

SUPER-8 · A-Z FANZINE



Jonathan Aßhoff / Dominik Ayen / Yorik Bernard / Rieke Brach / Kai Brettschneider / Erik Dowidet / Luisa Fauth / Nicolas Frenzel / Carla Fuchs / Fidelis Gruber / Julia Hechler / Noah Hensler / Simona Hube / Laura Koch / Johannes Kräutle / Mara Maier / Lucas Neurohr / Emi Noll / Julian Obermann / Fabienne Pierre / Emily Rohrbach / Lea Schimpf / Kim Schneider / Zenaida-Rose Sperzel / Cora Tuma / Simon Winkel

Ästhetik

Der Super-8-Film ist eigentlich alles, was eine filmende Person nicht möchte: unscharf, körnig und unflexibel. Generell scheint die Kunst des analogen Films im digitalen Zeitalter überholt. Warum eine schwere, empfindliche Kamera mit sich herumschleppen, wenn Handykameras heutzutage sowieso viel bessere Bilder und Filme machen? Wer möchte schon einen flimmernden und imperfekten Film auf umständliche Art auf eine Leinwand projizieren, wenn doch auch das viel einfacher digital möglich ist? Fast jede:r besitzt ein kleines, unscheinbares Smartphone, das objektiv gesehen so viel mehr kann als die in die Jahre gekommene analoge Technik. Gestochen scharfe Bilder, die leuchtender nicht sein könnten, sind innerhalb von Millisekunden aufgenommen, gespeichert und verschickt. Und dennoch ist Super-8 nicht verschwunden. Im Gegenteil: Oft werden HD-Aufnahmen sogar nachträglich so manipuliert, dass sie eine Super-8-Optik besitzen. Filter ahnen das analoge Format nach, indem sie Farben verfremden, die hohe Auflösung komprimieren und sogar künstliche „Schäden“ in das Bild einbauen, die das Video alt und „vintage“ aussehen lassen sollen.

Die Super-8-Ästhetik ist also noch lange nicht unzeitgemäß. Die Technik wiederum schon – so scheint es zumindest auf den ersten Blick. Doch was bezeichnet der Begriff *Ästhetik*? Im täglichen Sprachgebrauch wird er hauptsächlich für alles Schöne verwendet, das auf irgendeine Art besonders auffällt. Die tatsächliche Wortbedeutung liegt dem nicht fern. Schon griechische Philosophen trennten das Sinnliche (*ástheta*) vom Verünftigen (*nóeta*). Diese Unterscheidung entfernte sich im Laufe der Zeit von den Normen des Schönen sowie den strengen Kategorien der Kunst und legte den Fokus auf die subjektive Wahrnehmung.¹

Was jemand „schön“ findet und was nicht, hängt ganz allein von der Person selbst ab. Hier fängt es schon beim biografischen und soziokulturellen Umfeld an, das Menschen unterschiedlich prägt, beeinflusst und mit Ressourcen versorgt. Wie sollen so also alle Menschen das Gleiche ästhetisch finden?

Super-8-Film hat besondere Merkmale, die ihn so einzigartig machen, und vielleicht sind es gerade diese Merkmale – die eben nicht in das heutige Schema eines „schönen“ Bildes hineinpassen – welche ihm seine Daseinsberechtigung in der HD- oder 4K-Filmwelt geben. Während sich große Filmproduktionen im ständigen Wettbewerb um die neueste Technik befinden, lebt die Super-8-Ästhetik bescheiden weiter und ist vor allem in Indie-Filmen oder künstlerischen Projekten anzutreffen, die einen besonderen Fokus auf Intimität und Nahbarkeit legen. Die Grenzen von dokumentarischen Aufnahmen des eigenen Lebens und Fiktion verschwimmen und ermöglichen so einen ganz anderen Zugang zu Film. Da mit einer solchen Kamera hauptsächlich aus der Hand gefilmt wird, wird so die Präsenz der filmenden Person zu einem zentralen Bestandteil der Darstellung, selbst wenn diese nie selbst zu sehen ist (wie z.B. der Vater hinter der Kamera in dem autobiografischen Film *LES ANNÉES SUPER 8* (FR 2022) von Annie Ernaux und ihrem Sohn David Ernaux-Briot).

Ebenso ist die starke Materialität des analogen Films wichtig, um den „Hype“ um Super-8 zu verstehen. Genauso wie beim Trend um Polaroid- und Einmalkameras lässt sich die Begeisterung für den Schmalfilm auf eine simple materialistische Herangehensweise erklären. Die Super-8-Filmrolle ist in ihrer Länge und damit auch in der Laufzeit sehr begrenzt. Die meisten gängigen Kameras können somit nur wenige Minuten Videomaterial aufnehmen, was zu einer automatischen Selbstkontrolle führt, ob denn das gewählte Bild wirklich „gut“ genug ist, um den wertvollen Film zu belichten.

¹ Vgl. Prange 2011, S. 8.



Obwohl Super-8 im Vergleich zu anderen analogen Formaten in seiner Hochphase deutlich günstiger war, kostete dennoch jede neue Kassette Geld – im Gegensatz zum Überangebot an Speicherplatz in digitaler Aufnahmetechnik. Gerade im Amateurfilmreich wird schnell deutlich, dass deshalb nur die „schönsten“ und signifikantesten Momente des Lebens dokumentiert werden.

Ein weiterer Faktor, der sich schon fast in den Film „hineinschreibt“, ist die Ungewissheit über das aufgenommene Bild selbst. Lediglich ein Objektiv lässt die filmende Person vermuten, wie das Video später aussehen könnte – viele Informationen über Farbgebung, Helligkeit etc. lässt die Technik nicht zu. Im schlimmsten Fall nimmt die Kamera sogar gar nichts auf und ist kaputt, was dann erst bei der Entwicklung des Films „ans Licht“ kommen würde. Dieses Mysterium ums Bild und die damit einhergehende Vorfreude auf das Endprodukt sind wesentlich für die Ästhetik des analogen Filmens und schaffen eine ganz besondere Filmerfahrung – beim Drehen selbst (im Zuge der *Produktionsästhetik*²), aber auch bei der Sichtung des Materials (*Rezeptionsästhetik*³).

Betrachtet man nun Super-8-Footage noch ein wenig genauer, fallen schnell viele Besonderheiten auf der Ebene der Bildgestaltung auf. Aus Sicht der modernen High-Tech-Branche sind sie filmische Fehler, die das Bild zerstören. Super-8-Liebhaber schätzen diese Unvollkommenheit –

seien es Lichtleckagen, Kratzer oder sogar Doppelbelichtungen – und spielen ebenso gerne mit deren Verwendung.

Fazit ist also: Super-8 ist nicht perfekt. Und genau deshalb ist es in den Augen vieler so „ästhetisch“. Das menschliche Auge sieht sich an hohen Bildauflösungen schnell satt und kann die enorme Informationsdichte teilweise gar nicht mehr richtig verarbeiten. Die Sehnsucht nach Einfachheit und Einmaligkeit ist also so präsent wie noch nie. Hier stellen sich nun für Interessierte die Fragen: Kann analoger Schmalofilm einen Gegenpol zum Mainstream-Film bilden und die Filmkunst in diesem Sinne „befreien“? Ist vielleicht gerade das Loslösen vom Zwang der maximalen Effizienz und Qualität eine Möglichkeit zur kreativen Entfaltung? Und ist das Zeitalter der analogen Aufnahmetechnik wirklich endgültig vorüber oder nur durch zahlreiche digitale Innovationen im Winterschlaf – und jederzeit bereit, wieder aufgeweckt zu werden?

Fidelis Gruber

Literaturverzeichnis

- Prange, Regine (2011): Ästhetik. In: U. Pfisterer (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunsthistorie. Heidelberg: Springer-Verlag GmbH, S. 8-11.
Niesyto, Horst (2001): Medien- und Filmästhetik. In: Ludwigsburger Beiträge zu Medienpädagogik, Ausgabe 1/2001, S. 5-6.
Steyerl, Hito (2009): In Defense of the Poor Image. In: e-flux journal, Nr. 10/2009.

Medienverzeichnis

- LES ANNÉES SUPER-8 (FR 2022), Regie: David Ernaux-Briot, Annie Ernaux.

² Niesyto 2001, S. 5.

³ Ebd., S. 5.

a mateur([be]haft[et])

Super-8 und der Begriff des Amateur-Seins scheint im populären Diskurs eine unzertrennbare Zuschreibung zu sein. Grund dafür sind seine Stärken als Schmalfilmformat: Mit seiner Kompatibilität, der Einfachheit der Bedienung und den geringen Preisen erreichte das Format „a high plateau of versatility and sophistication“¹ und freute sich daher großer Beliebtheit bei Heimkonsument:innen – mit der Folge, dass dem Filmen mit Super-8 (im Gegensatz zu breiteren Schmalfilmformaten) eine gewisse abwertende Unprofessionalität zugeschrieben wurde. Professional und Super-8 sind daher scheinbar zwei konträre Hemisphären ohne direkte Berührungspunkte – und das obwohl es auch immer wieder Ausnahmefälle wie z.B. TARNATION (US 2003) von Jonathan Caouette gibt, der mit seiner Amateur-Homemade-Ästhetik und seinen Super-8-Schnippseeln trotzdem international kommerziellen Erfolg feierte.² Insbesondere bei Super-8 – im Gegensatz zu anderen Schmalfilmformaten – wurde im Generellen der Vorwurf des Amateurhaften laut Kunst- und Mediengeschichtswissenschaftler Broderick Fox genutzt, um etwas auszudrücken, das „not sophisticated, not technically adept, not pretty or polished, not of popular interest, or perhaps most frequently and opaquely, „not professional“³ sei. Die Zuschreibung des Amateur-Labels kann, wie im Folgenden gezeigt werden soll, sowohl als Eigen- als auch als Fremdzuschreibung entstehen und haftet dem Medienprodukt inhärent – so scheint es zumindest – als Teil seiner Identität an – es definiert dieses in gewissem Maße, löst sich von dem Gegenpol und dekonstruiert somit auch die negative

Konnotation als eigene neugedachte positive Eigenschaften.

Die Zuordnung im Diskurs zu einer Abgrenzung zwischen Amateur und Professional beruht dabei rein auf dem ökonomischen Erfolg und dem daraus resultierenden Wert des Werkes und Mediums: Einspielergebnisse, Technik und Personen im Stab sind hier nur exemplarisch ökonomische Teilaspekte, die den Erfolg und somit die Professionalität des Films und Mediums ausmachen. Amateur:innen hingegen geht es lediglich um die Leidenschaft, die Freude am Tun und das Spielen mit den zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln: So definiert auch Maya Deren in ihrem Manifest Amateur Versus Professional Amateur:innen als „Lover“⁴, also als jemand, „who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity“⁵. Auch der Künstler Stan Brakhage formt in seiner Ausarbeitung In defense of amateur den Begriff des Amateurhaften zu einem rein positivistischen Label um und wertet aber im gleichen Atemzug Professional ab: Seine Arbeit und die des Amateures sei eine „more real, and thus honorable, activity than work which is performed for some gain or other than what the work itself gives... surely more personally meaningful than work only accomplished for money, or fame, power, etc...“⁶. Monetärer Erfolg – und eben nur dieser – scheint also die aufspaltende, grundlegende Kraft und das Hauptaugenmerk des Kunstschaffenden zwischen Leidenschaft und Amateurhaftigkeit sowie Erfolg und Professionalität zu sein. Diese Dichotomie ist dabei meist auch im populären Diskurs ein Extrem in beide Richtungen, denn so wie Brakhage das Amateur:innen-Sein als sein höchstmögliches Lob hervorhebt, grenzt er sich zugleich indirekt vom Gegenpool, sprich den Professionals ab. Negative Konnotationen sind demnach subjektiv und funktionieren, auch wenn es ungewollt ist, in beide Richtungen – denn auch faktische Zahlen werden subjektiv interpretiert, weshalb ein ökonomischer

¹ Kattelle 1986, S. 57.

² Vgl. Rascaroli 2014, S. 232.

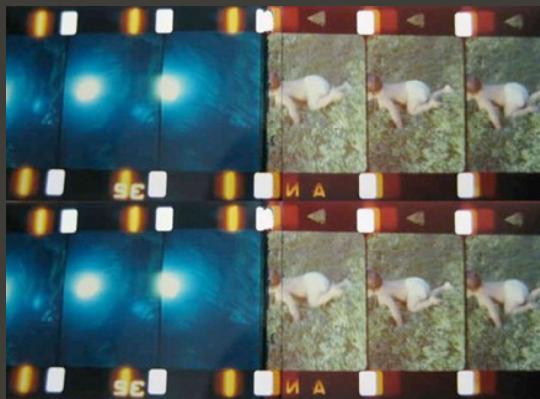
³ Fox 2004, S. 5.

⁴ Deren 1965, S. 45.

⁵ Ebd.

⁶ Brakhage 2001, S. 143.

Erfolg nicht den Mythos der Professionalität voraussetzt.



Wie TARNATION beweist ist ein Denken in Dichotomien somit nie eine Lösung: Als filmisches Werk, das Zuhause von einem einzelnen Filmemacher ohne großes Studio entstanden ist und dabei dennoch ökonomisch erfolgreich war und auf diversen Festivals lief, befindet sich dieses Werk als Graustufe irgendwo dazwischen. Legt man den Fokus vom ökonomischen Erfolg und dem Drang, ein Medium wie Super-8 oder Werke in ein binäres System zu stecken, ab, kann der Blick für andere Kriterien wie Ästhetik oder die Geschichte hinter der Geschichte geschärft werden. Die Tendenz, Werke eindeutig in Kategorien wie Amateur oder Professional zuordnen zu wollen, scheint daher als wenig produktiver Denkansatz, da die Kriterien hierfür zu vereinfacht gedacht werden und die Grenzen nicht fest, sondern wie beispielsweise bei TARNATION schlachtweg verschwommen sind. Die identitätsstiftende Funktion kann aber ebenfalls ohne einen Zugriff auf Dichotomien genutzt werden: So kann eine filmische Heimproduktion sich durch seine intendierte wackelige Kameraführung auszeichnen, ohne sich dabei automatisch selbst in eine der beiden Sphären positionieren zu müssen. Es scheint daher sinnvoll, für jedes Werk die Kontextualisierung individuell zu überprüfen, um ein differenzierteres Verständnis zu erlangen und einem Schwarz-Weiß-Denken sowie einer Kategorisierung zu entgehen.

Literatur- & Medienverzeichnis

- Brakhage, Stan (2001): In defense of amateur. In: McPherson, Bruce (Hrsg.): *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*. New York: McPherson & Company, S. 142–150.
Deren, Maya (1965): Amateur Versus Professional. In: *Film Culture*, Vol. 39, S. 45–46.
Fox, Broderick (2004): Rethinking the Amateur. Acts of Media Production in the Digital Age. In: *Spectator*, 2004, Vol. 24, No 1, S. 5–16.
Kattelle, Alan (1986): The Evolution of amateur motion picture equipment 1895–1965. In: *Journal of Film and Video*, 1986, Vol. 32, No. 3/4, S. 47–57.
Rascaroli, Laura (2014): Working at Home. Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age. In: Rascaroli, Laura/Young, Gwenda/Monahan, Barry (Hrsg.): *Amateur Filmmaking. The home Movie, the Archive, the Web*. New York etc.: Bloomsbury, S. 229–242.
TARNATION (US 2003), Regie: Jonathan Caouette.

Nicolas Frenzel

A ssoziative Montage

Die assoziative Montage – sie ist emotional, einfühlsam und erlaubt persönliche Momente im Film. Aber wie wird eine Montage im Film zu einer assoziativen Form der Montage? Und welche filmischen Praktiken und Mittel begünstigen eine solche Wirkung der Assoziativmontage? Folgt man der Argumentation von Susanne Krauß im Rahmen ihres Textes „Sichtbare Montage in Mein Leben Teil 2“, die den Montageprozess von Regisseurin und Editorin Angelika Levi in deren persönlichem Dokumentarfilm analysiert, so lässt sich dies vor allem auf einen persönlichen und selbstreflexiven Umgang mit dem Filmmaterial sowie eine subjektive Herangehensweise der Filmschaffenden zurückführen.¹ Mithilfe dieses Vorgehens nähert sich Filmemacherin Angelika Levi in ihrem Film MEIN LEBEN TEIL 2 der Biografie ihrer Mutter Ursula Becker als jüdische Überlebende des Nationalsozialismus.

Aber von Beginn an: Eine assoziative Montage, mitunter auch *metaphorische Montage*² genannt, lässt sich nach den frühen sowjetischen Filmtheoretikern Vsevolod Pudovkin und Sergej Eisenstein als eine Montageform bezeichnen, die auf der Idee basiert, Bilder innerhalb eines Films ausgehend von ihren thematischen, visuellen oder emotionalen Assoziationen, statt anhand ihrer narrativen Kontinuität miteinander zu verknüpfen.³ Diesen vom russischen Formalismus geprägten Zugang unterschreiben auch Lutz Haucke und Hans Jürgen Wulff in ihrem Beitrag für das Filmlexikon der Universität Kiel.⁴ So heißt es hier: „Fügt man Einstellungen aneinander, die keine Handlung gemein haben, keinen gemeinsamen Raum, keine Ähnlichkeit, stellt sich doch der

Eindruck eines Zusammenhangs her“⁵. Gelingt eine Assoziativmontage, so treffen Bedeutungen aufeinander, kollidieren miteinander und können so Bedeutungsimpulse freisetzen, die wiederum von Zuschauenden in der Assoziation erschlossen werden können.⁶

Nun aber zurück zu der Montagepraxis von Angelika Levi in ihrem Dokumentarfilm MEIN LEBEN TEIL 2 (DE 2003): Die Filmemacherin etabliert einen selbstreferentiellen und subjektiven Ansatz auf verschiedenen Ebenen ihres Films, um eine assoziative Montagepraxis zu entfalten sowie einen assoziativen Raum der Deutungsfreiheit zu eröffnen. Dafür kombiniert sie in essayistischer Form eine biografische Geschichtsschreibung mit der persönlichen Konfrontation und Reflexion des Materials. Ihren persönlichen Zugang entwickelt sie häufig während der Montage selbst und lässt diesen zum einen in Form von einem O-Ton ähnlichen, spontanen Voice-over zutage treten. Zum anderen offenbart sich dieser in ihren Randbemerkungen und Wiederholungen in Wort und Bild. So zeigt sie in einzelnen Filmsequenzen etwa gleichzeitig historische Zustände sowie ihren persönlichen Zugriff als Filmemacherin auf die Geschichte.⁷ Exemplarisch kann dabei eine Szene dienen, in der Levi bei der Betrachtung der familiären Urlaubsfotos im Voice-over feststellt, dass für das Jahr 1943 kein Foto existiert und dies gleichzeitig bildlich mit einer leeren Seite des Albums inszeniert. Krauß schreibt hierzu Folgendes:

Der einfache Verweis auf die Lücke, auf das nicht vorhandene Material markiert die Abwesenheit von Alltag und Normalität im Leben Ursulas – und unterstreicht zugleich die Position und Haltung der Filmemacherin: Als Teil der nachfolgenden Generation zum Verständnis der Geschichte auf Zeugnisse angewiesen, ist sie konfrontiert mit diesen Lücken und formuliert in der Montage ihren Entschluss, den Blick auf

¹ Krauß 2011, S. 187.

² Haucke/Wulff o. J., o. S.

³ Vgl. Hellermann 2023, o. S.

⁴ Vgl., Haucke/Wulff o. J., o. S.

⁵ Ebd., o. S.

⁶ Vgl. Ebd., o. S.

⁷ Vgl. Krauß 2011, S. 188–190.

eben jene Leerstellen zu richten und nachzufragen.⁸

Auf diese Weise lädt Levi mit ihrer Montage zu verschiedenen, nicht offensichtlichen Interpretationen des Films auf emotionaler, symbolischer oder auch metaphorischer Ebene ein und erzeugt einfühlsame und emotionale Momente sowie Spannung und inhaltliche Aufladung.⁹ Die assoziative Montage macht es folglich möglich, Gedanken, Gefühle und innere Zustände der Filmemacherin zu vermitteln, gleichzeitig sind es gerade diese Aspekte, die es erlauben, eine assoziative Montage mit all ihren Interpretationsräumen zu etablieren.

