

Alexandra Scheider

# «DIE STARS SIND WIR»

HEIMKINO ALS FILMISCHE PRAXIS



SCHÜREN

# Inhalt

<b>Einleitung: «Die ganze Schweiz in Feststimmung ...»</b>	9
<b>1. Gegenstand und Vorgehen</b>	21
Ansatzpunkte	21
Der Familienfilm als kulturell standardisierte Form visueller Kommunikation	22
Der Familienfilm unter filmtheoretischen und filmhistorischen Gesichtspunkten	27
Definitionen und Begriffe: Amateurfilm, Familienfilm, Home Movie, Heimkino	35
Überlegungen zur Theoriebildung	41
Quellenlage	44
Nichtöffentlichkeit – Privatheit – Anonymität	47
Filmanalyse	50
«Cinegraphieren ist kinderleicht!»: Die untersuchten Filme und ihr Umfeld	51
Die Amateurformate der Zwanziger- und Dreissigerjahre	53
Zwei Fallstudien	62
<b>2. Das Motiv als Schauwert: Man darf nur filmen, was man filmen muss</b>	65
Der Urlaub als Motiv – «Sommerferien am See!»	71
<i>Autosonntag</i> (CH 1930) – eine Filmsafari im Klöntal	74
«Ein Durcheinander von Postkartenaufnahmen»:	
Merkmale des touristischen Familienfilms	86
Der touristische Familienfilm als «verbesserter Alltag»	93
Das Kind als Motiv – «Auf schwankenden Beinchen versucht Ihr Kind seine ersten Schritte»	97
Kommemorative Kinderaufnahmen	100
Präsentieren, Inszenieren und Beobachten	104
Beobachtung versus Katalyse	114
Verfestlichung und Verfestigung	116

<b>3. Die Performance als Schauwert: «Suchen Sie nach einem Filmstar in Ihrer Familie!»</b>	119
Zu einer Terminologie der filmischen Performance	120
Performance als filmtheoretisches Problem	123
Akteurinnen und Akteure	128
Performance-Register	134
Artistik, Akrobatik und andere Formen der Darbietung	140
Dokumentierte Artistik: Der Spezialfall einer nicht medial situierten artistischen Darbietung	142
Komiker und Komikerinnen	143
Die szenische Selbstdarstellung	145
Posen	147
Gesten	161
Kamerakörper und Kamerablick	172
Die unwillkürliche Darstellung	174
Zurschaustellung von Körpern, Blicken, Inszenierungen	177
<b>4. Die Nummer als Schauwert und die Lust am Kino: «Filmen Sie selbst!»</b>	179
Dramaturgie im Familienfilm	180
Was macht einen Film zum Film?	181
Anfänge, Auftritte, Aufzählungen	184
Das Ende	196
Feststellen, Mitteilen, Erzählen	197
Narrative Funktionen	208
Die zweite Produktion des Films: Von der Herstellung zur Rezeption	210
Rezeption	210
Erinnerung	214
Unterhaltung	217
Der Familienfilm als kombinierende und verwertende Kunstfertigkeit	225
<b>5. Der Familienfilm als mediale Konstruktion und doppelte Aufführung</b>	227
Dank	231
Abbildungsnachweis	233
Analyseparameter	234
Filmisches Quellenmaterial	236
Literaturverzeichnis	247
Register	271

## **Einleitung: «Die ganze Schweiz in Feststimmung ...»**

«Die ganze Schweiz in Feststimmung...»: Mit diesem Slogan warb Kodak im Juni 1931 in der Zürcher Illustrierten für die «Ciné-Kodak», eine 16-mm-Kamera mit Federantrieb für den Hausgebrauch. Anfang der Zwanzigerjahre kamen in Europa und den USA die ersten Amateurfilmkameras und -projektoren auf den Markt. Zwar hatte man bereits mit der kinematografischen Technik für den Hausgebrauch experimentiert, doch der eigentliche Durchbruch sollte erst 1923 mit der Standardisierung des Formats und dem Einsatz von nicht brennbarem Umkehr-Filmmaterial gelingen. Sowohl das von der Firma Pathé in Europa lancierte 9,5-mm- wie das von Kodak zuerst in den USA und später auch in Europa vertriebene 16-mm-Format waren ab 1923 verfügbar. 1932 schob Kodak das preisgünstigere Normal-8-Format nach, das nach dem Zweiten Weltkrieg den 16-mm-Film im Heimbereich weit gehend ablöste. Mit dem Super-8-Format, das 1965 marktreif wurde, nahm die Verbreitung des privaten Films weiter zu: Mitte der Siebzigerjahre besass in der Bundesrepublik Deutschland jede fünfte Familie eine Filmausrüstung (Sierek 1990: 148). Seit den Achtzigerjahren wurde das Super-8-Format sukzessive von der Videotechnologie abgelöst. Als neueste Entwicklung kamen in den Neunzigerjahren die Webcams und die Veröffentlichung privater Filme im Internet hinzu.

