnitt kurz nach dem Höhepunkt der Handlung, beschleunigte Montage (oft in Verfolgungsszenen) soll Interesse steigern und zum Höhepunkt führen. Typischer Hollywood Studiostil: Kaum persönliche Handschrift des Regisseurs (Ausnahmen: Hitchcock, Orson Welles = Erfinder der Tiefenschärfe und damit der "inneren Montage"), sondern Produkt zahlreicher Handwerker (Regisseure, Schauspieler, Kameramänner, Drehbuchautoren, Ausstatter, Produzenten, etc.), Starsystem, unaufdringliche, Natürlichkeit anstrebende, aber in sich unrealistische Beleuchtung. Meist Herstellung von Genre-Filmen: Romanzen, Musicals, Screwball-Komödien, Western, Thriller, Horror-, Gangster-, Kriegsfilm). Es gelten die Regeln der klassischen aristotelischen Dramaturgie, das Plot mit logisch-progressiver Story-Entwicklung: 1. Exposition, 2. Konflikt, der zur dramatischen Situation führt, 3. Emotionale Steigerung, Komplikationen, 4. Höhepunkt und Wende, 5. Fallende Handlung mit positiver oder negativer Auflösung des Konflikts, 6. Schlusshandlung (Katharsis). Oft wird der Exposition ein "Impact" (gewaltsamer Tod, Verfolgung, Bettszene, etc.) vorangestellt. Die klassischen Mittel zur Spannungserzeugung sind: Höchst dramatische Situation, Zeitfaktor (Verfolgung, Kampf gegen die Uhr, Retardieren), Suspense (erwartete Komplikation) vs. Surprise (Überraschung, unerwartete Komplikation), unheimliche Stimmung, Musik, Montagerhythmus (Parallelmontage, beschleunigte Montage).

In Europa entstehen - zunächst im Schatten Hollywoods - vorwiegend "Autoren-Filme" (Cinéma d'Auteur). Von 1946-1959, der Zeit der Herausforderung durch das Fernsehen, verliert Hollywood ästhetisch seine

Vorherrschaft, während in Europa und Asien eine neue Filmkunst aufblüht: Filme von Cocteau, Tati, Bresson, Ophüls, sowie ein neues, subtileres Genre, der "Film Noir" (Frankreich); Filme von Fellini (Italien), Bergman (Schweden), Kurosawa, Mizoguchi, Ozu (Japan); Ray (Indien); der **Neorealismus** in Italien (*De Sica, Visconti, Rossellini*), der mit Laien-Darstellern, Original-Schauplätzen, einfacher Technik quasi-dokumentarische Realität aufzeichnet, eine politische Haltung einnimmt und Ideen statt simple Unterhaltung vermittelt. Er setzt die filmischen Grundregeln für die nächsten 30 Jahre! Anderson, Reisz und Richardson schaffen in England das **Free Cinema** mit sozial engagierten Dokumentarfilmen aus dem Arbeiter- und Mittelklassen-Milieu.

Bertolt Brecht stellte bereits vor Beginn der Nouvelle Vague inhaltliche Forderungen an den Film, die ein Mitdenken, Beurteilen und Interpretieren des Zuschauers ermöglichen: Zeigen der Veränderbarkeit der menschlichen Natur und der Gesellschaft, Darstellung von Charakteren mit echten Widersprüchen, Darstellung der diskontinuierlichen Entwicklung von Charakteren und Ereignissen, dialektische Betrachtungsweise.