Auch der Einbezug von dokumentarischem Filmmaterial kann eine Assoziativmontage in ihrer Wirkung verstärken: So nutzt Levi in ihrem Dokumentarfilm etwa vorrangig Super-8-, 16mm- und VHS-Material, das mit seiner analogen und körnigen Ästhetik unabhängig von einer assoziativen Anordnung bzw. Integration im Film eine nostalgische oder emotionale Wirkung hervorrufen kann (s. **Nostalgie**). Kombiniert mit Elementen der assoziativen Montage, die diese Merkmale des Filmmaterials aufgreift, hat ein Film viele gestalterische Freiräume, um ein Endprodukt zu entwickeln, das mit vielerlei thematischen, visuellen oder emotionalen Assoziationen bestückt ist.

Zuletzt darf jedoch ein Aspekt nicht vergessen werden: Die Assoziativmontage basiert auf der Fähigkeit der Zuschauenden, „aus signifikanten Bruchstücken höhere Einheiten des Denkens zu synthetisieren“¹⁰. In der Entstehung einer Assoziativmontage mit all ihren interpretativen Kniffen müssen die Zuschauenden somit immer mitgedacht werden: Denn wenn sich der Film in seiner gesamten Gestaltung als zu komplex und unzugänglich erweist, kann eine noch so kreativ erdachte Assoziativmontage ihren Zweck und ihre Wirkung nicht entfalten – nämlich ihren

Zuschauenden eine emotionale, einfühlsame und spannungsgeladene Filmerfahrung zu ermöglichen.

Julia Hechler



Literatur- & Medienverzeichnis

- Haucke, Lutz/Wulff, Hans Jürgen (o. J.): Assoziationsmontage. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:assoziationsmontage-4585> (16.06.2025).
- Hellermann, Jason (2023): What is Pudovkin's Montage Theory?: Learn Editing Techniques from a Master. <https://nofilmschool.com/pudovkin-montage-theory> (16.06.2025).
- Krauß, Susanne: Sichtbare Montage in MEIN LEBEN TEIL 2. In: Montage AV, Jr. 20, Nr. 1, 2011, S. 187–196.
- Movie College (o. J.): Montagetheorie. <https://www.movie-college.de/filmschule/postproduktion/montagetheorie> (25.06.2025).

⁸ Ebd., S. 190.

⁹ Vgl. Ebd., S. 195.

¹⁰ Hellermann 2023, o. S.

A uthentizität

1974. Unsere Hamburger Filmmacher Cooperative ist endgültig zusammengebrochen. Der junge deutsche Film erzielt mit viel Überredungskunst und beträchtlichem finanziellen Aufwand seine ersten, großen Erfolge. Da entschließe ich mich, ausgerüstet mit einem kleinen Fernsehauftrag, ein eigenes Kamerasytem herzustellen. Irge-
detwas zwingt uns immer wieder, unser eigenes Unglück zu buchstabieren. Mein Ziel ist es, Spiel-
filme vollkommen phantasielos zu drehen, den ungestörten Ablauf der Ereignisse als perfekte In-
szenierung auszunutzen. [...]

Mit diesen Worten beginnt Hellmuth Costards Film DER KLEINE GODARD (BRD, 1978). Der Text steht geschrieben auf einem Papierbogen. Jener löst sich nach und nach in Flammen auf. Es wirkt, als würde die Bedeutung des geschriebenen Textes mit der Fragilität der materiellen Beschaffenheit des Papiers unmittelbar konfrontiert werden. Was bleibt nun übrig vom Anspruch, „Spielfilme vollkommen phantasielos zu drehen“ und welche Perspektiven eröffnen sich damit auf den Begriff der Authentizität?

Mit dem Aufkommen der Super 8 Technologie in den 60er Jahren findet eine Transferierung von Bewegtbildern statt, die den Film aus seinen Produktionsverhältnissen in den privaten Haushalt verlegt. Viele Aufnahmen entstehen, die innerhalb eines geschlossenen Umfelds verbleiben und so weder öffentlich aufgeführt, noch von einem Verleihsystem distribuiert werden. Mit dieser Entwicklung lässt sich die Frage nach Authentizität neu stellen, denke man zum Beispiel an das

Erscheinen so genannter „Home Movies“. Mit diesen lassen sich Reflexionen anstellen über Aufzeichnungen bestimmter Lebensverhältnisse, die von größeren Produktionen nicht abgedeckt werden. So sieht beispielsweise Evrén Cuevas in Home Movies das Potenzial einer „history from below“ und spricht von der Möglichkeit, mikrohistorische Einblicke aus dem Leben von Menschen unter spezifischen historischen Umständen erhaschen zu können.¹ Cuevas macht anhand autobiographischer Super 8 Filme einerseits deutlich, dass Aufnahmen spontan entstehen, die Kamera stets wackelt und alles weniger geplant wird, als es bei größeren Produktionen der Fall ist.² Andererseits arbeiten die Filme aber auch mit einem bestimmten Editing, das verschiedene Blickwinkel und Perspektiven eröffnet: So verbleibt es in FOR MY CHILDREN (IL, 2002) nicht einfach nur bei einer beschränkten Perspektive einer israelischen Familie, sondern die Aufnahmen werden kontrastiert zu makrohistorischen Darstellungen, wie sie beispielsweise in Fernsehberichterstattungen vermittelt werden.³ Eröffnet wird somit ein Dialog zwischen verschiedenen Formen bildlicher Darstellungen. In I FOR INDIA (UK, 2005), werden Super 8 Aufnahmen als Formen des Briefwechsels verwendet. Der Inder Yash Pal Suri, verlässt sein Heimatland und gründet in England eine Familie. Er und seine Verwandtschaft in Indien nutzen den Super 8 Film, indem sie sich gegenseitig Aufnahmen zuschicken, um so ihren Kontakt aufrechtzuhalten. Diese Herangehensweisen mit Super 8 verdeutlichen, dass scheinbar authentische Aufnahmen im Sinne realer Einblicke in private Lebensverhältnisse von ihrer materiellen Beschaffenheit und Aufbereitung nicht getrennt werden können. Costards Vorhaben, „Spielfilme vollkommen phantasielos zu drehen“, bestätigt diese Annahme besonders: Er nutzt mehrere Super 8 Kameras, um möglichst viele Perspektiven des Geschehens aufnehmen zu können. Zugleich erlaubt die Bauweise der Super 8 Kamera, Modifizierungen an ihr vorzunehmen, wie zum Beispiel die Herausnahme und Ersetzung eigens angefertigter Kameralinsen. Diese Beispiele geben Aufschluss

¹ Vgl. Cuevas 2014, S. 1.

² Vgl. Cuevas 2014, S. 2.

³ Vgl. Cuevas 2014, S. 8-9.



darüber, dass bei gewissen Vorstellungen von Authentizität die materielle Beschaffenheit und Aufbereitung des Filmmaterials nicht außer Acht gelassen werden sollte.

Authentizität gedacht als Originalität, lässt die Super 8 Kamera zugleich als ein widersprüchliches Gerät erscheinen: Super 8 Aufnahmen lassen sich nicht oder nur sehr schwer vervielfältigen, umgekehrt erfährt der Heimkinomarkt durch Super 8 in den 70er Jahren eine Blüte, weil damals Kinofilme auf Super 8 kopiert und verkauft wurden.⁴ Wenn

Walter Benjamin in seiner berühmten Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von einer Autorität des Kunstwerks spricht, das „ins Wanken gerät“⁵, so fordert Super 8 die Widersprüchlichkeit des Begriffs Authentizität heraus. Die Notwendigkeit einer kritischen Beurteilung dieses Begriffs zeigt sich nicht zuletzt dadurch, dass Vorstellungen von Authentizität nicht frei zu sprechen sind von Vermarktungsprozessen, denke man an Social Media Trends wie #nofilter. Seit 2016 werden Super 8 Kameras wieder hergestellt. Es bleibt zu beobachten, ob sie der Hoheit der Authentizität im digitalen Zeitalter erneut das Handwerk legen können.

Simon Winkel

⁴ Vgl. o. A. o. J.

Literatur- und Medienverzeichnis:

Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Cuevas, Efrén (2014): Change of Scale. Home Movies as Microhistory in Documentary Films. In: Rascaroli, Laura/Young, Gwenda/Monahan, Barry: *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*. New York etc.: Bloomsbury, S. 140-151.

o.A. (o.J.): Super 8: Piccolo-Film – Die großen Super-8-Distributoren. <https://off2.de/ueber-super-8/super-8-vertriebe/firmen-piccolo-film/> (23.06.2025).

Medien:

DER KLEINE GODARD (BRD, 1978).

FOR MY CHILDREN (IL, 2002)

I FOR INDIA (UK, 2005)

⁵ Benjamin 1963, S. 16.

E rinnerungsarchiv

„Wir definieren uns durch das, was wir gemeinsam erinnern und vergessen. Umbildung von Identität bedeutet immer auch Umbau des Gedächtnisses [...]“¹

So Aleida Assmann in ihrem 2018 erschienenen Buch über Erinnerungsräume. Um Erinnerungen soll es auch in diesem Beitrag gehen, genauer genommen um Erinnerungen innerhalb einer Familie und dies über Generationen hinweg. Erinnerungen sind nichts Festes, nichts Standhaftes. Sie verändern sich, werden weitergegeben, überschrieben, manchmal auch verdrängt. Besonders in Familien können Erinnerungen einen emotionalen Prozess durchlaufen, der für nachfolgende Generationen schwer zu greifen ist. Was aber passiert, wenn dieser Prozess über Bilder, Videos und Filme durch den Alltag ergänzt wird? Können Erinnerungen ‚sichtbar‘ archiviert werden? Und wenn ja, wie?

Hier kommt das 1965 eingeführte Schmalfilmformat, das Super-8 Format, ins Spiel. Dieses veränderte grundlegend die Entwicklung des Familienfilms, denn es wurde überwiegend für den privaten Bereich genutzt, und viele Familien der damaligen Zeit machten sich diese Technologie zunutze: „Mitte der Siebzigerjahre besass [sic] in der Bundesrepublik Deutschland jede fünfte Familie eine Filmausrüstung.“² Diese wurde verwendet, um private Momente wie Geburtstage, Urlaube oder Familienfeste dokumentieren und festhalten zu können. Durch die hauptsächlich private Nutzung wird das Format oft als ‚amateurhaft‘ abgestempelt. Es gibt Stimmen, die das

Hobby und den Familienfilm als eine Art Nachahmung des professionellen und klassischen Hollywood-Films ansehen, so beispielsweise Patricia R. Zimmermann in ihrem 1995 erschienenen Buch *Reel families: A Social History of Amateur Film*. Dieser Beitrag soll zeigen, dass der Familienfilm weit mehr als eine bloße Nachahmung ist: Es ist ein Erinnerungsarchiv. Der Begriff Erinnerungsarchiv meint in diesem Zusammenhang einen Zwischenraum aus persönlicher Geschichte, kollektiver Erinnerung, Material und Montage. Diese Begriffsdefinition ist wichtig, für den späteren Verlauf dieses Beitrages, besonders in Verbindung mit dem folgenden Filmbeispiel.

Der autobiografische Dokumentarfilm MEIN LEBEN TEIL 2 (DE/CL, 2003) von Angelika Levi zeigt, wie sich private Bilder in ein persönliches wie kollektives Erinnerungsarchiv verwandeln lassen. Levi nutzt darin Super-8-Aufnahmen, Tagebuchfragmente und Familienfotos, um die teilweise verdrängte Geschichte ihrer jüdischen Familie im Nachkriegsdeutschland für sich aufzuarbeiten. Die privaten Aufnahmen stehen dabei nicht nur für die Erinnerungen, sondern zeigen auch, was nicht erinnert wurde. Angelika Levi macht durch eine Montage genau diese Fragmentierung und Unvollständigkeit sichtbar, beispielweise durch leere Seiten im Familienfotobuch. Susanne Krauß setzt sich in ihrer Arbeit mit sichtbaren Montagen auseinander und zeigt eindrucksvoll, wie Angelika Levi als Tochter in ihrer visuellen und narrativen Gestaltung nach Ausdrucksformen sucht, die den komplexen Zusammenhängen von generationsübergreifendem Trauma, Erinnerung, Identität und familiärer Verdrängung gerecht werden.³ In Levis Film steht dieses Archiv sinnbildlich für die Suche nach Identität. Die Praxis des Familienfilms, wie sie im Super-8-Format ihren Ausdruck fand, ist dabei nicht nur eine private Handlung, sondern immer auch kulturell geprägt. Alexandra Schneider beschreibt diese Doppelfunktion treffend: „Sie erlaubt den Menschen gleichermaßen die Darstellung ihrer Individualität und die Darstellung gemeinschaftlicher oder gesellschaft-

¹ Assmann 2018, S. 63.

² Schneider 2004, S. 28.

³ Krauß 2011, (o.S.)

licher Mitgliedschaften. Sie ist zudem stark von kulturellen Konventionen geprägt.⁴ Später wird ergänzt: „Zugleich leistet der Film damit einen Beitrag dazu, Erfahrungen im Familienkreis erzählbar und überlieferbar zu machen.“⁵ Super-8-Filme, die über Jahre hinweg vielleicht unbedacht im Schrank lagen, können so zu aktiven Zeugnissen der Vergangenheit werden. Sie funktionieren nicht nur als visuelles Gedächtnis, sondern dienen auch als Dokumente der Erinnerungen.⁶

Dennoch lässt sich festhalten, dass der Familienfilm, sei es in Form von Super-8 oder digitalen Formaten, einen wichtigen Beitrag zur medialen Erinnerungskultur leistet. Schneider beschreibt den privaten Film als direkte historische Fortsetzung der Familienfotografie, da beide einem Wunsch nach Erinnerung und einer Sehnsucht nach Bildern der Familiengeschichte folgen.⁷ Der Begriff Erinnerungsarchiv verweist auf einen aktiven, emotional aufgeladenen Raum, in dem Erinnerungen neu gedeutet und hergestellt werden können. Besonders in Super-8-Filmen, die vermeintlich beiläufige Momente festhalten, zeigt sich, wie stark private Bilder zur kollektiven Erinnerung beitragen können und über Generationen hinweg Bedeutung gewinnen können. Als Erinnerungsarchiv ermöglicht der Familienfilm eine Auseinandersetzung mit Herkunft, Identität und innerfamiliären Spannungen. Es verwandelt Alltägliches in Erzählbares und macht erfahrbar, dass Erinnern immer auch bedeutet, sich selbst und die eigene Geschichte neu zu verhandeln.

Emi Noll



Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida (2018). Erinnerungsräume. Formen und
Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Verlag
C.H.beck oHG, München.
Krauß, Susanne (2011). Sichtbare Montage in MEIN LEBEN TEIL 2.
In: Montage AV, Jr. 20, Nr. 1.
Schneider, Alexandra (2004). „Die Stars sind wir“. Heimkino als
filmische Praxis. Schüren Verlag GmbH, Marburg.

Medienverzeichnis

- MEIN LEBEN TEIL 2 (DE/CL, 2003), Regie: Angelika Levi.

⁴ Vgl. Schneider 2004, S. 23.

⁵ Ebd. S. 24.

⁶ Vgl. Ebd. S.25.

⁷ Vgl. Ebd. S. 28.

Filmisches Recycling

Plastikflaschen, Altpapier, kaputte Kleidungsstücke – Recycling wird in der heutigen Zeit vor allem mit Müll und Abfall verbunden, mit etwas, das ohne eine Weiter- beziehungsweise Wiederverarbeitung unnütz und verworfen würde. Die Kreation von Neuem durch die Nutzung von Altem, andernfalls Wertlosem, wird im normalen Sprachgebrauch als positiv und nachhaltig bewertet. Wie kann dieses Wort nun aber Eingang in den Bereich der Film begiffe erhalten? Julia Zutavern nutzt den Begriff des Recyclings in ihrem Text zum Besetzerfilm¹ und erweitert dadurch seine Definition.

Filmisches Recycling kann demnach im Kontext des Super-8-Formats als das Nutzen und Weiterverarbeiten von gefundenem Filmmaterial in größeren filmischen Arbeiten definiert werden. Das gefundene Material kann laut dem *Lexikon der Film begiffe* der Uni Kiel aus unterschiedlichen Quellen stammen: „Archivbilder, Filmabfälle und -reste, Amateurfilme, *home movies* etc.“² können hier Ursprung sein. Dabei kann ein Film nur teilweise oder vollkommen aus gefundenem Material bestehen. Das zerstreute, meist private Super-8-Material wird mit der Nutzung in einem Film für ein öffentliches Publikum gebündelt, kontextualisiert und zugänglich gemacht. Dadurch erlebt es einerseits eine Zweckentfremdung, da es ursprünglich nicht für den öffentlichen Blick bestimmt ist, andererseits wird im Zuge der Rekontextualisierung neues Bedeutungspotential erschlossen: Durch das Einfügen in die Dramaturgie des Rahmenfilms entstehen im Kontext des restlichen verwendeten Materials neue Sinnzusammenhänge, wodurch das ursprüngliche Material historisch in einen

gesamtgesellschaftlichen Diskurs eingeordnet werden kann. Zum Beispiel referieren Aufnahmen von Protestbewegungen immer auf die größeren politischen Gegebenheiten und können dabei eine zeitliche Abfolge einer Bewegung dokumentieren.

Durch die Nutzung von gefundenem Super-8-Material kann eine Verbindung zwischen diesen breiteren historischen und gesellschaftlichen Kontexten und der persönlich-individuellen Geschichte hergestellt werden, welche in der mikrohistorischen Forschung untersucht wird. Die Forschung mit Fokus auf Einzelpersonen sowie kleinen sozialen Zirkeln bringt neue Perspektiven auf Historiografie mit sich. Die amateurhafte Ästhetik des Super-8-Format mit dessen verwackelten Aufnahmen und grobkörniger Auflösung suggeriert eine Nähe zur gezeigten individuellen Erfahrung und schafft somit Authentizität. Zusammen mit der Tatsache, dass es nicht für den öffentlichen Raum geschaffen wurde, evoziert das Sichten solchen Filmmaterials ein Gefühl von Privatheit. Das Wiederverwerten des Filmmaterials gewährt schließlich Einblicke ins Alltagsleben und die Erfahrungen von Individuen, sozialen Gruppen oder Minderheiten und erstellt somit Portraits vergangener Lebenswelten und -wirklichkeiten. So können auch historische Traumata und Themen wie Rassismus, Geschlecht und Diaspora sichtbar gemacht werden. Hier könnte laut Efrén Cuevas eine „Geschichte von unten“ erzählt werden,³ die gegebenenfalls entgegen der Darstellungen des Mainstreams läuft.

Das Recyceln von *home movies* in ihrer Verwendung und Einbettung in Dokumentarfilme untersucht Cuevas im Text *Change of Scale. home movies as Microhistory in Documentary Films*. Hierbei werden *home movies* als wertvolle Quellen für mikrohistorische Forschung vorgestellt, die eine „Geschichte von unten“ erzählen. Wo große historische Historiografie die Bedeutung von Alltag und sozialen Erfahrungen häufig ausklammert, kann durch *home movies* die Dichte an Lebenssituationen und sozialen

¹ Vgl. Zutavern 2009, S. 151.

² Brunner/Schlüchter, o. S.

³ Vgl. Cuevas 2014, S. 2.

