

Alexandra Schneider

## Die Ankunft von Tante Erica

Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen\*

### Wissenschaftliche Ansätze

Historisch gesehen beginnen sich die visuelle Anthropologie und die Soziologie als erste wissenschaftliche Disziplinen für den Familienfilm zu interessieren (Worth/Adair 1972; Chalfen 1975). Die meisten der – im weitesten Sinn sozialwissenschaftlichen – Untersuchungen kommen zum Schluss, dass Familienfilme nur als Dokumente von Interesse sind, da ihre filmische Qualität zu dürftig sei, um eine genauere Betrachtung zu rechtfertigen. Stellvertretend für diese Haltung kann das folgende Zitat des amerikanischen Soziologen Richard Chalfen gelten, der sich seit über dreißig Jahren eingehend mit privaten visuellen Praktiken beschäftigt:

[...] home movies de-emphasize the manipulative potential of the recording technology. Home movies stress a documentary function, in order to produce a copy of a familiar reality. (Chalfen 1987, 68)

Aus filmwissenschaftlicher Perspektive muss die These, dass die Familienfilmer lediglich ihren Alltag kopieren wollen, zumindest stutzig machen. Entwickeln ihre Werke nicht auch einen Eigensinn als ästhetische Artefakte, deren Begreifen dann eine spezifisch filmwissenschaftliche Aufgabe wäre?

In den letzten Jahren sind sowohl Familien- wie andere Amateur- und Gebrauchsfilm im Zuge eines neuen Interesses immer mehr ins Blickfeld der Filmwissenschaft geraten.<sup>1</sup> Dieses Interesse ist nicht zuletzt dem französischen Filmtheoretiker Roger Odin zu verdanken, dem eigentlichen Pionier der Familienfilmforschung (Odin 1979; 1995b). Odins Arbeiten zum Familien- und Amateurfilm stehen in enger Beziehung zu seinem semiopragmatischen Ansatz, der in vielen Punkten aus der Beschäftigung mit dem Gegenstand hervor-

\* Der vorliegende Text basiert auf einem im März 2003 auf dem X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / X International Film Studies Conference «Limina / Film's Thresholds» in Udine gehaltenen Vortrag. Eine englischsprachige Version erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004.

1 Vgl. dazu Odin 1995a u.1999; Zimmermann 1995; Roepke 2001 und Moran 2002.

ging. Insbesondere trifft dies auf die genretheoretischen Überlegungen zu, die er in semiopragmatischer Perspektive anstellt.<sup>2</sup> Knapp und vereinfachend zusammengefasst, untersucht die Semiopragmatik ein bestimmtes Genre im Verhältnis zu seinem kommunikativen Kontext, seinem Herstellungs- und Rezeptionsumfeld. Die semiopragmatische Genretheorie versucht also, die Wechselwirkung von ästhetischen oder stilistischen Genre-Charakteristiken und ihren Funktionen zu klären.

Für Familienfilme bedeutet dies, so Odin, dass sie nicht Freude bereiten, *obwohl* sie technisch mangelhaft sind, sondern gerade *weil* sie in ästhetischer Hinsicht unbefriedigend bleiben. Als mangelhaft erscheinen sie vor allem im Vergleich zu professionellen Filmen, weisen sie doch viele «Fehler» auf, wie beispielsweise unscharfe Aufnahmen, sprunghafte Einstellungsfolgen, zu lange oder zu kurze Einstellungen. Diese Fehler entsprechen jedoch der Funktion der Gattung, Familiensinn zu stiften. Strukturlosigkeit und insbesondere das Fehlen einer Erzählstruktur bietet nämlich den Familienmitgliedern die Möglichkeit, bei der Vorführung mit den Bildern in eine persönliche Beziehung zu treten, um ihre eigenen Erlebnisse darin wiederzufinden; und dies ist eben deshalb leichter möglich, weil die Filme keinen zielgerichteten Verlauf, keine narrative Intention vorgeben.