Die **Nouvelle Vague** (1959-1973), in Frankreich durch *Chabrol, Truffaut, Godard, Rohmer* und *Rivette* begründet, ist i.allg. ein Cinéma d'Auteur (Philosophie des "caméra-stylo"). Die etablierten Konventionen der Handlungsführung und die klassischen Regeln betr. Gebrauch der Einstellungen (Totale, Nah, Gross) werden als "cinéma du papa" ignoriert, doch werden gerne alte Formen in nostalgischer Spielerei neuartig benützt. Gedreht wird "on location" mit kleinen Crews und oft mit Laiendarstellern. Abrupte Mischung von Stimmungen und Genres. Verzicht auf ein künstliches konventionelles Plot mit logisch-progressiver Story-Entwicklung, Diskontinuität der Inhaltsentwicklung, Vermeidung des gut gemachten, mitreissenden dramatischen Ereignisses, da das Leben nicht als kontinuierliche, geordnete Entwicklung zum Guten oder Bösen und nicht als eine Serie dramatischer Ereignisse, sondern als Kette von Nicht-Ereignissen gesehen wird. Lange Einstellungen, häufige Bildsprünge und Ellipsen (Godard vernachlässigt grob jenen Teil der Handlung, der ihn nicht interessiert). Die Schachtel-Montage erlaubt, eine Sequenz ohne Rücksicht auf die Chronologie zu erzählen: Eine Handlung kann wiederholt, Einstellungen können ohne chronologische Ordnung eingeschnitten werden. Die neuen Themen befassen sich weniger mit der äusseren, sondern viel mehr mit der inneren Welt, mit Denkprozessen, mit individuellen Vorstellungen über Gut und Böse, mit der Erkundung der Funktion von Zeit und Erinnerung (Resnais). Der Film ist mehr ein Instrument des Denkens als ein Medium zum Erzählen einer Story. An

die Stelle der Logik von Geographie und Chronologie tritt die Logik des Denkprozesses des Gehirns: Sprunghaft, fragmentär, diskontinuierlich. Die Logik des klassischen Autors der sein Wissen mit dem Zuschauer teilte, wird ersetzt durch die Logik des zufällig Vorbeigehenden, der so wenig weiss, wie der Zuschauer. Die Kamera nimmt den Standpunkt eines schlecht platzierten, am Geschehen nicht teilnehmenden Zuschauers ein, wie im wirklichen Leben (Godard).

Hollywood steht in dieser Zeit ästhetisch still. Die interessantesten Entwicklungen **in USA entstehen im Underground mit den Avantgardisten** *Kenneth Anger, Ron Rice, Bruce Baillie, Robert Breer, Stan VanDerBeek, Stan Brakhage, G. Markopoulos, Ed Emshwiller, Gebrüder Mekas, Gebrüder Whitney* u.a. "Overground" produziert *Andy Warhols* "Factory" kommerziell erfolgreiche "Underground"-Filme. Die Vervollkommnung der leicht beweglichen 16mmAusrüstung um 1960 ermöglicht einen neuen Dokumentarstil, das **Direct Cinema** (*Drew Associates, Leacock*): Die Kamera registriert alles, der Filmemacher darf sich nicht in die Situation einmischen, ein wohlformulierter, erklärender Kommentar fehlt. Von Drew stammt der Ausdruck "Filmmaker" (mit 1 m), der die untrennbare Einheit von Autor und Werk graphisch betont.

Ein ähnlicher Dokumentarstil entwickelt sich in Frankreich: Das **Cinéma Vérité** (*Jean Rouch, Edgar Morin*), mit dem Unterschied zum Direct Cinema, dass der Einfluss der Kamera auf die Realität zugegeben, ja sogar vorgeführt wird. Das Interview wird als Technik betont.

Die Benutzung der neuen leichten Filmausrüstung des Direct Cinemas und des Cinéma Vérité durch eine Zwei-Mann-Crew (Kamera + Ton) ermutigt den Filmemacher, sich statt dem Theatralen dem Realen zuzuwenden, statt im Studio vor Ort zu drehen. Der Zuschauer gewöhnt sich an neue Grenzen des Erlaubten, an einen neuen Rhythmus realer Zeit.

In Italien erneuert *Antonioni* mit neuen Experimenten von Erzählung und Wahrnehmung (*Deserto Rosso, Blow-Up, Professione: Reporter*) die Konzepte der Filmdramaturgie grundlegend. Er entwickelt die Story nicht durch konventionelles Plotting, sondern durch die Bedeutung der Schauplätze, der Beziehung zwischen Darstellern und Schauplätzen. Er bevorzugt offene Bildformen. Die Kamera hält Schauplätze fest, die eine Person entweder noch nicht betreten oder schon verlassen hat (Landschaften als Hauptdarsteller). Die

Kamera nimmt einen eigenständigen Standpunkt, die "Perspektive einer dritten Person" ein, ihr Blickpunkt bleibt getrennt von den Darstellern, ihre Individualität wird betont (Verzicht auf eine Identifikationsfigur). Unnötige narrative Verbindungsteile werden weggelassen, damit Informationen so wie im wirklichen Leben vermittelt werden. Antonioni benutzt lange, periodische, hypnotische Rhythmen und lange, langsam sich bewegende Plansequenzen mit wenig Handlung ("Totzeiten", in denen die bedeutungsvollsten Entscheidungen der Darsteller getroffen werden).