Beziehungen aufgezeigt werden. So können ganze Portraits des Alltagslebens und von sozialen Strukturen vergangener Generationen und Minderheiten verhandelt werden.⁴ Dadurch wird eine neue, klassenübergreifende Perspektive auf bekannte historische Ereignisse eröffnet und Mikro- kann mit Makrogeschichte verbunden werden. Sobald *home movies* aus dem privaten Raum in eine größere Dramaturgie gespeist werden, werden sie ihrem privaten, familiengebundenen Zweck entfremdet. Damit auch außerhalb des Familien- und Bekanntenkreises verstanden werden kann, muss zwangsläufig ein narrativer Rahmen gebaut werden und *home movies* kontextualisiert werden. Diese Aufgabe fällt den Filmemachenden zu.⁵ Der Film I FOR INDIA (UK/DE 2005) von Sandhya Suri zeigt die Einbettung von *home movies* in einen Dokumentarfilm: Audiovisuelle Briefe werden zwischen einer nach England ausgewanderten Familie und ihren Verwandten in Indien ausgetauscht und dokumentieren Momente aus dem Familienleben, aber auch die (post-)migrantische Erfahrung in Großbritannien. Die recycelten Aufnahmen werden in einen zeitlichen Ablauf gebracht und bilden so ein Portrait der Familie über Jahrzehnte. Zudem wird durch die Dokumentarfilmmechanik, z. B. in Interviews, genug Kontext gegeben, was außenstehenden Betrachtenden des Films ihre Geschichte vermittelt und die zeitliche Abfolge nachvollziehbar macht.⁶

Anders als beim herkömmlichen Verständnis von Recycling wird bei der Weiterverarbeitung von privatem Super-8-Filmmaterial das gefundene nicht direkt als Müll oder Abfall klassifiziert. Trotzdem erhält es durch das Recyceln und Einfügen in eine größere Dramaturgie neue Bedeutung und die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Die verwackelte, unperfekte Ästhetik ist beim filmischen Recyclen als Stärke und Zeichen der Ausdruckskraft des Materials in Hinblick auf Authentizität zu verstehen. Durch die

Nutzung von gefundenem Material kann konkret eine ‚Geschichte von unten‘ erforscht werden.

Emily Rohrbach



Literatur- und Medienverzeichnis:

Brunner, Philipp/Ansgar Schlichter (o.J.): „Found Footage Film“. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/foundfootagefilm-6751> (19.06.2025).

Cuevas, Efrén (2014): „Change of Scale. *home movies* as Microhistory in Documentary Films“. In: Laura Rascaroli/Gwenda Young/Barry Monahan (Hrsg.): *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, New York etc.: Bloomsbury, S. 140-151.

Zutavern, Julia (2009): „Anstiftung zum Stadtfriedensbruch: Der Besetzerfilm“. In: *Cinema*, Nr. 54, S. 145-157.

I FOR INDIA (UK/DE 2005), Regie: Sandhya Suri.

⁴ Vgl. Cuevas 2014, S. 2.

⁵ Vgl. ebd., S. 3.

⁶ Vgl. ebd., S. 9.

H ome Cinema

Der Begriff Home Cinema – zu Deutsch Heimkino – bezeichnet heute meist moderne audiovisuelle Systeme mit großen Flachbildfernsehern, Dolby-Surround-Anlagen und Streamingdiensten. Doch seine Ursprünge reichen weit zurück, lange bevor Amazon Prime, Netflix und weitere Streamingplattformen unseren Alltag bestimmten. Einer der wichtigsten Meilensteine auf dem Weg zum Heimkino war das Aufkommen des Super 8 Films in den 1960er-Jahren. Kodak ermöglichte durch die Einführung von Super 8 im Jahr 1965 eine günstige und einfach zu handhabende Art von Amateurfilmformat.¹ Diese Filmtechnik machte es erstmals breiten Bevölkerungsschichten möglich, Filme nicht nur selbst zu drehen, sondern auch zu Hause in Kinoqualität anzusehen – eine Revolution für das private Filmerlebnis. Der Kinobesuch war damals eine zentrale Form der Filmrezeption, die nun durch das Einführen des Super-8-Films ins eigene Heim gebracht wurde. Das Heimkino, das der Duden als eine „Filmvorführung zu Hause mit einem Schmalfilmprojektor“ definiert, hat sich im Laufe der Zeit stark weiterentwickelt.²

Ein typisches Super 8-Heimkino bestand aus einem Projektor, einer Leinwand (oder notfalls einer weißen Wand) und dem entsprechenden Tonfilm. Während frühe Super 8-Projektoren noch stumm waren, kamen ab den 1970er-Jahren zunehmend Tonfilmprojektoren mit Magnettonspur zum Einsatz.³ Damit wurde das Heimkinoerlebnis dem Kinosaal ähnlicher. Die Vorführung eines Films war ein Ereignis: Das Einlegen der Filmrolle, das Summen des Projektors, das gedämpfte Licht – all das sorgte für eine

Atmosphäre, die weit über das bloße Anschauen eines Films hinausging. Für viele Familien war der Super 8-Filmabend ein gesellschaftliches Ereignis, bei dem Urlaubsfilme, Kindergeburtstage oder Amateurfilme gemeinsam wie auch allein erlebt wurden.⁴

In den 1960er- und 70er-Jahren wurde der Besitz einer Super 8-Ausrüstung nicht nur als technisches Hobby, sondern auch als Zeichen von Kulturinteresse und Statussymbol gesehen. Schon die Werbetexte, die Kodak 1965 nutzte, zeigen, dass der Super-8-Film eine neue Generation von Hobbyfilmmern und privaten Kinobetreibern hervorbrachte.⁵ Das Home Cinema wurde von Kodak in den 1960er-Jahren als eine günstige Alternative zum Kinobesuch beworben. Doch ein genauer Blick auf die damaligen Preise zeigt, dass sich ein vollständiges Heimkino-Set eher besserverdienende Haushalte leisten konnten. So kosteten Kodak Movie-Kameras zwischen 50 und 175 Dollar, während Projektoren – insbesondere Tonfilmprojektoren ab den 1970er-Jahren – zwischen 195 und 595 Dollar lagen. Ein besonders teures Modell war



der No. D100 KODAKINSTAMATIC100 Sound-Projektor, dessen Preis bei 595 Dollar lag.⁶ Für viele war das Heimkino damit weniger ein alltägliches Medium als vielmehr ein exklusives Hobby – ein technisches Statussymbol, das zugleich kulturelles Interesse signalisierte.

¹Vgl. Camporesi 2020, S87.

²Vgl. Duden (Internetquelle).

³Vgl. Filmlexikon (Internetquelle).

⁴Vgl. Schneider 2004, S29.

⁵Vgl. 1965 Kodachrome II (Internetquelle).

⁶Vgl. ebd.

Im Vergleich dazu hat sich das Heimkino von heute stark gewandelt. Dank technologischer Entwicklungen und sinkender Produktionskosten sind moderne Heimkinosysteme deutlich erreichbarer geworden. Flachbildfernseher, hochwertige Lautsprecher und Streaming-Abos sind heute selbst für durchschnittlich verdienende Haushalte zugänglich. Das einst elitäre Heimkino ist heute einalltäglicher Bestandteil vieler Wohnzimmer. Dabei hat sich auch die Funktion verändert: Während das Heimkino früher eine spezielle, oft inszenierte Vorführung war, ist es heute ein flexibles Medienangebot, das rund um die Uhr genutzt werden kann. Zudem hat sich der Statuswert des Heimkinos verschoben. In den 1960ern war der Besitz eines Projektors Ausdruck von technischem Know-how und kulturellem Kapital. Heute hingegen zeigt sich sozialer Status eher durch hochauflösende 4K/8K-Fernseher, Smart-Home-Integration oder Premium-Abonnements. Gleichzeitig ist das Heimkino demokratischer geworden: Mit mobilen Geräten, Tablets und erschwinglichen Beamern ist das Filmerlebnis längst nicht mehr an feste Räume oder hohe Investitionen gebunden.



Laura Koch

Literaturverzeichnis:

CAMPORESI, Enrico: Super 8 Ausstellungen. Notizen zur Obsoleszenz eines Formats. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 22, 2020.

DUDEN Heimkino. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heimkino> (16.06.2025).

EFRÉN, Cuevas: "Change of Scale: Home Movies as Microhistory in Documentary Films", in Laura Rascaroli, Gwenda Young and Barry Monahan (eds.),

Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web, Bloomsbury, New York and London, 2014.

FLMLEXIKON Heimkino. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:heimkino-9687>. (16.06.2025)

MAGAZINE: <https://super8festivals.org/federation#magazines> (16.06.2025).

SCHNEIDER, Alexandra: Die Stars sind wir": Heimkino als filmische Praxis, Marburg

Horror und Super-8

Nach Jahren des Misserfolgs und vergeblicher Versuche, an seinen Bestseller anzuknüpfen, wittert der True Crime-Autor Ellison Oswald seine große Chance. Mit einem Vorwand überzeugt er seine Frau, mit ihm und ihren zwei Kindern in ein Haus mit mysteriöser Vorgeschichte zu ziehen. Was sie nicht weiß ist, dass sich die Familie der Vorbesitzer am Baum im Garten erhängt hat. Doch das genau ist es, was Ellison so fasziniert. Beim Entrümpeln des Dachbodens stößt er auf einen Karton mit Super-8-Filmen, die mit Aktivitäten und Jahreszahlen versehen sind. Neugierig darüber, was hier gefilmt wurde, legt Ellison den ersten der Filme ein und wird Zeuge eines grausamen Mordes.

Das ist die Handlung des 2012 erschienenen Horrorfilms *SINISTER* (USA/GB/CA 2012), der laut einer 2020 veröffentlichten Studie der englischen Firma Broadband Choices zum „gruseligsten Horrorfilm aller Zeiten“¹ gekrönt wurde. Der entscheidende Faktor hierbei war der durchschnittliche Puls der Zuschauenden während des Films, welcher bei 86 lag und damit den Ruhepuls vor dem Film um 21 Schläge pro Minute überschritt. Als angst-einflößendste Szenen werden zumeist die vom Protagonisten geschauten Super-8 Filme genannt. Doch was macht diese Szenen im Speziellen so schreckenerregend, dass sie alle anderen teilnehmenden Horrorfilme, sogar Klassiker wie *THE EXORCIST* (DER EXORZIST, USA 1973) und *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* (BLUTGERICHT IN TEXAS, USA 1974) überbieten konnten?

Zunächst einmal hilft es zu verstehen, was einen Horrorfilm gruselig macht. Das ist natürlich von



Person zu Person verschieden, weshalb sich das Horrorgenre längst in verschiedenste Unterkategorien aufgespalten hat. Slasher-Filme wie *HALLOWEEN* (*HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS*, USA 1978) oder *FRIDAY THE 13TH* (*FREITAG DER 13TE*, USA 1980) bauen auf der Angst vor brutalen Serienmördern auf, Sci-Fi Horror wie *THE INVISIBLE MAN* (*DER UNSICHTBARE*, USA 1933) oder *THE FLY* (*DIE FLIEGE*, USA/CA 1986) thematisiert die schockierenden Auswirkungen von Technologie, übernatürlicher Horror wie in *JU-ON* (*JU-ON – THE GRUDGE*, JP 2002) oder *POLTERGEIST* (USA 1982) konfrontiert sein Publikum mit Geistern und Dämonen und Creature Features wie *THE RELIC* (*DAS RELIKT*, UK/DE/JP/USA 1997) oder *THE DESCENT* (*THE DESCENT – ABGRUND DES GRAUENS*, UK 2005) stellen unnatürliche Monster in den Vordergrund ihrer Handlungen. Dennoch hat es *SINISTER* scheinbar geschafft, die breiteste Zielgruppe zu verängstigen.

In seinem 2019 veröffentlichten Artikel über Horrorfilme schreibt G. Neil Martin, dass sich die Natur angsteinflößender Objekte und Szenarien mit zunehmendem Alter verändere: Während jüngere Kinder eher vor Unbekanntem oder Abstraktem Angst hätten, fußten die Ängste älterer Befragter zunehmend auf realistischeren Bedrohungen.² Dieser simulierte Realismus und die Nähe zum Geschehen scheint der entscheidende Faktor für den Erfolg von *SINISTER* und seinen Genrekollegen gewesen zu sein. Jeder einzelne der Top 5 gruseligsten Filme der Studie spielt in einem westlichen Alltagssetting und die Charaktere haben verbreitete Berufe und Familienkonstellationen, die für den Teilnehmenden der Studie wahrscheinlich sofort nachvollziehbar waren. Schließlich ist es als mittelständisches Familienmitglied einfacher, sich in die Rolle eines solchen hineinzuversetzen, als in die eines Raumfahrers des 22. Jahrhunderts.

¹ Decision Technologies Limited 2022.

² Martin 2019.

Doch nun kommt das Alleinstellungsmerkmal von SINISTER: die Nutzung von Super-8 als Quelle des Horrors. Wie in Efrén Cuevas 2014 veröffentlichtem Artikel über die Nutzung von Super-8 als Dokumentarmedium erklärt als Dokumentarmedium erklärt, war der Super-8 Film zu seiner Veröffentlichung im Jahr 1965 eine technische Revolution für Amateurfilmende auf der ganzen Welt.³ Erstmals war es möglich, für einen überschaubaren Preis eigene Filme zu drehen und so zu zeigen, was man wollte. Es war die Geburtsstunde des *home movie*-Genres. Laut Cuevas fallen unter dieses die authentischsten Filmaufnahmen überhaupt, da ihre Unprofessionalität und Spontanität kaum Möglichkeit zur Manipulation lasse.⁴ Häufig stellen *home movies* Familien- oder Alltagsszenen wie Kindergeburtstage oder Grillabende dar (s. Authentizität).

Diese vermeintliche Authentizität ist der Eckpfeiler für die fünf Filme, die Ellison auf dem Dachboden findet, da sie handgeschriebene Titel wie „BBQ '79“ oder „Pool Party'66“ tragen und damit zunächst auf das vertraute Genre des unverfälschten *home movie* schließen lassen. Wie Noel Carroll bereits 1987 feststellte, beruht Horror als Genre darauf, dass die Zuschauenden mit den Protagonisten mitfühlen und schlussendlich deren Empfinden von Schrecken teilen.⁵ Wenn also die Figur des Ellison Oswald, mit dem wir uns als Betrachtende identifizieren, den ersten Super-8 Film einlegt und erwartet, harmlose Familienaufnahmen zu finden, fühlen wir uns ähnlich. Als aber plötzlich der grausame Tod der Familie zu sehen ist, sind wir ebenso schockiert wie Ellison. Uns ist klar, dass wir einen Film schauen aber dadurch, dass wir durch vertraute Elemente in seine Welt gezogen wurden und durch unseren Glauben an Super-8 als Medium hoher Authentizität wirken die Tode in den Filmen auf uns fast so wie auf den Protagonisten: Echt.

Diese Philosophie des authentischen Mediums, das den Horror glaubwürdiger erscheinen lässt, haben viele andere Filme im Horror- oder

Thrillergenre ebenfalls genutzt. Beispiele dafür sind 8MM (DE/USA 1999), in dem mit ebenfalls günstigem und leicht zugänglichen 8mm Film Morde gefilmt werden, RINGU (RING-DAS ORIGINAL, JP 1998), in dem eine Bootleg-VHS-Kassette mit tödlicher Wirkung kursiert, THE BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999), in dem die letzten Stunden einer Gruppe vermisster Wandernder durch ihre Film-aufzeichnungen nachverfolgt werden und natürlich der Film SUPER 8 (USA 2011), in dem genau wie in SINISTER eine Super-8 Kamera die schreckliche Wahrheit auf Film festhält. In einer neueren Ausgabe derselben Studie wurde SINISTER von HOST (UK 2020) entthront. Letzterer handelt von einer Zoom-Konferenz, in der sich seltsame Dinge abspielen. Ebenso wie beim vorherigen Rekordhalter werden hier unsere Erwartungen an ein häufig als authentisch betrachtetes Medium missbraucht, um den Horror noch realer wirken zu lassen, nur ist es hier kein analoges, sondern ein digitales Format, um das sich die Handlung und ihre Schrecken drehen. Diese Entwicklung ist ironischerweise sehr nah an der des Filmformats selbst: Schlussendlich wird das Amateurformat Super-8 durch das Amateurformat Digitalkamera abgelöst. (s. amateur([be]haft[et]))

Julian Obermann

Literaturverzeichnis

- Decision Technologies Limited (2022): The scariest movies according to Scintel! 2022 Update. <https://www.broadbandchoices.co.uk/features/science-of-scare> (abgerufen am 27.06.2025).
- Martin G. Neil (2019): Why Do You Like Scary Movies? A Review of the Empirical Research on Psychological Responses to Horror Films. In: Frontiers in Psychology.
- Noël Carroll (1987): The Nature of Horror. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 1, S. 51-59.
- Schmidt, Joachim (o. J.b): Über Super 8. <https://off2.de/ueber-super-8/ueber-off2/> (25.06.2025).
- Cuevas, Efrén (2014): Change of Scale: Home Movies as Microhistory in Documentary Films. In Laura Rascaroli, Gwenda Young and Barry Monahan (Hrsg.): Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web, Bloomsbury, New York and London, 2014, S. 139-151.

³ Cuevas 2014.

⁴ ebd.

⁵ Carroll 1987.

Katalog

Kataloge kennt wohl jede:r in einer bestimmten Art und Weise. Egal ob als kleines Papierheftchen mit den neuesten Supermarkt-Angeboten im Briefkasten, Literaturverzeichnis für die Unibibliothek oder als Online-Katalog für den nächsten Kleidungsbummel. Aber wie lange gibt es Kataloge schon, was haben sie mit Super-8 zu tun und was können sie uns noch zeigen?

Laut dem Duden ist ein Katalog ein „nach einem bestimmten System geordnetes Verzeichnis von Gegenständen, Namen o.Ä.“.¹ Die Geschichte des Katalogs reicht bis in die Antike. Verzeichnisse von Waren, Lebensmitteln, etc. gab es schon dort. Das Prinzip des Versandkatalogs folgte ein paar Jahrhunderte später. „In Deutschland begann der Verkauf per Katalog in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts“.² Über die Jahre entstanden immer mehr Versandhandelsfirmen. Seit den 1990er Jahren begann dann die Entwicklung und Verbreitung ins Internet. Anbieter wie Amazon und eBay wurden größer und galten als Vorreiter für eine neue Phase des Versandhandels beziehungsweise der Kataloge. Mit den Versandkatalogen entstand eine neue Art der Vernetzung. Menschen aus allen Regionen, egal wie abseits, konnten nun moderne Waren wie beispielsweise neue Haushaltsgeräte bestellen.

Im Falle der Super-8 Kataloge handelt es sich um eine Broschüre beziehungsweise ein Heft über die verfügbaren Super-8 Filme – egal ob neu oder alt. Von Abenteuer und Action über Comedy und Horror bis hin zu Erotik. Mit dem Katalog-Programm kommt das Kino direkt ins Wohnzimmer (s.

Reduktionskopie fürs Heimkino). Die Kataloge dienten zur Werbung und direkten Bestellung. Sie enthielten Titelbilder, Filmzusammenfassungen, Laufzeiten, Bestellnummern und Hinweise zum Format (Schwarzweiß-, Farbe-, Stumm- oder Tonfilm). In der Super-8 Kultur wurde spielerisch experimentiert und entdeckt. Bild für Bild, Seite für Seite, alles in Reihe, aber doch auch irgendwie bunt durchmischt. Die Kataloge ähneln sich in ihrer Art und Ästhetik, dem Experimentieren und Probieren mit der Super-8 Kamera.

Ein Katalog ist jedoch weit mehr als ein bloßes Ordnungssystem. Er erfüllt neben dem Organisieren auch affektive und kontextuelle Funktionen, die nicht außer Acht gelassen werden sollten. Durch seine Bilder, seine Texte, seine Angebote wird Realität abgebildet. Er ist eine Form der Welterfassung, ein Spiegel der jeweiligen kulturellen Werte und Themen einer Zeit – Was ist wichtig? Wofür interessieren sich die Menschen? Welche Bedeutung haben bestimmte Dinge? Was gehört wie zusammen?