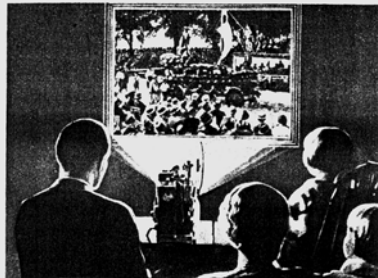
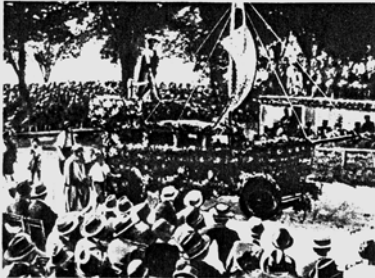
Um 1930 im Garten einer Fabrikantenvilla in einem Vorort von Genua: Zwei Familien aus der «Schweizerkolonie» verbringen gemeinsam den Sonntagnachmittag. Die Kaufmannsfamilie U. weilt mit ihren beiden Söhnen beim befreundeten Direktoren-Ehepaar S. und dessen beiden Söhnen zu Besuch.

Von diesem Nachmittag sind viereinhalb Minuten Film überliefert. Darin ist zunächst eine Frau zu sehen, die von einer kleinen Terrasse aus beobachtet, wie vier Kinder aus dem Haus in den Garten marschieren, als ob sie eine Bühne betreten würden: «Meet the stars of the following attraction.» Anschliessend sieht man die Kinder zusammen mit ihren Müttern und einer Hausangestellten im Garten herumspringen und ein-

ander nachjagen. Die Frauen stehen lachend und leicht verlegen herum und feuern die Kinder an. Sie sind Publikum und Regieassistentinnen zugleich: Der kleinste der vier Jungen – etwa eineinhalb Jahre alt – muss immer wieder ins Bild geschoben werden. In der nächsten Sequenz führen die drei grossen Jungen Purzelbäume vor. Dazwischen sind Aufnahmen vom Kleinen zu sehen, der auf die Kamera zuläuft. Er will Herrn U., dem Kameramann, eine Bocciakugel überreichen, was diesen veranlasst, die Kamera kurz abzustellen. Dann steigen alle vier Kinder auf eine Gartenbank und posieren wir für ein Gruppenporträt. Einen kurzen

## Die ganze Schweiz in Feststimmung...

*Die bunten Szenen froher Frühlingsfeste bieten  
Gelegenheit für herrliche Ciné-Kodak-Aufnahmen*



Die Natur triumphiert in ihrer Blumenpracht! Hier Margueriten, dort Rosen, andernorts Narzissen... Ueberall Blumen! Das Volk freut sich an dieser Blumenpracht und feiert Feste. Welch herrliche Gelegenheit zu Kino-Aufnahmen. Ein Ciné-«Kodak» hilft Ihnen, die frohen Szenen für immer festzuhalten.

Der Ciné-«Kodak» ist ja so leicht zu bedienen. Es genügt, durch den Sucher zu schauen und auf einen Hebel zu drücken. Ein «Kodacolor»-Film erlaubt Ihnen, auch die Farben naturgetreu wiederzugeben. Und in Zukunft können Sie



immer wieder Ihre frohen Ferienerlebnisse wachrufen. Ihren Freunden werden Sie Ihre Erinnerungen anschaulich in lebendiger Schönheit mit Hilfe des «Kodascope»-Apparates zeigen können.

Verlangen Sie im nächsten grösseren Geschäft für Photo-Artikel eine unverbindliche Vorführung des Ciné-«Kodaks». Sie erhalten dort jede gewünschte Auskunft.

Die Ciné-«Kodaks» arbeiten mit einem Federantrieb von präziser und einfacher Konstruktion. Es gibt schon Apparate von Fr. 390.— an.

## CINE "KODAK"

Moment lang bleiben sie unbeweglich, als ob es sich um eine fotografische Aufnahme handelte. Doch schon tritt Herr S. dazu und beginnt, an der Bank zu rütteln, sodass die Kinder hin und hergeschüttelt werden, was sie zum Lachen bringt. Herr S. nimmt die drei Grossen auf seine Schultern und beginnt, ausgelassen im Garten herumzuhüpfen. Er legt sich ins Gras und lässt die vier auf seinen Rücken klettern, um sie sogleich wieder abzuwerfen. Dann nimmt er den Kleinsten in den Arm und zeigt ihn der Kamera; dazu pustet Herr S. dem Kind ins Gesicht.

