

Qualität(en) des Laien-Blicks. Polnische Amateurfilme im Sozialismus

S. 2 RAHMENBEDINGUNGEN

Die Möglichkeiten der kulturellen Anteilnahme für Laien gehörten in der Volksrepublik Polen (1944-1989) zu den durch die Verfassung verbrieften Rechten. Die Auffassung vom Film als Kunst - in Abwandlung der Lenin-Formel: Film sei die wichtigste aller Künste - bedingte die ideologische Zielsetzung der kommunistischen Partei, den Arbeitern in staatlich finanzierten Amateurfilmklubs den Zugang zur elitären Filmpraxis und teuren Filmtechnik zu ebnen. Im Verhältnis zu den westlichen Home Movies und ihrer familiären Filmpraxis als Hobby hat man es im damaligen Osteuropa mit einem anderen Gebrauchsmodell des Amateurfilms zu tun, das sich durch seine vergesellschafteten Strukturen und abweichende Filmpraxis identifiziert. Die Filmamateure in Polen weiteten ihre Aktivitäten von Dokumentar- über Spiel- und Animations- bis zu Experimentalfilmen auf alle Filmgattungen aus.

S. 3 AUSGANGSTHESEN

Entgegen der ursprünglichen Absicht einer Freizeitbeschäftigung für die Arbeiterklasse entwickelten sich die Klubs jedoch mit der Zeit zu einer Art soziokultureller Nische für «Amateure», die abseits des professionellen Kulturkreislaufs ästhetisch-thematische Experimente wagen konnten, wie sie in der offiziellen, staatlich hoch dotierten und kontrollierten Kinematografie nicht denkbar gewesen wären. Diese betrafen Darstellungen der Sexualität und das Sichtbarmachen marginalisierter sexueller Minderheiten wie der tabuisierten Homosexualität, aber auch politische Tabus und formale Experimente. Darin liegt eine Qualität der Filmklubs begründet, die den Amateuren einen sozialen und kulturellen Freiraum für gewagte, kritische und experimentelle Filme boten.

S. 4 KURZ ZUR GESCHICHTE DER AMATEURFILMBEWEGUNG

Mit der Gründung des AKF „Śląsk“ (Amatorski Klub Filmowy/Amateurfilmklub) in Katowice 1953 begann die Amateurfilmbewegung in Polen, die 1974 auf dem Höhepunkt ihrer Aktivitäten 348 Klubs zählte. Die Finanzierung der Klubs übernahmen regional große Industriebetriebe, Jugendorganisationen und akademische Institutionen oder lokale Kulturträger wie etwa die städtischen Kulturhäuser. Damit waren auch vor allem in den großen Industriebetrieben spezifische Erwartungen an deren Nutznießer gerichtet: zu den Pflichtübungen der Mitglieder gehörte, Jubiläums- und Betriebsfeier, politische Umzüge oder öffentliche Großereignisse auf Zelluloid festzuhalten.

S. 5 Nach dem Polnischen Oktober 1956 und der damit einhergehenden Entstalinisierung im Kulturleben sowie Lockerung der Zensur verzeichneten die bestehenden und rasch neu entstehenden Klubs einen massiven Mitgliederzuwachs, darunter auch an angehenden Künstlern und Akademikern. Der Ende 1956 gegründete Verband der Amateurfilmklubs FAKF trat 1957 dem Weltverband der Filmamateure UNICA (Union Internationale du Cinéma nonprofessionnel) bei. Formell blieben die Klubs bis zur Wende 1989/90 bestehen. De facto verloren sie nach der Verhängung des Kriegsrechts im Dezember 1981 rasant an Bedeutung. Sie wurden von der privat, kommerziell oder im Untergrund genutzten Video-Technik ins Abseits gedrängt.

S. 6 VERMITTLUNG UND VERBREITUNG DER AMATEURFILMKULTUR

S. 7+8 Der **Koordination der Amateurfilmbewegung** diente von Anfang an eine dichtmaschig entwickelte Struktur. Ein Verwaltungs-, Förderungs- und Vermarktungssystem entstand: mit staatlichen Beratungsstellen, die einerseits den Amateuren bei den Teilnahmen an Festivals im Ausland, bei der Festivalbeschickung oder Filmpräsentationen halfen, und andererseits Editionen anleitender **Ratgeberliteratur und Fachzeitschriften für Amateurfilmpraxis** herausgaben, von der Technik über die Praxis des Filmemachens selbst bis hin zur Ästhetik und Dramaturgie. Mit deren Hilfe hat man die Kamera-, Schnitt-, Vertonungs- und Projektions-Techniken vermittelt und Ästhetiken eingeübt, die immer anspruchsvoller wurden, je komplizierter die Technik (Ton-/Farbfilm) fortentwickelt war.