Mithilfe von Katalogen kann eine breitgefächerte Analyse und Untersuchung vergangener und moderner gesellschaftlicher Kontexte gemacht werden. Verkaufskataloge seien „wichtige Grundlagen zur Erforschung [...], zu Fragen des Sammelns, der Geschmacksbildung sowie zu einzelnen Künstlern und Kunstgattungen“.³ Im Falle von Super-8 kann mit den Katalogen der größten Vertreiber des Filmformats in Deutschland – *marketing film, piccolo film* und *UFA* – geschaut werden, welche Filme zu bestimmten Zeiten erfolgreich waren und wie sich Genres weiterentwickelt haben. Wie ‚katalogisiert‘ filmisches Sehen die Welt? Wie könnte man Katalogisieren als Stilmittel verwenden und in künstlerischer oder filmischer Praxis verwenden? Außerdem können Themen wie Geschlecht, Gender, Emotion und Repräsentation untersucht werden. Wie werden beispielsweise Geschlechterrollen dargestellt?

Der *Marketing-Film-Katalog* aus 1975 beginnt mit der Überschrift „Die erfolgreichsten Kinofilme.

¹ Duden o. J.

² Geister 2003.

³ UB Uni Heidelberg o. J.

Auf Super 8.“ Bereits auf der zweiten Seite spricht der Katalog mit dem Slogan „Machen Sie Kino. Bequem zu Hause im Wohnzimmer“ von einem gesellschaftlichen Wandel. Film verlagert sich immer mehr in die eigenen vier Wände. Damit spiegelt der Katalog auch eine Veränderung in medialen Rezeptionsgewohnheiten wider.

Der Katalog unterteilt sich in die Genre Action/Krimi/Abenteuer, Western, Science-Fiction, Unterhaltung, erotische Filme, Karate-Schocker, Horror und Dokumentarfilme. Mit Filmplakaten, Szenenbildern und kurzen Inhaltsangaben werden die Filme beworben. Dabei umfasst das Programm sowohl Neuerscheinungen als auch Wiederveröffentlichungen älterer Filme, die durch ihre Wiederaufnahme einen Klassiker-Status suggerieren. Im Rahmen von medienwissenschaftlichen Untersuchungen zu den gesellschaftlichen Kontexten des Super-8 Formats bietet der Katalog eine wertvolle Quelle: Einerseits lässt sich feststellen, welche Filme über mehrere Jahre hinweg präsent bleiben und damit kulturelle Relevanz aufzeigen, andererseits bieten die Auswahl der Szenenbilder sowie die Inhaltsbeschreibungen Anhaltspunkte für weiterführende Untersuchungen zu Themen wie der Repräsentation von Geschlechterrollen oder der narrativen Inszenierung verschiedener Genres.

Beide Medien – Katalog wie Super-8 – sind Relikte des Sammelns, Suchens und Findens. Kataloge ordnen das Material, archivieren Filme und Momente und halten gesellschaftliche Kontexte fest. Beide sind Symbol und Werkzeug von Geschichte, Ordnung und Erinnerung (s. **Erinnerungsarchiv**).

UB Uni Heidelberg (o. J.): German Sales – Quellen zu Kunsthändel und Provenienzforschung.
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/germansales/index.html>
(26.06.2025).

Cora Tuma

Literaturverzeichnis

Duden: Katalog, der (o. J.): <https://www.duden.de/rechtschreibung/Katalog> (26.06.2025).
Geisler, Bob (2003): Die Geschichte des Versandhandels.
<https://www.abendblatt.de/wirtschaft/article106660230/Die-Geschichte-des-Versandhandels.html> (26.06.2025).

Körperlichkeit

Im Falle von Super-8 – da es sich um ein analoges Filmformat handelt – ist einer seiner Körper der physische Filmstreifen. Er ist ein Körper, der sich anfassen, riechen, zerschneiden, neu zusammensetzen lässt, ein Körper der unausweichlich verwittert und verwest.¹ Super-8 besitzt eine einzigartige Textur, genauso wie 16mm und 35mm jeweils ihre individuelle Textur besitzen. Diese wird visuell erfahrbar in der Interaktion der Emulsion mit dem reflektierten Licht der Objekte. Bildrauschen, mechanische Abnutzungsschäden, entstanden durch das wiederholte Abspielen, und chemische Veränderungen bei der Entwicklung sowie die Einwirkung von Zeit und Elementen auf das Filmmaterial zeigen sich als Verfärbungen und Flecken im projizierten Bild. Der materielle Körper des Filmstreifens macht sich somit sichtbar.

Ein zweiter Körper des Films ist der seiner abgebildeten Objekte. Dieser besteht im indexikalischen Bezug des Films auf das Dargestellte, auf den bereits erwähnten Abdruck der Lichtreflektionen dieses Dargestellten. Es ist ein kausaler Beweis, der trotz physischer Abwesenheit der Objekte doch auf eine Anwesenheit derer – auf ihre Existenz zu der Zeit, zu der sie aufgenommen wurden – beharrt. Auch wenn die Ikonizität, d. h. die Ähnlichkeit des Bildes zu dem, was es zeigt, verschwindend gering ist, besteht dieser Bezug dennoch, denn es geht bei der Indexikalität nur um den kausalen Verweis, nicht die Getreue des Abbilds.

Eine Überschneidung der beiden Körper – Filmstreifen und indexikalischer Verbund zur aufgenommenen Materie – findet statt, indem sich der indexikalische auf dem materiellen einschreibt und einen dritten Kombikörper formt: den interobjektiven, eine Chimäre aus dem Objekt Filmstreifen und der eingebrannten Lichtreflektion des abgebildeten (menschlichen) Körpers. Dazu Pavel Prokopic:

There is a certain haptic exchange between the two material bodies, unified and homogenised through light, which ultimately coincide as one body in the virtual image, emancipated from both the performer's body and the body of the medium, and yet inseparable from both.²

Die Textur des Filmkörpers im Filmstreifen vermischt sich mit dem indexikalischen Abbild der Objekte und generiert dadurch eine neue Erfahrung beider Körper. Die Ikonizität des Abbildes wird verfremdet durch die Narben, die (Ver)Färbung, die Lichtempfindlichkeit, durch die vorgegebenen Eigenschaften des Films selbst, sowie durch den Entwicklungsprozess, den er durchlaufen hat. Je nach Alter und Verfall können diese Faktoren zum fast gänzlichen Verlust der Ikonizität des Abgebildeten führen.³

Es sind gerade diese Mischwesen, am Rande der Unkenntlichkeit, die am meisten über eine haptische Optik wahrgenommen werden. Je mehr das Abbild seine ikonische Dimension, die primär über einen distanzierten Blick erfasst wird, einbüßt, desto stärker wird dem Sehen ein Abtasten, eine Annäherung abgefragt, damit es sich mit diesen fragmentierten und verfremdeten Körpern vertraut machen kann, ohne einen Anspruch darauf zu erheben, diese gänzlich begreifen zu können. Denn der haptische Blick ist immer ein ausschnitthafter, da die Oberfläche eines Objekts niemals über den Tastsinn vollkommen erfasst werden kann.⁴ Anke Zechner zitiert hierzu Laura Marks:

¹ Vgl. Flückiger 2012, S. 136f, 142f.

² Prokopic 2021, 00:14:33.

³ Vgl. ebd., 00:13:07.

⁴ Zechner 2013, S. 111.

At the same time that it acknowledges that it cannot know the other, haptic visuality attempts to bring it close, in a look that is so intensely involved with the presence of the other that it cannot take the step back to discern difference, say, to distinguish figure and ground.⁵

Marks deutet dabei auf einen weiteren Körper des Films hin: seine Projektionsoberfläche bzw. sein Wiedergabebildschirm, der sich wiederum mit dem Körper des Filmstreifens und dem indexikalischen Körper vereinigt.

Eine „radical alterity“⁶, also eine identitätsstiftende Verschiedenheit, wie Mary Ann Doane es benennt, des entstehenden Kombikörpers gegenüber dem der Betrachter:innen wird erzielt. Eine Alterität, die wie Zechner mithilfe von Marks es bereits beschrieben hat, sowohl Nähe wie auch Fremdheit, Verbindung ohne gänzliche Aneignung suggeriert. Demnach ist es gerade diese Fremdheit im Vertrauten, die sich dazu eignet, um über die Beschaffenheit des menschlichen Körpers zu reflektieren, indem sie ihm ein verzerrtes Gegenüber präsentiert, an dem er sich vergleichen und messen kann. Gerade das Close-Up vermag dies über den Effekt, den Walter Benjamin als das „Optisch-Unbewußte“⁷ bezeichnet, zum Vorschein zu bringen. Es bewirkt nicht nur eine veränderte Beobachtung des Geläufigen, sondern eine „neue Strukturbildung der Materie“⁸ der Dinge, sowie des menschlichen Körpers – der nun mal zu den Dingen gehört.⁹

Insbesondere Super-8 steigert die Gesamtheit dieser haptischen Intimität nicht nur durch die prominente Ästhetik seiner Körnung, sondern auch durch seinen intendierten Anwendungsbereich. Oft mit *home movies* und Erinnerungsvideos von Hobbyfilmmacher:innen assoziiert und als „Amateurformat“¹⁰ konnotiert, besitzt er über diese Zuschreibung eine Implikation des Privaten,

des Rohen, des vermeintlich Authentischen.
(s. amateur([be]haft[et]), Authentizität)

Kim Stefanie Schneider

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Schweppenhäuser, Hermann/Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Band I, Werkausgabe Band II. Frankfurt am Main: Suhrkamp [1935], S. 471 – 508.
- Camporesi, Enrico (2020): Super 8 Ausstellen. Notizen zur Obsoleszenz eines Formats. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 12, Nr. 22, 87 – 94.
- Doane, Mary Ann (2003): The Close-Up. Scale and Detail in the Cinema. In: Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies, Bd. 12, Nr. 3, S. 89 – 111.
- Flückiger, Barbara (2012): Material properties of historical film in the digital age. In: NECSUS. European Journal of Media Studies. Jg. 1, Nr. 2, S. 135 – 153.
- Marks, Laura (2000): The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. London: Durham.
- Prokopic, Pavel (2021): The indexical body of film. Time-based experiments in Super8 materiality and performance. <https://salford-repository.worktribe.com/output/1340759> (19.06.2025)
- Zechner, Anke (2013): Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag.

⁵ Marks zit. nach Zechner S. 111.

⁶ Doane zit. nach Prokopic 00:16:17.

⁷ Benjamin 1980, S. 500.

⁸ Ebd., S. 500.

⁹ Vgl. Prokopic 2021, 00:15:37.

¹⁰ Camporesi 2020, S. 87f

M acht

Die Aufnahme läuft – die filmende Person weiß ganz genau wie das Bild gerade aussieht und wie lange sie filmt. Nicht jedoch die Person oder Personen, die dabei gefilmt werden. Doch merken sie früher oder später, *dass sie gefilmt werden*, und in diesem Moment verändert sich etwas für sie.

Annamaria Motrescu-Mayes beschreibt in einer filmhistorischen Einordnung der Kamera, wie das Filmen mit leichter zu bedienenden Kameras immer mehr zu einem Hobby für Privatpersonen wurde.¹ Während Kameras vor allem an Männer und Familienväter vermarktet wurden, stellt Motrescu-Mayes fest, dass dies anscheinend das Sozialverhalten der filmenden Menschen veränderte.² So verbrachten Familienväter ihre Zeit mehr im gemeinsamen Haushalt, an dem sie sich folglich mehr beteiligten – eine eher ungewöhnliche Entwicklung, da der Haushalt in einem hetero-normativen und patriarchalen Familienverständnis in der Verantwortung der Ehefrau lag.³ Dabei muss allerdings bedacht werden, dass dieses neue Verhalten sich immer noch im Rahmen der hetero-normativen Vorstellungen einer Familiendynamik bewegte.⁴

Wer die Kamera bedient, befindet sich dem Film betreffend immer in einer Machtposition. Der Familienvater, der seine Familie filmt, arrangiert seine Familie so, wie er es haben möchte, um das gewollte Familienbild zu erwirken. Aber natürlich blieb historisch die Kamera nicht beim Familienvater. Das Amateur-Filmen wurde mit der

Einführung des Super-8-Formats 1965 populärisiert, während sich zur gleichen Zeit das Fernsehen als neues Massenmedium in privaten Haushalten etablierte.⁵ Mit Super-8 wurde das Filmen als Hobby wesentlich billiger und durch die dazugehörige kompakte, tragbare Kamera einfacher zu bedienen als bisherige Modelle. Mehr Menschen jenseits der bisherigen Hauptzielgruppe der Familienväter griffen so dieses Hobby auf, wie z.B. deren Frauen und deren Kinder. Das Amateur-Filmen wurde so zum dezentralisierten Gegenpol des Fernsehens.⁶

Doch woher kommt die Macht beim Filmen? Warum verstand sich der Amateur-Film als revolutionäres, widerstandsfähiges Werkzeug? Der „Observer Effect“ oder auch „Hawthorne Effect“ beschreibt das Prinzip, dass Menschen, die wissentlich unter Beobachtung stehen, ihr Verhalten anpassen – meist weniger Regeln missachten und ethisch besseres Verhalten vorweisen.⁷ Dieser Begriff stammt von der APA⁸ aus einer Studie, die zwischen 1924 und 1932 stattfand: Sie konklidierte, dass Arbeiter*innen produktiver sind, wenn sie sich unter Beobachtung befinden.⁹ Dies kann auch durch Kameras hervorgerufen werden, da die Kamera als Auge bzw. Augen wahrgenommen wird und damit menschliches Handeln beeinflusst.¹⁰ Und genau darin liegt das Potenzial der Kamera; genau hier lag das revolutionäre Selbstverständnis von Super 8-Enthusiasten. Wer die Kamera trägt, kann die Welt um sich herum verändern.

Während dies dazu führen kann, dass sich gefilmte Menschen im Privatumfeld anders verhalten, kann die Kamera auch institutioneller Macht entgegenwirken. Ein für mich prägendes Beispiel hierfür sah ich auf der Berlinale 2023: Im Dokumentarfilm VERGISS MEYN NICHT (DE 2023), der auf Videoaufnahmen des im gefilmten Protest verstorbenen Filmemachers Steffen Meyn gründet, gibt es eine klare Machtdemonstration der

¹ Vgl. Motrescu-Mayes 2019, S. 17 – 22.

² Vgl. ebd., S. 22–23.

³ Vgl. ebd., S. 23.

⁴ Vgl. ebd., S. 22.

⁵ Vgl. ebd., S. 28.

⁶ Vgl. ebd. S. 28.

⁷ Vgl. Trainor 2021, S. 9 -10.

⁸ American Psychological Association

⁹ Vgl. Trainor 2021, S. 9.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 2.

Kamera im Film. In einer Szene steht eine große Menge an Protestierenden einem Polizeiblock entgegen. Die Polizei rückt langsam vor und fängt an, die protestierende Menge zu verstreuen, unter anderem durch einzelne Festnahmen. Steffen Meyn läuft mit seiner Kamera den wegrennenden Menschen hinterher und filmt dabei einen Mann, der von einem Polizisten an seiner Jacke festgehalten wird. Der Zivilist betont immer wieder, dass er nichts gemacht hat und er losgelassen werden soll. Nachdem der Polizist die Kamera sieht, zögert er noch einen Moment, bevor er den Mann schließlich loslässt. Nach ein paar Schritten dreht sich der Mann zu Steffen und seiner Kamera und bedankt sich bei ihm. Steffen hatte während dieser Auseinandersetzung nichts gesagt, sondern hielt nur mit seiner Kamera drauf. Der Mann bedankt sich und erkennt somit die Wirkung der Kamera in diesem Moment an, die ihm geholfen hat, nicht festgenommen zu werden.

In der Q&A Runde nach dem Film mit den Regisseur*innen und Drehbuchautor*innen Fabiana Fragale, Kilian Kuhlendahl, und Jens Mühlhoff ging es viel um die Macht der Kamera und was ihr verstorbener Kommilitone Steffen mit seiner Präsenz und seinen Kameras bewirkt hat. Deswegen vergesst Meyn nicht, und auch nicht eure Kameratas.

Noah Hensler

Literaturverzeichnis

- Motrescu-Mayes, Annamaria; Aasman, Susan (2019): FROM MARGINAL TO MAINSTREAM: A History of AmateurMedia. London; New York: Routledge, S. 15–43.
Trainor, Catherine (2021): The Psychology of Camera Observation: How the Camera affects Human Behavior. Bozeman, Montana: Montana State University.

Medienverzeichnis

- VERGISS MEYN NICHT (DE 2023), Regie: Fabiana Fragale, Kilian Kuhlendahl, Jens Mühlhoff.



Nostalgie

Die allgemeine Definition von Nostalgie ist ein Gefühl, das „vom Unbehagen an der Gegenwart ausgelöst“¹ wird und „von unbestimmter Sehnsucht“² geprägt ist. Es zeigt sich darin, dass man sich zu einer Zeit zurückerinnert und Dinge wieder aufleben lässt.³

Nostalgie im Film entsteht durch unterschiedliche Faktoren: Narrativ, Musik, Montage und Casting.⁴ In der Filmtheorie gibt es zwei unterschiedliche Formen von Nostalgie: *restorative nostalgia* und *melancholic nostalgia*. Dabei ist *restorative nostalgia* der radikale Versuch oder die Motivation die Vergangenheit zurückzubringen. *Melancholic nostalgia* hingegen beschreibt den Eskapismus des Vergangenen. Wobei dieser Begriff im Nostalgiefilm besonders stark von Hollywood geprägt wurde und die Vergangenheit romantisiert. Um Nostalgie in Film zu erzeugen, werden häufig alte Kameratechniken verwendet, dies wird folglich als *deliberate archaism* bezeichnet.⁵

Super-8 wird im Film als Stilmittel eingesetzt, um Nostalgie, Intimität und gezielt nostalgische Gefühle zu wecken oder zu verstärken. Dabei stellt sich die Frage: Was genau führt bei Super-8 zum Nostalgiegefühl? Die vermeintlich „schlechte“ Qualität, durch die das Format intimer wirkt, sowie das typische *home movie*-Gefühl. Insbesondere bei Super-8 liegt dies an der für das Format bekannten Qualität und der Optik des Grobkörnigen und der Farbintensität.

Da Super-8 früher vor allem für private Aufnahmen oder im Amateurbereich verwendet wurde, entsteht außerdem der Eindruck von etwas

Persönlichem; etwas, dass wir alle erlebt haben könnten, obwohl es sich um fremdes Material handelt.

Diese Verwendung lässt sich gut als *melancholic nostalgia* verstehen und steht für eine idealisierte, emotionale Rückschau auf eine nicht existente Vergangenheit. Die visuelle Qualität suggeriert Echtheit, Nähe und Vergänglichkeit. Dabei wird gezielt nutzen vom *deliberate archaism* gemacht, also eine alte Kameratechnik für die Ästhetik genutzt, um Gefühle von Vertrautheit und Verlust zu erzeugen.

Ein bekanntes Beispiel dafür ist Lana Del Reys Musikvideo zu „Video Games“ (2011).⁶ Begleitet von der markant-nostalgischen Musik zeigt das Video eine Mischung aus Super-8 *home movie* Aufnahmen, Cartoon Einspielern und Webcam Aufnahmen der Sängerin selbst. Bei den Super-8 Aufnahmen werden Bilder gezeigt, wie jemand Skateboard fährt, Freunde Motorrad fahren oder wie Leute in einen Pool springen. Durch die Verwendung von Super-8 wird ein romantisiertes Gefühl von emotionaler Rückschau und Intimität hervorgerufen. Genau das, was Lana Del Rey mit dem Song erreichen wollte: „Ich wollte, dass ich mich an lange vergangene Sommer erinnern kann, wenn ich sie mir spätabends anhöre. Ich glaube, es tut uns körperlich und seelisch gut, wenn wir uns an Zeiten erinnern, in denen wir wirklich glücklich waren.“⁷ Hiermit handelt es sich also um einen Einsatz von *melancholic nostalgia* im popkulturellen Kontext.

