

Christina Scherer

Coming HOME. Home movies und filmische Erinnerung

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14293>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scherer, Christina: Coming HOME. Home movies und filmische Erinnerung. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 244–258. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14293>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Coming HOME. Home movies und filmische Erinnerung

Das Home movie ist ein Erinnerungsmedium par excellence, seine Entstehung verdankt sich der bewussten Absicht des Filmenden, sich zu erinnern und das Vergängliche festzuhalten. Es ist vor allem durch seinen nicht professionellen, amateurhaften Gebrauch definiert, seine Unabhängigkeit von aufwändigem technischen Equipment und externen Mitarbeitern. Es entsteht in der Privatsphäre, im familiären Umfeld.¹ Familienbilder im Home movie sind es auch, die hier im Folgenden im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen sollen (und dabei vor allem die Verwendung des Home movies oder seine Simulation innerhalb eines filmischen Textes). Filmgeschichtlich entwickelt sich das Home movie vor allem in den 1920er Jahren zu einer verbreiteten Form kultureller Erinnerungspraxis. Bereits seit 1897 ist es möglich, Filme im häuslichen Umfeld zu zeigen, die Heimprojektoren werden dabei vor allem mit kommerziell vorgefertigten 35 mm-Filmen bestückt. Der Amateurfilm beginnt 1898/99 mit 17,5 mm-Film (durch Halbierung des 35 mm-Formats). Von ihrem Sujet her könnte man schon die ersten Filme der Brüder Lumière zu den Home movies zählen, wenn sie Familienmitglieder beim Kartenspielen oder beim Füttern des Babys zeigen. Allerdings werden Home movies in der Regel nicht für die Öffentlichkeit gemacht, wobei einschränkend angemerkt werden muss, dass Fernsehformate wie AMERICA'S FUNNIEST HOME VIDEOS und ihre nationalen Äquivalente (PLEITEN, PECH UND PANNEN, BITTE LACHEN! etc.) dieses Prinzip in Frage stellen, weil sich durchaus vermuten lässt, dass bei einigen dieser Privatfilme die Verbreitung durch das Fernsehen die eigentliche Motivation ihrer Entstehung war.

In den 1920er Jahren wird vor allem auf 16 mm und 9,5 mm-Material gedreht. 1926 wird in New York die Amateur Cinema League gegründet, die ab 1930 jährlich die zehn besten Filme auswählt und auch öffentlich vorführt. In

1 Zum Home movie vgl. Philipp Brunner: «Home Movie». In: Lexikon der Filmbegriffe (Online). Hg. v. Hans J. Wulff/Theo Bender. <http://lexikon.bender-verlag.de>. Stand: Lfg. 70–04; Walter Dehnert/Eckhard Schenke: «Amateurfilm». In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 21; Patricia R. Zimmermann: *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington/Ind. 1995; James M. Moran: *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis 2002; Alexandra Schneider: «Die Stars sind wir». *Heimkino als filmische Praxis*. Marburg 2004; weiterhin hat die Zeitschrift *Film History* einen Band dem Thema «Small-gauge and amateur film» gewidmet: *Film History. An International Journal*, 15, (2003) Nr. 2.

den 1960er Jahren wird Super 8-Film verwendet, später Videofilm.² Heute wird weitgehend mit Digitalkameras gearbeitet. Der amateurhafte Gebrauch des Filmmediums wirkt sich auch auf die Form des Home movies aus: Die Protagonisten sind keine Schauspieler, sondern stammen aus dem häuslichen Umfeld (Familienmitglieder, Freunde). Wackelkamera, Fehlbelichtungen, Körnigkeit des Bildes, Streifen, Kratzer etc. sind formale Kennzeichen, die aus dem nicht professionellen Gebrauch herrühren und auch besonders gerne im Spielfilm imitiert werden, wenn das Filmbild rau, <dreckig>, dramatisch etc. wirken soll (wie z. B. in amerikanischen Serien wie 24 u. a.). Zunächst sind es eher herausragende Ereignisse im Leben der Familie: *rites de passage* wie Hochzeiten, Taufen etc., die festgehalten werden, auch im Jahresrhythmus wiederkehrende Feste und Ereignisse wie Weihnachten und Ostern, an denen sich die ganze Familie trifft, und vor allem die Ferien. Das Filmmaterial auf den Filmspulen begrenzte die Aufnahme zeitlich, der Film musste zur Entwicklung eingeschickt werden und man brauchte zur Vorführung Projektor und Leinwand. Mit der Einführung der Video- und Digitaltechnik änderte sich das: Das Home video ermöglicht nun wesentlich längere Aufnahmen, es braucht keine Zwischenschritte mehr, um sich das Gefilmte gleich auf dem häuslichen Fernseher bzw. bei den digitalen Techniken auf dem heimischen PC anschauen zu können. Sind die früheren Home movies auf Schmalspur und Super 8-Film Stummfilme, so ist mit dem Video die Tonaufzeichnung möglich und damit auch eine Kommentierung während der Aufnahme. Mit der Tonaufzeichnung ändern sich auch Inhalte: Es sind nun ebenso die eher beiläufigen Momente im Alltag, die festgehalten werden, das Alltägliche, und nicht mehr nur die herausragenden Ereignisse.