Meine eigene Untersuchung von Familienfilmen aus den zwanziger und dreißiger Jahren knüpft in vielen Punkten an Roger Odins Arbeit an.<sup>3</sup> Die von mir analysierten Filmbestände legen allerdings den Schluss nahe, dass Odins Postulat, dem Familienfilm fehle es an Struktur, nicht für alle Werke in gleicher Weise gilt.<sup>4</sup> Zumindest in vielen Beispielen aus den zwanziger und dreißiger Jahren lassen sich regelmäßig strukturierende Momente feststellen. Die zeitliche Einschränkung ist wichtig, weil wir bislang noch zu wenig über die historische

2 Roger Odin unterscheidet zwischen den beiden Genres Familien- und Amateurfilm, wobei er unter letzterem Werke subsumiert, die von organisierten Filmklub-Amateuren im Vereinsrahmen realisiert werden. Ich ziehe jedoch «Amateurfilm» als Oberkategorie für alle Varianten des nichtprofessionellen Films vor, wozu ich sowohl Familien- wie Klubfilme zähle.

Im Unterschied zum Französischen und Englischen lässt das Deutsche die Unterscheidung zwischen Genre und Gattung zu. Für den Amateurfilm erweist sich der Gattungsbegriff angemessener als derjenige des Genres. Die filmischen Gattungen unterscheiden sich nicht nur durch die Textsorte, sondern zugleich durch ihre unterschiedliche Produktions- und Rezeptionsweise. Für eine ausführliche Diskussion der Begriffsproblematik vgl. Schneider 2004.

3 Der vorliegende Text ist Teil meiner Dissertation, die unter dem Titel *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der dreißiger Jahre* erscheinen wird (Marburg: Schüren 2004).

4 Meine Untersuchung basiert auf einem mehr oder weniger repräsentativen Korpus Schweizer Familienfilme aus den dreißiger Jahren – mehr oder weniger, da nur ein Bruchteil der in diesem Zeitraum entstandenen Filme erhalten ist.

Entwicklung des Familienfilms wissen, um verallgemeinernde Aussagen zu treffen. Im Folgenden werde ich mich auf diejenigen strukturierenden Momente konzentrieren, die man als «Anfangsverfahren» bezeichnen kann. Ich werde zunächst eine Typologie von Familienfilm-Anfängen zur Diskussion stellen, um in einem weiteren Schritt der Frage nachzugehen, inwieweit es sich um spezifische Eröffnungsverfahren handelt, die ausschließlich hier zu beobachten sind.

Die folgenden Ausführungen über Familienfilm-Anfänge sind nicht zuletzt Ausdruck eines theoretischen Anliegens, der textuellen Struktur der Gattung mehr Gewicht beizumessen. Anhand einer Analyse verschiedener Anfangsverfahren oder -gesten werde ich versuchen, das Verhältnis von vorfilmischem Ereignis und seiner Übertragung auf Zelluloid zu erkunden. Meine Auseinandersetzung mit den strukturellen Aspekten des Familienfilms geht einher mit einer Erweiterung seiner Funktionsbestimmung. Ich werde die These vertreten, dass die Praxis des Familienfilms nicht nur dazu dient, Familie und Familiensinn herzustellen, sondern auch dazu, Filme zu machen. Der Familienfilm ist mit anderen Worten sowohl in der Herstellung wie in der Rezeption eine spezifisch mediale Praxis. Insbesondere basiert er auf dem Wunsch, an bekannten medialen Repräsentationsformen teilzuhaben, sie auf mehr oder weniger eigenständige Weise aufzugreifen, zu erproben und sich anzueignen. Mit einem Fokus auf Filmanfänge schlage ich demnach vor, den Familienfilm als Form von Medienaneignung und alltäglicher Medienaktivität zu verstehen.