S. 9+10 Die monatlichen Amateurfilm-Beilagen der **Fachzeitschriften** *Fotografia* und *Kinotechnik* enthielten Festivalberichte, Technik-Neuheiten, praxisorientierte Einführungen in alle Gewerke des Filmemachens, Porträts von Amateuren, Ausschreibungen für Preiswettbewerbe bis hin zu Leserseiten. Manche Klubs hatten eigene Periodika, andere organisierten spezialisierte Filmfestivals.

PPP – S. 11 – 13 FESTIVALS

Die beiden wichtigsten **Amateurfilmfestivals** des Verbands der Amateurfilmklubs waren **OKFA**, seit 1953 Polnischer Wettbewerb der Amateurfilme für 16mm-Filme und **«POL 8»**, seit 1965 für 8mm-Filme. Der Verband der Amateurfilmklubs organisierte v.a. in den 1970er-Jahren, der Dekade der Filmamateure in Polen, unzählige thematische Festivals.

S. 14 MEDIENARCHÄOLOGIE / TECHNIKGESCHICHTE

Heute existieren die meisten der Amateurfilmklubs aus jener Zeit nicht mehr. Die Beschäftigung mit ihnen läuft auf **eine Art historischer “Feldforschung”** und **mediengeschichtliche Archäologie** hinaus, die Untersuchungen auf der Basis umfangreicher Archivrecherchen und Interviews mit den noch lebenden Zeitzeugen und Akteuren erfordert, v.a. in den noch wenigen existierenden Klubs, ihren Archiven, Repositorien für Filmtechnik und Filmgerätesammlungen. Dieser Befund trifft gleichermaßen auf die Amateurfilme selbst zu, die in den 36 Jahren zwischen 1953 und 1989 zu Tausenden entstanden, größtenteils aber verloren gegangen sind.

S. 15 – 19 PPP – Statistiken: Anhand von Statistiken der beiden Festivals OKFA und POL-8 wird klar, dass zw. 1953 bzw. 1965 und 1989 dort 5.500 Filme angemeldet wurden

- Die Filmklubs produzierten **im Durchschnitt 15 bis 20 Filme pro Jahr** in zwei Klassen:
 - **Wettbewerbsfilme**, die zur Teilnahme bei den vielen Festivals vorgesehen waren und mit ihren Preisen zum Prestige der Betriebe als Träger beitragen sollten
 - **Gebrauchsfilme**, also Jubiläums- und Betriebsfeierfilme, Berichte von politischen Manifestationen und Großereignissen sowie **Werbefilme** als **S. 20** Dienstleistung an die sie finanzierenden Betriebe und Kombinate

S. 21

Eine zentrale Rolle in der Medienarchäologie spielt das filmtechnische Equipment. Neue Bildtechnik erzeugt neue Bildpraktiken. Für das kommunistische Polen gilt, dass

über den Zugang zum Equipment bzw. Filmmaterial und somit über die Produktionsästhetik der Filme **die Mangelwirtschaft** und **ein penibles Zuteilungssystem** entschieden. Die **Technikgeschichte** bietet eine Perspektive für die technologischen Bedingungen von **Produktion und Distribution**, sie liefert aber auch Aufschluss über **amateurische Medienpraxis**: von der flexiblen Ausrüstung mit kleinen portablen Schmalfilmkameras, mit Techniken der Vertonung, des Schnitts und der Projektion über die relativ «spontane» Umsetzung, deren Dilettantismus die Authentizität des Ergebnisses zu verbürgen schien, bis hin zu eigenen, «**internen**» **Vorführpraktiken** für die Teilöffentlichkeit der Klubs bzw. Festivals. Zu jenen Praktiken gehörte auch die Aneignung der Technik und notgedrungen ihre selbständige Weiterentwicklung durch Amateure, wenn geeignetere Technik nicht verfügbar war.