Das Home movie ist in einem privaten und familiären Zusammenhang situiert. Insofern ist eine seiner Funktionen, ein Bild von einem Zuhause zu zeichnen oder zu konstruieren, das den kognitiven und affektiven Grund bereitstellt, auf dem der Einzelne seinen Platz in der Welt hat³, oder anders gesagt: Es ist der Ort der Konstruktion einer individuellen Heimat. Nicht zufällig spielt das Home movie sowohl im Spielfilm als auch im Non-fiction-Film besonders dort eine Rolle, wo es um das imaginierte wie tatsächliche Nachhausekommen geht, um den Ort der Kindheit. Kindheit ist im Home movie eines der wichtigsten kohärenzstiftenden Konzepte. Eine wichtige Funktion des Home movies ist die materielle Artikulation von Kontinuität der Generationen über die Zeit hinweg⁴, und zwar auch dort, wo es sich nicht mehr um die Familie im

2 Home videos werden hier filmhistorisch und technisch unzulässig, aber der Einfachheit halber zum Genre des Home movies hinzugezählt.

3 Wie James Moran es sagt, an dem ich mich hier orientiere; vgl. J. Moran: *There's No Place Like Home Video* (wie Anm. 1), S. 61.

4 Vgl. ebd., S. 60.

engeren Sinne handelt. Durch die Film- oder Videoaufzeichnung kann so etwas wie eine Tradition entstehen, und zwar dann, wenn einzelne wiederkehrende Ereignisse in über Jahre aufeinander folgenden Aufzeichnungen zu diachronen Serien werden⁵, ein Phänomen, das man schon von der Fotografie her kennt, wenn etwa der Familienvater jedes Jahr seine Lieben unterm Tannenbaum fotografiert und man beim Anschauen der Bilder das gleich bleibende Ritual genauso erkennt wie die Veränderung der Familienmitglieder und des Interieurs. James Moran hat das Home movie als eine Aufzeichnung und Organisation von Subjekten und Objekten in einem mnestischen System beschrieben, das nachfolgende Generationen beerben. Das eigene Leben wird auf diese Weise sowohl mit der Vergangenheit als auch mit der Zukunft verbunden. Das Home movie stellt, so Moran, ein narratives Format zur Verfügung, in dem familiäre Legenden und persönliche Geschichte kommuniziert werden können.⁶ In jedem Home movie fängt die autobiografische Aufzeichnung zugleich einen überindividuellen ‹historischen› Moment ein, und jeder Entwurf eines Bildes personaler Identität ist verknüpft mit einem größeren kulturellen und konventionellen Rahmen, für den der Begriff ‹Familie› auch im Sinne eines *pars pro toto* eingesetzt werden könnte. Vor allem in experimentellen Filmen sind diese Spannungsverhältnisse zwischen individuellem und zeitgeschichtlichem Moment, Subjektivität und Konventionalität, erinnernder Aufzeichnung und Reflexion der ‹verlorenen Zeit› im autobiografischen Home movie-Modus reflektiert worden, klassische Beispiele sind Stan Brakhages *SCENES FROM UNDER CHILDHOOD* (1967–1970) und Jonas Mekas' *LOST LOST LOST* (1976). Das Home movie ist ein Ort, an dem sich Subjektivität radikal äußern kann. Brakhage versucht im Home movie-Gestus seiner Filme Kunst und alltägliches Leben zu integrieren und bezieht seine kreative Energie weitgehend aus dem häuslichen Raum (ähnlich wie es Bill Viola heute tut).