Dabei geht es mir nicht zuletzt darum, den Nachweis zu erbringen, dass Familienfilme durchaus auch *narrative* Muster aufweisen. Sie können als erzählte oder zumindest gestaltete filmische Texte verstanden werden, insofern sie in einem Prozess entstehen und Verwendung finden, der erlebte Erfahrungen in prägnante und verdichtete Filmerfahrungen transformiert. Es mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, im hier diskutierten Zusammenhang von «filmischen Erzählungen» zu sprechen. Da Familienfilme in vielerlei Hinsicht dem präsentierenden Modus des frühen Kinos ähnlich sind, wäre es vielleicht adäquater, mit den Begriffen *monstration* (Gaudreault 1988) oder mit der «Ästhetik der Ansicht» (Gunning 1995) zu arbeiten. Andererseits hat der amerikanische Kognitionspsychologe Jerome Bruner (1990) darauf hingewiesen, dass Menschen Erzählungen dazu verwenden, ihrem täglichen Leben Sinn zu verleihen. Die Funktion von Erzählungen und dem Erzählen besteht laut Bruner nicht nur in der Kommunikation, im Vermitteln von Erlebtem, sondern auch darin, Erlebtes zu ordnen und dadurch erinnerbar zu machen. In diesem Sinne können Familienfilm-Anfänge als Versuche verstanden werden, Erzählungen zu artikulieren, um aufgezeichnete Erfahrungen zu Erinnerung gerinnen zu lassen.

Im Hinblick auf diese Überlegungen scheint es mir wichtig, zwischen der *narrativen Struktur* und der *narrativen Funktion* des Familienfilms zu unterscheiden. Auch wenn die narrativen Strukturen eher schwach entwickelt sein mögen und nur sporadisch – beispielsweise am Anfang – auftreten, erfüllen Familienfilme eine starke narrative Funktion, indem sie dazu beitragen, Erlebtes erzählbar zu machen.

## Methodische Probleme

Will man Familienfilme als filmische Texte und spezifische Produkte einer filmischen Aktivität verstehen, gilt es, einigen Besonderheiten Rechnung zu tragen. Im Unterschied zu anderen Gattungen durchlaufen Familienfilme nur selten eine eigentliche Phase der Postproduktion; diese beschränkt sich in der Regel darauf, dass mehrere kleine Rollen zum Zwecke der Vorführung auf einer größeren Spule zusammengefasst werden. Ansonsten findet die Montage, wenn man so will, in der Kamera, bei der Aufnahme statt.

Ein Problem resultiert ferner aus der Unvollständigkeit der Überlieferung. Dies betrifft nicht nur die Filme selbst, sondern vor allem den Umstand, dass Familienfilme in der Regel zwar stumm aufgenommen, in der Vorführung jedoch durch Erklärungen (vor allem vom Filmemacher/Vater) ergänzt werden. Diese Begleit-Erzählungen sind – abgesehen von Berichten aus der Erinnerung – an den Augenblick gebunden und nicht überlieferbar; sie wären aber für unser Verständnis von Material und Aufführungspraxis äußerst wichtig. Dies gilt insbesondere für anonyme Filme, die sich Außenstehenden mitunter nur schwer erschließen. Mit diesem Problem steht die Familienfilmforschung nicht alleine da; auch die historische Forschung zur frühen Kinematographie hat mit ähnlichen Lücken in ihrem Quellenmaterial zu kämpfen. Ein erster Schritt dazu, mit dieser problematischen Unvollständigkeit umzugehen, kann meines Erachtens darin bestehen, auf den Mangel hinzuweisen.