Die neuen technischen Mittel, die neuen wirtschaftlichen Produktionswege und ein neues politisches und soziales Bewusstsein (Frankreichs Studenten- und Arbeiter-Revolution von 1968) lassen zwischen 1960 und 1980 zahllose kleine Neue Wellen in Osteuropa, Lateinamerika, Afrika, Asien und schliesslich in USA und Westeuropa entstehen: Brasiliens **Cinema Novo** von *Glauber Rocha*, **New American Cinema** mit *Jonas Mekas* und seiner Zeitschrift "Film Culture" sowie mit seinem eigenen Vertriebssystem "Filmmakers' Cooperative", **Junger/Neuer Deutscher Film** von *Kluge, Schlöndorff, Wenders, Fassbinder u.a.*, **Das Andere Kino** mit seinen unabhängigen Experimentalfilmen, alternativen Produktions-, Vertriebs- und Abspielmöglichkeiten. Daneben gibt es auch immer die Aussenseiter, die sich in kein Schema zwängen lassen (z.B. *Achtembusch*). Die Cinéasten der Dritten Welt sehen wie die Filmemacher des Westens im Film ein mächtiges Kommunikationsmedium.

In den 60er-Jahren wird auch der Schweizer Film neu erfunden, der Autorenfilm löst den "toten Schweizerfilm" ab (Beginn der **Solothurner Filmtage** 1966). Dieser Film soll "kein Traktat, keine Abhandlung, keine Propaganda und kein Theater sein, er soll die Gegenwart analysieren". In der Welschschweiz sind es Spielfilme von *Brandt, Roy, Champion, Reusser Sandoz, Yersin, Tanner, Goretta, Soutter* u.a., in der Deutschschweiz vorwiegend Dokumentarfilme von *Murer, Seiler, Marti, Mertens, Gloor, Imhoof, Dindo, Hassler, Hans und Nina Stürm* u.a., später auch dokumentarisch geprägte Spielfilme, die sich mit der politischen und sozialen Situation der Gegenwart auseinandersetzen (*von Gunten, Lyssy, Imhoof, Koerfer, Gloor*).

Trotz diesen vielen interessanten Entwicklungen der Filmsprache hat die starke Verbreitung der Hollywood-Filme Normen geschaffen, in deren Rahmen sich viele neue Filme ängstlich halten. Auch finanziell bescheidenere Filme bemühen sich grossenteils, diesen Normen zu entsprechen, die für einen grossen Teil des Publikums zum Qualitäts-massstab geworden sind. Das Massen-Publikum ist nicht mehr offen für ein neues

Film-Erlebnis. Je konventioneller die Form des Films, umso höher werden seine Besucherzahlen klettern, umso weniger Menschen werden jedoch durch ihn beeinflusst.

Heute herrscht auf dem Weltmarkt eine überwältigende Vorherrschaft des amerikanischen Unterhaltungs-Films mit z. T. neuen Genres (Road-Movies, Karate-, Katastrophen-, Soft Porno-Filme u.a.). Er prägt die Sehgewohnheiten von Massen von Zuschauern, fesselt sie in aufregenden Träumen und Phantasien. Der Zuschauer bleibt passiver Konsument. Der gute, intelligente Film, der mit der neuen Filmsprache, mit einer offenen Dramaturgie arbeitet, zwingt den Zuschauer zur Mitarbeit, zur Reflektierung seiner eigenen Alltagserfahrungen durch irritierende Bilder, und vermittelt ihm Denkanstösse durch Verunsicherung und offene Fragen. Er irritiert unser gewohntes Sehen mittels Unterbrechungen (Ellipsen, Bildsprünge), durch Einbau von Hindernissen, von Ungewohntem, Unbequemem. Er desillusioniert, betont die Präsenz der Kamera, nimmt die Wahrnehmung als vielschichtigen Vorgang ernst. Er führt zum lebendigen und anregenden Gespräch.