Erinnern, erzählen und das mediale Gedächtnis des Home movies

Wenn Moran erklärt, das Home movie stelle ein narratives Format für Lebensgeschichten dar, so ist dieses Format durch eine relativ schwache Strukturierung gekennzeichnet. Alexandra Schneider erkennt mit Roger Odin im Home movie eine schwache narrative Struktur bei gleichzeitig starker narrativer Funktion, wobei sie durchaus narrative Elemente vor allem in den Filmanfängen nachweist.⁷ Die formalen Kennzeichen des Home movies: Zu lange oder zu kurze

5 Vgl. ebd.

6 Ebd., S. 61.

7 Vgl. Alexandra Schneider: ‹Die Ankunft von Tante Erika. Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen›. In: *Montage/av*, 12/2/2003, S. 119–129.

Einstellungen, Sprunghaftigkeit, unvermittelter Abbruch der Aufnahme, fehlende Strukturierung durch eine erzählende Instanz, ermöglichen es dagegen dem Zuschauer, seine eigene Erinnerungserzählung an das Gesehene anzubinden, indem er es durch Kontextwissen, eigene Erinnerungen, Assoziationen, Gefühle und Deutungen vervollständigt, und zwar sowohl wenn er/sie am gefilmten Geschehen beteiligt war als auch als Nichtbeteiligte(r), im Wiederkennen bestimmter (familien-)typischer Situationen. Für eine Beschreibung des Home movies als eine Form erzählenden Erinnerns soll nun zunächst kurz der Zusammenhang von Erinnern und Erzählen beleuchtet und das mediale Erinnern thematisiert werden, bevor einige konkrete Beispiele der Verwendung des Home movies (und seiner Simulation) als erinnernder Gestus im Film die Ausführungen abschließen.

Erinnerung und Erzählung sind konstruktive Prozesse, und beide gehören unmittelbar zusammen. Die Gedächtnisbildung ist ein Prozess, «der wenig mit Archivausgabe, erheblich mehr aber mit gestaltendem Erzählen zu tun hat», wie Siegfried J. Schmidt die neueren Ansichten der Kognitionspsychologie referiert⁸ – Künstler und Literaten wissen das schon länger. Erzählschemata seien bereits bei der kognitiven Elaboration von Erinnerungen wirksam und nicht erst bei ihrer Versprachlichung. Die Prozesse von Wahrnehmungen und Erinnerungen verfahren parallel zu Erzählprozessen. Daraus ist zu schließen, dass wir der Narration nicht entkommen können, weil sie bereits eine Art kognitives Grundmuster darstellt: Wir konstruieren aus unseren Wahrnehmungen und Erinnerungen kohärente Erzählungen, erzählen uns die Welt immer dort, wo wir Sinn und Zusammenhänge erkennen. Auf der Seite der Wahrnehmungs-/Medienangebote gibt es selbstverständlich unterschiedliche «Ordnungsgrade» von Kohärenz innerhalb von Narrationen. Ein geringer Ordnungsgrad bzw. Versuche, narrative Ordnungen zu zerstören, fordert die kognitiven Sinnbildungsprozesse auf Seiten der Rezipienten in besonderer Weise heraus, setzt sie aber keineswegs außer Kraft. Organisation und Koordination von Erleben, Wahrnehmen und Erinnern sind, so referiert Schmidt die Position von Gebhard Rusch,

mit den Schemata kohärenter Erzählungen (Geschichte) strukturell vergleichbar [...]. Erinnern und Erzählen folgen nach dieser These denselben Mustern kohärenter Konstruktion von Zusammenhängen zwischen Handlung und Handlungsergebnis [...], wobei ein Hauptgewicht auf der Klärung kausaler und temporaler Relationen liegt. Anders gesagt: Erinnern und Erzählen koordinieren sich gegenseitig [...]. Die Ordnung des erzählten Geschehens ist weitgehend ei-

8 Siegfried J. Schmidt: «Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven». In: Ders. (Hg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt/M. 1992, S. 9–55, hier: S. 37.

ne Funktion des Erzählens, nicht der Ordnung des erzählten Geschehens. Im und durch Erzählen konstruieren wir die Identität der Prototypen wie die Identität des Erzählers.⁹