Ein weiteres Problem für eine filmwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gegenstand erwächst aus der Frage nach der Untersuchungseinheit: Wie lassen sich überhaupt einzelne Familienfilm-Texte bestimmen? Wo fängt ein Film an, wo hört er auf? Häufig helfen Beschriftungen auf den Spulen weiter, die Auskunft über die verschiedenen Sujets und Anlässe geben. Manchmal können auch Klebestellen als mögliche Segmentierungsmerkmale beigezogen werden, verfügen Familienfilme doch selten über Titeltkarten, die einen neuen Abschnitt ankündigen. Eine weitere Möglichkeit bieten die im Folgenden untersuchten Anfangsverfahren, die den Filmfluss strukturieren. Dieser letzte Punkt bringt

uns zu einem dritten Problem: Häufig lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob ein Anfangsverfahren auf den Beginn eines neuen Films oder nur auf den Beginn einer Sequenz oder Szene verweist. Die im Folgenden beschriebenen Verfahren finden in der Praxis sowohl als Film- wie auch als Szenenanfänge Verwendung.

### Eine Typologie von Anfängen

Das von mir untersuchte Korpus legt fünf unterschiedliche Verfahren nahe, einen Familienfilm beginnen zu lassen.

Das erste Verfahren betrifft die Namensgebung: Die meisten Familienfilmtitel, ob nun auf die Büchse geschrieben oder vor die Aufnahmen montiert, stehen in einer tautologischen Beziehung zum Sujet. Sie beinhalten kein explizites narratives Versprechen, und auch metaphorische Bezüge werden kaum hergestellt. Implizit erzeugt aber jeder Titel eine Erwartungshaltung und gibt zumindest ein Versprechen ab: dass auf die Ankündigung etwas folgen wird. Beschriftungen dienen also nicht nur dazu, die Filme zu identifizieren und damit zu begrenzen, sie annoncieren auch das kommende Ereignis. Darüber hinaus erfüllen sie eine *labelling*-Funktion, indem sie an Erinnerungen an das gefilmte und auf der Leinwand wiederkehrende Ereignis appellieren.

Das zweite Anfangsverfahren manifestiert sich über eine Kamerabewegung. Am häufigsten kommt dabei – nicht weiter überraschend – der Panoramashwenk vor, der vor allem bei geografischen Sujets Verwendung findet und als exponierender Einstieg in das Geschehen fungiert.

Das dritte Anfangsverfahren bildet die fotografische Pose. Beim Pathé 9,5-mm-Format<sup>5</sup> kann eine solche Pose nicht nur mittels Stillhalten der Person bei der Aufnahme, sondern auch *post factum* erzeugt werden. Dies dank des sogenannten «Kerbentitels», einem Mechanismus, der es erlaubt, ein einzelnes (gekerbtes) Bild in der Vorführung anzuhalten. Da Titel und Zwischentitel so mit einem einzigen stillgestellten Kader auskamen (anstelle der sonst notwendigen 50), wurde dieses Verfahren von Amateuren auch zum Anhalten anderer Bilder mitten im Film verwendet. Ob über das Stillhalten der Posierenden oder mittels Kerbentitel – die fotografische Pose, die in lebendige filmische Bewegung übergeht, ist als Eröffnung eines Familienfilms sehr beliebt. Sie verweist damit im-

5 In Europa, speziell in Frankreich und der Schweiz, fand das 9,5-mm-Format, das zeitgleich mit dem 16-mm-Format der Firma Kodak herauskam und mit diesem den Beginn der standardisierten Amateurformate markiert, dank seiner Kostengünstigkeit großen Anklang.

mer wieder auf den Moment, «als die Bilder laufen lernten». Mit der Pose wird nicht nur das gefilmte Sujet ausgestellt, sondern auch die technischen Möglichkeiten des Mediums selbst.

