

Margarete Wach

**Informeller Kulturtransfer.
Die Amateurfilm-Bewegung in der Volksrepublik Polen
und die basisorientierten Vernetzungen ihrer Akteure
ins westliche Ausland**

Zusammenfassung: Die Geschichte und Praxis staatlich dotierter Amateurfilmklubs in Polen beginnt mit der Gründung des ersten Klubs 1953 in Katowice und dauert bis zum gesellschaftlichen Systemwechsel 1989. Eine ideologische Zielsetzung der KP lautete, den Arbeitern in staatlich finanzierten Amateurfilmklubs den Zugang zur elitären Filmpraxis und teuren Filmtechnik zu ebnen, die in der Verfassung durch Förderung von Freizeitstrukturen verbürgt war. Intendiert als Freizeitbeschäftigung für die Arbeiterklasse, entwickelten sich die Klubs jedoch zu einer Art soziokultureller Nische für Akteure, die ästhetisch-thematische Experimente wagen konnten, wie sie in der offiziellen, hoch alimentierten und kontrollierten Kinematografie nicht denkbar gewesen wären. Diese betrafen Visualisierungen der in der Öffentlichkeit tabuisierten Themen aus Politik und Gesellschaft oder verdrängter Themen wie Sexualität oder marginalisierte Minderheiten. Die Subkultur der Amateure rückte dadurch in die Nähe des ‚Untergrunds‘, was transnationale Verflechtung mit anderen Amateurfilmkulturen nach sich zog. Im Folgenden werden die Relationen mit dem westlichen Ausland – damals systemisch unerwünscht –, nachgezeichnet. Der damit verbundene transnationale Kulturtransfer betraf die Rezeption der Filme auf internationalen Filmfestivals, Frequentierung eigener Festivals durch Gäste aus dem Westen und den direkten Ost-West-Austausch zwischen den Klubs.

Kernbegriffe: Amateurfilm, Kulturtransfer – Verflechtung, Vernetzung, Untergrund

Amateurfilmkultur in Polen

Die Geschichte und Praxis staatlich dotierter Amateurfilmklubs in der Volksrepublik Polen (1944–1989) beginnt mit der Gründung des ersten Klubs 1953 in Katowice und dauert bis zum gesellschaftlichen Systemwechsel 1989, wobei sie eigentlich bereits mit dem Aufkommen der Videotechnik Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre zu Ende geht. Amateurfilmklubs in der VR Polen bildeten eine Art soziokultureller Nische für Akteure, die hier ästhetisch-thematische Experimente wagen konnten, wie sie in der offiziellen, hoch alimentierten und kontrollierten Kinematografie nicht denkbar gewesen wären. Neben formalen Experimenten entstanden Visualisierungen von in der Öffentlichkeit tabuisierten Aspekten aus Politik und Gesellschaft, von verdrängten Themen wie Sexualität, auch der offiziell nicht verbotenen, aber dennoch tabuisierten Homosexualität oder von marginalisierten Minderheiten.

Eine von der Autorin im Rahmen eines DFG-Projektes¹ durchgeführte Untersuchung dieser Visualisierungen, auf der dieser Beitrag beruht, zeigt, wie das durch kulturspezifische Techniken und gesellschaftliche Machtverhältnisse Verhüllte, also im Staatssozialismus Tabuisierte und Ausgegrenzte, ins Bild gesetzt und sichtbar gemacht wurde. Zu den Untersuchungsgegenständen gehörten dabei auch die kulturellen und sozialen Prozesse von Produktion, Verbreitung und Rezeption in Bezug auf lokale und translokale Bedingungen, ebenso wie Medienumbrüche und gesellschaftspolitische Veränderungen.

Ein entscheidender Faktor war, dass die Ergebnisse der beinahe autonomen Produktionsverhältnisse im Rahmen der Klubs (vgl. dazu Beiträge in Lewandowska/Cummings 2004) erst bei der Auswertung der Filme auf translokaler Ebene (oder im Ausland) von der Zensur ‚korrigiert‘ werden konnten. Namentlich bei der Festivalanmeldung oder -verschickung, die eine Genehmigung staatlicher Organe erforderten. Ihre Rezeption auf lokaler Ebene fand vorwiegend in der freundschaftlichen Teilöffentlichkeit der miteinander vernetzten Klubs statt. Der Übergang von der teuren und aufwendigen Film- zu der billigeren und leichter zu handhabenden Video-Technik Anfang der 1980er Jahre begünstigte offenere Formen der Auseinandersetzung mit dem

1 *Visualisierungen des Unsichtbaren – Amateurfilm und seine kulturellen Praktiken in Polen 1953–1989*, DFG (2020–2025), Universität Siegen, Lehrstuhl für Mediengeschichte und visuelle Kultur.

kommunistischen Regime in der Solidarność-Ära oder später das Agieren im politischen Untergrund.