Film ist heute nur noch ein Teil der audiovisuellen Unterhaltungs- und Kommunikationsmedien. Das Fernsehen als Massenmedium dominiert. Dessen Abhängigkeit von Einschaltquoten und Kampf um die grosse Masse führte zu einer einfachen **Dramaturgie des Publikums** (*Volker Klotz*) mit dem Ziel, Unterhaltung, moralische Erbauung und Belehrung anzubieten. Komplexe Probleme werden einfach dargestellt (Simplifizierung). Es gibt keine offenen Fragen, alle Fragen werden vorwegnehmend beantwortet. Die Haupthandlung ist einfach und linear, stimmig und lückenlos, auf Nebenhandlungen, Unterbrechungen und zusätzliche Zeitebenen wird verzichtet, der rote Faden wird gut sichtbar abgespult. Es werden streng die klassischen Dramaturgie-Regeln angewandt. Die Geschichte bleibt auf wenige Figuren beschränkt, die Hauptfigur dient als Identifikations-Figur, der Zuschauer soll ohne Distanzierungsmöglichkeit das Drama miterleben. Jedes Bild hat seine plakative Bedeutung (Signalwirkung).

Bibliographie

- James Monaco, "Film verstehen", rororo 1980
- Pierre Kandorfer, "DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung", DuMont, 1984
- Joseph V. Mascelli, "The Five C's of Cinematography", Cine/Grafic Publications, 1965/1968
- "Buchers Enzyklopädie des Films", 1977
- N. Ledergerber, U. Jaeggi, "Solothurner Filmtage 1966 - 1985", Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1985
- G. Müller, "Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films", Tritsch Verlag Würzburg, 1962
- W. Root, "Writing the Script. A Practical Guide for Films and Television", Holt, Rinehart and Winston, New York 1979
- J. Huber, "Fernsehen als Wandtafel" in: Cinéma 1/1980 ("Dramaturgie des Publikums")
- "Brecht und Film heute", Herausg. Filmgilde Solothurn und Filmkreis Olten, 1978
- Y. Reisz, G. Millar, "The Technique of Film Editing", Focal Press 1968

III. ENTWICKLUNG DES AMATEURFILMS

1. Entwicklung der Amateurfilmsprache

Der Amateurfilm ist so alt wie das Kino. Bis Mitte der 20er Jahre ist er ein Privileg des Grossbürgertums: Der Besitz einer Kamera repräsentiert Wohlstand und Reichtum an Zeit. Nach der Einführung des 16mm- und 9.5mm-Formats wird er auch in der Mittelschicht populär. Filmamateur-Clubs, später nationale Verbände und 1938 die UNICA werden gegründet mit dem Ziel, den Amateurfilm zu verbreiten, seine kulturelle Entwicklung zu fördern und Filmwettbewerbe durchzuführen. In der Zeit der Weltwirtschaftskrise, wo viele Amateure sich das 16mm-Format nicht mehr leisten können, gewährt die Einführung des Doppel-8mm-Films 1932 die weitere Popularisierung des Amateurfilms, die in den späten 50er Jahren ihren vorläufigen Höhepunkt erlebt und erst mit der Ablösung durch das Super-8-Format 1965 wieder zunimmt. Seit der Einführung des XL-Systems (1972) und der Super-8-Tonfilmkassette (1973) hat der Amateur die flexibelste Ausrüstung für die spontane Aufnahme von Bild und Ton in fast jeder Situation. Dies wird nochmals markant gesteigert mit der Einführung der Digital-Videotechnologie (1995). Er ist **der Filmacher** (mit

einem m geschrieben, im Drew'schen Sinn)..

Seit dem Beginn des Amateurfilms wird die technische Seite überbewertet, die heute ihren Niederschlag in der "Knöpfchenkunde" (wie man Effekte hinzaubert) und in Tips und Tricks, wie man "noch professioneller" arbeitet, gefunden hat. Eine immer komplizierter werdende Technik, die dauernd das Apparate-Angebot mal in Quantensprüngen, dann wieder in Details verbessert, stresst den Amateur. Dies trifft heute mit der Verbreitung von Video und seinen System-Kriegen noch vermehrt zu. Vor lauter Anpassung an den von der Industrie diktierten Konsumzwang kommen die kreative Gestaltung und das Experimentieren zu kurz. Die Vollkommenheit der Technik ersetzt die Armut der Phantasie.