Diese Aufnahmen sind für den Familienfilm der Dreissigerjahre typisch. In der Regel filmt man Angehörige, nächste Freunde und Freundinnen in der gemeinsamen Freizeit und im Urlaub; das beliebteste Sujet bilden Kinder. Die Kamera führt meist der Vater; nur selten greifen Frauen zum Apparat. Man versucht, «Film zu machen», indem man sich bewegt oder etwas vorführt. Hier ist dieses Phänomen ganz ausgeprägt: Herr S. schneidet Grimassen, inszeniert die Kinder und trägt vor allem Sorge, dass sie stets in Aktion bleiben. Es wird gehüpft und gesprungen, in Reih und Glied gestanden und stramm marschiert. Fast wie in einem Varieté-Programm reihen sich die verschiedenen Darbietungen als Nummern aneinander.

«Die Stars sind wir»: Selber einmal Regie zu führen und auf der privaten Leinwand für einen Moment ein Filmstar zu sein, ist für viele Menschen mit Vergnügen verbunden – einem Vergnügen, das nicht erst durch das Privatfernsehen geweckt wurde, wie heute gern behauptet wird. Seit es Film gibt, investieren immer mehr Menschen Zeit und Geld, um die kinematografische Technik auch im Privaten anzuwenden. Sie kaufen Kameras, Projektoren, Leinwände; sie dokumentieren die ersten Schritte ihres Nachwuchses und filmen ihre Aktivitäten an Feiertagen oder auf Reisen.

«Die ganze Schweiz in Feststimmung...»: So präsentiert sich auf den ersten Blick die intakte Welt des Familienfilms. Eine Idylle des modernen bürgerlichen Lebens, voller Freude und Glück. In den Dreissigerjahren sind es nur *the happy few*, die sich dieses Vergnügen leisten können. Abgesehen vom Geld, spielen noch andere Faktoren eine Rolle dabei, wer sich eine Filmausrüstung anschafft und wer nicht. Beispielsweise das Bewusstsein, dass man einer bestimmten Familie angehört, verbunden mit dem Bedürfnis, den eigenen Status zu dokumentieren. Auffallend viele Auswanderer scheinen damals gefilmt zu haben: Ihren Verwandten wollen sie zeigen, wohin sie gegangen sind und wie sie leben, und für sich selbst halten sie Erinnerungen aus der alten Heimat fest.<sup>1</sup> Darüber hinaus verfügen die damaligen Kamerabesitzer oft über

1 Vgl. hierzu Alexandra Schneider (2003).

ein besonderes Interesse an technischen Neuheiten und Entwicklungen. Herr U. zum Beispiel fertigte auch Stereofotografien an und besass ein Pianola, ein elektrisches Klavier.

Was man in den Filmen aus der Anfangszeit des Amateurfilms zu sehen bekommt, ist weit gehend eine *comédie bourgeoise*. Obwohl mit den in den Zwanzigerjahren aufkommenden Amateurfilmklubs spezielle Arbeiterfilmklubs gegründet werden, sind es vorwiegend Kamerabesitzer aus bürgerlichem Milieu, die sich und ihre Angehörigen filmisch festhalten.

Doch was genau «tut» der Familienfilm? Auf welche Art und Weise und zu welchem Zweck wird im Privaten gefilmt? Diesen Fragen geht das vorliegende Buch nach. Es untersucht den Familienfilm als mediale Praxis und als Kulturtechnik und betritt in drei Punkten Neuland: in Bezug auf das Quellenmaterial, im methodischen Zugriff und im theoretischen Ansatz.

Private Filme sind in öffentlichen Sammlungen kaum zugänglich und wurden bislang von Filmarchiven nur vereinzelt und nicht systematisch gesammelt oder erfasst. Die Aufarbeitung von Quellen bildet einen integralen Bestandteil meiner Studie, da hier zum ersten Mal überhaupt Material aus der Schweiz während des fraglichen Zeitraums untersucht wird.

Familienfilme sind in der Regel Gebrauchsfilm, die in hochspezifischen Kontexten hergestellt und rezipiert werden. Während ihre Rezeption sowohl in der filmwissenschaftlichen wie in der sozialwissenschaftlichen Forschung wiederholt Gegenstand von Untersuchungen war, fand die Herstellung, das gemeinsame «Filmemachen» in der Familie, bislang wenig Beachtung. Meine Arbeit versucht diese Lücke zu schliessen. Indem ich den Fokus der Analyse erweitere und neben dem Text und seiner Rezeption auch die Produktion und ihren Kontext mit einbeziehe, versuche ich, neue theoretische und methodologische Perspektiven zur Untersuchung des privaten Films zu entwickeln.