Abschließend lässt sich sagen, dass Nostalgie ein vielschichtiges Gefühl beschreibt, welches im Film gezielt durch ästhetische und narrative Mittel erzeugt werden kann. Besonders das Super-8-Format spielt dabei eine zentrale Rolle. Einerseits durch seinen ‚vintage‘ Aspekt und grobkörnige Bildqualität, Farbintensität und seine

¹ Duden.de 2025, o. S.

² Ebd.

³ Vgl. ebd.

⁴ Sprengler 2009, S. 84–85.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. YouTube 2011, o. S.

⁷ Stern.de 2012, o. S.



vevo

Assoziation. Außerdem durch die privaten Amateuraufnahmen wirkt es vertraut, intim und emotional aufgeladen. Dieser gezielte Rückgriff auf veraltete Techniken löst bei Zuschauer*innen ein Gefühl der Vertrautheit aus, selbst wenn die dargestellte Vergangenheit nie selbst erlebt wurde. Damit wird deutlich: Nostalgie im Film ist weniger eine objektive Erinnerung, sondern vielmehr eine ästhetisch konstruierte Emotion, die gezielt mit Sehnsüchten und kollektiven Vorstellungen arbeitet. So wird deutlich, dass Nostalgie im Film weniger eine Rückkehr zur Vergangenheit ist, sondern vielmehr ein Mittel, um eine bestimmte Stimmung oder Sehnsucht zu erzeugen.

Literaturverzeichnis

- Duden.de. (2025). Nostalgie. Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nostalgie>.
- Lana Del Rey (Lana Del Rey, 16.10.2011): Lana Del Rey - Video Games. <https://www.youtube.com/watch?v=cE6wxDqdOV0>.
- Sprengler, Christine (2009): Screening Nostalgia. Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film. Berghahn on Film, S. 67–91.
- Stern.de. (2012). Lana Del Rey: Super-8-Filme für die Ohren. <https://www.stern.de/kultur/musik/lana-del-rey-super-8-filme-fuer-die-ohren-3522952.html>.

Fabienne Pierre

P erspektive(n)

Jonathan Caouettes TARNATION (US 2003) offenbart, wie das Super-8-Format als neue Möglichkeit des günstigen Filmemachens in privaten Kontexten – Stichwort home movie – eine vielschichtige Perspektivierung von Filmen und Fokalisierung von Personen ermöglicht. Zum Einen lässt sich die Situiertheit der Kameraperson variabel verhandeln – wer hinter der Kamera steht, ist schnell auch mal im Bild zu sehen, und andersherum. Zudem ermöglicht auch die narratologische Ebene einen Zugriff auf neue Perspektiven. Die durch Super-8 ermöglichte Verschiebung des Filmsets in den privaten Raum eröffnet neu fokalisierte Blickwinkel aus dem Privaten und in das Private (s. Authentizität, Theatralität des Privaten). Auch in der angewandten Filmtheorie heißt es, der Begriff der Perspektive verbindet in seinem Ursprung einen optischen Aspekt des Sehens, mit einem kognitiven Aspekt der Erkenntnis.¹

TARNATION als Film, der zu vielen Teilen auf Super-8 gedreht wurde,² und als Home Movie angesehen werden kann,³ zeigt wie diese Art von analogem Amateurfilm die Grenzen von Perspektive, Autorschaft und Fokalisierung verwischen kann (s. Home Movie). Der Filmnarratologie entsprechend kann die Informationsrelation im Film in unterschiedliche Fokalisierungen unterteilt werden. Im Fall von TARNATION würde es sinnvoll erscheinen, sowohl die visuelle Erzählinstanz als auch die sprachliche Erzählinstanz als Interne Fokalisierung zu bezeichnen. Die Kamera gibt also vor, „nur das zu sehen, was die Hauptfigur beobachtet“.⁴ Jonathan als zentraler Punkt in der

Personenkonstellation von TARNATION könnte somit als „fokale Figur“⁵ angesehen werden, dessen Informationsstand mit dem der (Super-8-)Kamera, bzw. der Erzählinstanz, kongruent bleibt.

Caouettes Film weist jedoch die Besonderheit auf, dass die Erzählinstanz und die fokale Figur, ein und dieselbe Person sind. TARNATION ist ein Film von Jonathan Caouette, über Jonathan Caouette, mit Jonathan Caouette als Protagonist, Kameramann und Editor/„Collagist“⁶ – ein Umstand, der durch Super-8 Home Movies erst ermöglicht wird. Während also in anderen Fällen eine Informationsdiskrepanz zwischen Erzählinstanz und fokaler Figur bestehen kann, passiert in TARNATION eine perspektivische Verschmelzung. Betrachtet man jedoch lediglich die (vorher beschriebene) Ebene der kognitiven Erkenntnis, abseits von personenbezogenen Grenzen zwischen Erzählinstanz und diegetischen Figuren, lässt sich dennoch eine Informationsdiskrepanz auffinden, nämlich unter Betrachtung der zeitlichen Verschiebung zwischen Erzählung und Erzähltем. Zwar sind Protagonist und Regisseur eine einzige (verschmolzene) Instanz, jedoch hat Jonathan Caouette als Postproduzent oder Editor des Films einen anderen Wissensstand als der 11-jährige Jonathan,⁷ der anfangs im Film zu sehen ist. Dies wird besonders evident unter Betrachtung der Tatsache, dass sich die Produktionszeit des Films über 20 Jahre erstreckte⁸ und Jonathan subsequent in unterschiedlichen Phasen seines Lebens unterschiedliche Rollen – beispielsweise als Sohn und Enkel⁹ – einnimmt.

Während Caouette also durch die Möglichkeiten des privaten Super-8-Gebrauchs eine ambivalente Position als allumfassende kognitive Instanz ausübt, verschmelzen ebenso die optischen Fokalisierungen. Jonathan Caouette nimmt im Film eine ursprüngliche Rolle auf dem Screen ein – er ist selbst zu sehen und performt für die Kamera.¹⁰ Im späteren Verlauf des Films tritt Jonathan hingegen in eine Rolle des Interviewers und macht

¹ Vgl. Mauer/Meder/Powell 2023, S. 68.

² Vgl. Rascaroli 2014, S. 232.

³ Vgl. ebd.

⁴ Mauer/Meder/Powell 2023, S. 70.

⁵ Kuhn 2011, S. 124.

⁶ Russell 1999, S. 277.

⁷ Vgl. TARNATION 2003, 00:16:44.

⁸ Caouette, Hegarty 2007, S. 23.

⁹ Rich 2013, S. 85.

¹⁰ Vgl. TARNATION 2003, 00:16:30.

sich klar als Person hinter der Kamera erkennbar.¹¹ Unterstrichen wird diese Dynamik durch die konstante textliche Nennung Jonathans in der dritten Person: Über die gesamte Laufzeit des Films wird er als „Jonathan“¹² beschrieben, ohne eine einzige Formulierung in der ersten Person. Diese hierbei erzeugte sagenhaft-wirkende Distanzierung steht im starken Kontrast zu der sonst autobiografischen Erzählung.¹³ Mit dem simultanen Existieren Jonathans in der Rolle von Subjekt und Objekt, Kameramann und Performer sowie Autobiograf und diegetische Figur verschwimmen auch auf der optischen Ebene die Perspektiven zwischen Ich- und Er-Erzählung. Verkompliziert wird all dies noch durch die Gegebenheit, dass im Kontext der Super-8 Home Movies auch die Grenze zwischen kognitiver und optischer Ebene nicht mehr als trennscharf angesehen werden kann, wenn ein Filmemacher, wie im Fall von Jonathan Caouette, eine perspektivische Superposition zwischen allen Bereichen, Rollen und Zeitpunkten des Filmemachens einnimmt – eine Möglichkeit die zuerst das Super-8-Format und die damit verbundene Verschiebung des Filmsets in die privaten Kontexte von Amateur:innen sowie später die freie Zugänglichkeit der digitalen Montage und Distribution ermöglichte (s. amateur([be]haft[et])).¹⁴ Sogar Caouette selbst reflektiert sich in der Position eines Künstlers, der sämtliche Bereiche der Produktion selbst übernimmt: „I like always to be doing ten things at the same time,” gibt er zu. “It's just how I'm hard-wired.”¹⁵

Yorik Bernard



Literaturverzeichnis

- Caouette, Jonathan/Hegarty, Laurence (2007): An Interview with Jonathan Caouette. In: *Projections*, Vol. 1, Nr. 2, S. 17–36.
- Rascaroli, Laura (2014): Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age. In: Rascaroli, Laura/ Young, Gwenda/ Monahan, Barry (Hrsg.): *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*. New York, Bloomsbury Publishing, S. 229–242.
- Mauer, Roman/Meder, Thomas/Powell, Larson (2023): Theorien der Gestaltungsanalyse: Narration, Bild und Ton. In: Bulgakowa, Oksana/Mauer, Roman (Hrsg.): *Angewandte Filmtheorie*. Wiesbaden, Springer Fachmedien, S. 51–138.
- Rich, B. Ruby (2013): Jonathan Caouette. What in Tarnation?. In: *New Queer Cinema*, S. 81–87.
- Russell, Catherine (1999): *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham/London: Duke University Press.

Medienverzeichnis

- TARNATION (LEBEN AM ABGRUND, USA 2003), Regie: Jonathan Caouette.

¹¹ Vgl. ebd., 01:16:43.

¹² Ebd., 00:11:30.

¹³ Vgl. Rich 2013, S. 82.

¹⁴ Vgl. Rascaroli 2014, S. 230.

¹⁵ Rich 2013, S. 87.

R eduktionskopie

Kino hat schon etwas Faszinierendes an sich. Die bunten Bilder flackern vorbei und laden einen in eine fremde Welt voller Wunder, Spannung und Andersartigkeit ein. Dieses Gefühl, wenn man im Kino sitzt und sich beinahe nicht traut, zu blinzeln, aus Angst, man könne etwas Wichtiges verpassen. Denn solange ein Film auch im Kino laufen mag, erlaubt die gekaufte Karte meist nur einen einmaligen Besuch der Vorstellung. Läuft der Abspann, verlässt man den Kinosaal und wird somit der, vor kurzem noch auf die Leinwand projizierten, Welt entrissen. Wie schön wäre es, wenn man dieses Erlebnis immer wieder wiederholen könnte, unabhängig vom Kauf einer Kinokarte? Wie schön wäre es, sich einfach von zuhause aus in fremde Kinowelten entführen zu lassen? Es müssen glückliche Zeiten für Filmfans gewesen sein, als im Jahr 1937 der 8mm Film den Heimkinomarkt revolutionierte (s. Home Cinema). Den wahren Boom erlebte er dann 1965 mit der Einführung des qualitativ hochwertigeren Super-8-Formats, welches das Heimkino bis in die 1980er Jahre und dem Aufkommen der VHS-Kassetten dominierte.¹

Doch was bekam man da eigentlich für durchaus hohe Preise verkauft? Tatsächlich gab es innerhalb des großen Sortiments an Super-8-Filmen hauptsächlich Ausschnittsfassungen zu kaufen, die sich meist zwischen 16 und 60 Minuten Spielzeit erstreckten.² Kann man da überhaupt noch behaupten, die Zuschauenden haben sich gerade den neusten Blockbuster Jaws (Der weiße Hai, US 1975) gekauft, wenn sie in Wahrheit eine verkürzte Version erhalten haben? Handelt es sich bei solchen, reduzierten Versionen der Filme überhaupt

noch um den Film, dessen Titel auf der Verpackung steht?

Bei den Super-8-Filmen, wie sie Firmen wie Piccolo-Film, UFA oder Marketing-Film anboten, handelte es sich um Reduktionskopien, die mit Hilfe eines optischen Druckers das 35mm- oder 16mm-Format „abfilmten“.³ Hierbei mussten meist Anpassungen für das kleinere Format gemacht werden, indem der Bildausschnitt reduziert oder manchmal sogar die Farbe entfernt wurde.⁴ Am gravierendsten waren aber die Kürzungen, die auf Grund der Rechtevergabe vollzogen werden mussten.

Ehemaliger Mitarbeiter bei Piccolo-Film Michael Teubig erzählt in einem Interview von einer Kollegin, die sich im Schnitttraum eine neue Dramaturgie für die zu kürzenden Filme überlegen musste: „Sie musste ja aus einer vorliegenden Kopie eine logische Handlungsabfolge schneiden. Dass noch der Sinn erhalten blieb, das war nicht immer ganz einfach“⁵.



Je nachdem wie die Lizenzvergabe aussah und wie viel Inhalt die Filme hergaben, wurde also entschieden, ob der Super-8-Film als Dreiteiler zu je 120m Film verkauft wurde, oder ob eine Rolle für die wichtigsten Szenen genügte.⁶ Dies glich einem eigenen kreativen Prozess, da selbst abgewogen werden musste, welche Szene so ikonisch

¹ Vgl. Garitz 2025, o. S.

² Vgl. Teubig o.J., o. S.

³ Vgl. Looper 8 o.J., o. S.

⁴ Vgl. Kohlmann o.J., o. S.

⁵ Teubig 2020.

⁶ Vgl. ebd.

und relevant ist, dass sie unbedingt in die gekürzte Version hineinkommen musste. Von Land zu Land gab es hier dann teils unterschiedliche Versionen, die in ihrem Inhalt und der Narration an die jeweilige Kultur angepasst wurden:

Da hat Universal dann auch gesagt, da kann jeder seine eigene Fassung machen, weil: Die Japaner wollten mehr Blut sehen unter Wasser, die Deutschen wollten aber mehr Jacqueline Bisset sehen [...].⁷

Wesentlich penibler bei dem Lizenzverkauf war Disney. Zwar konnte sich damals die Firma Piccolo-Filme die Rechte an Micky Mouse und seinen Freunden sichern, aber durch die strengen Vorgaben und die teure Lizenz, stiegen auch die Preise der zum Teil nur 65m langen Filmrollen. Am Ende kamen diese auf fast die gleichen Preise, wie ihre doppelt so lange Spielfilmkonkurrenz.⁸ Deshalb wurden die Disney Filme meist in verschiedenen Preisstaffeln angeboten: Schwarzweiße Filme waren günstiger als ihre farbigen Kopien, Stummfilme günstiger als Tonfilme und Magnetton war teurer als Lichtton.⁹

Ähnlich wie bei den für das jeweilige Land gekürzten Versionen der Spielfilme zeigt sich auch anhand des Disney-Beispiels, wie viele unterschiedliche Version aus ein und demselben Film entstehen konnten, die dann dennoch alle unter dem gleichen Namen veröffentlicht wurden. Kann man also immer noch behaupten, es handle sich um denselben Film, wenn weder das filmische Material noch die Handlung und Narration in Gänze übereinstimmen?

Vielelleicht ist die Antwort auf diese Überlegung weniger eine Frage nach filmischer Identität, als vielmehr eine Frage nach filmischer Erfahrung. Denn trotz des offensichtlich sowohl inhaltlich als auch narrativ veränderten Materials, trägt jede dieser Super-8-Kopien doch ein Stück des Originals in sich. Die Super-8-Kopien sind eine auf die Essenz der Geschichte verdichtete Möglichkeit,

Blockbuster auch dem Heimkino zugänglich zu machen. Sicherlich war es ein kostspieliges Hobby, welches eher den gutbetuchten Filmethusiasten vorbehalten war, aber es ebnete den Weg, das Interesse an Film auch außerhalb des Kinosaals zu verfolgen. Der „gleiche Film“ war es vielleicht nicht mehr im technischen oder narrativen Sinne. Und doch konnte es für viele genau das sein: das erste Mal Jaws, das erste Mal The Jungle Book (Das Dschungelbuch, US 1967) – nicht als vollständiges Kinoerlebnis, aber als persönliche Erinnerung, festgehalten auf 65m oder 120m Zelluloid. Vielleicht ist dies auch letztlich das, was Kino ausmacht – nicht nur, was gezeigt wird, sondern wie es uns erreicht.

Zenaida-Rose Sperzel



Literaturverzeichnis

- Garitz, Andreas (2025): Heimkino. <https://www.verschwundene-dinge.de/zu-den-themen/heimkino.html> (17.06.2025).
- Kohlmann, Klaus (o. J.): Piccolo Film. Die Geschichte eines Super-8-Vertriebs. <https://off2.de/ueber-super-8/super-8-vertriebe/firmen-piccolo-film/> (17.06.2025).
- Looper 8 (o. J.): Nützliche Infos. <http://looper8.ch/deutsch/nutzliche-informationen/> (17.06.2025).
- off2 – Super 8 off-off Kino (14.10.2020): Wie entstanden Filmkopien auf Super-8? (Interview mit M. Teubig 1/3) # Super8 #Super-8. <https://www.youtube.com/watch?v=1YqC1Cl7hs> (17.06.2025).
- off2 – Super 8 off-off Kino (21.10.2020): Der Piccolo-Insider (Interview mit M. Teubig 2/3) # Super8. <https://www.youtube.com/watch?v=FtoMI400ybQ&t=759s> (17.06.2025).
- Teubig, Michael (o.J.): Super-8 oder Video: Die große Entscheidung für „Einsteiger“. <https://off2.de/ueber-super-8/geschichte/super-8-oder-video/> (17.06.2025)

Medienverzeichnis

- Jaws (US 1975), Regie: Steven Spielberg.
- The Jungle Book (US 1967), Regie: Wolfgang Reitherman.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Teubig 2020.

⁹ Vgl. Kohlmann o. J., o. S.

Sammler

Super-8 stellte nicht nur die Möglichkeiten auf den Kopf, selbst Filme zu drehen, sondern ebnete den Weg für das moderne Heimkino. Und nebenbei forderte das Format eine dominierende Filmkultur heraus und bildete dabei eine alternative Szene, „Die fernab von Festivals, Film-Clubs, Fördertöpfen und Cinedomes existiert.“¹ Denn schließlich ermöglichte das Format nun den verhältnismäßig erschwinglichen Besitz von eigenen Filmkopien, die auf einem Projektor im eigenen Wohnzimmer gemeinsam angesehen werden konnten.

Mit der Faszination über das Heimkino einhergehend entstand schnell eine engagierte Szene von Sammlern, die sich auf Reduktionskopien (s. Reduktionskopie fürs Heimkino) von mal mehr, mal weniger großen Kinoproduktionen spezialisiert hat. Das Angebot dieser Kauffilme war gewaltig (und gleichzeitig immer noch vergleichbar mit heute). Gleichzeitig handelte es sich möglicherweise wider Erwarten bei den Sammlern dieser Filme nicht um elitäre Kunstmil-Enthusiasten, ganz im Gegenteil: Vermarktet wurden überwiegend zugängliche und populäre Filme. Ein hartes Urteil fällt Christian Meurer in einem Artikel der FAZ mit der Zielgruppe der Super-8-Kauffilme:

Kult-Status haben die Super-Achter nicht, obwohl etwa die barbarischen Kurzfassungen als Eurore-Objekte für Avantgarde-Cineasten wie geschaffen

¹ Meurer 2014.

sind. Stattdessen konserviert die Heim-film-Gemeinde nur aus eigener Kraft ein Relikt der Populärkultur[...].²

Die Sprache war gar vom „Kino des kleinen Mannes“, in einem Verkaufskatalog ist die Rede vom „Pantoffel-Raucher-Biertrink-Sofa-Kino“³. Die Formulierung spricht nicht nur zufällig ein männliches Publikum an, so wirkt die Super-8-Sammlerszene wie eine „waschechte Männerdomäne“ und schien mit ihrer Vermarktung auch sehr bewusst genau dieses Publikum ansprechen zu wollen. Allein die Kategorien, die in den 1970er Jahren als besonders beliebt galten, erwecken die Vorstellung eines stereotypen „Männerhobbys“ (sofern man sich dieser Denkart hingeben will): Western, Science-Fiction und mal mehr, mal weniger explizite erotische Filme.⁴ Nennenswert sind noch die zahlreichen Animationsfilme, die auf Super-8 veröffentlicht wurden. Angebote für ein explizit weibliches Publikum scheinen eher selten gewesen zu sein. Darüber hinaus beobachtet Heidi Dürr eine interessante Diskrepanz bei Super-8-Sammlern, was ihre wirtschaftliche Lage angeht:

Bei den beachtlichen Summen, die auch der Super-8-Käufer auf den Tisch legen muß [...], liegt die Vermutung nahe, daß Heimkino ein Hobby für Ältere und Begüterte ist. Das Gegenteil ist jedoch der Fall. Marktuntersuchungen haben ergeben, daß die meisten Kunden aus der Altersgruppe der 25-bis 35jährigen stammen; 60 Prozent sind Arbeiter, nur 25 Prozent Angestellte.⁵

Mit Einführung von Video wurde für viele Sammler Super-8 nach und nach uninteressant.⁶ Doch ein wackerer, harter Kern hält sich tatsächlich bis heute: Die Initiative off2 versucht, ein Bewusstsein

² Ebd.