S. 22 – 28 PPP – Filmtechnik

S. 29 (Zitat Helman)

KLUBS – PRAKTIKEN UND STRATEGIEN DER FILMAMATEURE

S. 30 Die Filmamateure haben jenseits der professionellen Produktions- und Vertriebsstrukturen als Akteure eines Kinos agiert, das von den Anforderungen an professionelle Produktionen und Parteirichtlinien weitgehend unbehelligt blieb. Mit ihren filmischen Aktivitäten siedelten sie sich in einer Grauzone zwischen kritischer Praxis und staatlicher Reglementierung an. Sie agierten natürlich nicht frei von politisch-gesellschaftlichen Bedingungen, sowohl was die möglichen Restriktionen durch den ideologisch determinierten Parteiapparat betraf als auch den eigenen Anspruch, ambitionierte Filme zu machen. Ein Anspruch, der an die propagierten Vorgaben rückgekoppelt war, dem Volk die Errungenschaften der Bildung und der Kunst angeeignet zu lassen. Die Amateure selbst verweisen in Interviews auf ihre apolitische Haltung oder Kompromisse, die notwendig waren, um unter den gegebenen Bedingungen arbeiten zu können.

S. 31 Das zu erschließende Interview- und Archivmaterial dürfte Erkenntnisse über kulturelle Praktiken der Amateure erweitern, die ihre emanzipatorischen Aktivitäten beförderten, wie **arbeitsteilige Spezialisierung in den Gewerken**, die ihnen ermöglichte, Spielfilme zu produzieren; bewusste **Trennung zwischen Pflichtübungen und eigenen Produktionen**; **Interventionen und Beschwichtigungen**, um sich Eingriffen der Parteisekretäre wegen unzureichender ideologischer Qualität der Filme zu entziehen; **Beschaffungskreativität** durch die Vortäuschung erhöhten Materialbedarfs, die es möglich machte, die so erwirtschafteten Überschüsse den autonomen Produktionen zuzuführen; **lokale bis periphere Ansiedlung vieler Klubs**, die einen alternativen Wirkungsraum schuf und mit der **Adressierung der Filme an die nächste Umgebung** oder ein amateurisches Festivalpublikum einherging, so dass die Staatsorgane die Amateure für ungefährliche Laien hielten, deren Werke eine geringe Öffentlichkeit erreichen.

S. 32 Die Aktivitäten der selbstverwalteten Klubs schufen eine Art **verschworene Gemeinschaft** um die praktische Filmarbeit herum, die sie in die Nähe einer **Subkultur** rückte. Unter diesen Bedingungen produzierten die Filmamateure autonome Filme, die auch **subversive Inhalte** transportierten, indem sie **gesellschaftlich Unsichtbares, Verdrängtes oder Ausgegrenztes** visualisierten.

S. 33 – 36 PPP – KLUBS

S. 37 Der **subversive Charakter** dieses Amateurkinos bestand gerade darin, marginalisierte Motive wie **Erotik und Sexualität**, von einem gesetzlichen Darstellungsverbot betroffene Themen wie **Homosexualität** oder die **Verkehrtheit scheinbar unumstößlicher Geschlechterordnung** wie am Beispiel der patriarchalen Institution der Ehe sichtbar zu machen. Auch **Widersprüche und Tabus des politischen Systems** wie unzumutbare bis ausbeuterische Arbeitsbedingungen und völlig ignorierte Umweltverschmutzung, Mangelwirtschaft und nicht erfüllbare Konsumwünsche, auf Indoktrination abzielende Sprachrituale oder Massenproteste in der Zeit des «Solidarność»-Umbruchs um 1980/81 und massive Repressionsmaßnahmen des Staates wurden unmittelbar dokumentiert bzw. formal in den amateurischen Visualisierungen ausgelotet.

S. 38 – 42 PPP – KLUBS (bis vor „Erotisches Dorfkinó“)

VISUALISIERUNGEN DES UNSICHTBAREN

Produktionen der Amateure konnten geradezu tabubrechend sein, wofür neben dem Namen Franciszek Dzida die schwulen Untergrundfilme von Piotr Majdrowicz (AKF «Awa» in Poznań) stehen. In der Volksrepublik Polen wurde das Verhältnis zur Homosexualität nicht nur von politischen Dogmen des kommunistischen Systems, sondern auch durch die homophobe Dominanz katholischer Traditionen bestimmt. In der offiziellen Kinematografie **marginalisierte Motive wie z.B. Erotik** kamen in Dzidas „erotischem Provinzkinó“ ab 1970 auf.