Die Analyse meines Korpus dient nicht dem hermeneutischen Ziel, einen ursprünglichen Sinn zu rekonstruieren; vielmehr geht es darum, den Sinnhorizont und die Bedeutungspotenziale einer Gattung aufzuzeigen, deren Relevanz über einen einzelnen filmischen Text hinausreicht. Dabei werden auch die Möglichkeiten und Grenzen einer filmanalytischen Lektüre erprobt, die aus den Werken eine Praxis zu rekonstruieren versucht, welche zuerst sozialer und erst in zweiter Linie filmischer Natur ist.

Familienfilme sind Teil einer filmischen oder audiovisuellen Praxis: Eher zwischen als neben dem fiktionalen und nicht fiktionalen Film angesiedelt, fordern sie traditionelle ästhetische Vorstellungen, die man

sich von dem Medium macht, heraus. Ihre Faszination liegt gerade in ihrer Alltäglichkeit, Intimität und Nicht-Öffentlichkeit. Abgesehen von produktionstechnischen Aspekten, äussern sich Halb- und Unprofessionalität in immer wiederkehrenden stilistischen Figuren, weshalb private Filme aus der Perspektive der professionellen Produktion oft als «schlecht gemachte» Versuche erscheinen. Gleichwohl funktionieren sie für ihr spezifisches Publikum. Sie sind verständlich, können Vergnügen bereiten und zur Sinnstiftung beitragen: bei den Filmenden, den Zuschauenden und den Gefilmten. Familienfilme sind, so gesehen, Kultur im Sinne Max Webers, insofern «Kultur» ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens» ist (Weber 1988: 180).

Anhand von Beispielen versuche ich, zu zeigen, dass der Familienfilm nicht nur der Repräsentation der Familie und der Bekräftigung ihres Zusammenhalts durch Repräsentation dient. In gewissem Sinn, so meine These, geht die Familie aus dem Familienfilm überhaupt erst hervor. Der Familienfilm produziert die Familie als mediales Konstrukt, als im Familienkreis konsumierbare Attraktion, und die filmische Praxis bildet ein wichtiges Ritual des familiären Alltagslebens.

Das Besondere an dieser filmischen Praxis besteht zunächst darin, dass Kameraperson und gefilmte Personen *per definitionem* in einer engen sozialen, typischerweise verwandtschaftlichen Beziehung zueinander stehen. Ein gegenseitiges Verhältnis von sozialem Tun und medialem Ereignis prägt also den Rahmen, innerhalb dessen der Familienfilm stattfindet. Die Mitwirkenden realisieren immer zwei Aufführungen zur gleichen Zeit, wobei sie eine Mischung aus familiären und fiktionalen Rollen darstellen: Eine Aufführung gilt der Familie, die andere dem Film. Der Familienfilm «produziert» nicht nur «Familie», sondern auch «Film». Die filmwissenschaftliche und die sozialwissenschaftliche Forschung haben sich bislang vor allem auf Ersteres konzentriert: auf die «Herstellung» der Familie durch den Film. Diese Perspektive möchte ich im Folgenden umkehren, um mich mit der Herstellung des Films durch die Familie zu beschäftigen. Das Medium ist mehr als nur eine Technik, die aus einem bestimmten Datenträger und einem spezifischen Aufzeichnungsvorgang besteht, und der Familienfilm erschöpft sich auch nicht darin, dass eine Kamera auf- und angestellt wird, während Familienleben stattfindet. Die untersuchten Aufnahmen suggerieren vielmehr, dass man vor und mit der Kamera auch «Kino» zu machen versucht. Man stellt sich dar und bewegt sich für die Kamera, wie es schon die eingangs beschriebene Performance von Herrn S. zeigt.

Entsprechend ist der Familienfilm nicht nur ein leeres Ritual, das «im Grunde vor allem sich selbst feiert» (Sierek 1990: 160) und andere



Familienfilme zu imitieren sucht (Chalfen 1986: 68). Er ist vielmehr, wie diese Arbeit zeigen wird, als kulturelle Praxis zu verstehen, in der erlernte und tradierte Verhaltensweisen und Wahrnehmungsmuster ihren Niederschlag finden.