³ Dürr 1976.

⁴ Vgl. Ebd.

⁵ Dürr 1976.

⁶ Vgl. Teubing 1982, S.100.

für die einstige Sammlerkultur zu schaffen und bietet sowohl eine Plattform für Informationen über das Format, wie auch für Vernetzungen von Super-8-Sammlern bis heute.

Auf die Frage „Wieso Super-8“ rückt Gründer Joachim Schmidt verschiedene Gründe für die Faszination mit dem Medium in den Fokus. So ist mit Super-8 aus Sicht des Liebhabers nicht nur eine spezifische, Nostalgie auslösende Ästhetik verbunden (s. Nostalgie). Auch die Reduktion von bekannten Spielfilmen auf das absolute Minimum kreiert eine „unterhaltsame Dynamik“⁷, die eine neue Sichtweise auf bereits bekannte Filme ermöglicht. Und natürlich ist nicht zuletzt die flüchtige Sichtung des Super-8-Films, „[e]in medienhistorisches Relikt, eine inzwischen fast verlorenen gegangene Kulturtechnik.“⁸ Ein nicht unberichtigter Grund für die Faszination, die das Filmformat als unmittelbarer Vorgänger der Videokultur (bis heute) auslöst.

Lea Schimpf

Literaturverzeichnis

- Dürr, Heidi (1976): Kino für den Hausgebrauch. Ein Markt von hundert Millionen Mark. In: ZEIT, Nr. 32.<https://www.zeit.de/1976/32/kino-fuer-den-hausgebrauch/komplettansicht> (25.06.2025).
- Meurer, Christian (2014): Open End für die Super-8-Szene.<https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/super-8-filme-haben-eine-treue-fangemeinde-13302769.html> (25.06.2025).
- Schmidt, Joachim (o. J.a): Der etwas andere Filmabend mit Super 8.<https://off2.de/ueber-super-8/kulturtechnik-filmprojektion/> (25.06.2025).
- Schmidt, Joachim (o. J.b): Über Super 8.<https://off2.de/ueber-super-8/ueber-off2/> (25.06.2025).
- Teubig, Michael (1982): Der programmierte Tod? Der Kommentar: Super 8-1982. In: Kinothek, Nr. 06, S.100–101.



⁷ Schmidt o.J.b.

⁸ Schmidt o.J.a.

Schlagerfilm

Ein heißer Sommertag, der Autoverkehr stresst, und dann fährt Peter Kraus auch noch beim Nachstellen einer jungen Frau einen Verkehrspolizisten an. Als er dann beim Zurücksetzen ein anderes Auto rammt, scheint es mit der Geduld des Wachtmeisters wohl endgültig vorbei zu sein, aber: „Schauen Sie, Herr Wachtmeister, mit Musik geht alles besser.“¹

Der Fahrer ist ja Harry Jenssen, der Sänger! Die schlechte Laune des zuständigen Polizisten ist weggeblasen und Jenssen schafft es mit einem Auftritt aus dem Stehgref, nicht nur den Konflikt mit der Obrigkeit beizulegen, sondern auch den wütenden Stau hinter sich in Wohlgefallen aufzulösen, als er die Damen aus den Fahrzeugen zu einer spontanen Tanzrevue verzaubert.

Mit Musik geht alles leichter, zumindest im Schlagerfilm. Daniela Schulz definiert ihn „als Film, der Schlagernummern beinhaltet, [...] ein hybrides Genre, das Musik und Film in Verhandlung zwingt“². Tatsächlich beschleicht einen beim Schauen dieser Filme oft das Gefühl, Handlung ist eher als Nebensache zu begreifen und ein Vehikel, um die Stars der Zeit ihre musikalischen Hits auf die Leinwand bringen zu lassen. Ein Kino der Attraktionen. Da müsste man doch meinen, in dieser als Urform vom Musikvideo-zeigen à la MTV, liegt das Potential für die Heimkinoauswertung auf Super-8. Zeichnet sich diese doch oftmals dadurch aus, dass die prägnantesten Sequenzen aus populären Filmen als Highlight-Reels

zusammengeschnitten, für den Heimmarkt beworben und verkauft wurden.

Populär waren diese Schlagerfilme mit ihren Stars aus der Musik- und Filmwelt allemal. Und die lose Handlung, die die Musiknummern verband, erscheint doch nebensächlich genug, um sie zum Sparen der wertvollen Meter Filmband wegzukürzen, doch ein exemplarischer Blick in den Katalog *Kinohits '74* von marketing film fördert lediglich einen dürftigen Heintje-Film zutage. Und dort wird auch noch das Augenmerk auf die Handlung gelegt, die Musiksequenzen scheinen marketing film wohl nicht vermarktungsentscheidend genug. Bei den Kollegen von Piccolo das gleiche Bild. Ist Schlager out bei den Heimkino-Enthusiasten? Findet der Schlagerfilm zwischen attraktiven Genreperten wie Erotik oder Slapstick gar nicht statt? Woran könnte das denn liegen? Die Zeit wird schuld sein. Und das Fernsehen.

Die Hochzeiten des Super-8-Heimkinos liegen zu Beginn der 1970er Jahre. Da ist der Nachkriegsschlagerfilm schon in seinen Zwanzigern und in seinem Spätherbst. Stars wie Roy Black, Heintje oder Chris Roberts lösen zwar die Darsteller der 1950er und 1960er ab und lassen den Film noch einmal aufblühen, doch die frühen Hochzeiten sind für die Kinohits vorbei. Aber, mag man sagen, was ist denn mit Dick und Doof. Sind doch ihre (teilweise deutlich älteren) Slapstick-Filme immer noch hoch im Kurs. Genau, aber der Schlagerfilm hat seine neue Heimat bereits gefunden. Und die heißt nicht Heimkino, sondern Fernsehen. „Der Schlagerfilm ist im Laufe der Jahrzehnte von der Kinoleinwand auf die Fernseleinwand gewandert.“³ Und das bis heute! TV-Sendungen mit den liebsten Schlagerstars dominieren das Unterhaltungsfernsehen der 1970er. In den Samstagabendshows der 1970er folgen Musiknummern auf Spiele, Talks oder andere Unterhaltungseinheiten. Die ZDF-Hitparade ging 1969 auf Sendung und förderte die Popularität des deutschen Schlagers beim generationenübergreifenden Fernsehpublikum. Zusätzlich dazu liefen dann auch noch

¹ VERRÜCKT UND ZUGENÄHT 1962.

² Schulz 2012, S.13.

³ Schulz 2012, S.18.

die Filme im Programm der Fernsehsender. Der Heimmarkt war gesättigt, Schlager im Fernsehen so präsent und populär, dass eine Heimkinoauswertung sich nicht lohnte.

Super-8: Kino-Welterfolge auf der heimischen Leinwand, aber ohne den Schlager, der feierte seinen Erfolg schon woanders. Im Fernsehen.

Lucas Neurohr

Literatur - & Medienverzeichnis

- Brunner, Phillip/Meyer, Heinz-Herrmann (o.J.): Schlagerfilm.
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:schlagerfilm-2819>
(29.06.2025).
- Schulz, Daniela, 2012. Wenn die Musik spielt. Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre, Film. De Gruyter, Berlin.
- (o.A.) (1974): Kinohits '74. sensationelle Spielfilme für zuhause auf super8. marketing film, Bochum.
- VERRÜCKT UND ZUGENÄHT (BRD, 1962), Regie: Rolf Olsen

Slapstick

Comedy ist eines der beliebtesten und facettenreichsten Genres der Filmgeschichte. Von romantischen Komödien und Parodien bis zu Spoof-Filmen gab es schon immer viele Wege die Menschen zum Lachen zu bringen. Dabei war auch die Super-8 Ära keine Ausnahme. Jedoch sticht eine Art von Comedy als die beliebteste der Zeit heraus: Die Slapstick-Komödie.

Slapstick gibt es schon seit dem 17. Jahrhundert und stammt von italienischen Clowns der *Commedia dell'Arte*, die Schlaghölzer gegeneinanderschlugen. Er zeichnet sich durch physische Aktionen, visuelle Gags und Anarchismus aus. Dabei wird viel auf peinliche Geschehnisse und Missgeschicke sowie Brutalität gesetzt.¹ Im großen Ganzen wird sich meistens über den Schmerz oder die Intelligenz der Charaktere lustig gemacht.

Ein Hauptgrund für den Erfolg dieser Filme waren die Schauspieler – von Charlie Chaplin, Buster Keaton und Laurel and Hardy bis Bud Spencer, Terrence Hill und wenn man mehr in die jüngere Vergangenheit schaut auch Jim Carrey. Jede Generation hatte ihre eigenen Slapstick Superstars, die allein durch ihren Namen unzählige Menschen in die Kinos lockten. Und trotz ihrer unterschiedlichen Stile hatten sie eines gemeinsam: Sie sind sich für nichts zu peinlich und stellen sich meistens selbst als Trottel dar, damit wir sie auslachen können. Eine der berühmtesten

Slapstick Szenen ist das beste Beispiel hierfür: die Fabrik Szene aus Charlie Chaplin's *MODERN TIMES* (US, 1936). Denn hier werden alle typischen Slapstick Tropen benutzt – allen voran die Brutalität und Aggressivität der wütenden Fabrikarbeiter und auch Chaplin selbst, sowie die Körperkomik der Zahnradszene. Selbst eine kleine Explosion ist am Ende zu sehen. Peinliche Aktionen, visuelle Gags und Witze über die Intelligenz von Chaplins Charakter gibt es ebenfalls zu Genüge, wie zum Beispiel als er sich gefangen im Zahnrad befindet, aber immer noch die Schraube festdreht. Zu guter Letzt findet man natürlich auch den Anarchismus in dieser Szene, da er sich gegen die Aufseher sträubt.



Aber warum waren diese Filme ausgerechnet im Super-8 Format so beliebt? Super-8 revolutionierte das Heimvideo und machte es für die normale Bevölkerung zugänglich, wodurch die Frage aufkommt: Was für eine Art von Film würde eine Familie am ehesten zuhause anschauen? Die Antwort ist naheliegend: Comedy funktioniert in jedem Alter. Gerade Slapstick sticht noch einmal mehr hervor, da es meistens nicht sehr kompliziert ist und dadurch auch für jüngere Zuschauer zugänglich ist. Selbst ein Klein-

kind lacht, wenn Stan Hardy sein breites Grinsen zeigt und sich am Kopf kratzt, oder wenn Charlie Chaplin mit seinem einzigartigen Laufstil über den Bildschirm watschelt. Insgesamt geht es nicht darum, dass jeder Witz ankommt und über alles gelacht wird, sondern es soll für jeden etwas geben. Und bei der hohen Rate an Witzen, gibt es auch genug Ansporn die Filme mehrmals zu sehen, da man beim ersten Mal vielleicht nicht alles mitbekommen hat.

¹ vgl. Wulff, o. J., o.S.

Dann kommt noch hinzu, dass Slapstick als Stummfilm sowie als Tonfilm gleich gut funktioniert. Dadurch, dass Slapstick so sehr auf physischer Comedy beruht, braucht man nicht unbedingt Dialog um das Publikum zu begeistern. Buster Keaton war bekannt für seine waghalsigen Stunts, ähnlich wie Tom Cruise es heutzutage ist. Einer seiner bekanntesten Stunts geschieht in dem Film *STEAMBOAT BILL, JR.* (US, 1928). Dort fällt eine schwere Hausfassade auf Buster Keaton, trifft ihn allerdings nicht, da er genau am richtigen Punkt steht, sodass er genau das offene Fenster trifft. Es war für ihn „essenziell [...], seine realen Stunts als solche erkennbar zu lassen“² und das brachte dem sehr albernen und teilweise surrealen Filmen einen Funken Realität und eine gewisse Gravitas. Stan Laurel und Oliver Hardy hatten allerdings eine andere Einstellung als Keaton und machten sich Technik zunutze, um mit Filmtricks zu arbeiten die nicht ihr Leben aufs Spiel setzten. Mit der Einführung des Tons und der generellen Modernisierung der Technik, eröffneten sich dann auch neue Wege, einen Slapstick Film zu drehen. Man war nicht mehr darauf angewiesen, den Zuschauer durch eine schnelle Gag-Rate an den Film zu fesseln, sondern konnte sich etwas mehr Zeit lassen, gewisse Pointen länger aufzubauen und den Figuren mehrdimensionale Charakterzüge zu geben.

Im Endeffekt tragen die einfache Verdaulichkeit, die Beliebtheit der Stars, und die einfache Anpassung an das Super-8 Format dazu bei, dass die Slapstick Filme sich zu einem der erfolgreichsten Genres dieser Ära entwickelt haben und auch bis heute noch die Pop-Kultur beeinflussen und den Test der Zeit bestehen.

Johannes Kräutle



Literatur & Medienverzeichnis

Horn, Christian (2024): „Eine kurze Geschichte der Slapstick-Komödie“, kinofenster.de, <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/slapstick/51221/eine-kurze-geschichte-der-slapstick-komoedie> (zuletzt abgerufen 19.06.2025)

Wulff, Hans Jürgen (o. J.): „Slapstick“, Uni-kiel.de, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slapstick-340> (zuletzt abgerufen 19.06.2025)

Steamboat Bill, Jr. (US, 1928); Regie: Charles Reisner

Modern Times (Moderne Zeiten US, 1936); Regie: Charlie Chaplin

² Horn 2024, o.S.

T echnostalgia

1997 betritt die Kulturwissenschaftlerin Svetlana Boym ein Café im Zentrum der slowenischen Hauptstadt Ljubljana. Die Atmosphäre im Inneren erscheint ihr freundlich und warm, sogar fast ein wenig vertraut. Die Wände sind dekoriert mit alten chinesischen Weckern, ausgebliebenen Postern von Sputnik-Satelliten, vergangenen Zeitungsartikeln die Titos Tod berichten und Packungen Vегета-Würzmischung, die in der Sowjetunion als Delikatesse galt. Daneben hängt ein „Welcome to Las Vegas“ Schild. Im Fenster steht eine alte amerikanische Zapfsäule. Aus der Jukebox tönt eine Mischung aus Beatles-Songs, Rockabilly-Hits und jugoslawischen Klassikern. Als sie nach dem Besuch des Cafés dessen Namen auf ihrer Rechnung liest, will sie ihren Augen zuerst nicht glauben. *Nostalgija Snack Bar*.¹

Dieser Ort, an den sich Boym in Ljubljana verirrt hat, scheint ganz bewusst nostalgisch aufgeladen. Ein fragmentiertes Sammelsurium an klar als *alt* erkennbaren Memorabilien und Musik spielend irgendwo zwischen amerikanischer Route-66 Romantik und kollektiver Erinnerungen an ein Land, das es heute nicht mehr gibt. Zwar hat so ein Ort der kulturellen Osmose in den 50er und 60er Jahren wahrscheinlich weder in Jugoslawien noch in den USA existiert, die *Nostalgija Snack Bar*, welche auch im Jahre 2025 unter dem Namen *Nostalgija Vintage cafe & Live music bar* noch immer existiert schafft jedoch einen Raum der Retrospektive. Er stellt das Vergangene als bewusstes Stilelement und klar erkennbare Ästhetik aus, ohne sich nach historischer Genauigkeit zu fragen.

Etwa 20 Jahre später lässt sich online ein Phänomen beobachten, das der *Nostalgija Snack Bar* in

diesem Sinne recht nahekommt. Auf Social-Media Plattformen wie Instagram oder TikTok begegnet man, wenn man in ähnlichen Sphären wie ich unterwegs ist, einem scheinbar endlosen Fluss an Montagen oder Diashows versehen mit Hashtags wie *#nostalgiacore*, *#throwback* oder *#memories*. Zu sehen sind hier mal mehr, mal weniger inszenierte, schnell geschnittene Kurzvideos in Home-Video-Ästhetik, eine Art nostalgischer *Supercut*, meist unterlegt mit sentimental Musik. Kurze Ausschnitte von Meilensteinen wie Hochzeiten oder der 18. Geburtstagsfeier, über den Griechenland-Urlaub bis hin zu Aufnahmen vom abendlichen Glas Wein mit den Mitbewohner:innen auf dem WG-Balkon, die aussehen, als wären sie analog, etwa mit einer Super-8-Kamera aus den 1970ern gefilmt worden.

Hier wird der Begriff *Technostalgia* relevant. Dieser entspringt zwar dem Feld der Sound-Studies, scheint jedoch auch passend für eine disziplinübergreifende Beschreibung von objektbezogener Nostalgie im Kontext von veralteter Technik. *Technostalgia* beschreibt eine Tendenz zur Präferenz älterer Technologien. Im Fall der Sound-Studies bezieht sich diese Präferenz meist auf analoge Musikinstrumente, alte Synthesizer, Vinylschallplatten als Tonträger oder andere veraltete Formen der analogen Musikproduktion und Distribution. Die Nostalgie richtet sich hier auf spezifische vergangene, ersetzte oder veraltete Objekte und Praktiken, wie in unserem Fall der auf analogem Film festgehaltenen Erinnerung, die in einer Verbindung zu einem individuellen vergangenen emotionalen Status einer bestimmten erlebten Zeit stehen können.²

Doch genau hier lässt sich ein Bruch erkennen, denn die meisten aktiven Nutzer:innen auf Tiktok oder Instagram, die heute diese scheinbar nostalgischen Videos posten, haben die ursprüngliche Hochzeit des Analogfilms nicht miterlebt. Ob tatsächlich mit einer analogen Kamera gefilmt wurde oder ob lediglich ein Overlay oder Filter benutzt wurde, um die Ästhetik und vor allem die

¹ Vgl. Boym 2001, S. 51f.

² Vgl. Bolin 2016.

technischen Limitationen der veralteten Techniken, als eine Art digitale Mimikry vergangener Medienformen zu simulieren, ist oft ebenfalls nicht zu erkennen. Dies scheint außerdem in diesem Kontext nicht sonderlich relevant. Denn was hier zählt, ist der erzeugte *Vibe*, ein vor allem im Netz geläufiger, in seiner Definition etwas unklarer Begriff, der eine spezielle emotionale Atmosphäre ausdrücken soll. Was der hier erzeugte Vibe sein soll, ist zumindest den Hashtags unter diesen Videos nach zu urteilen eben dieses Gefühl von Nostalgie und Erinnerung. Denn auch wenn Zuschauer:innen die Hochzeit der analogen Filmpraxis nicht miterlebt haben, können sie das gezeigte durch gemeinsames kulturelles Wissen verorten. Auch jüngere User:innen wissen, dass diese Videos alt und nach *Found Footage* aussehen sollen, denn sie haben es entweder durch Film, Fernsehen und Internet, oder durch tatsächliche festgehaltene Familienerinnerungen verinnerlicht. Wir kennen die visuellen Codes. Körnigkeit, flirrendes Licht, unscharfe Konturen sehen nach Vergangenheit aus und fühlen sich nach Distanz an. Die Ästhetik wird zur Strategie, um nostalgische Gefühle zu evozieren.