Der Amateurfilm war lange Zeit hauptsächlich ein Mittel zur Entdeckung des Alltags. Der Familienfilm hat als Genre seine besondere Bedeutung: Er kümmert sich meist sehr wenig um Filmnormen und Regeln; das Resultat sind oft frische, ursprüngliche und vor allem persönliche Filme. Die "filmischen Fehler" sind gar keine Fehler, sondern können als Gestaltungs-möglichkeiten eingesetzt werden, die einem Werk persönlichen Ausdruck verleihen und mit eingefahrenen Sehgewohnheiten brechen.

In den 50er Jahren beginnt der Amateur seine Naivität, die er der Filmindustrie voraushatte, zu verlieren. Er wendet sich ab von persönlichen Themen, von seinem eigenen Leben, zu bedeutungsschweren Botschaften. Er versucht, den reichen, professionellen Film zu imitieren, ("Schielfilme") Spielfilme zu drehen, sich den Regeln der Profis zu unterwerfen, sich der herrschenden Ästhetik der Massenmedien anzupassen. Bücher, Zeitschriften, Filmkurse propagieren die klassischen, dem Hollywood-Kommerzfilm entstammenden Regeln. In den Filmclubs werden diese Regeln und Normen zur Beurteilung herangezogen und die Mitglieder entsprechend beeinflusst und Zwängen ausgeliefert. Über den Ursprung dieser Filmnormen und deren Fragwürdigkeit spricht niemand. Der Amateur wird von den Qualitäts-Vorstellungen der Jury abhängig. Gleichzeitig versucht er, perfekter Techniker zu werden: Je perfekter die Synchronität von Bild und Ton ist, desto stolzer ist er auf die Leistung seiner Ausrüstung. Die technische Ausrüstung wird zum Ersatz für professionelle Kenntnisse, zum alles andere beherrschenden Thema in Filmclubs und Amateur-Zeitschriften. Die Amateur-Festivals werden perfektionistisch, die formalen Mittel siegen über die Inhalte.

Das Fernsehen wird das grosse Vorbild, ein schlechtes Vorbild für den Amateur. Die Amateurfilme gleichen sich immer mehr, auch über die Landesgrenzen hinaus. Der Amateur verliert seine Unabhängigkeit.

2. Wo steht der Amateurfilmer heute?

Der Amateurfilmer hat die "dramaturgische Mobilmachung", die in den 40er Jahren einsetzte, nicht mitgemacht. Er filmt heute im allgemeinen so, als habe er nie etwas vom Neorealismus, von der Nouvelle Vague, vom Cinéma Vérité, vom Avantgarde- und Underground-Film oder vom Neuen Schweizer Film gehört. Diese Entwicklungen scheinen spurlos an ihm vorbeigegangen zu sein. Aus schwer verständlichen Gründen bleibt er in der klassischen Filmsprache Hollywoods bzw. in der vereinfachten "Dramaturgie des Publikums" gefangen und liegt damit mindestens 40 Jahre zurück! Die "technische Mobilmachung" nützt er kaum aus, er zieht das Dreibeinstativ mit Hydrokopf seinem eigenen beweglichen Körper und intelligenten Kopf vor. Die wenigen Filmamateure, die sich von den "Kameroiden" unterscheiden, bleiben bei Amateur-Wettbewerben erfolglos, können aber Erfolge bei "professionellen" Veranstaltungen buchen oder entwickeln sich zum "Profi" (*Jacusso, Langjahr, Dellers* u.a.). Amateurfilm-Festivals werden von der Filmkritik kaum, oder dann vorwiegend negativ wahrgenommen.

Filmkritik-Stimmen anlässlich der UNICA 1980 in Baden / Schweiz:

"Der Mut, den Phantasien im eigenen Kopf mehr zu trauen als den international verbreiteten Regeln, ist relativ klein. Der Amateur lässt sich in ein Korsett zwängen, gerade er, der doch alle Freiheiten nutzen könnte. Amateurfilmer lieben kleine Spielfilme, obwohl gerade das etwas vom Schwierigsten sein dürfte. Die allgemein gültigen Regeln bewirken, dass die Filme verschiedenster Länder gleichartig aussehen. Das Babel besteht in den Sprachen, die Bilder selbst sind in Esperanto gehalten, die Musik ist ebenfalls international." - Tages-Anzeiger 26.8.1980.

"Einige Themen werden immer wieder aufgegriffen und mit verblüffend ähnlichem Bildmaterial bearbeitet. Nur wenige der 29 Filme erscheinen besonders erwähnenswert." Badener Tagblatt, 26.8.1980.