Die vorliegende Arbeit untersucht den privaten Film, wie er ab Mitte der Zwanziger- und in den Dreissigerjahren bis vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im häuslichen Kreis vor allem bürgerlicher Familien praktiziert wurde, die sich den technischen Aufwand leisten konnten. Die Arbeit untersucht drei zentrale Aspekte der Praxis des Familienfilms: die Motive, die Performance sowie die Struktur. Sie orientiert sich dabei an der Filmpraxis. Der Familienfilm beginnt selten damit, dass jemand ein Drehbuch verfasst; überhaupt wird der Planung und Vorbereitung in der Regel wenig Beachtung geschenkt. Vielmehr fängt die Produktion des Familienfilms mit der Auswahl des Ereignisses und des Sujets an, mit der Festlegung dessen, was man als «filmwürdig» empfindet. Wie ich im ersten Teil «Das Motiv als Schauwert» zeigen werde, sind für den Familienfilm der Zwanziger- und Dreissigerjahre zwei Motive paradigmatisch: touristische Sujets und die eigenen Kinder.

Die zweite Gegebenheit des Familienfilm-Drehs sind die Menschen, die man aufnimmt. Es stellt sich die Frage, wie sich diese vor und hinter der Kamera benehmen, und ferner auch, wie die vorfilmischen Ereignisse filmisch festgehalten und gemeinsam im Kreise der Familie rezipiert werden. Ausgehend von einer Analyse des Verhaltens der Personen vor und hinter der Kamera, vom Zurschaustellen und Inszenieren der Darsteller und Darstellerinnen – ihrer Performance also –, werde ich in einem zweiten Teil mit dem Titel «Die Performance als Schauwert» den kommunikativen Rahmen des Familienfilms untersuchen. Es geht mir dabei zunächst um die Personen, die hierfür konstitutiv sind. Das ist zum einen das «Kamera-Ich», also diejenige Person, die den Film aufnimmt, gegebenenfalls montiert und später im privaten Kreise vorführt. Vor der Kamera und der Leinwand befindet sich sodann der zweite wichtige Personenkreis: die Darsteller und späteren Zuschauer und Zuschauerinnen. Um das Darbietungsverhalten im Familienfilm zu beschreiben, werde ich eine Typologie entwickeln, mit deren Hilfe sich die charakteristischen Eigenschaften der Familienfilm-Performance analysieren lassen.

Die Spezifik meines Ansatzes ergibt sich daraus, dass ich die Kameraperson ins Zentrum der filmischen Aktivität stelle, ohne aber deswegen eine Autorenperspektive einzunehmen. Vielmehr sehe ich die einzelnen Filme als Produkte eines komplexen medialen Systems. Die Kameraperson stellt eine Produktionsinstanz unter anderen dar, wenn

auch eine singuläre und privilegierte. Im Unterschied zum Spiel- und zum Dokumentarfilm findet im Familienfilm jede Performance als relationales Verhalten mit Bezug auf die Kameraperson statt, liegt die Besonderheit dieser Gattung doch darin, dass das Kamera-Ich und die darstellenden Personen in einer engen sozialen Beziehung zueinander stehen. Zur Illustration ein Beispiel: Rennt das Kind vor laufender Kamera auf den filmenden Vater zu, weil es ihm eine Bocciakugel bringen will, ist dieser möglicherweise gezwungen, die Kamera zur Seite zu legen. Der erste Eindruck ist, dass sich in dieser Situation die Rolle des Kameramannes und die Vaterrolle überkreuzen. Andererseits lässt sich auch die Lesart vertreten, dass der Filmdreh für die Kameraperson überhaupt erst eine Rolle bereitstellt, die es ihr erlaubt, am Familienleben teilzunehmen. Sowohl der Film wie die Familie, so könnte man sagen, entstehen als Momente der Herstellung oder der Verweigerung des Kontaktes zwischen der filmenden und den gefilmten Personen. So ist es auch zu verstehen, dass der Familienfilm nicht nur eine Repräsentation der Familie darstellt, sondern ebenso eine performative Praxis von «Familie».

In einem dritten Teil, «Die <Nummer> als Schauwert», setze ich mich mit den strukturellen Eigenschaften des Familienfilms auseinander. Dabei geht es um die Art und Weise, wie die gefilmten Ereignisse «erzählt» werden. Zwar verfügen nur wenige Familienfilme über einen durchkomponierten und folgerichtigen Aufbau, geschweige denn über einen, den man in einem engeren Sinn als narrativ beschreiben kann. Dennoch lassen sich strukturierende Momente erkennen. So werden beispielsweise Sujetwechsel oft markiert. Strukturierende Elemente ergeben sich auch bei Versuchen, eine Art Anfang zu konstruieren. Häufig werden auch Situationen gefilmt, die profilmisch bereits eine innere Dramaturgie aufweisen, beispielsweise Turnszene und andere akrobatische Darbietungen. Die häufig vorkommenden Nummernsituationen verweisen dabei auch auf andere Unterhaltungsformen wie das Variété, den Zirkus oder komische Filme aus der Frühzeit des Kinos, während die arrangierten Gruppenporträts, die im Familienfilm ebenfalls häufig zu finden sind, auch auf die Formensprache der Fotografie Bezug nehmen.