Wie die *Nostalgija Snack Bar* in Ljubljana ist auch der nostalgisch gefilterte Content auf TikTok oder Instagram kein Versuch, etwas Vergangenes

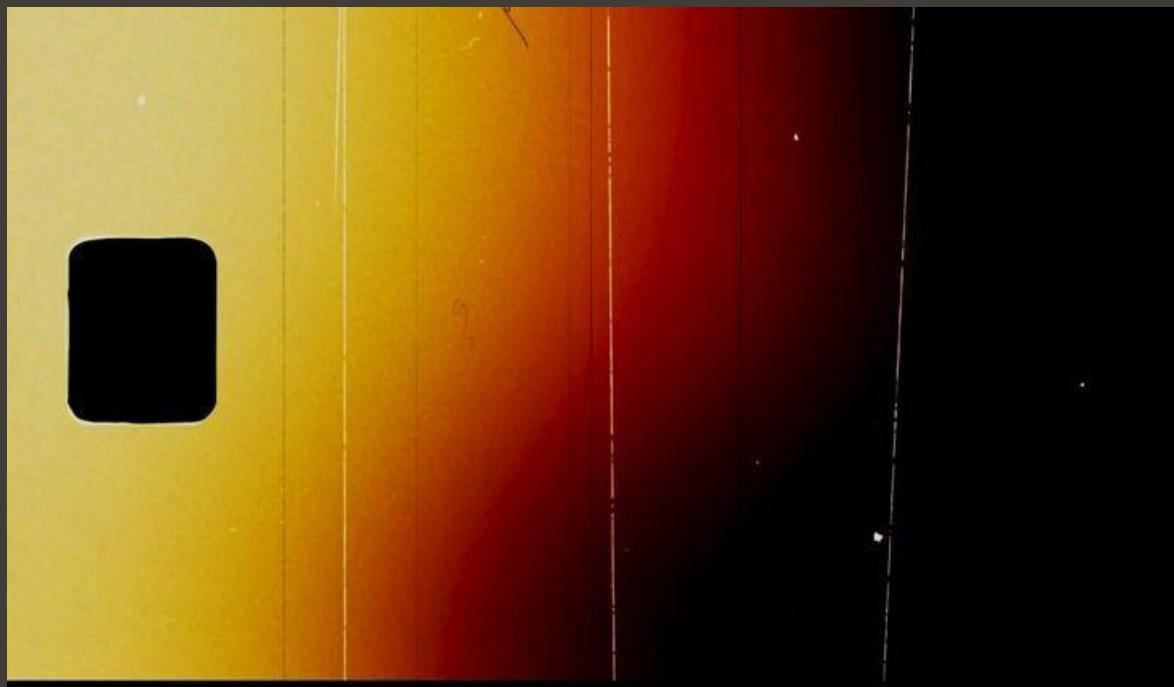
authentisch zu rekonstruieren. Beide nutzen jedoch das Vergangene als bewusstes Stilelement, um Nostalgie zu suggerieren, um eine spezielle Atmosphäre, den Vibe, wenn man so will, zu erzeugen und zu verdichten.

Luisa Fauth

Literatur- & Medienverzeichnis

Bolin, Göran (2016): Passion and Nostalgia in Generational Media Experiences. In: European Journal of Cultural Studies, Jg. 19, Nr. 3, S. 250-64

Boym, Svetlana. The Future Of Nostalgia. Basic Books, 2001.



T heatralität

„What strikes me about the very first images shot is the theatrical happening feel which the camera brought to family life (...). It is an extraordinary moment, happy but tinged with a kind of violence. We don't really know what to do with this new sort of time torn from our life.“

Mit diesen Worten beschreibt Annie Ernaux im autobiographischen Dokumentarfilm *LES ANNÉES SUPER 8* (DIE SUPER 8 JAHRE, FR, 2022) den Eintritt ihrer ersten Super-8 Kamera ins Familienleben. Das Erlebnis dieser ersten Aufnahmen ist damit im Wortsinne einschneidend. Das Familienleben wird nicht auf den Filmstreifen dupliziert. Vielmehr sind diese Momente nicht mehr Teil einer Privatheit. Die Kamera trennt sie aus dem privaten Familienleben heraus. Auch Alexandra Schneider spricht davon, wie mithilfe der Kamera „filmwürdig[e]“ Situationen zu einer Inszenierung werden.¹

Im Laufe ihres Filmes wird sich Ernaux immer wieder damit auseinandersetzen, inwieweit in dieser Form herausgetrennte Ausschnitte ein Familienleben wirklich in Gänze repräsentieren können, insbesondere was Machtdynamiken angeht (s. **Neue soziale Dynamiken durch die Kamera**). An dieser Stelle soll sich aber mit der Be schaffenheit dieser Momente an sich auseinander gesetzt werden. Die Theatralität des Privaten, die sie produzieren, deren Vorläufer und Kontingenzen bis heute.

Die Theatralität des Privaten ist dabei am Konzept der Theatralität aus Theaterwissenschaft und

Soziologie orientiert. Irving Goffman konstatiert zum Beispiel „Wir alle spielen Theater“² und beschreibt damit soziale, gesellschaftliche Interaktion als mit Theater vergleichbar. Eine Konzeption, die sich auch in Vorstellungen von sozialen Rollen wiederfindet.³ Dieser Artikel argumentiert, dass der von Ernaux beschriebene herausgetrennte Moment kein privater, sondern ein öffentlicher ist. Die Figuren von Super-8 Home Videos also eine Rolle einnehmen und für die Kamera Theater spielen.

Wer in der Filmgeschichte nach Vorläufern zur vermeintlichen Repräsentation des Privaten sucht, wird recht früh fündig. Besonders in populärgeschichtlichen Auseinandersetzungen zur Filmgeschichte gelten gemeinhin die Brüder Lumière als Erfinder des Films. Die berühmtesten ihrer Werke haben einen dokumentarischen Anspruch. *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (Arbeiter verlassen die Lumière-Werke, FR, 1895) zeigt vielleicht noch glaubhaft eine reale Situation. Hält man sich jedoch den Produktionskontext von Filmen, wie *Repas de bébé* (Babys Frühstück, FR, 1895) vor Augen, in welchem Auguste und Marguerite Lumière ihr Familienleben darstellen sollte eines klar sein. Lumière weiß, dass dort eine Kamera steht, er weiß auch, dass sie läuft, und er spielt gerade einen Familienvater. An diese dokumentarischen Traditionen schließen Super-8 Home Videos an.

Im selben Sinne könnte argumentiert werden, dass Social Media Plattformen die Theatralität des Privaten zu einem paradigmatischen Phänomen unserer Zeit machen. Im privaten Rahmen könnte dies durchaus zutreffen. Im Rahmen von öffentlichen Posts und beruflicher Darstellung des angeblichen Privatlebens sollte aber differenziert werden.

Statt einen Teil des privaten Lebens auszuschneiden, wird hier eine artifizielle Privatheit produziert, die einen höheren Grad an bewusster Theatralität aufweist. Im Bild einer Theatervorführung gesprochen sind die Home Video

¹ Vgl. Schneider 2004, S. 119.

² Goffman 1998, S. 18.

³ Vgl. Ebd. Goffman 1998, S. 18.

Protagonist:innen Laien, während Social-Media-Influencer Schauspielende sind.

Die Theatralität des Privaten ist also ein Phänomen mit einer langen Tradition. Seit den ersten populären Kamerabildern sind auch schon private Aufnahmen mit Theatralität aufgeladen. Mit Super-8 Home Movies sehen wir eine weitere Verbreitung dieser Tendenz. Und auch bis heute lässt sich mit der zunehmenden Verbreitung von Smartphones und Kameratechnik immer noch derartige Phänomene beobachten. Die Selbstinszenierung auf Social Media lässt allerdings eine bewusstere Theatralität vermuten. Vielleicht ist hier auch deswegen eine zunehmende Flucht in die Ästhetiken alter Technologien zu finden (s. *Technostalgia*).

Erik Dowideit

Literatur- und Medienverzeichnis:

Goffman, Erving (1998). Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag (1959) (5–34). München: Piper.

Schneider, Alexandra (2004): Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis, Marburg: Schüren

La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (Arbeiter verlassen die Lumière-Werke, FR, 1895), Regie: Louis Lumière

Les Années Super 8 (Die Super 8 Jahre, FR, 2022), Regie : Annie Ernaux, David Ernaux-Briot.

Repas de bébé (Babys Frühstück, FR, 1895), Regie: Louis Lumière

Tonfilm

1965: ein bedeutendes Jahr für den Amateurfilm, der mit der Einführung des Super-8 Formats eine Revolution erfuhr. Super-8 brachte viele Vorteile mit sich, vor allem für Hobbyfilmer:innen, die die handlichen Kassetten, die einfache Bedienung und bessere Bildqualität des Super-8 Films zu schätzen wussten.¹ Ein bedeutendes Merkmal von Film – *der Ton* – blieb jedoch auch bei diesem neuen Format eine lange Zeit aus. Auch heute wissen wir, dass die meisten Filme, die im Super-8 Format gedreht wurden, als Stummfilme produziert wurden. Dabei versuchte die Firma Kodak noch Anfang der 1970er Jahre, dem bislang stummen Heimkino eine Stimme zu verleihen – mit ihrem eigens entwickelten Super-8 Tonfilmverfahren. Doch wie funktionierte dieses Verfahren eigentlich – und warum konnte es sich trotz seiner technischen Finesse nicht durchsetzen?

Das Ziel der Firma Kodak Anfang der 1970er Jahre war klar: Heimaufnahmen realistischer gestalten, indem Sprache, Musik oder Geräusche direkt auf den Film übertragen werden. Hierdurch sollten wichtige Momente im Leben der Filmemacher:innen eine völlig neue Dimension erhalten. Kindergeburtstage, Urlaube oder selbstgedrehte Geschichten sollten nicht mehr nur gezeigt, sondern auch gehört werden.² Im Jahr 1973 war es dann endlich so weit: Der Super-8 Tonfilm kam auf den Markt. Der Clou: Auf demselben 8-mm Film, der auch schon bei stummen Versionen zum Einsatz kam, wurde eine schmale Magnetspur angebracht – diese verlief entlang der Filmkante und war mit einer Eisenoxidbeschichtung versehen. Auf diese Spur konnte nun Ton geschrieben werden. Für die Tonaufnahme gab es zwei Techniken: *Single System* und *Double System* Kameras, die nach dem *Single System* funktionierten, hatten den Vorteil,

Ton bereits während des Filmens auf den Magnetstreifen übertragen zu können. Sie verfügten hierfür über eingebaute Mikrofone und eine eigene Synchronlauf-Technik. Der entstandene Tonfilm konnte im Anschluss direkt über einen Soundprojektor abgespielt werden. Es gab aber auch *Double Systems*, bei denen Bild und Ton separat mit einer Kamera und einem zusätzlichen Tonbandgerät aufgenommen wurden. Bild und Ton mussten dann in der Postproduktion erst synchronisiert und bearbeitet werden, bevor sie zusammengefügt auf dem Filmstreifen landeten.³

Auch wenn das Tonfilmverfahren nun auf den ersten Blick wie ein großer Fortschritt wirkt, stellt sich die Frage: Warum sind Super-8 Filme heutzutage hauptsächlich als Stummfilme bekannt? Kodaks damaliges Tonsystem – *Ektasound* – folgte dem *Single System*-Prinzip. Dies bedeutete im Umkehrschluss aber auch, dass eine Nachbearbeitung des Films nur schwer möglich war. Sound und Bild wurden direkt von der Kamera auf den Filmstreifen übertragen, wobei der Sound aus technischen Gründen 18 Frames vor dem Bild platziert wurde. Jeder Schnitt hätte hier einen Verlust von $\frac{1}{18}$ Sekunden des Sounds bedeutet. Das nachträgliche Separieren von Bild und Ton ohne Verluste war aufwendig und benötigte zudem spezielles Equipment.⁴ Zusätzlich waren die neuen Soundkameras für viele Amateurfilmer:innen schlachterweg zu teuer im Vergleich zu den stummen Versionen. Der durchschnittliche Preis einer *Ektasound*-Kamera betrug im Jahr 1975 328 Dollar, wobei stumme Kameras von 1974 im Durchschnitt nur 179 Dollar kosteten, was viele Amateurfilmer:innen zur stummen Version greifen ließ.⁵ Dazu kam, dass Anfang der 1980er Jahre ganz neue Videosysteme den Heimkinomarkt eroberten und das Super-8 Tonfilmformat schnell ablösten: *VHS* und *Betamax*. Sie waren leichter zugänglich für Amateurfilmer:innen und später viel erschwinglicher in der Anschaffung.⁶ Schließlich

¹ Kodak o.J., o.S.

² Forever Studios o.J., o.S.

³ Matzkin 1976, S.224-225.

⁴ Matzkin 1976., S. 225-230.

⁵ Czach 2018, S. 80.

⁶ Roemer o.J., o.S.

stellte Kodak die Produktion ihres Super-8 Tonfilms wegen Umweltbedenken im Jahr 1997 ein.⁷

Auch wenn der Super-8 Tonfilm schlussendlich nie seinen großen Durchbruch erlebte, markiert er dennoch einen faszinierenden Moment filmtechnischer Entwicklung im Heimkino. Heute bleibt er ein Stück Liebhabertechnik – ein Relikt aus einer Übergangszeit, in der der Ton laufen lernte, kurz bevor das Video ihn überholte.

Kai Brettschneider

Literatur- und Medienverzeichnis:

Czach, Liz (2018): The Sound of Amateur Film. In: Film History, Vol. 30, Nr. 3, S. 75-102.

Forever Studios (o.J.): History of 8mm & Super 8 film.
<https://foreverstudios.com/history-8mm-super8-film-format/> (16.06.2025).

Kodak (o.J.): The History of Super 8.
<https://www.kodak.com/en/motion/page/super-8-history/> (16.06.2025).

Myron A. Matzkin (1976): The Super 8 film maker's handbook. Garden City, NY: Amphoto.

Roemer, Christian (o.J.): What came before the VHS?. https://legacybox.com/blogs/analog/what-came-before-the-vhs?srsltid=AfmB0oqd-0hxs5KylalRd-ISE_LkNip3n9y5UJnXrs6k10M78lFLqRFyK&utm (16.06.2025).

Waybackmachine (2004): Super 8 Communique February 1997.
<https://web.archive.org/web/20041208145356/http://www.super8filmmaking.com/kodak.htm> (16.06.2025).



⁷ Waybackmachine 2004, o.S.

W

andel der Amateurmedien

„The new outlook for artistic culture is no longer that everyone must share the taste of a few, but that all can be creators of that culture“¹, forderte der kubanische Filmemacher Julio García Espinosa bereits 1969. Kunst darf nicht länger einem elitären Kreis vorbehalten bleiben, sondern muss für die breite Bevölkerung zugänglich sein.² Schon in den 1960er-Jahren³ eröffnete das Super-8-Filmformat Menschen erstmals die Möglichkeit, eigene Filme ohne professionelles Equipment zu drehen.⁴ Jahrzehnte später sind es Smartphones, die Film- und Videoproduktion alltäglich machen.⁵ Das wirft die Frage auf: Welche Veränderungen und Kontinuitäten in der Technikpraxis kristallisieren sich beim Vergleich von Super-8-Aufnahmen und Smartphone-Videos heraus? Ich werde hierbei folgende Kriterien untersuchen: die Handhabung, das Medium als Waffe und die Verbreitung.

Smartphone- und Super-8-Kameras gelten beide als Amateurformate,⁶ welche für produzierende Konsument:innen konzipiert sind.^{7,8} Sie sind relativ kostengünstig und zeichnen sich durch ihre einfache Bedienung aus. Die Einarbeitung fällt den Nutzer:innen meist leicht, sodass sie schnell und ohne große Vorkenntnisse verwendet werden können. Außerdem können die Geräte häufig unkompliziert vor Ort repariert werden, was ihre Nutzung besonders praktisch macht.⁹ Super-8-Filme sind von Anfang an durch den Abspielprozess – bei dem der Film mechanisch durch den Projektor läuft und mit jeder Vorführung

Verschleißspuren davonträgt – dem Verfall ausgesetzt,¹⁰ ähnlich wie bei Handys, die beim Kauf bereits auf Austausch programmiert scheinen.¹¹ Im Vergleich zu professionellen Filmkameras weisen sie zwar eine deutlich geringere Bild- und Tonqualität auf, dennoch lässt sich daraus nicht zwangsläufig auf einen geringeren künstlerischen oder gesellschaftlichen Wert schließen.¹² Ursprünglich für Hobbyfilmer:innen gedacht,¹³ entwickelte sich Super-8 zu einem revolutionären Werkzeug, das unabhängig von Investoren und Zensur Missstände offenlegen konnte.¹⁴ Heute übernimmt das Smartphone diese Rolle, indem es Menschen erlaubt, eigene Erfahrungen sichtbar zu machen und gerade in Zeiten sozialer und politischer Umbrüche ihre Stimme zu erheben.¹⁵ Die Frage stellt sich, inwieweit Super-8 im Gegensatz zum Smartphone als kritisches Sprachrohr hinsichtlich der Verbreitung gelten kann. Zwar eignete sich das Format hervorragend für den privaten Gebrauch, doch war es aufgrund der kleinen Bildgröße und technischer Beschränkungen für große Ausstellungen oder Kinovorführungen ungeeignet und erreichte somit nur ein begrenztes Publikum.¹⁶ Da lediglich ein Positivfilm entstand, war eine Vervielfältigung nicht möglich.¹⁷ Erst durch die aufwendige Übertragung auf das 16-mm-Format konnten Kopien hergestellt und eine Projektion auf größeren Leinwänden ermöglicht werden.¹⁸

Die Handyvideos erreichen im Gegensatz dazu durch das Internet eine viel größere Zuschauerschaft. Durch moderne Handys mit Internetzugang und die Mitmachmöglichkeiten des Web 2.0 können mobile Filmemacher:innen nicht nur vor Ort, sondern auch weltweit aktiv sein und ihre Handyvideos mit einem globalen Publikum teilen.¹⁹ Dazu ist die Vervielfältigung sehr einfach – mit nur einem Klick lassen sich Handyvideos reposten, teilen und somit weiterverbreiten.²⁰

¹ García Espinosa 2014 [1969], S. 224.

² Vgl. ebd., S. 224.

³ Vgl. medienrettung-Redaktion o.J., o.S.

⁴ Vgl. Deren 1965 [1959], S. 1.

⁵ Vgl. Rábová 2014, S. 2.

⁶ Vgl. medienrettung-Redaktion o.J., o.S.

⁷ Vgl. Turquety 2019, S. 39.

⁸ Vgl. Rummel & Wolf 2012, S. 253–254.

⁹ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁰ Vgl. Camporesi 2020. (o.S.)

¹¹ Vgl. Fairphone-Redaktion 2022, o.S.

¹² Vgl. Hermosillo et al., 2014 [1972], S. 272–273.

¹³ Vgl. medienrettung-Redaktion o.J., o.S.

¹⁴ Vgl. Hermosillo et al., 2014 [1972], S. 272.

¹⁵ Vgl. Rábová 2014, S. 57.

¹⁶ Vgl. Camporesi 2020, S. 91.

¹⁷ Vgl. Turquety 2019, S. 28.

¹⁸ Vgl. Camporesi 2020, S. 93.

¹⁹ Vgl. Rábová 2014, S. 58.

²⁰ Vgl. Socialpilot-Redaktion o.J., o.S.

Gleichzeitig jedoch unterliegt diese neue Freiheit zunehmend Einschränkungen – durch staatliche Überwachung, Zensur und Plattformregeln. Unternehmen spielen dabei auch eine große Rolle: Sie können Inhalte löschen, Accounts sperren²¹ und mit einem Algorithmus arbeiten, der polarisierende, radikale Inhalte wie zum Beispiel Videos der AfD fördert.²² Verglichen mit der Super-8-Kamera hat das Smartphone trotz Zensur sein Potenzial als Werkzeug der Gegenöffentlichkeit erheblich gesteigert.