Da die Forschung zu den in Klubs organisierten Filmamateuren noch am Anfang steht, ist auch der wissenschaftliche Referenzrahmen begrenzt.² Um die verschiedenen Bild- und Medienpraktiken zu verstehen, mussten signifikante Amateurfilme in ihrem Kontext untersucht, zugleich die Handlungslogiken der Filmamateure und ihrer Medienpraxis in Interviews und umfangreicher Archivarbeit rekonstruiert werden. Im Zuge dieser Untersuchungen konnte auch die transnationale Verflechtung mit anderen Amateurfilmkulturen bestimmt werden.

Basierend auf den Archivrecherchen zeichne ich im Folgenden die Relationen mit dem westlichen Ausland – damals vom System unerwünscht – in ihren Kontexten nach. Ziel dieser Kontextualisierung ist es, die Wahrnehmung der politischen, sozialen und medialen Bedingungen zu schärfen, unter denen die Amateure agierten und ihre Visualisierungen entwickelten. Für die transnationalen Verflechtungen sind insbesondere die Teilnahme an sowie die Ausrichtung von internationalen Amateurfilmfestivals von besonderer Bedeutung. Entscheidende Kontexte sind aber auch die politischen Rahmenbedingungen, einige Aspekte der Klub-Geschichte, beispielsweise die für die Klubs spezifischen Vermittlungs- und Schulungsmethoden, die von den Filmamateuren entwickelten Praktiken und Strategien und ihre Aktivitäten im kulturellen Underground, auf die daher ebenfalls entsprechend eingegangen wird.

Transnationale Verflechtung I

Die transnationale Verflechtung³ mit anderen Amateurfilmkulturen durch Amateurfilmfestivals (Festivalverschickung und -ausrichtung) und direkte

2 Untersuchungen zum Amateurfilm, von denen die meisten im angelsächsischen Sprachraum erschienen sind, widmen sich vor allem den Home Movies (Familienfilmen), die für westliche Amateurfilmkulturen spezifisch sind (Kuball 1980, Schenke 1998, Schneider 2004, Zimmermann 1995).

3 Mit dem Begriff der transnationalen/transkulturellen Verflechtung bzw. der *histoire croisée* (Verflechtungsgeschichte) kam ich bei der Arbeit an der ersten deutschsprachigen Geschichte des polnischen Films *Der polnische Film: von seinen Anfängen bis zur Gegenwart* (Klejsa/Schahadat/Wach 2012) in Berührung. Dieser Ansatz liegt auch dem Buch *Erweiterung des Horizonts: Fotoreportage in Polen im 20. Jahrhundert* (Kurz/Makarska/Schahadat/Wach 2018) zugrunde.

Kontakte zwischen den Klubs vollzogen sich in zwei getrennten Sphären. Zum einen betraf sie die sozialistischen „Bruderländer“ der sowjetischen Hemisphäre; diese Kontakte wurden vom Staat subventioniert. Zum anderen richtete sie sich auf das westliche Ausland, was mehr oder weniger mit staatlichen Restriktionen verbunden war.

Die Vernetzungen der polnischen Amateurfilmklubs mit dem westlichen Ausland entstanden dabei vor allem durch die Teilnahme an internationalen oder die Ausrichtung von eigenen Amateurfilmfestivals, wo individuelle Kontakte entstanden, Verbindungen zwischen Amateurfilmklubs und -bewegungen und entsprechender Austausch möglich wurde.

Diese Austauschdynamiken, insbesondere die, die durch Festivalteilnahmen individuell entstanden, konnten von der Autorin in den Archiven noch bestehender Filmklubs und durch Interviews mit Filmemachern der Amateurfilmbewegung als *Oral History* herausgearbeitet werden.

Einen aufschlussreichen Aspekt aus der Geschichte der Amateurfilmklubs in Polen, um die es im Folgenden gehen soll, bilden Fälle der transnationalen Vernetzung zwischen polnischen Amateuren und den Studenten der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) aus West-Berlin in den 1980er Jahren, aber auch mit einzelnen Filmstudenten aus Kanada, Holland oder mit einem jungen Filmkollektiv aus Wien. Diese Relationen können als Praktiken der Selbstermächtigung im Kriegszustand (13. Dezember 1981 bis 22. Juli 1983) verstanden werden, der offiziell zwar im Juli 1983 aufgehoben wurde, de facto aber zwischen 1983 und 1989 nachwirkte, weil das repressive Klima in Polen bis zum Sturz des kommunistischen Regimes fortbestand.

Politische Rahmenbedingungen der Amateurfilmbewegung in Polen

Eine ideologische Zielsetzung der KP in der VR Polen lautete, den Arbeitern in staatlich finanzierten Amateurfilmklubs den Zugang zur elitären Filmpraxis und teuren Filmtechnik zu ebnen. Dies war in der Verfassung im Rahmen der Förderung von Freizeitstrukturen verbürgt:

Obywatele Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej mają prawo do wypoczynku. [...] Organizacja wczasów, rozwój turystyki, uzdrowisk, urządzeń sportowych, domów kultury, klubów, świetlic, parków i innych urządzeń wypoczynkowych

stwarzają możliwości zdrowego i kulturalnego wypoczynku dla coraz szerszych rzesz ludu pracującego miast i wsi.