Meine Beobachtungen führen zum Schluss, dass der Amateurfilm eher als verwertende und kombinierende Form, als eine Art Bricolage, denn als misslungenes Kino verstanden werden sollte. In privaten Filmen werden nur im Ausnahmefall eigenständige ästhetische Sichtweisen entwickelt. Gleichwohl sind sie nicht einfach primitive Imitationen eines professionellen Standards. Private Filme entspringen vielmehr zu einem guten Teil dem Wunsch, an bekannten medialen Darstel-

lungsweisen teilzuhaben. Verwirklicht wird dieser Wunsch durch eine mehr oder weniger geschickte und eigenwillige Anverwandlung des Bekannten. In diesem Sinn lässt sich der Familienfilm auch als Konsumform verstehen, die sich «im wesentlichen als eine ‹Kunstfertigkeit› im Umgang mit diesem oder jenem, das heisst als kombinierende und verwertende», zeigt (de Certeau 1988: 17). Ausgehend von der Einsicht, dass sich der Alltagskonsum populärer Kultur nicht in der Rezeption massenkultureller Produkte erschöpft, sondern ebenso die Herstellung eigener kultureller Erzeugnisse und Texte umfasst, schlage ich entsprechend vor, den Familienfilm als eine Form von alltäglichem Medienhandeln und von Medienaneignung zu betrachten.

Mein Vorgehen ist dabei von einer pragmatischen Sichtweise geprägt. Im Vordergrund stehen der spezifische Gebrauch und der konkrete Umgang mit einer Technik zu einem Zeitpunkt, in dem diese etabliert ist und eine relativ weite Verbreitung findet. Ich will demnach weder eine medienökonomische Untersuchung über den privaten Filmgebrauch leisten, noch werde ich eine ideologiekritische Auseinandersetzung mit diesem damals fast ausschliesslich bürgerlichen Vergnügen anbieten. Methodisch habe ich mich von der im Rahmen der qualitativen Sozialforschung entwickelten *Grounded Theory*<sup>2</sup> anleiten lassen. Die *Grounded Theory* versteht sich als datengeleitete, gegenstandsverankerte Methode der Theoriebildung. Sie erlaubt, aus Fallstudien theoretische Aussagen zu gewinnen und im gleichen Zug die gewonnenen Verallgemeinerungen an empirische Daten zurückzubinden.

Die Auswahl meines spezifischen Untersuchungskorpus basiert auf verschiedenen Kriterien. Zum einen ist der Amateurfilm in der Schweiz noch nicht untersucht worden, obwohl die Praxis des privaten Films in diesem hoch industrialisierten Land mit seinen jahrhundertealten bürgerlichen Traditionen schon früh Fuss fasste und Verbreitung fand. Im Sinn einer Vorarbeit für spätere Untersuchungen schien es mir sinnvoll, mich auf diejenige Phase zu konzentrieren, in welcher der Film für den privaten Gebrauch erstmals zu einem einigermaßen weit verbreiteten Konsumartikel wurde. Ferner machte sich auch der Eigensinn des Materials bemerkbar. Die Filme, die ich im Lauf der Recherche gesichtet habe, waren mir einerseits nah genug, um sich mir als Gegenstand für eine

2 Die *Grounded Theory* geht auf die Arbeiten der beiden amerikanischen Sozialwissenschaftler Anselm Strauss und Barney Glaser zurück und entstand in den Sechzigerjahren als Reaktion darauf, dass in den Sozialwissenschaften der Abstand zwischen empirischen und theoretischen Arbeiten immer grösser wurde. Vgl. hierzu Barney G. Glaser/Anselm Strauss (1967) und Anselm Strauss/Juliet Corbin (1990). Eine ausführlichere Diskussion findet sich im Abschnitt «Überlegungen zur Theoriebildung».

längere Auseinandersetzung anzubieten. Andererseits empfand ich genügend Distanz zum Material, um mit diesem in einen produktiven wissenschaftlichen Dialog zu treten. Letztlich bilden die Filme selbst das Herzstück meiner Arbeit – in ihrer Materialität und Sperrigkeit, ihrer Vertrautheit und Fremdartigkeit.