Die Lebens-Geschichte, durch die personale Identität gestiftet wird, ist eine Art Puzzle, das sich aus vielen verschiedenen Teilen zusammensetzt:

Was wir als autobiographische Erinnerung erleben, wird aus den Informationen über Lebensperioden, allgemeine Ereignisse und spezifische Episoden konstruiert. Wenn wir alle diese Wissens Elemente zusammenfügen, beginnen wir die Geschichte unseres Lebens zu erzählen. [...] Psychologen sind zu der Erkenntnis gelangt, dass die komplexe Mischung, die unser persönliches Wissen um unsere Vergangenheit darstellt, zu Lebensgeschichten und persönlichen Mythen verflochten werden. Dies sind die Biographien des Ichs, die mit einer erzählerischen Kontinuität Vergangenheit und Zukunft verknüpfen – ein Erinnerungsfundus, der Kern der persönlichen Identität ist.¹⁰

Das Home movie bietet nun einen solchen Erinnerungsfundus, eine Form, sich selbst und anderen das eigene Leben zu erzählen und dabei eine Lebensgeschichte zu konstruieren. In der Ansicht diachroner Serien wird jene Verbindung des Allgemeinen mit dem Spezifischen augenfällig, die auch jedes autobiografische Gedächtnis auszeichnet: die wiederkehrenden Rituale und Anlässe (Geburtstage, Ferien etc.) auf der einen Seite, der spezifische Zeit-Punkt in einem spezifischen Raum auf der anderen Seite. «Um als Erinnerung empfunden zu werden, muß sich die abgerufene Information in den Kontext einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes einordnen, und wir selbst müssen in der erinnerten Situation als Teilnehmer in Erscheinung treten», schreibt Schacter¹¹, und das Home movie lädt dazu ein, in die filmisch repräsentierte Erinnerung aus dem Blickwinkel eines Teilnehmenden einzutreten. Nun ist der Film ein durchaus prekäres Gedächtnismedium¹², ähnlich prekär wie überhaupt das Verhältnis

9 Ebd., S. 38. Ähnlich Dan McAdams: «Wie sich ein Leben entfaltet, offenbart sich eher durchs Erzählen als durch die erzählten konkreten Ereignisse. Geschichten sind keine <Chroniken>, nicht die Aufzeichnungen, die sich ein Schriftführer während einer Sitzung macht, um später genau darlegen zu können, was sich wann zugetragen hat. In Geschichten geht es weniger um Fakten als um Bedeutungen. Beim subjektiven und beschönigten Erzählen wird die Vergangenheit konstruiert – Geschichte wird hergestellt.» Dan McAdams zitiert nach Daniel L. Schacter: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Deutsch von Hainer Kober. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 156.

10 Schacter: *Wir sind Erinnerung* (wie Anm. 9), S. 155 f.

11 Ebd., S. 40.

12 Vgl. die Diskussion der Gedächtnisfunktion von Medien in: Christina Scherer: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München 2001.

des Gedächtnisses zur Vergangenheit, die es sich immer wieder neu erzählt. Erinnerung kann nicht als einfaches Speichern und Abrufen von Gedächtnisinhalten beschrieben werden. «Eine Vielzahl von Experimenten lässt vermuten», so wird der Gedächtnisforscher Karim Nader in einem Artikel der *FAZ am Sonntag* mit dem Titel «Ein Betrüger namens Gedächtnis» zitiert, «dass Gedächtnisinhalte bei ihrer Aktivierung komplett in das Arbeitsgedächtnis transferiert und dann jedes Mal von neuem abgespeichert werden müssen. Wir erinnern uns also meist an Erinnerungen an Erinnerungen des Erlebten.»¹³ Für die medial gestützte Erinnerung, also beispielsweise mittels Fotos oder Filmen, kann das heißen, dass die medialen Bilder die mentalen Bilder überlagern oder ersetzen. Roland Barthes hat diesen Effekt in seinem Buch *Die helle Kammer* beschrieben: «Einmal sprachen Freunde über die Kindheitserinnerungen; sie besaßen solche; ich aber hatte gerade meine alten Photos angesehen und besaß keine mehr.»¹⁴ Oder, wie der briefeschreibende Filmemacher in Chris Markers *SANS SOLEIL* (1982) sagt, er erinnere sich weniger an den Januar in Tokio, als vielmehr an die Bilder, die er im Januar in Tokio gefilmt habe: «Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt.»