Die Gegenüberstellung der zwei Formate macht deutlich, dass sich in der Technikpraxis sowohl tiefgreifende Veränderungen als auch zentrale Kontinuitäten zeigen: Beide sind kostengünstig und ermöglichen einer breiten Menschenmasse die Teilhabe an Kunst. Super-8 hat in den 1960ern vor allem Privatpersonen und Künstler:innen ermöglicht, unabhängig von großen Studios zu filmen und gesellschaftliche Themen sichtbar zu machen. Allerdings war die Verbreitung begrenzt, da Filme nur schwer kopiert und vorgeführt werden konnten. Smartphones haben diese Grenzen durch Internet und soziale Medien weitgehend aufgehoben. Trotz neuer Herausforderungen wie Zensur und Überwachung bleibt die Grundidee von Espinosa bestehen: Kunst ist ein Medium für alle, die ihre Perspektiven teilen möchten. So zeigt sich zwar eine Kontinuität in der Idee von unabhängiger Filmarbeit, aber auch eine deutliche Veränderung in der Reichweite und den Verbreitungsmöglichkeiten.

Mara Maier

Literatur- & Medienverzeichnis

- Camporesi, Enrico (2020): Super 8 Ausstellungen. Notizen zur Obsoleszenz eines Formats. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 22, S. 87–94.
- Deren, Maya (1965 [1959]): Amateur Versus Professional. In: Film Culture, Nr. 39, S. 45–46.
- Espinosa, Julio García (2014): For an Imperfect Cinema. In: MacKenzie, Scott (Hrsg.): Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology. Berkeley: University of California Press [1969], S. 220–230.
- Fairphone-Redaktion (2022): Die Lebensdauer eines Smartphones: Was ist der Durchschnitt und

wie kannst du sie verlängern?
<https://www.fairphone.com/de/2022/11/09/die-lebensdauer-eines-smartphones/>
(19.05.2025).

Hermosillo, Jaime Humberto/Ripstein, Arturo/Leduc, Paul/Cazals, Felipe/Castanedo, Rafael/Maldonado, Eduardo/Alatroste, Gustavo/Riera, Emilio García/Ramón, David/Turrent, Tomás Pérez/Gou, Fernando (2014): 8 Millimeters versus 8 Millions. In: MacKenzie, Scott (Hrsg.): Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology. Berkeley: University of California Press [1972], S. 272–273.

Hintz, Arne (2015): Social Media Censorship, Privatized Regulation and New Restrictions to Protest and Dissent. In: Dencik, Lina/Leistert, Oliver (Hrsg.): Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Emancipation. London: Rowman & Littlefield International, S. 109–126.

Kohler, Uwe/Philipp, Andreas/Tjaden, Jens/Verwiebe, Rudolf/Weißmann, Sebastian/Wolfram, Jan (2024a): Die AfD dominiert TikTok – Studie zur Sichtbarkeit der Parteien in den Sozialen Medien. <https://www.uni-potsdam.de/en/press-releases/detail/2024-09-02-die-afd-dominiert-tiktok-studie-zur-sichtbarkeit-der-parteien-in-den-sozialen-medien> (21.05.2025).

medienrettung-Redaktion (o.J.): Wie kann ich alte Super 8 Filme anschauen und verbessern?
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php:r:remediation-7675>
(19.05.2025).

Rábová, Michaela (2014): Mobile phone filmmaking as a participatory medium: The case study of 24 Frames 24 Hours. Lund: Lund University, Department of Arts and Cultural Sciences.

Rummel, Klaus/Wolf, Karsten D. (2012): Lernen mit geteilten Videos: aktuelle Ergebnisse zur Nutzung, Produktion und Publikation von online-Videos durch Jugendliche. In: Sütl, Wolfgang/Stalder, Felix/Maier, Ronald/Hug, Theo (Hrsg.): MEDIA, KNOWLEDGE AND EDUCATION: Cultures and Ethics of Sharing. Innsbruck: innsbruck university press, S. 253–266.

Socialpilot-Redaktion (o.J.): Was ist ein Social Share?
https://www-socialpilot-co.translate.goog/social-media-terms/social-share?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=de&_x_tr_hl=de&_x_tr_pto=sge#:~:text>To%20put%20it%20simply%2C%20sharing,reach%2C%20visibility%2C%20and%20engagement. (19.05.2025).

Turquety, Benoît (2019): Medium, Format, Configuration: The Displacements of Film. Lüneburg: meson press.

21 Vgl. Hintz 2015, S. 122.

22 Vgl. Kohler et al., 2024, o.S.

X XX

"I was lucky when I made ‚Dyketaitics!‘ I didn't realize that it was the first lesbian film made by a lesbian. [...] I showed a vagina on the screen and this man screamed, ‚AAAAAAAHHHH!‘."¹

Mit der Einführung des Super-8-Formats wurde die Filmproduktion erstmals auch für Filmemacher.innen aus dem Amateurbereich zugänglich. Die Portabilität und geringen Kosten erlaubten spontane und persönliche Aufnahmen sowie Experimente mit der Ästhetik des Bildes.² Neben der vorrangigen Nutzung für *home movies* etablierte sich der Schmalfilm jedoch auch bald in anderen Kontexten: Zusätzlich zur ursprünglichen Funktion der Archivierung privater Erinnerungen wurde das Format im Laufe der Zeit auch zunehmend für experimentelle und künstlerische Arbeiten verwendet. Somit bewegte sich Super-8 schon früh in einem Spannungsfeld zwischen dokumentarischer Intimität und ästhetischer, auch häufig essayistischer, Inszenierung. Diese Dynamik bot womöglich gute Voraussetzungen für die Produktion pornografischer Inhalte im kommerziellen Bereich – könnte zugleich jedoch auch neue Möglichkeiten der körperlichen Selbstdarstellung im Amateurbereich sowie innerhalb queer-feministischer Szenen eröffnet haben (s. Körperlichkeit).

Durch begrenzte technische Mittel sowie die strafrechtliche Verfolgung von Produktion und Besitz beschränkte sich die Pornografie-Branche vor dem Aufkommen von Super-8 auf illegal vertriebene *Stag-Filme*³ von ästhetisch äußerst primitiver Gestaltung.⁴ Erst die Legalisierung von

Produktion und Verbreitung pornografischen Filmmaterials im Jahr 1969 in Dänemark – dem ersten Land weltweit – ermöglichte eine erste nennenswerte kommerzielle Verbreitung von Pornografie.⁵ So produzierte etwa die dänische Firma *Color Climax Corporation* in den 1970er- sowie 1980er-Jahren mehrere Millionen pornografische Filme und Kurzfilme mithilfe von Super-8.⁶ Diese Kurzfilme – auch als *Loops* bezeichnet – konnten sowohl auf Heimprojektoren als auch in Erotik-Kinos rezipiert werden.⁷ Die besondere Ästhetik des Filmmaterials sowie der bleibende Charakter von Super-8 als nahbares Amateur-Medium trugen zu einem Eindruck von Authentizität bei und ermöglichen das Gefühl von körperlicher Nähe zum Gesehenen (s. Ästhetik, Authentizität):

"Unlike any other format, Super-8 was a microscope, making visible the inner life of images by entering beneath the skin of reality [...] Most remarkable of all was the grain. [...] the crystal-clear and bright light of a Xenon-projection gave us shapes dissolving into the grain; amorphous bodies and forms surreptitiously transformed into new shapes and disappeared again into a sea of colour."⁸

Zur gleichen Zeit lässt sich im queeren Kino der Vereinigten Staaten eine Tendenz zu dokumentarischen und experimentellen Ausdrucksformen beobachten.⁹ Besonders Barbara Hammer kann hier als Pionierin bezeichnet werden, die maßgeblich zur Prägung einer neuen queeren Ästhetik beitrug.¹⁰ Ihr experimenteller Super-8-Kurzfilm *DYKETACTICS* (US 1974) unterscheidet sich ästhetisch wie narrativ grundlegend von den kommerziellen „Mainstream“-Pornofilmen seiner Zeit. Die spezifische Super-8-Optik wird hier durch ihre betonte visuelle Materialität zum Werkzeug körperlicher Selbstdarstellung und unterstützt den bewussten Bruch mit normativen

¹ DiFeliciano & Hammer 1993, S. 22.

² Vgl. Camporesi 2020, 87-88.

³ Vgl. Horak o. D.

⁴ Vgl. Zilch 2025, S. 94.

⁵ Vgl. Thorsen 2021, S. 140.

⁶ Vgl. ebd., S. 144; Schätzungsweise 9 Mio. Super-8-Filme (vgl. Thorsen nach Rasmussen 2017, ebd.).

⁷ Vgl. Williams 1989, S.75.

⁸ Howarth 2003 nach Tscherkassky 1995, Abs. 5.

⁹ Vgl. Rich 2013, S. 5.

¹⁰ Vgl. ebd.; vgl. DiFeliciano & Hammer 1993, S. 22; vgl. Rhodes 2014, S. 124.

Darstellungsformen oder dem *male gaze*¹¹. Die Bilder nackter Körper überlagern sich, werden stark verfremdet oder fragmentiert und entziehen sich stellenweise sogar einer eindeutigen Sexualisierung. Gerade dadurch können körperliche Autonomie und Intimität jenseits heteronormativer Bildkompositionen in den Vordergrund treten. Neben Barbara Hammer, die in einem ähnlichen Stil noch weitere Filme auf Super-8, 8mm oder 16mm realisierte, wurde Super-8 auch von weiteren Filmemacher:innen für die Produktion von pornografischen oder erotischen Inhalten genutzt.¹² Allerdings ist anzumerken, dass explizit pornografische Super-8-Produktionen aus queeren oder subkulturellen Kontexten historisch betrachtet nur in sehr begrenztem Umfang dokumentiert oder zugänglich sind.



Somit überschneidet sich das Pornografie-Genre mit dem Super-8-Format nur für einen vergleichsweise kurzen Zeitraum, bevor dieses Ende der 1970er-Jahre mit dem Aufkommen der Videokassetten weitgehend abgelöst wurde.¹³ Dennoch kann dem Format eine kleine und bedeutsame Rolle bei der Demokratisierung pornografischer Inhalte sowie der Selbstermächtigung und Selbstinszenierung queerer Körperbilder in der Geschichte der Pornografie zugesprochen werden. Auch erfreut sich die charakteristische Super-8-Ästhetik in der Pornografie trotz der breiten Verfügbarkeit technisch hochwertiger digitaler Bilder noch immer einer großen Beliebtheit und vermittelt nun – 60 Jahre nach der Markteinführung – mit dem Versprechen einer vermeintlichen Exklusivität auch nostalgische Empfindungen (s. Nostalgie).¹⁴

Dominik Ayen

Literatur- und Medienverzeichnis:

- Camporesi, Enrico (2020): Super 8 ausstellen: Notizen zur Obsoleszenz eines Formats. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 12, Nr. 22–1, S. 87–94.
- Church, David (2016): *Disposable Passions: Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema*. New York: Bloomsbury Publishing USA.
- DiFeliciano, Tina/Hammer, Barbara (1993): Barbara Hammer. In: *BOMB* Nr. 43, Spring 1993. New York: New Art Publications, S. 22–24.
- Horak, Jan-Christopher (o. D.): stag film [Das Lexikon der Film begiffe]. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:stagfilm-1307> (17.06.2025).
- Horwath, Alexander (2003): Singing in the Rain – Supercinematography by Peter Tscherkassky. <https://www.sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/tscherkassky/> (17.06.2025).
- Larsson, Mariah (2022): The Pre-Digital in the Digital: Private's Online Back Catalogue. In: *Porn Studies*, Jg. 9, Nr. 1, S. 27–37.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, Jg. 16, Nr. 3, S. 6–18.
- Rhodes, John David (2014): This Was Not Cinema: Judgment, Action, and Barbara Hammer. In: *Film Criticism*, Winter 2014–15, Vol. 39, Nr. 2. Allegheny College, S. 115–136.
- Rich, Ruby B. (2013): *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press.
- Thomas, Peter (2009): Anywhere But the Home: The Promiscuous Afterlife of Super 8. In: *M/C Journal*, Jg. 12, Nr. 3.
- Thorsen, Isak (2021): Pornography and Censorship. In: Thorsen, Isak/Thomson, C. Claire/Chow, Pei-Sze (Hrsg.): *A History of Danish Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 140–148.
- Williams, Linda (1989): *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press.
- Zilch, Leonie (2025): *Erregende Dokumente. Pornografie und dokumentarische Autorität*. Bielefeld: transcript (Das Dokumentarische. Exzess und Entzug 6).
- Adam & Yves (US 1974), Regie: Peter de Rome.
- Dyketactics (US 1974), Regie: Barbara Hammer.
- Encounter (US 1970), Regie: Peter de Rome.
- Underground (US 1972), Regie: Peter De Rome.

¹¹ Vgl. Mulvey 1975.

¹² Beispiele hierfür sind etwa die Erotik-Filme von Peter De Rome (ENCOUNTER (US 1970); UNDERGROUND (US 1972); ADAM & YVES (US 1974)).

¹³ Vgl. Zilch 2025, S. 96–97.

¹⁴ Vgl. Church 2016 S. 4, 14; vgl. Larsson 2022, S. 28, 35.

Zugänglichkeit

Wissen ist Macht, und Zugänglichkeit ist der Schlüssel. Denn wer Zugang zu Informationen hat, kann lernen, sich entwickeln und teilhaben.

In der Soziologie bezeichnet der Begriff *Zugänglichkeit* die Chancen und Möglichkeiten Zugang zu erhalten.¹ Je einfacher der Zugang zu Wissen ist, desto größer ist die differenzierte und individuelle Teilhabe unterschiedlichster Menschen. Somit ist Zugänglichkeit für die Demokratie unverzichtbar. Damit möglichst viele Menschen an der Demokratie teilhaben und mitwirken können, muss der Zugang zu Informationen und Wissen so niedrigschwellig wie möglich sein. Zugänglichkeit ist von zahlreichen Faktoren abhängig und hat in unserer globalen, kapitalistisch und westlich geprägten Gesellschaft vor allem eine wirtschaftliche Dimension, denn finanzielle Sicherheit erleichtert den Zugang zu vielen gesellschaftlichen Bereichen. Ein Beispiel hierfür kann die berufliche Ausbildung sein, die stark vom finanziellen und sozialen Hintergrund einer Person abhängig ist, die wiederum jedoch enorm relevant für die weiteren finanziellen Ressourcen ist sowie die Voraussetzung für den Zugang zu beruflichen Weiterbildungen oder gesellschaftlichen Partizipationsmöglichkeiten darstellt. Trotz staatlicher Bemühungen (wie z.B. die Sozialleistung Bafög, staatliche/kostenlose Berufsschulen), den Zugang für alle Menschen zu erleichtern, bleibt er in vielen Bereichen weiterhin zahlreichen Menschen verwehrt. Die fehlende Chancengleichheit zeigt sich beispielsweise im Studium, da bezahlbarer Wohnraum, Studien-

gebühren oder unbezahlte Praktika nicht für alle, sondern nur für einige, zugänglich sind.

Auch der Zugang zu politischer und gesellschaftlicher Teilhabe über Mediennutzung wird von sozialen und wirtschaftlichen Voraussetzungen bestimmt. Die Nutzung sozialer Medien ist beispielsweise nur über technische Geräte wie Smartphones oder Notebooks möglich. Sowohl Rezipierende als auch Produzierende sind auf den Zugang zu bestimmten Mitteln und Gütern angewiesen, um auf ihre Weise am gesellschaftlichen Geschehen teilnehmen zu können und Kunst zu erschaffen, mit dem Ziel, Menschen zu erreichen. Zur selben Zeit, in der das neue Filmformat Super-8 in den späten 1960ern, 1970er Jahren entstand und populär wurde, wuchs auch das Interesse am politischen Filmschaffen. Politik sollte durch diese Filme für die Einzelperson zugänglich sein.² Super-8 erfüllt genau diesen Aspekt, da das neue Format für den privaten Eigengebrauch gedacht war. Aufgrund seiner kleinen, praktischen Größe ließ sich die Super-8 Kamera überall mitnehmen. Darüber hinaus konnte die neue Entwicklung im Gegensatz zu ihren Vorgängern Ton aufnehmen und abspielen. Insbesondere im Kontext des Third Cinema hatte Super-8 eine demokratisierende Wirkung.³ Laut Carlos Alvarez spielte das Format so eine bedeutende Rolle in der Revolution des kolumbianischen Kinos.⁴ Film wurde nämlich als politisches Werkzeug eingesetzt und ermöglichte durch seine Zugänglichkeit eine breitere gesellschaftliche Teilhabe am Filmschaffen. Die Nutzung von Super-8 führte aufgrund des reduzierten Stils dazu, dass die individuelle Sicht des Filmeschaffenden in den Hintergrund trat und stattdessen eine gesamtgesellschaftliche Perspektive zum Ausdruck kommen konnte.⁵ Dabei ging es nicht um den Verlust von Subjektivität, sondern um eine gesellschaftliche, künstlerische Verände-

¹ Vgl. Duden (o. J.), (o. S.).

² Vgl. Hans 2009, S. 9.

³ Vgl. Alvarez 1972, S. 261.

⁴ Vgl. Ebd. S. 261.

⁵ Vgl. Ebd., S. 261.

rung – weg von der Einzelperson und hin zum kollektiven Aktivismus.⁶

Die Politisierung des Privaten konnte durch Super-8 erstmals aufgezeichnet werden. Für marginalisierte Gruppen und Communities etablierte sich Super-8 damit schnell als bedeutsames Mittel der Vermittlung, da ihnen der Zugang zu künstlerischem Schaffen und politischem Ausdruck in Vergangenheit zunehmend erschwert worden war. In den Siebzigerjahren wurde im Zuge der zweiten Frauenbewegung ebenfalls der Fokus auf das Motto: „Das Politische ist das Private“⁷ gelegt. Nach Imke Schmincke war es Frauen zuvor nicht möglich gewesen, ihr Privates zu politisieren. Super-8 eröffnete dieser Bewegung aufgrund seiner leichten Zugänglichkeit ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten und trug dazu bei, dass viele Menschen ihr Leben dokumentieren, ihre politische Perspektive ausdrücken und sich selbst eine Stimme geben konnten.

Carla Fuchs

Literatur- & Medienverzeichnis

- Alvarez, Carlos (1972): FOR COLOMBIA 1971: MILITANCY AND CINEMA, in: THIRD CINEMAS, COLONIALISM.
- Dudenredaktion (o. J.): „Zugänglichkeit“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zugaenglichkeit>, (17.06.2025).
- Hans, Jan (2009): Die Wiederkehr des politischen Films. In: Friedrich-Ebert-Stiftung (Hrsg.): Mit Bildern bewegen – der politische Film heute. Bonner Universitäts-Buchdruckerei, S. 6–18.
- Schmincke, Imke (2021): „Von der ›Natur der Frau‹ zur feministischen Körperpolitik: Historische und soziologische Perspektiven auf Körper und Geschlecht“, in: Treiber, Angela; Wenrich, Rainer (Hg.): Körperkreativitäten: Gesellschaftliche Aushandlungen mit dem menschlichen Körper, Bielefeld: transcript Verlag, S. 71–88.



⁶ Vgl. Ebd., S. 263.

⁷ Schmincke 2021, S. 76.

Happy Birthday **Super-8!**

Ein Format wird 60

Ästhetik

Amateurhaft([be]haft[et])

Assoziative Montage

Erinnerungsarchiv

Filmisches Recycling

Home Cinema

Horror und Super-8

Katalog

Körperlichkeit

Macht!

Nostalgie

Perspektive(n) des Super-8-Home Movie: TARNATION

Reduktionskopie fürs Heimkino

Sammler

Schlagerfilm

Slapstick

Technostalgia

Theatralität des Privaten

Tonfilm

Wandel der Amateurmedien

XXX

Zugänglichkeit

Entstanden im Rahmen einer Lehrveranstaltung

in der Filmwissenschaft | Mediendramaturgie

Sommersemester 2025

Leitung: Prof. Dr. Alexandra Schneider