Meine Untersuchung basiert auf privaten Familienfilmen, die in der Schweiz oder von Auslandschweizern zwischen 1923 und 1939 realisiert wurden.<sup>3</sup> 1923 markiert zwar nicht den Anfang des Familienkinos, aber mit der Entwicklung der so genannten Schmalfilmformate (16, 9,5 und später 8mm) beginnt die Geschichte der spezifischen Verbraucherformate für Filmamateure. Mit ihnen setzt die Entwicklung eines Konsumartikels ein, der inzwischen zum Massenartikel avanciert ist. Mein Untersuchungszeitraum endet vor dem Zweiten Weltkrieg mit der Mobilmachung am 1. September 1939 – bildet der Zweite Weltkrieg doch in Bezug auf die Konsumgeschichte des privaten Films unzweifelhaft einen Einschnitt<sup>4</sup> – während der Kriegsjahre fehlte in aller Regel das notwendige Rohmaterial. In den Nachkriegsjahren wiederum verbreitete sich die Praxis des Familienfilms dank des wachsenden Wohlstands in den westlichen Gesellschaften rasch über die Kreise (gross)bürgerlicher Familien hinaus.

Der Forschungsstand und die Überlieferungsproblematik stellen indes gerade für den untersuchten Zeitraum ein grosses methodisches Problem dar. So weiss man letztlich zu wenig darüber, welche Filme und wie viele in diesem Zeitraum gedreht wurden, um ein Korpus zu bilden, das als repräsentativ für die gesamte Praxis des Familienfilms in der Schweiz der Dreissigerjahre gelten kann. Es ist deshalb umso wichtiger, mögliche Verzerrungen mit zu reflektieren. Dies betrifft vor allem einen Aspekt: Man muss davon ausgehen, dass in einem überproportionalen Ausmass Filmbestände von Familien überliefert sind, die ein relativ ungestörtes Verhältnis zu sich selbst haben und über einen ausgeprägten Familiensinn verfügen, während die Bestände in Familien mit einer problematischen Geschichte tendenziell eher der Überlieferung entzogen wurden.

Wenn meine Argumentation sich bislang – mit Ausnahme des Verweises auf die Herkunft der Filme – so ausnimmt, als handle es sich beim Familienfilm um ein weit gehend ahistorisches Phänomen, so hat

3 In der Schweiz erscheint das erste Inserat für eine 9,5-mm-Pathé-Baby-Kamera am 22. Dezember 1923 in *La vie romande* (Cosandey 1986: 253).

4 Eine solche Periodisierung legt auch Patricia Zimmermann (1995) in ihrer Sozialgeschichte des US-amerikanischen Amateurfilms nahe.

dies auch mit einem methodologischen Problem zu tun. Noch ist der Gegenstand zu wenig erforscht, als dass sich vergleichende Rückschlüsse darüber ziehen liessen, inwiefern sich der Familienfilm in der Schweiz der Dreissigerjahre von derselben Praxis in anderen historischen oder kulturellen Zusammenhängen unterscheidet. Über die historische und kulturelle Variabilität lassen sich bislang nur Hypothesen anstellen. Die Untersuchung meines Korpus legt den Schluss nahe, dass der Familienfilm eine relativ statische Gattung ist, die sich im Verlauf der Zeit nur wenig entwickelt. Ähnlich wie beim frühen Reisefilm bildet sich rasch ein gängiges Modell heraus, das für lange Zeit stabil bleibt.

Das Fehlen von Veränderung und Ausdifferenzierung lässt sich auf verschiedene Faktoren zurückführen, deren tatsächliche Auswirkungen man aber in einer längerfristig angelegten diachronen Studie eruieren müsste. Die Veränderungen, die auf Anrieb sichtbar sind, hängen in erster Linie mit technischen Entwicklungen zusammen – etwa mit der Einführung der Videokamera oder des computergestützten Videoschnitts – oder aber mit Veränderungen im medialen Umfeld, werden doch heutzutage oft Anleihen an populäre Fernsehformate gemacht oder Musikvideos inszeniert. In einer längerfristig und komparativ angelegten Studie wäre zudem zu klären, ob und inwiefern sich die soziale Herkunft der Benutzer und Benutzerinnen auf die Gestaltung der Filme auswirkt.

Für meine Arbeit standen mir eine Reihe von Filmsammlungen zur Verfügung, die sich in drei unterschiedliche Quellengruppen zusammenfassen lassen:<sup>5</sup>

- Den Kern meiner Ergebnisse werde ich anhand von zwei exemplarischen Vergleichskorpora darstellen. Dies erlaubt mir eine exemplarische und präzise Präsentation des Materials, und gleichzeitig bilden diese beiden «Familiengeschichten» den erzählerischen Faden meiner Arbeit. Diese Quellengruppe beinhaltet zwei Konvolute, wovon das eine aus 177 9,5-mm-Filmen aus dem Zeitraum von 1928 bis zirka 1938 besteht. Unter den Titeln befinden sich 122 Kassetten selbst gedrehter Familienfilme und 55 Kassetten mit Pathé-Baby-Kauffilmen (insgesamt etwa sieben Stunden Material). Das zweite Konvolut der Kerngruppe umfasst 14 Rollen anonymes 16-mm-Material aus der Zeit von 1927 bis zirka 1951 (etwa zweieinhalb Stunden Film).
- Eine zweite Gruppe umfasst etwa 35 weitere Bestände: 10 Konvolute aus unbearbeiteten Familienfilmen aus dem Untersuchungszeitraum

5 Vgl. die ausführliche Filmografie im Anhang.

und 25 weitere Sammlungen aus einer späteren Periode. Alle diese Filme stammen aus der Schweiz.