Das vierte Anfangsverfahren bezeichne ich als «Bühnenauftritt». Dazu muss vorausgeschickt werden, dass die meisten Amateure in den zwanziger und dreißiger Jahren auf Grund der mangelhaften Lichtempfindlichkeit des Materials vorzugsweise im Freien tätig waren. Eine beliebte Form des Bühnenauftritts findet sich entsprechend häufig in einer Inszenierung, bei der die gefilmten Personen durch eine Terrassentür in den Garten treten (da sich zu diesem Zeitpunkt fast nur gut Betuchte eine Filmausrüstung leisten konnten, erstaunt es nicht, wieviele Familienfilmer in einem Haus mit Garten lebten). Eine andere Möglichkeit, einen Bühnenauftritt zu inszenieren, bietet auch das Öffnen von Fenstern, die wie ein Vorhang die beginnende Handlung rahmen. Ob durch Tür- oder Fensteröffnungen, in beiden Fällen versucht der Kameramann eine Form von Theaterinszenierung zu schaffen, gleichzeitig markiert ein solcher Auftritt auch den Beginn der «Show». Der Bühnenauftritt weist darauf hin, dass die Beteiligten über eine Vorstellung davon verfügen, dass etwas begonnen werden soll und dass dies ein bestimmtes Vorgehen erfordert: «Lasst uns den Film so beginnen!» Die Anfangsfindung muss dabei keineswegs immer bewusst ablaufen; vielmehr handelt es sich um ein konventionalisiertes Muster, das man im Bedarfsfall abrufen kann.

Ein Bühnenauftritt findet gern in Kombination mit einem Defilee statt, welches wiederum häufig als *castlist* funktioniert. Um ein Beispiel zu nennen: Auf einer Geburtstagsfeier laufen eine Reihe von Kindern nacheinander durch eine Balkontür ins Freie auf die Kamera zu, um kurz vor ihr nach rechts oder links aus dem Bild zu verschwinden; einige Kinder winken dabei, andere geben sich zurückhaltender und verzichten darauf, den Mann hinter der Kamera (und das zukünftige Publikum vor der Leinwand) mit Blicken und Gesten zu adressieren.

Das fünfte Anfangsverfahren stellt schließlich der «betonte Handlungsbeginn» dar. Im Unterschied zum Bühnenauftritt bereitet ein Handlungsbeginn ein Ereignis direkt vor und steht dazu in kausalem Zusammenhang. Hier könnte als Beispiel der kleine Junge genannt werden, der ein Bad nimmt. Man sieht ihn zunächst im Bademantel vor der Wanne stehen, dann zieht er sich aus, um ins Wasser zu steigen. Das Ablegen des Mantels bereitet nicht nur das kommende Ereignis vor, es markiert auch den Übergang von einem Zustand in einen anderen. Ein weiteres Beispiel wäre ein Kind, das erst aufs Dreirad aufsteigt, um dann seine Fahrkünste zu demonstrieren. Solche vorbereitenden Anfänge erfordern ein gewisses Maß an Planung und Voraussicht auf das kommende Ereignis. Die Kameraperson muss sich im Vorfeld entscheiden, eine bestimmte

Handlung festzuhalten. Da es in der Praxis oft schwierig ist, zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort zu sein – also kurz bevor etwas beginnt –, sind solche Anfänge in der Regel inszeniert.

Ein schönes Beispiel für einen geplanten und damit inszenierten Handlungsanfang findet sich in einem unvollständig überlieferten 9,5-mm-Film der Anfangs der dreißiger Jahre gedreht wurde und den Besuch einer Tante zum Gegenstand hat.