(zit. nach: Osęka 2018)⁴

Bürger der Volksrepublik Polen haben Anrecht auf Erholung. [...] Die Organisation von Urlauben, Entwicklung der Touristik, Kuren, Sportanlagen, Kulturhäuser, Klubs, Aufenthaltsräume, Parks und anderer Erholungseinrichtungen schafft Möglichkeiten gesunder und kultureller Erholung für immer größere Massen des arbeitenden Volkes in Städten und Dörfern.⁵

Die polnischen Amateurfilme waren ein Gegenmodell zu den im Westen verbreiteten privaten Familienfilmen (Home Movies). Es zeichnete sich durch die vergesellschafteten Strukturen der Amateurfilmklubs und eine abweichende Filmpraxis aus: einerseits Dokumentation von Jubiläums- und Betriebsfeiern, politischen Umzügen oder öffentlichen Großereignissen (als Pflicht) in sogenannten Gebrauchsfilmen („film y użytkowe”), andererseits künstlerische Praxis in allen Filmgattungen und Formaten als Vorbild, Richtwert und Ziel (als Kür) in sogenannten Wettbewerbsfilmen („film konkursowe”), die national und international zu Amateurfilmfestivals geschickt wurden und zum Prestige der Klubs beitrugen.

Geschichte der Klubs

Die Amateurfilmbewegung in der VR Polen begann 1953 mit der Gründung des Amatorski Klub Filmowy (AKF) Śląsk (Amateurfilmklub „Schlesien“) in Katowice. 1974, auf dem Höhepunkt ihrer Aktivitäten, zählte die Amateurfilmbewegung 348 Klubs, die im Durchschnitt jeweils ca. 15 bis 20 Filme im Jahr produzierten. Die Finanzierung der Klubs übernahmen große Industriebetriebe, Jugendorganisationen, akademische Institutionen oder lokale Kulturträger wie die städtischen Kulturhäuser. In den großen Industriebetrieben gehörte es zu den Pflichten der Mitglieder, Jubiläums- und Betriebsfeiern, politische Umzüge oder öffentliche Großereignisse auf Zelluloid festzuhal-

4 In der Verfassung der VR Polen avancierten Klubs für Amateure 1952 mitunter zu einem Fundament der neuen Gesellschaftsordnung.

5 Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen der Zitate von mir. – M. W.

ten. Nach dem Polnischen Oktober 1956 und der folgenden Entstalinisierung im Kulturleben verzeichneten die bestehenden und rasch neu entstehenden Klubs einen massiven Mitgliederzuwachs, darunter auch angehender Künstler. Die Ende 1956 gegründete *Federacja Amatorskich Klubów Filmowych FAKF* (Verband der Amateurfilmklubs) trat 1957 dem Weltverband der Filmamateure *UNICA* (*Union Internationale du Cinéma nonprofessionnel*) bei. Formell blieben die Klubs bis zur Wende 1989 bestehen, de facto verloren sie nach der Verhängung des Kriegsrechts im Dezember 1981 an Bedeutung und wurden in den 1980er Jahren von der privat, kommerziell oder im Underground genutzten Video-Technik ins Abseits gedrängt.

Einige später bekannt gewordene Regisseure lernten in den AKFs ihr Handwerk und realisierten erste Filme, wie z. B. Walerian Borowczyk, Mirosław Kijowicz, Krzysztof Zanussi, Józef Robakowski, Sławomir Idziak, Konrad Świnarski, Maciej Dejczer, Jarosław Marszewski und viele mehr. Sie studierten später an Kunstakademien oder an der Filmhochschule in Łódź, begonnen haben sie aber in den Amateurklubs.⁶ Geleitet wurden die Klubs von staatlich geprüften Instruktoren, die die Mitglieder in filmtechnischen Gewerken unterrichteten und in die narrativ-ästhetischen Aspekte des Filmemachens einführten. Instruktoren betreuten sie bei der Entwicklung ihrer Ideen, Erstellung der Drehbücher und Storyboards und der Realisierung ihrer Projekte.

Neben der Filmbildung war es die Möglichkeit der freien Nutzung von Kameras, Filmbändern, Schnittischen und Projektoren, die ansonsten unerschwinglich und unzugänglich waren, weswegen man einem Klub beitrug.⁷ Die Filmklubs boten Wissen zu Montage, Vertonung, Aufbau der Narration, der Beherrschung des Equipments sowie eine Interessengemeinschaft, in der man eigene Projekte besprechen oder über Film reden konnte. Die Instruktoren verfügten über Erfahrungen im Filmemachen und absolvierten regelmäßig mehrwöchige Schulungen oder Fortbildungen, die ab 1961 von der *Centralna*

6 Der Zugang zur verstaatlichten Kinematografie und zu den Filmberufen führte über das Nadelöhr eines elitären Studiums an der Filmhochschule Łódź und der festen Anstellung in einer vom Staat finanzierten Filmgruppe (*Zespoły Filmowe*) oder in einem Dokumentarfilmstudio. Die Animationsfilmer rekrutierten sich aus Absolventen der Kunsthochschulen und fanden Anstellung in Animationsstudios.