Im Badener Tagblatt vom 25.8.1980 werden die Grenzen der Toleranz des UNICA-Publikums gegenüber Filmen mit experimentellem Charakter bemängelt.

IV. CHANCEN DES AMATEURFILMS

1. Die Rolle des Filmachers

So wie die Phantasie grenzenlos ist, sind auch die kreativen Möglichkeiten des Amateurfilms unbegrenzt. Zum Ausbruch aus den gewohnten Normen, zur Wiederbelebung der unterdrückten Phantasie besteht einerseits ein beträchtlicher Aufholbedarf, um sich mit der verpassten Entwicklung der Filmsprache auseinander zu setzen. Andererseits muss eine Bewusstseinsänderung vollzogen werden: Der Amateur muss seine Freiheit bewusst wahrnehmen, muss sich von den Zwängen, Regeln und Normen der Massenunterhaltung, der Sehgewohnheiten, der Amateur-Literatur, der Filmclubs, der Juries und der Industrie befreien. "Die Norm ist der Feind des Lebens". Der Amateur soll sogar den Mut haben, Tabus zu brechen. "Es ist niemals das Bild, das zu weit geht, sondern immer die Realität" (*A. Vogel* in "Kino wider die Tabus"). Er soll seine Phantasie kompromisslos ausnutzen. "Die Realität ist eine Illusion, die durch Mangel an Phantasie zustande kommt".

Die Auseinandersetzung mit den neueren Entwicklungen der Filmsprache soll Mut geben für eigene Entwicklungen. Sie soll nicht zu neuen Nachahmungen ("Schielfilmen"), nicht in eine neue Abhängigkeit führen. Sie soll daher nur stattfinden, wenn der Amateur gleichzeitig bereit ist, sein Bewusstsein zu ändern, sich selber als unabhängig zu erklären. Filmamateure sollen wieder Pioniere werden statt Nachahmer.

Für diese Auseinandersetzung ist es nötig, Filme anzusehen, die ausserhalb der Massenunterhaltungs-Industrie gemacht werden. Möglichkeiten dazu sind die alljährlich stattfindenden **Solothurner Filmtage**, die Video-, Film- und Performance-Tage (VIPER) in Basel, die Studio-Kinos und die der Filmkunst verpflichteten Filmclubs (Stadtkino Basel, Neues Kino Basel, Kellerkino Bern, etc.) Auch lohnt sich eine Auseinandersetzung mit Experimental- und Avantgarde-Filmen. Dabei sind die Bereitschaft zu Toleranz und der Wille zur wertungsfreien Akzeptanz Voraussetzung.

Der Amateurfilm soll sich vom Zwang zur Unterhaltung, vom Hang zum Unverbindlichen lösen. Er soll Filme machen ohne Geschichte, ohne geführte Handlung, Filme, die neu erscheinen lassen, was banal andeuten mag, und was doch so tiefgründig ist wie alles wirklich Einfache. Er soll Gefühle nicht im Hollywood'schen Sinn ausbeuten, sondern anregen. Seine Filme sollen von seiner und unserer eigenen Welt sprechen. Für den Amateurfilm gilt, was *Fredi Murer* über den

Dokumentarfilm sagt: "Subjektiv gesehen ist seine Funktion ähnlich dem Sex: Im allgemeinen der Erhaltung der Gattung dienend (der Filme und der Filmern), und im besonderen der Befreiung durch Lust. Objektiv gesehen ist seine Funktion im allgemeinen, subversiv zu sein, alle Dinge in Frage zu stellen, die wir für wahr halten, alle akzeptierten Postulate einer Prüfung unterziehen, sich in jedes Tabu einmischen und ein Bedürfnis nach Fragen und Zweifeln wecken".

"Die Hoffnung des Films liegt beim Amateur" (K Macpherson, 1927). "Der Film war aus den Experimenten enthusiastischer Amateure gewachsen, wurde eine mächtige, weltweite Industrie, und wird zur gegebenen Zeit wieder eine reine Amateur-Beschäftigung werden" (Jean Cocteau, ca. 1940).