### ARRIVA LA ZIA ERICA (Schweiz/Italien ca. 1930)

In der ersten Einstellung von *ARRIVA LA ZIA ERICA* (Titel auf die 9,5-mm-Kassette geschrieben) sehen wir eine Mutter mit ihren beiden Söhnen im Garten. Plötzlich springt eine zweite Frau, offenbar die erwartete Tante, ins Bild. Eine leidenschaftliche Begrüßungsszene zwischen den beiden Frauen und den Kindern setzt ein, wobei die Gefilmten zwischendurch mit Blicken und Gesten die Kamera adressieren, als ob man sich vergewissern möchte, dass sie auch aufzeichnet: ob der Vater mit seiner Kamera die Szene auch wirklich «sieht». Das Auftreten der Tante und ihr Empfang lassen auf eine inszenierte Szene schließen. Der Filmer weiß, dass die Tante sogleich erscheinen wird, ebenso seine Frau und die Kinder, die aber in ihren Begrüßungsgesten einen möglichst überraschten und spontanen Eindruck zu erwecken suchen. Nach dieser Einführung der Personen tritt eine zweite geplante «Überraschung» ein: Die Mutter nimmt Papierschlangen aus der Rocktasche, mit denen sich nun Frauen und Kinder amüsieren, indem sie sich die noch aufgewickelten Rollen zupusten.

Eine Tante kommt zu Besuch – darin liegt zunächst nichts Besonderes. Tatsächlich aber ist *ARRIVA LA ZIA ERICA* in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, lässt sich doch an diesem Beispiel der Vorgang der Zuspitzung und Dramatisierung eines unspektakulären Ereignisses illustrieren, das als filmwürdig empfunden und entsprechend inszeniert wurde. Wie Lumière's *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* (F 1896) berichtet auch dieser Film von einer Ankunft. Auch wenn er vorgibt, diese Ankunft zu dokumentieren, so ist in *ARRIVA LA ZIA ERICA* doch weniger dem Zufall überlassen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Unverkennbar handelt es sich um eine Inszenierung, die über einen sorgfältig gewählten Anfang verfügt.<sup>6</sup> Drei Personen sind im Bild, eine wei-

6 Auch der Lumière'sche Ankunftsfilm ist, wie Martin Loiperdinger (1996) zeigt, stark inszeniert und insofern ein bisschen Familienfilm, als die Zuggäste fast alle von Angehörigen der Familie Lumière gespielt werden.

tere tritt hinzu, man begrüßt sich. Damit man danach nicht herumsteht, hat die Mutter (möglicherweise auf Anweisung des Kamera und Regie führenden Vaters) auch etwas vorbereitet, das eine Weiterentwicklung der Situation erlaubt. Der Gegenstand ist geschickt gewählt, bringen die in der Luft herumwirbelnden Papierschlängen doch zusätzliche Bewegung ins Bild. «Das Kino begann mit Erstaunen, dem Erstaunen, dass Realität mit solch magischer Direktheit übersetzt werden kann», beschreibt Susan Sontag die Wahrnehmungserfahrung an *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE* (Sontag 1995, 8). *ARRIVA LA ZIA ERICA* könnte als Versuch gelesen werden, sich mit den eigenen Filmen in ein solches Erstaunen zu versetzen. Darüber hinaus ist mit einer Ankunft aber auch schon ein Anfang gemacht.

Die fünf genannten Anfangsverfahren illustrieren, dass Familienfilme häufig nicht *in medias res* beginnen. Die Beispiele dokumentieren damit auch, dass mehr Planung und Inszenierung im Spiel sind, als dies die einschlägige Sekundärliteratur suggeriert; selbst Proben können zur Vorbereitung des Drehs gehören. Zusätzliche Evidenz dafür, dass Familienfilmer ihre Anfänge bewusst zu gestalten versuchen, liefert die Tatsache, dass in nicht wenigen Fällen zwei Anfänge hintereinander stehen. Häufig beginnen Familienfilme mit einer misslungenen Anfangseinstellung (unscharf, über-/unterbelichtet, verwackelt), die abgebrochen wird, um ein zweites Mal anzusetzen. Ein Mehrfach-Anfang hat immer einen willkommenen Nebeneffekt: Er funktioniert als zusätzliche Betonung. Sind andere Sequenzen oft redundant und zu ausführlich gefilmt, so gilt für den Anfang eher das Gegenteil: Verdoppelungen können hier zur Verständlichkeit beitragen, auch wenn sie nicht unbedingt als solche intendiert sind und von den Machern vielleicht lieber entfernt würden (sollte es eine Phase der Postproduktion geben). Sie lassen den Zuschauenden auch Zeit, sich das Ereignis noch einmal zu vergegenwärtigen, wenn sie es selbst miterlebt haben, und sie erleichtern einem nicht beteiligten Publikum den Einstieg, weil sie für Ad-hoc-Erklärungen Gelegenheit bieten. So erweist sich der Doppelungseffekt als günstiger Einstieg, der in der Praxis genutzt wird und darauf schließen lässt, dass sich die Familienfilmer bewusst waren, welche Funktion er erfüllt.