7 Ein einziger staatlicher Großhandel belieferte mit der aus dem sozialistischen Ausland (UdSSR, ČSSR, DDR) importierten Ausrüstung exklusiv die Filmbranche, Kinos (Projektoren) und Amateurfilmklubs.

Poradnia Amatorskiego Ruchu Zawodowego (Zentrale Beratungsstelle für die Laienberufsbewegung) in Warszawa organisiert wurden. Oft waren es sehr erfahrene Filmamateure, die sich stufenweise als professionelle Instruktoren qualifizierten und sogar das dreijährige Film- und Fernsehstudium bei dem Centralny Ośrodek Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego (Zentrales Pädagogisches Zentrum der Künstlerischen Ausbildung), kurz COPSA, in Warszawa absolvierten. Weitere Formen der Filmbildung waren Gesprächsrunden und Workshops mit bekannten polnischen Regisseuren wie Piotr Szulkin, Marcel Łoziński, Krzysztof Zanussi oder Krzysztof Kieślowski.⁸

Die von Wiesław Stradomski 1971 veröffentlichte erste Bestandsaufnahme zur Amateurfilmbewegung *Film amatorski w Polsce* („Amateurfilm in Polen“), hält fest, dass unter den vielen Rekreationsformen und künstlerischen Betätigungen für Arbeiter dem Amateurfilm eine besonders wichtige Stellung zukam. Als eine künstlerische Ausdrucksform habe er die intellektuelle Entwicklung der Filmamateure gefördert, sie für die umgebende Wirklichkeit und gesellschaftliche Belange sensibilisiert und ihnen als Quelle kreativer Selbstverwirklichung gedient. Er hatte eine stark integrierende bis identitätsstiftende Wirkung nach innen.

Diese beiden Merkmale rücken die Subkultur der Amateure in die Nähe des kulturellen Undergrounds. Viele der Filmklubs bestanden aus Gleichgesinnten: Gemeinsam drehte man Filme, zeigte, schaute und diskutierte eigene und ausländische Arbeiten, feierte Premieren und organisierte Veranstaltungen. Doch diese Aktivitäten waren auf lokaler Ebene angesiedelt: Die Filme richteten sich vor allem an die nächste Umgebung und schufen so eine Art Gemeinschaft. Diese Gemeinschaft, an der die in den Amateurklubs vom Staat organisierten Laien partizipierten, war durch Enthusiasmus und Leidenschaft geprägt. Erst der Amateurstatus erlaubte ihnen aber, mit eigener Stimme zu reden. So erinnert sich Franciszek Dzida vom AKF Klaps („Klappe“):

Trzeba podkreślić, że to miejsce, ten klub, dzięki taśmie celulojdowej był miejscem, gdzie panował inny świat... To było miejsce magiczne. Ci, co wtedy przychodzili, mieli świadomość, że przebywając tu, zanurzają się w inną rze-

8 Krzysztof Kieślowski hat solch ein Gespräch mit dem Filmregisseur Krzysztof Zanussi, geführt in einem betriebseigenen Amateurfilmklub, in seinen Spielfilm *Amator* (*Der Filmmateur*, PL 1979) eingebaut.

czywistość, że to, co robiło się tutaj, to był ten prawdziwy świat, kreowany przez nas. [...]. Tu się przychodziło jak do miejsca bezpiecznego, które pozwalało zaistnieć w wyższej warstwie świadomości. Tu się nie było już ślusarzem, tu się nie było elektrykiem tu się było artystą. I to już bez względu na znajomość warsztatu, tu się było artystą w sensie pojęcia osobowości. Tutaj człowiek chciał coś wyrażać, tutaj miał coś do powiedzenia.

(zit. nach: Lewandowska/Cummings 2004: 66)

Es muss betont werden, 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. [...]. Hier war man an einem sicheren Ort, der erlaubte, auf einer höheren Bewusstseinsstufe zu sein. 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.

Die Teilnahme an Amateurfilmfestivals im In- und Ausland erweiterte durch die Möglichkeit des Vergleichs und des Austauschs den kognitiven Horizont der Amateure; ebenso Foren in Fachzeitschriften, die über die Entwicklung der Amateurfilmbewegung informierten.