Will der Amateurfilmer seine Chancen nutzen, muss er sich für alles Neue und Ungewohnte öffnen. Die Filmclubs müssen sich öffnen, die Amateure dürfen nicht weiterhin unter sich bleiben, der Dialog mit den Unabhängigen Filmemachern ist notwendig. Die Filmclubs müssen auch für junge Filmern, die noch nicht in Normen gezwängt sind und ihrer Phantasie freien Lauf lassen, attraktiv werden. Dies kann nur geschehen, wenn die Alten bereit sind, von den Jungen zu lernen, statt umgekehrt, und wenn sie endlich aufhören, ihr Filmsprachen-Verständnis den Jungen aufzudrängen.

2. Die Rolle der Jury

"Was ist das Gegenteil eines guten Films? Ein gut gemachter Film!" Diese Behauptung soll darauf hinweisen, dass der Inhalt wichtiger ist als die Form, dass die Form, das "gut Gemachte" nicht genügt, ja nicht einmal unbedingt notwendig ist. Wirklich gute Filme sind jene, die einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Filmsprache leisten. Dies zu beurteilen ist nur möglich, wenn man selber die Entwicklungsgeschichte der Filmsprache kennt und/oder tolerant gegenüber Neuem ist, das in keine Normen passt, und wenn man bereit ist, Ungewohntes zu akzeptieren. Die Jury soll ihre Funktion mehr im Anerkennen denn im Gutheissen sehen, da die Streitfrage, was "gut" sei, nie befriedigend gelöst werden kann. Einen Film anerkennen heisst, offen sein zu dem, was er als Inspiration und als allgemeine Bereicherung bietet.

Eine Kritik soll nie mehr sein als ein Ansporn zur Auseinandersetzung, ein Beitrag zum Dialog. Der neutrale Zuschauer soll jeder Kritik und jeder Jury misstrauen und selbst versuchen, auf das Leben, das sich im Film von heute regt, mit seiner eigenen Vitalität und Beweglichkeit zu antworten.

Jede Jurierung nach einem Schema ist gefährlich, da kein Schema ausreicht, die Möglichkeiten und Phantasien kreativer Filmern abzudecken. Ein Schema würde nur genügen, wenn es für jeden Film neu geschaffen würde. Jedes Schema ist so gestaltet, dass es eine gewisse Konsistenz der Meinungen der Juroren fördert, indem es ihre Gedanken auf Schlüsselemente des Filmemachens lenkt. Der Grundfehler mit jedem Jury-Schema, das die kreativen Elemente kategorisieren will, ist die Annahme, dass alle Filme grundsätzlich ähnlich sind durch Gebrauch der gleichen Mittel zur Erreichung ihres Ziels. Auch ist es schwierig, die Technik unabhängig von der Absicht zu beurteilen. Das Fehlen eines Jury-Schemas macht natürlich das Jurieren sehr viel schwieriger und die Divergenz der Meinungen sehr viel grösser. Der Filmator ist so ganz vom persönlichen Geschmack, der Offenheit und Toleranz der Juroren abhängig. Gerade wegen dieser Schwierigkeit des Jurierens soll aber auch der Filmator tolerant gegenüber dem Jury-Urteil sein und es akzeptieren als das was es ist: Ein Mittelwert von ein paar persönlichen, im Stress geformten Meinungen. Je grösser die Divergenz dieser Meinungen, umso kontroverser ist sein Film, umso mehr Fortschritt in der Filmsprache hat er wahrscheinlich gemacht.

Die Juries können mithelfen, den Amateurfilm neu zu formen, wieder zu dem zu machen, was er früher war, sein Niveau so anzuheben, dass er von der Kritik und den professionellen Unabhängigen Filmemachern ernst genommen wird. Dazu gehören in die Jury unbedingt junge Filmern, die unbelastet von Normen und offen für das Neue sind. Es gehören Frauen dazu, die vermutlich besser das "gut Gemachte", die Technik durchschauen können und sich durch die Inhalte in ihren Gefühlen anregen lassen. Es gehören professionelle Unabhängige Filmemacher dazu, wie dies anlässlich der 10. Schweiz. Jugendfilmtage 1986 mit *Tula Roy* (die übrigens mit einem viel beachteten Super-8-Film, "Lady Shiva", begonnen hat) mit Erfolg getan wurde. Es braucht Juries (und das Gleiche gilt für die Zuschauer), die bereit sind, auch formal ungewöhnliche, anspruchsvolle und schwer verständliche Filme voll zu akzeptieren und ein neues, tolerantes Film- bzw. Sehbewusstsein zu entwickeln.

* * *