## Anfänge, narrative Muster und narrative Funktionen

Ich habe diesen Aufsatz mit der Feststellung begonnen, dass die Struktur des Familienfilms bislang vor allem unter dem Aspekt ihres Fehlens, des Scheiterns und Misslingens aller Strukturierungsversuche analysiert wurde. Nimmt man die Narration des Spielfilms als Maßstab, so ist in der Tat nicht von der Hand zu

weisen, dass diese Momente überwiegen. Vergleicht man jedoch die Anfänge mit derjenigen Form des Films, die für die Geschichtsschreibung lange Zeit nur als unfertige Vorform des eigentlichen Spielfilms galt: mit dem frühen Kino, so werden – wie in *ARRIVA LA ZIA ERICA* – gewisse strukturelle Ähnlichkeiten sichtbar.

Die Familienfilm-Sammlung, zu der auch *ARRIVA LA ZIA ERICA* gehört, besteht nicht nur aus selbstgedrehten, sondern auch aus gekauften Pathé-Baby-Filmen aus der Pathé Filmathèque. Die Beobachtung, dass Familienfilme auf professionelle anspielen, lässt sich durch einen Vergleich von eigenen und gekauften Filmen in den untersuchten Beständen weiter untermauern. Dazu möchte ich noch einmal auf das Beispiel des Kindergeburtstages zurückgreifen und den erwähnten Bühnenauftritt mit dem Beginn von *LES CHILLOUKS: DANS L'AFRIQUE SAUVAGE* (Pathé-Baby Nr. 564) vergleichen. Bei diesem Pathé-Baby-Film handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine gekürzte Version von *LES CHILLOUKS – TRIBU DE L'AFRIQUE CENTRALE* (Alfred Machin, F 1910), die Mitte oder Ende der zwanziger Jahre auf den Markt kam. Nach der Titeltarte beginnt *LES CHILLOUKS* mit einem erklärenden Zwischentitel, der die porträtierte Ethnie vorstellt. Im nächsten Bild ist die Kamera frontal auf den Eingang einer Lehmhütte gerichtet, aus der in der Folge drei Männer und eine Frau treten, um an der Kamera vorbei im Off zu verschwinden. Die Inszenierung des Kindergeburtstags geht auf ähnliche Weise vor und könnte von diesem Werk inspiriert sein – obwohl man natürlich auch ohne Vorbild auf solche Darstellungsmuster kommen kann. Auch jenseits von Übereinstimmungen von gekauften und selbstgedrehten Filmen lassen Familienfilme ja ein Bewusstsein für das Medium erkennen.

Obschon Familienfilme keine «künstlerischen» Schöpfungen sind, kann man den Versuch, gestaltende Verfahren ins Spiel zu bringen, als Versuch sehen, das Gewöhnliche wieder fremd zu machen. Sie mögen als langweilige Wiedergabe des familiären Lebens erscheinen, stecken aber voller Ideen, die Langeweile des Gewöhnlichen zu überwinden: Sei es, indem man versucht, etwas Spezielles zu tun, wenn man sich vor die Kamera stellt, sei es, indem man erinnerungswürdige Momente auswählt oder erzählerische und filmische Verfahren anwendet, die auf andere mediale Formen anspielen; so wie ich an diesem Beispiel des Anfangs zu zeigen versucht habe.