Vermittlung der Amateurfilmkultur

Mit der Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego CPARA (Zentrale Beratungsstelle für die künstlerische Amateurbewegung) oder dem Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury COK (Zentrale Methodikstelle für die Verbreitung der Kultur), beide in Warszawa, entstand ein veritables Förderungs- und Vermittlungssystem. Dies waren Staatsorgane, zu deren Aufgaben u. a. die Herausgabe mehrerer Editionen anleitender Fachliteratur gehörte, von der Technik über die Praxis des Filmemachens selbst bis hin zur Ästhetik, Dramaturgie oder Montage. Auch Fachverlage wie Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe (Verlag für Filmkunst) in Warszawa oder die Federacja Amatorskich Klubów Filmowych (Verband der Amateurfilm-

klubs) FAKF und Landeskulturhäuser (Wojewódzki Dom Kultury) wie WDK Wrocław legten ganze Buchreihen mit Ratgebern für Filmamateure auf.

Die Fachzeitschriften *Fotografia* und *Kinotechnik* informierten 1960–1974 in ihren Heften und in Beilagen (*Fotoamator* und *Film amatorski*)⁹ über Technik und Equipment, Film- und Tongestaltung, Verbandsarbeit, Anmeldung zu Festivals, Ausschreibungen von Wettbewerben und Preisen, Fachmessen für Filmtechnik wie erstaunlicherweise auch die photokina in Köln; sie veröffentlichten Festivalberichte, AKF-Chroniken, Literaturbesprechungen, Porträts von Filmamateuren etc. In der überregionalen Presse und im polnischen Fernsehen TVP erschienen ebenfalls Berichte von Amateurfilmfestivals bzw. Amateurfilme wurden in eigens dafür geschaffenen Sendungen gezeigt.

Ökonomisch waren jene Amateurfilmklubs, die an die großen Betriebe, Kombinate oder Wohngenossenschaften angeschlossen waren, mit hohen Dotationen ausgestattet, die städtischen und akademischen Klubs hingegen tendenziell ‚arm‘. Während die AKFs in großen Betrieben die Chance eines sozialen Aufstiegs vom Arbeiter zum Amateur-Künstler boten, ermöglichten sie in städtisch-akademischen Strukturen der *inteligencja* (Bildungsschicht) den freien Zugang zum Equipment und Filmmaterial.

Praktiken und Strategien der Filmamateure

Die Filmamateure agierten jenseits der professionellen Produktions- und Vertriebsstrukturen als Akteure eines Kinos, das von den Anforderungen an professionelle Produktion und Parteirichtlinien weitgehend unbehelligt blieb. Sie siedelten sich in einer Grauzone zwischen kritischer Praxis und staatlicher Reglementierung an. Natürlich agierten sie nicht frei von politisch-gesellschaftlichen Bedingungen, sowohl was die Restriktionen des ideologisch determinierten Parteiapparats betraf als auch den eigenen Anspruch, ambitionierte Filme zu machen, der an die propagierten Vorgaben rückgekoppelt war, dem Volk die Errungenschaften von Bildung und Kunst angedeihen zu lassen.

9 *Fotografia* (1951–1974, Warszawa: Arkady), Jg. 1960–61, und *Fotoamator*, Beilage von *Fotografia*, Jg. 1962–1974, in der sechs bis neun Seiten dem Amateurfilm gewidmet waren. *Kinotechnik* (1955–1965, Warszawa: Wydawnictwo PP „Film Polski”), darin integriert *Film amatorski*, Jg. 1955–1965.

Die Amateurfilmklubs, ursprünglich als eine staatlich subventionierte Freizeitbeschäftigung für die Arbeiterklasse intendiert, entwickelten sich mit der Zeit zu einer Art sozio-kultureller Nische für Amateure, die abseits des professionellen Filmproduktionskreislaufs ästhetisch-thematische Experimente wagen konnten. Diese betrafen politische Tabus, gesellschaftliche Kritik, formale Experimente oder Genderverhältnisse, darunter Darstellungen der Sexualität und das Sichtbarmachen marginalisierter sexueller Minderheiten wie der tabuisierten Homosexualität.

Die Aktivitäten der selbstverwalteten Klubs schufen im Zusammenhang mit der praktischen Filmarbeit eine Art verschworene Gemeinschaft, die sie in die Nähe einer Subkultur rückte. In diesem Freiraum produzierten die Filmmateure autonome Filme, die auch subversive Inhalte transportierten, indem sie gesellschaftlich Unsichtbares, Verdrängtes oder Ausgegrenztes visualisierten. Auffällig ist dabei der starke gesellschaftliche Bezug vieler Filme, die Themen wie Konsumwünsche, Mangelwirtschaft, unzumutbare Arbeitsbedingungen, Ökologie und Umweltverschmutzung oder Geschlechterrollen aufgriffen, politische Parabeln des kommunistischen Systems formulierten oder gesellschaftliche Widersprüche wie Proteste oder die Jugendsubkultur behandelten. In der *Solidarność*-Zeit und im Kriegszustand (1980–1983) kamen engagierte Dokumentationen von Streiks, Demonstrationen, der Protestkultur der Jugend und politischen Unruhen hinzu.