S. 43-46

S. 47 Die **Homosexualität** kam erst Ende der 1970er-Jahre vereinzelt in der Kunst und in den Amateurfilmen vor, wie z.B. in Jan Bujaks TOŃ (DIE TIEFE, 1978) oder in Majdrowiczs NIEPOROZUMIENIE (DAS MISSVERSTÄNDNIS, 1978), die in der (Film-)Amateur-Nische dem homosexuellen Begehren einen Ausdruck verliehen und auch die Homophobie thematisierten.

S. 48 Die **schwulen Filme** thematisierten die inneren, durch soziale Abwertung und Ablehnung ausgelösten Konflikte, die Wahrnehmung des eigenen Andersseins oder die gesellschaftliche Ausgrenzung von schwulen Männern.

S. 49 FINAL als Background (Jarocin)

FAZIT

All dies scheint möglich gewesen zu sein, weil das Engagement der Filmamateure aus der Sicht der Machthaber ungefährlich erschien. Deren Werke entstanden nicht nur jenseits der offiziellen Produktions- und Vertriebsstrukturen, sondern hatten eine stark integrierende bis identitätsstiftende Wirkung nach Innern, in die Amateurfilmbewegung hinein. Jene Merkmale rückten die Amateure in die Nähe des „Untergrunds“. Viele der Filmklubs bestanden aus Gleichgesinnten: gemeinsam drehte man Filme, zeigte, schaute und diskutierte eigene und ausländische Arbeiten, feierte Premieren und organisierte Veranstaltungen. Doch die Aktivitäten der Amateure waren auf lokaler Ebene angesiedelt: Die Filme richteten sich vor allem an die nächste Umgebung und schufen so eine Art Gemeinschaft.¹ Mit dem urban-modernen Underground der Filmavantgarde hatten die Amateure ihr Engagement im Rahmen einer kreativen Bezugsgruppe gemeinsam. Ihre kommunitären Betätigungen gewannen jedoch durch das Umdefinieren der Beziehung zwischen Arbeit und Freizeit einen spezifisch politischen Charakter: Die Gemeinschaft, an der die in den Amateurklubs vom Staat

organisierten Laien partizipierten, war zwar durch Enthusiasmus und Leidenschaft geprägt. Erst der Amateurstatus erlaubte ihnen aber mit eigener Stimme zu reden, in ihren Filmen marginalisierte und verdrängte Themen sichtbar zu machen: «Es muss betont werden», so Franciszek Dzida, «dass dieser Ort, der Klub, dank des Zelluloids ein Ort war, wo eine andere Welt herrschte ... Es war ein magischer Ort. Diejenigen, die damals kamen, waren sich bewusst, dass sie hier in eine andere Realität eintauchten, dass das, was man hier machte, die wirkliche, von uns geschaffene Welt war. Daher die Vorliebe für Spielfilm und weniger für Dokumentarfilm, der eine Dramaturgie nur begrenzt erlaubte. Hierher kam man wie an einen sicheren Ort [...]. Hier war man nicht einfach Schlosser, hier war man kein Elektriker, hier war man Künstler. Und das unabhängig davon, wie gut man das Handwerkszeug beherrschte, hier war man Künstler im Sinne von Persönlichkeit. Hier wollte man etwas ausdrücken, hier hatte man etwas zu sagen.» Und diese Atmosphäre der Klubs, an diesem Ort etwas über eigene Wünsche und Träume erzählen und zu sich selbst finden zu können, war wohl deren entscheidende Qualität.

