

Alexandra Schneider: „Die Stars sind wir“. Heimkino als filmische Praxis

Marburg: Schüren Verlag 2004 (Zürcher Filmstudien, Bd. 9), 278 S., ISBN 3-89472-509-5, € 24,90

Alexandra Schneider, die mit der vorliegenden Arbeit an der Universität Zürich im Sommersemester 2001 promovierte, analysiert in ihrer Dissertation den Familienfilm unter verschiedenen medienwissenschaftlichen Aspekten. Die Autorin geht den folgenden Fragen nach: Was genau geschieht im Familienfilm? Und was macht die Familie, wenn sie filmt? Ausgehend von einem reichhaltigen Korpus mit Filmen aus den dreißiger Jahren untersucht Alexandra Schneider in ihrer kulturwissenschaftlichen Studie die Varianten des Familienfilms. Sie versteht diesen als eigenständiges filmisches Format sowie als mediale Praxis und analysiert Motivik, Erzählweise und Performance-Stile dieses Genres. Sie konturiert eine umfassende Theorie des Heimkinos, die auch für die Betrachtung anderer filmischer Formen, zum Beispiel die des Dokumentarfilms, von Interesse ist. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts tauchen neue Konzepte des Häuslichen auf, welche auch die Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Familie zu tangieren beginnen: Mehr und mehr werden die Männer der Mittelklasse in die häuslichen Angelegenheiten und ins Familienleben einbezogen. Für ihre Kinder sollen sie zunehmend die Rolle eines Spielgefährten und für ihre Frauen die eines Begleiters einnehmen. Es sind zunächst vor allem Familienfeste wie Weihnachten und Geburtstage, aber auch die obligaten Familienspaziergänge am Sonntag und größere Familienausflüge sowie vor allem die gemeinsamen Ferien, die die Väter etwas mehr mit den Kindern in Kontakt bringen.

Wie die Fotografie so ist auch der Familienfilm ein praktisches Hilfsmittel, das

über diese Rollenunsicherheit hinweghilft und dem Vater die Möglichkeit gibt, am Familienleben in partizipierender Beobachtung teilzuhaben. (vgl. S.132) Schneider klassifiziert den Familienfilm als nicht-fiktionale szenische Performance, als doppelte Aufführung, bei der die eigenen Familienmitglieder als Stars des Familienfilms in transfigurativen Darstellungen inszeniert werden. Das Familienleben wird so als kontinuierliche Abfolge erzählbarer und erzählter Ereignisse inszeniert, wobei die Familienmitglieder wie Filmstars in typischen Posen und Gesten auftreten. Durch den Familienfilm werden familiäre Höhepunkte und Alltagsereignisse zu einer kontinuierlichen Narration der familiären Entwicklung transformiert. Das Familienleben selbst wird zur eigentlichen Sensation dieses Films, das in variierenden Performance-Stilen immer wieder neu szenisch zur Schau gestellt wird.

Als zentrale medienwissenschaftliche Kategorie peilt die Autorin den familiären Kamerablick an: Die Kamera, die zumeist von den Vätern geführt wird, zeigt die Ehefrau und Kinder in einer eigenen, subjektiv inszenierten Performance: Der Familienfilm entpuppt sich so als eine ästhetisierte Form von filmischem Tagebuch, als ein autobiografisches Dokument oder gar als Ich-Film eines großen väterlichen Voyeurs: „Mit der Kameraperson wird die Trennlinie zwischen äußerem und innerem Kommunikationssystem übersprungen: Sie ist Kameraperson und handelnde Figur in einem. So könnte man sagen, dass die Kamera im Familienfilm zur Diegese gehört.“ (S.130) Dabei geht es im Familienfilm weniger darum, eine Sichtweise zum Ausdruck zu bringen – etwa im Sinne einer wie auch immer verstandenen ästhetischen Perspektive – als vielmehr darum, nach einer Verdoppelung des eigenen Blicks zu trachten. In manchen Momenten verhält sich die Kameraperson, als wolle sie sich aus der Diegese heraushalten, indem sie sich möglichst nicht als Person, sondern als unsichtbarer Beobachter verhält, der zu sehen und zu registrieren vermag, aber nicht in die Situation involviert ist. Wie bei der teilnehmenden Beobachtung und beim beobachtenden Dokumentarfilm ist dies jedoch nur in Form einer Annäherung möglich. Das Kamera-Ich kann versuchen, sich in einer ‚reinen‘ Beobachtung zum ‚Verschwinden‘ zu bringen, sich als Äußerungsinstanz zu negieren. Sobald es jedoch von den filmisch Erfassten als Beobachter wahrgenommen wird, manifestiert sich seine Anwesenheit. In beiden Fällen bleibt das Kamera-Ich immer im Text repräsentiert: entweder als Dialogpartner oder als abwesendes Anwesendes. Der Filmer bestimmt mit, was und wie wir das Familienleben sehen sollen und prägt mit seiner subjektiven Kameraperspektive den kommemorativen Blick auf die eigenen Kinder bzw. den Partner. In diesem Sinne tragen nicht nur die Bilder des ethnografischen Blicks, sondern auch die Bilder des Familienfilms die Spuren der ambivalenten Macht des Kamerablicks in sich. Der väterliche Blick auf die eigene Familie ist hier apparativ verstellt. Die Position der Kamera und damit ihr Operator sind immer komplex und zuweilen ambivalent, aber die Kameraperson – zumeist der Vater – ist in erster Linie ein unverzichtbarer Aktant im

Darstellungsgefüge des Familienfilms. Alexandra Schneiders Buch ist ein medienwissenschaftlicher Beitrag zur Analyse des Familienfilms, als eine instruktive Einführung in dieses schillernde Genre ist es geeignet und für Medienwissenschaftler und Laienfilmer gleichermaßen interessant.

Gottlieb Florschütz (Kiel)