Kultureller Underground

All diese Praktiken und Strategien fußten auf der Vernetzung der Klubs untereinander durch interne Vorführpraktiken für die Teilöffentlichkeiten der Klubs bzw. auf Amateurfilm-Festivals, von denen Dutzende gegründet und oft von den Klubs veranstaltet wurden. Ein prägnantes Beispiel dafür ist das Akademickie Centrum Kultury (ACK) Pałac (Akademisches Kulturzentrum „Schlösschen“), das Marek Hamera zusammen mit Anna Jędrzycka-Hamera 1979 in Wrocław gründete. Der neue Klub entwickelte sich schnell zu einem Anziehungspunkt für die Film- und Kunstszene der Stadt, die in den 1970er Jahren in Polen ein Avantgarde-Zentrum bildete, mit dem Teatr Laboratorium von Jerzy Grotowski, dem Pantomimetheater von Henryk Tomaszewski oder der Galerie Permafo (1970–1981) von Natalia LL, Andrzej Lachowicz, Zbigniew Dłubak und Antoni Dzieduszycki, die für experimentelle Kunst und

Konzeptkunst stand und ihren Fokus auf Fotografie, Film und Performance richtete.

Eine besondere Bedeutung hatte für das ACK Pałacyk die Einrichtung des Festivals des unabhängigen Films „Film poza kinem“ („Film außer dem Kino“¹⁰), das vom Programmmacher Leszek Turowski als geschlossene Veranstaltung deklariert wurde, um der Zensur vorzubeugen. Der Untertitel des Festivals „Przegląd filmu niekomercyjnego“ („Schau des nichtkommerziellen Films“) definierte das Spektrum der gezeigten Filme zwischen unabhängiger Produktion, hohem ästhetischem Anspruch und kulturpolitischem Underground. So wirkten auch die eigenen Produktionen von ACK Pałacyk und des zuvor von Hamera an der Politechnika Wrocławska (Technischen Hochschule Wrocław) mitgegründeten studentischen Amateurfilmklubs Fosa („Burggraben“): in ihrem anarchischen Humor bissige und politisch angriffslustige Filmminiaturen; oder während des Kriegszustands illegal im Untergrund gefilmte Dokumentationen politischer Unruhen und von der Polizei niedergeschlagener Ausschreitungen.

Das Festival avancierte in den 1980er Jahren nicht nur zu einem Magneten für die Unangepassten unter den organisierten Amateuren aus Polen, sondern baute auch Kontakte zum Westen auf, besonders zu den jungen Filmszenen in West-Berlin und Wien. Das Ergebnis dieser Aktivitäten waren eine hohe Präsenz von Filmen der DFFB-Studierenden aus West-Berlin und österreichischer Experimentalfilmer aus Wien. Dies begründete den Ruf Wroclaws als Zentrum der unabhängigen Filmkultur in Polen.

Transnationale Vernetzung II

Studentenfilme gelten per definitionem als nichtprofessionelle Produktionen. Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) war die erste westdeutsche Filmhochschule, gegründet 1966. Seit 1968 war die DFFB sehr stark von den damaligen politischen Turbulenzen, der Studentenbewegung der 68er in West-Berlin, beeinflusst. Studenten und Direktion gerieten oft aneinan-

10 Diese stilistisch etwas irritierende Übersetzung wurde von der Festivalorganisation selbst eingeführt und findet sich so auf den für die Korrespondenz genutzten Umschlägen, zusammen mit einer englischen und einer französischen Variante („Film außer dem Kino“, „Film off-cinema“, „Film hors du cinéma“).

der und bis heute ist diese Institution von Protesten in der Studenten- und Dozentenschaft geprägt. Eines der Grundprinzipien der DFFB ist die Auffassung „Film kann man nicht lehren, Film kann man nur lernen“ (Zurborn 1994: 167).¹¹ Die Filme der DFFB gelten als nichtkommerziell und künstlerisch originell bis sperrig, früher auch als politisch provokant. Zu den bekannten deutschen und internationalen Absolventen gehören Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Helke Sander, David Schmid, Wolfgang Petersen, Wolfgang Becker, Raoul Peck (Haiti), Detlev Buck, Christian Petzold oder Angela Schanelec.

1984 liefen beim zweiten Festival „Film poza kinem“ einige Filme aus der DFFB: Egon Bühne, *St.N. (Stunde Null)* und *Austausch*; Raoul Peck, *Beerdigung*; Peter Schmitt, *Keine subjektive Beobachtung*, Monika Schmid, *Private Momente* und R. S. Volkenstein, *Der Tanz Mechanik*. Das Festival kooperierte auch mit dem Künstlerkollektiv Monoton um Fritz Kleibel und Michael Hudecek aus Wien. 1984 zeigte Monoton *Mission Monoton* (ein Musikfilm von Fritz Kleibel und Michael Hudecek, Wien 1983). Die kanadische Filmemacherin Lysanne Thibodeau war mit *Triple Exposure World, Post-Epysod, Reflexions* vertreten.