Man könnte also sagen, dass sich die narrative Funktion des Familienfilms durch die Kombination zweier Funktionsaspekte vollzieht, die als solche schon dem Text eingeschrieben sind. Er soll sowohl «Familie» herstellen, als auch «Film» sein. Der Familienfilm stellt Familie her, insofern beim Drehen und in der Rezeption das relationale Gefüge der Familie durch die Praxis des Filmens

aktiviert wird. Er ist zugleich Film, insofern die Tätigkeit, in der sich das relationale Gefüge der Familie aktiviert, eben die des Filmemachens ist: Nicht nur im Sinne des Abdrehens von Material, sondern im Sinne des Aktivierens von Wissen über mediale Darstellungsformen und ihres Erprobens, um gemeinsam Erlebtes erzählbar zu machen. Der Einsatz medialer Darstellungsformen verleiht dem Gefilmten den Reiz des Besonderen: Die Bezugnahmen auf den großen Film verfremden und verklären den Gegenstand des kleinen. Zugleich aber müssen die Muster des Films, die man gemeinsam erprobt, den Charakter des Hand- und Hausgemachten behalten, damit sich der Effekt der Intimität einstellt und die Familie, die der Film produziert, auch die eigene bleibt. Insofern ist die Kombination der beiden Funktionsaspekte «Familie» und «Film» durchaus ambivalent.

Diese Ambivalenz macht sich nicht zuletzt beim Schluss der Filme bemerkbar. Während der Anfang in der Regel markiert ist, kommen Enden abrupt und überraschend, sei es, weil der Film in der Kamera ausläuft oder weil die Handlung versiegt. Doch es gibt eine Reihe außerfilmischer Ankündigungen des nahenden Endes: Materialveränderungen wie Perforationen des Bildes, das Anschwellen des Projektionsgeräuschs, wenn die letzte Schlaufe den Apparat durchläuft, oder Kommentare des Vorführers, die auf den bevorstehenden Abschluss hinweisen. Im Unterschied zum Anfang, der ein Element des Textes bildet, wird das Ende von der Apparatur und von der versammelten Familie selbst erzeugt.

## Literatur

- Bruner, Jerome (1990) *Acts of Meaning. Four Lectures on Mind and Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chalfen, Richard (1975) *Cinéma Naïveté: A Study of Home Movie Making as Visual Communication*. In: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2,2, S. 87–103.
- (1987) *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- Gaudreault, André (1988) *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gunning, Tom (1995) *Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der «Ansicht»*. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 111–122.

- Loiperdinger, Martin (1996) Lumières Ankunft des Zuges – Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5, S. 37–70.
- Moran, James M. (2002) *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis [usw.]: University of Minnesota Press.
- Odin, Roger (1979) Rhétorique du film de famille. In: *Revue d'Esthétique*, 1–2 («Rhétoriques, sémiotiques»), S. 340–373.
- (Hg.) (1995a) *Le Film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- (1995b) *Le Film de famille dans l'institution familiale*. In: Ders.: 1995a, S. 27–42.
- (Hg.) (1999) *Communications*, 68 («Le cinéma en amateur»).
- Roepke, Martina (2001) Feiern im Ausnahmezustand: Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller. In: *Montage/AV* 10,2, S. 59–66.
- Schneider, Alexandra (2003) Home Movie-Making and the Swiss Expatriate Identities in the 1920s and 1930s. In: *Film History* 15,2, S. 166–177.
- (2004) *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der dreißiger Jahre*. Marburg: Schüren [i.Vorb.].
- Sontag, Susan (1995) Hundert Jahre Kino. In: *Frankfurter Rundschau* v. 30. Dezember 1995, S. 8.
- Worth, Sol/Adair, John (1972) *Through Navajo Eyes – An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zimmermann, Patricia R. (1995) *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.