SCHNITTMENGEN MIT DEM AVANTGARDE- UND MAINSTREAM- BZW. AUTORENKINO

Die im Polen der 1970er-Jahre starke Experimentalfilm-Szene vollzog die Entwicklungen der westlichen Avantgarde beinahe in Echtzeit nach. Zu deren Spezifika gehörte der Rückgriff auf Amateurapparate und -techniken wegen des angestrebten „Authentizitäts“-Effekts. Dilettantismus besaß gegenüber den in der Öffentlichkeit allgegenwärtigen Propagandabildern den Charme der Glaubwürdigkeit. Bei diesen Anleihen im Amateurbereich ging es um die Vermessung der Freiheitsräume und um die Selbstbestimmung, wie etwa im Umkreis der an die Filmhochschule Łódź (seit 1971) angedockten Filmwerkstätte, «Warsztaty Formy Filmowej». Einer ihrer wichtigsten Akteure, Józef Robakowski, kam selbst aus der Amateurfilmbewegung, vom AKF «Pęta» in Toruń, wo er die erste Keimzelle seiner Filmexperimente und die Foto-Künstlergruppe „Zero '61“ mitbegründet hat. Dass die Staatsorgane die Aktivitäten der Gruppe kaum beachteten, führt Robakowski heute darauf zurück, dass die Aufsichts- und Zensurbehörden die Künstler für Filmamateure hielten, also für ungefährliche Dilettanten.

PPP Schnittmengen Avantgarde 20 – 22

In den Klubs fanden die Amateure ein Refugium der Kreativität und einer selbstbestimmten Freizeitgestaltung. Davon erzählt der Film *AMATOR* (DER FILMAMATEUR, PL 1979) von Krzysztof Kieślowski, der das Heranreifen eines Künstlers in einem beiläufigen Initiationsprozess nachzeichnet. Sein Wandlungsprozess zwischen öffentlicher und privater Sphäre führt den Filmamateur von der anfänglichen Faszination für die ungeahnten Möglichkeiten des Mediums Film bis zur „Illumination“ des Finales, als er – den Determinanten des sozialen Lebens aus-gesetzt – auch dessen Grenzen erkennt. Das reale Vorbild des filmischen Filmamateurs lieferte Franciszek Dzida, der 1969 mit seinem Bruder Jan in Chybie, einem kleinen Ort in Süd-polen, den Filmamateurklub «Klaps» (Die Klappe) gegründet hat, der von der dort ansässigen Zuckerfabrik finanziert wurde. Kieślowski bat Dzida seine eigene und die Geschichte seines Klubs niederzuschreiben, als Basis des Drehbuchs zum Kinofilm *DER FILMAMATEUR*. Was ihn an Dzidas Filmen besonders fasziniert haben soll, war dessen offener Umgang mit dem Thema Sexualität, die wegen der pruden, mit der katholischen Kirche fast deckungsgleichen Sexualmoral des kommunistischen Parteiapparates in der Öffentlichkeit verdrängt wurde.

PPP – BILDMONTAGE AUS „MISSVERSTÄNDNIS“ 35 – 36

In Majdrowicz *Das Missverständnis* geht es um einen jungen Mann, der sich dem Objekt seiner Begierde, einem jungen Sprintläufer, mit einer Fotokamera nähert: ihn im Stadion fotografiert und unbemerkt in der Umziehkabine beobachtet. Ein verdoppelter voyeuristischer Blick, der mediatisierte des Protagonisten beim Fotografieren und der des Filmamateurs durch die Kamera, vermittelt dem Zuschauer das Begehren des Liebenden. Unter dem Vorwand, klassische Männerstatuen fotografisch nachbilden zu wollen, überredet er den Sportler in einem Café, für ihn nackt zu posieren. In dieser emotional intensiven Szene betrachten sie zusammen homoerotisch aufgeladene Bilder männlicher Körper aus der antiken Klassik und

Renaissance (den *Diskobol*, Michelangelos *David*). Eine kaum zufällige Reverenz an Andy Warhols und Paul Morrisseys Film *Flesh* (USA 1969), der einen ähnlichen Moment enthält. Als der junge Mann aber dem ‹Geliebten› seine Gefühle offenbart, wird er schroff abgewiesen. Es ist ein Akt der Selbsterniedrigung, der in brutaler Gewalt eskaliert. Eine verbotene Liebe, die der Protagonist nicht zu überwinden vermag und wegen der er Gefahr läuft, im Affekt den Sportler bei einer zufälligen Begegnung im Park zu töten.

¹ Vgl. die Einschätzung der Mitglieder vom AKF «Awa» in Poznań: «Der Unterschied lag darin, dass, während die Polnische Filmwochenschau die offiziellen Feierlichkeiten zum 1. Mai in Warschau zeigte, in der Wochenschau aus Rawicz die in unserer Stadt zu sehen waren. Hier konnten die Menschen sich selbst sehen, und das war es, was sie ins Kino zog“, in: Lewandowska/Cummings, S. 140.