Bei der sechsten Ausgabe von „Film poza kinem“ (1989) waren 24 Studentenfilme der DFFB zu sehen, darunter *Shot Contershot* von Peter Tscherkassy (heute ein renommierter Dokumentarfilmer) und *Final Cut* von Matthias Müller (heute Deutschlands wichtigster Experimentalfilmer).¹² Gezeigt wurden auch einige Filme aus der DDR und der Sowjetunion, die aus der unabhängigen Experimentalszene¹³ kamen, wie *Halle ein Stadtfilm* von Cornelia Klauss (Ostberlin).

Das Festival entwickelte sich so in erster Linie zu einem Forum für Studenten- und Experimentalfilme aus der BRD und Polen, also für Filme außerhalb des offiziellen Bildumlaufs oder gar aus dem kulturellen Underground.

Ein anderes Festival, das aus dem westlichen Ausland stark frequentiert wurde, war das Festiwal amatorskich filmów animowanych – „Fazy“ („Festival für Animationsfilme der Amateure – Phasen“) in Bielsko-Biała. Die Stadt in

¹¹ Es gibt eine allgemeine Grundausbildung für alle Studienfächer im ersten Jahr. Erst danach wird das Studium in die einzelnen Fakultäten aufgeteilt. Fokus der Akademie ist das stark praxisorientierte Studium.

¹² Alle Angaben beruhen auf den Quellen des ACK Pałacyk, erarbeitet von Anna Jędryczka-Hamera und Antoni Kreis.

¹³ Zur unabhängigen Experimentalfilmszene in der DDR siehe Löser/Fritzsche 1996 und Löser 2011.

Südpolen war der Sitz von Animationsfilm-Studios, in denen u. a. die international, teils unter anderen Titeln, sehr bekannte Kinderserie *Bolek i Lolek* (*Lolek und Bolek*) produziert wurde und die mit dem Festival kooperierten. Dies rief den Innengeheimdienst *Służba Bezpieczeństwa* auf den Plan, der 1979 das Festival und seine Besucher aus dem Westen minutiös überwachte, wie aus den operativen Akten der Überwachungsaktion „Klatki“ („Käfige“) zu entnehmen ist (IPN Ka 012/33).

Unter den lokalen Initiativen verdient der Austausch zwischen dem AKF Awa aus Poznań und dem Erich-Hoepner-Gymnasium aus Westberlin im Rahmen der Polnisch-Deutschen Kulturwoche mit alljährlichen Besuchen der Awa-Mitglieder und Präsentationen ihrer Amateurfilme Erwähnung. Der AKF Katowice kooperierte mit dem renommierten Klub der Kinoamateure Österreichs (KdKÖ) in Wien, der wiederholt den „Spitzenfilmen aus Polen“¹⁴ ganze Filmabende mit Projektionen in Wien widmete. Direkte Austauschaktivitäten bestanden auch zwischen dem AKF Stodoła („Scheune“) aus Warszawa mit Helsinki FI in Finnland und zwischen dem AKF Klaps („Klappe“) aus Chybie mit dem Amateurfilmklub Aarhus aus Dänemark. Mitglieder beider Klubs besuchten sich gegenseitig und drehten jeweils vor Ort Filme über ihre Aufenthalte.

Die dafür notwendigen individuellen Kontakte wurden bei Festivalbesuchen im Westen, vorrangig bei den jährlichen internationalen Festivals des Weltverbands der Filmamateure UNICA, geknüpft und basisorientiert weiterentwickelt. Filmische Impressionen von dem jedes Jahr an einem anderen Ort ausgerichteten Wanderfestival der UNICA lieferten schon früh eingeladene Klubmitglieder, wie z. B. Karol Alchimowicz (SAKF Jupiter, Bydgoszcz) aus Kopenhagen (1963) und Amsterdam (1964).

So erwiesen sich die Amateurfilmfestivals als ein Fenster zum Westen, boten Reise- und Austauschmöglichkeiten, auch die seltene Gelegenheit, das andere gesellschaftliche System in Augenschein zu nehmen. Dank der vergesellschafteten Form der polnischen Amateurfilmkultur entstanden jene besonders spezialisierten Amateurfilmfestivals wie „Fazy“ für den Animationsfilm oder „Film poza kinem“ für den unabhängigen/„nichtkommerziellen“ Film, die Filmamateure aus dem Westen nach Polen lockten: ein verblüffendes

¹⁴ Ankündigung polnischer Amateurfilme am 1. Oktober 1981 auf dem Plakat mit dem KdKÖ-Programm für Herbst 1981. Quelle: Archiv Österreichisches Filmmuseum Wien.

Beispiel dafür, dass die Berliner Mauer für kulturellen Transfer wesentlich durchlässiger war als man gemeinhin annahm und behauptete.