- Darüber hinaus habe ich ein internationales Korpus von Amateur- und Familienfilmen durchgesehen, das in Form von 28 edierten Kompilationen überliefert ist.<sup>6</sup>

Ich habe so lange weitere Filmbestände beigezogen, bis ich davon ausgehen konnte, dass die im Verlauf der Analyse identifizierten Kategorien gesättigt waren – bis zu dem Zeitpunkt also, an dem ein paar Filme mehr oder weniger nichts mehr am Resultat geändert hätten. Bestimmte Kategorien liessen sich aber auf Grund der bereits benannten Überlieferungsprobleme nur theoretisch sättigen. Ich werde auf das Problem der Quellenlage und das Vorgehen, das sich aus der Überlieferungsproblematik beim untersuchten Material ergibt, noch ausführlich zu sprechen kommen.

Die Filmwissenschaft hat sich bislang vorwiegend mit veröffentlichten Filmen beschäftigt, die theoretisch für jeden und jede zugänglich und einsehbar sind. Vor allem aber hat sie sich lange Zeit kaum für nicht professionelle Filmpraktiken interessiert. Das historisch gewachsene disziplinäre Selbstverständnis hielt an einer Interpretation des Gegenstandes Film fest, das verlangte, dass es sich um eine für den Massenkonsum bestimmte Ware oder aber um ein einzigartiges Kunstwerk handelte. Damit einher ging eine Privilegierung des filmischen Texts. Dies hat sich in den letzten Jahren zu verändern begonnen. In gleichem Masse, wie heutzutage audiovisuelle Texte auf vielfältige Art und Weise in den Alltag vieler Menschen vorgedrungen sind, haben das wissenschaftliche Interesse und die Neugier zugenommen, sich nicht nur mit dem alltäglichen Gebrauch von Filmen, sondern auch mit so genannten Gebrauchsfilmen zu beschäftigen, zu denen unter anderem der Familienfilm zählt. Fragen der Rezeption gewinnen dabei zunehmend an Bedeutung. Meine Arbeit versucht nochmals einen Schritt weiter zu gehen, indem sie den Film nicht nur als Gegenstand der Rezeption, sondern als kulturelle Praxis versteht, die Produktion und Rezeption umfasst.

6 Die Kompilationsfilme sind oft nur punktuell für einen Vergleich geeignet. Zum Beispiel sind die primären Quellen bearbeitet, unscharfe oder überbelichtete Einstellungen werden häufig eliminiert. Ein anderes Problem bildet oft auch die fehlende Quellenangabe. So verwendet Daniel Schmid in seinem *Les Amateurs* (CH 1991) Aufnahmen, die für die Fremdenverkehrswerbung gefilmt wurden, die also kein Amateurmaterial darstellen.

# Drehen Sie während Ihrer Ferien selbst einen Film



*Mit einem Ciné-“Kodak”  
ist das ein Kinderspiel und  
macht viel Spass!*



**L**EICHT können Sie an Ihrem Ferientaufenthalt einen Trupp Amateurkünstler um sich scharen, denn jeder möchte heute gerne filmen.

Komische, dramatische, fröhliche Szenen machen gleichviel Spass.

Es gehört nur etwas Phantasie, Gedankenschwung und ein bisschen Talent dazu.

Sie wirken als Autor, Regisseur und Operateur; ein Blick, ein Druck und der Erfolg ist da.

Jedes gute photographische Geschäft zeigt Ihnen unverbindlich den Ciné-“Kodak”, der einfach und handlich wie eine Kamera ist.

Sie werden viel Freude erleben, wenn Sie Ihre Freunde und Angehörigen zur Uraufführung Ihres Films einladen, den das “Kodascope” ebenso so gut wiedergibt wie ein richtiges Cinéma.

Drum frisch auf ans Filmen!

*Verwenden Sie in Ihrem Ciné-  
“Kodak” Modell BB f 19 die  
“Kodacolor” Spule, sie macht  
prachtvolle bunte Aufnahmen*



**CINE-“KODAK”**