Diese Durchlässigkeit war nicht zuletzt auch ein Effekt der Strukturen und Kontexte der polnischen Amateurfilmbewegung. Der international renommierte Doyen des polnischen Experimentalfilms, Józef Robakowski, der Anfang der 1960er Jahre an der Universität Toruń im studentischen Amateurfilmklub STKF Pętla („Schlinge“) aktiv war, sieht eine Erklärung für diese Verflechtungsgeschichte darin, dass das kommunistische System die Filmamateure nicht ernst nahm. Sie waren schließlich, im Vergleich mit den professionellen Filmemachern, kaum zu beachtende Dilettanten (Robakowski 2001/2002). Das daraus resultierende Desinteresse der Offiziellen für das gedrehte Material, die bei internen Ereignissen nur an der Präsenz der Medien, nicht aber an dem Endresultat interessiert waren, begünstigte zudem eine den Amateurfilm letztlich befördernde Schattenwirtschaft bei der Materialbeschaffung.¹⁵

Der Amateur-Status war, so das Fazit, mit einer gewissen Narrenfreiheit verbunden, die nur sporadisch Kontrolle nach sich zog und potenziell wie faktisch Wege für internationale Kontakte und sogar Vernetzung Richtung Westen offenhielt.

Archivquellen

Institut Pamięci Narodowej (IPN):

- IPN Ka 012/33. Tytuł: Sprawa obiektowa kryptonim „Klatki” dot. zabezpieczenia III Festiwalu Amatorskich Filmów Animowanych „Fazy-79”.

¹⁵ Der Zwang etwa, die Umzüge zum 1. Mai zu dokumentieren, führte in der von der Partei kontrollierten Wirklichkeit je nach Perspektive zu Beschaffungskreativität oder -kriminalität. Der Aufwand, der dem Filmen vorausging, wie die Bestellung von ausreichend Filmmaterial oder die Arbeit mit drei Kameras, war groß. Man bestellte also mehr Material, bestückte damit aber nur eine Kamera, während die anderen zum Schein im Leerlaufbetrieb eingesetzt wurden. Den auf diese Weise gewonnenen Überschuss an Filmmaterial konnte man für die eigenen Arbeiten verwenden. Letztlich verdankte also das subversive Amateurkino seine Existenz den 1. Mai-Umzügen, so Franciszek Dzida: „Dzięki obchodom pierwszomajowym powstało kino artystyczne. Myśmy po prostu ordynarnie oszukiwali, ale przecież nikt tego nie sprawdzał, nikogo to nie interesowało” (zit. nach Lewandowska/Cummings 2004: 64; „Dank der Umzüge zum 1. Mai entstand das künstlerische Kino. Wir haben schlicht und ergreifend betrogen, aber schließlich hat das niemand überprüft, niemanden interessierte das.“).

Literatur

- Klejsa, Konrad / Schahadat, Schamma / Wach, Margarete (Hgg.) (2012): *Der polnische Film: von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren Verlag.
- Kuball, Michael (1980): *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*. Band 1: 1900–1930; Band 2: 1931–1960. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kurz, Iwona / Makarska, Renata / Schahadat, Schamma / Wach, Margarete (Hgg.) (2018): *Erweiterung des Horizonts: Fotoreportage in Polen im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Wallenstein Verlag.
- Lewandowska, Marysia / Cummings, Neil (Hgg.) (2004): *Entuzjaści. Z amatorskich klubów filmowych*. Warszawa: CSW.
- Löser, Claus (2011): *Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR*. Berlin: DEFA-Stiftung.
- Löser, Claus / Fritzsche, Karin (Hgg.) (1996): *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*. Berlin: G. Wolf Janus Press.
- Oseka, Piotr (2018): „O tym, jak spędzano wakacje w PRL”, in: *Newsweek Historia* 7. <http://www.newsweek.pl/polska/newsweek-historia--o-tym-jak-spedzano-wakacje-w-prl,106674,1,1.html> (22.02.2026).
- Robakowski, Józef (2001/2002): „W oczach ‚ekspertów’ byliśmy amatorami. Józef Robakowski w rozmowie z Adamem Mazurem”, in: *Fototapeta* (<http://fototapeta.art.pl/2002/jro.php>) (24.02.2026).
- Schenke, Eckhard (1998): *Der Amateurfilm – Gebrauchsweisen privater Filme*. Dissertation an der Georg-August-Universität zu Göttingen. Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek. <https://d-nb.info/1045437522/34> (24.02.2026).
- Schneider, Alexandra (2004): „Die Stars sind wir“. *Heimkino als filmische Praxis*. Marburg: Schüren.
- Stradomski, Wiesław (1971): *Film amatorski w Polsce*. Warszawa: COMUK.
- Zimmermann, Patricia R. (1995): *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zurborn, Ernst-August (1994): „Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin“, in: Berg, Jan / Hicketier, Knut (Hgg.): *Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung*. Berlin: edition sigma, 166–167.