Prekär ist das Verhältnis des Gedächtnisses zu seinen Medien auch im Bereich der Pseudo-Erinnerungen bzw. fiktiven Erinnerungen. So ist es beispielsweise der Psychologin Elisabeth Loftus in ihren Experimenten zum Gedächtnis in den 1980er und 1990er Jahren gelungen, Probanden Pseudo-Erinnerungen sozusagen «einzupflanzen». Versuchspersonen akzeptierten darin Anekdoten aus ihrer Vergangenheit, die von engen Verwandten erzählt wurden, als eigene Erinnerungen, auch wenn sie fiktiv waren, und zwar vor allem dann, wenn die Erzählungen eine hohe Plausibilität aufwiesen. Diese Plausibilität ließ sich durch den Einsatz gefälschter Fotos erheblich steigern. Etwa die Hälfte der Versuchspersonen erinnerte sich dann wirklich an die auf den Fotos festgehaltenen Ereignisse.¹⁵ Das kann man als Hinweis darauf nehmen, dass mentale Erinnerungsbilder und Medienbilder nicht nur metaphorisch miteinander verbunden sind, sondern dass mentale Bilder sich mit Medien-Bildern verknüpfen.

Erinnern als «Erinnerungen an Erinnerungen» zu verstehen bedeutet, dass man von einer beständigen Neukonstruktion von Gedächtnisinhalten im Erinnerungsakt ausgehen muss, wobei es eine Basis gibt, auf der diese Neukonstruktion stattfindet, Erinnerungen werden also nicht jedes Mal komplett neu

13 Georg Rüschemeyer: «Ein Betrüger namens Gedächtnis». In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 37, 18. September 2005, S. 75.

14 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*. Frankfurt/M. 1989, S. 102.

15 Vgl. Rüschemeyer: «Ein Betrüger namens Gedächtnis», siehe auch: Elizabeth F. Loftus/J. E. Pickrell: «The formation of false memories». In: *Psychiatric Annals*, 25, 1995, S. 720–725; Elizabeth F. Loftus/J. Feldman/R. Dashiell: «The reality of illusory memories». In: Daniel L. Schacter et al. (Hg.): *Memory distortion. How minds, brains and societies reconstruct the past*. Cambridge 1995, S. 47–68.



Abb. 1

erfunden. Medial repräsentierte Gedächtnisinhalte jedoch scheinen von dieser Konstruktionsarbeit nicht berührt zu sein: Fotos oder Home movies verändern sich ja nicht in der Zeit. Deswegen wird das Bild auch mit dem Tod assoziiert: Es fixiert und repräsentiert etwas Abwesendes. Barthes würde sagen: weil sich das Bild nicht wandeln kann, füllt es den Blick mit Gewalt aus.¹⁶ Dagegen wäre einzuwenden, dass auch der aktuelle Wahrnehmungsakt einen lebendigen Kon-

struktionsaspekt besitzt: Bilder oder auch nur Teile davon können zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kontexten anders wahrgenommen werden. Details rücken in den Blick oder werden anders interpretiert. Im Home movie gibt das amateurhafte, das «schlecht Gemachte» den subjektiven Erinnerungen der Beteiligten Raum: Die formalen Leerstellen sind es dann, die verhindern, dass der Blick mit Gewalt ausgefüllt wird.

Verlorene Paradiese, wiedergefundene Zeit: Zwei Beispiele für Home movies im Film

Das Home movie steht im Zentrum der Frage nach einer aus der Geschichte heraus begründbaren Identität. Es verknüpft personale Identität und kollektive Erinnerung. Deutlich zeigen dies etwa Filme von Derek Jarman und Matthias Müller. Müller rahmt seinen Kurzfilm ALPSEE von 1994 mit zwei Home-movie-Sequenzen, die kaum eine halbe Minute lang sind und aus dem privaten Archiv seines Vaters stammen: Am Beginn handelt es sich wahrscheinlich um Szenen vom Hochzeitstag der Eltern, am Ende zeigt ein wackeliges, rötlich verfärbtes Bild aus der Ferne eine badende Frau im See (Abb. 1).

Dazwischen zeigt der Film häusliche Szenen mit einem Jungen und seiner Mutter in einem Interieur der frühen 1960er Jahre. Mit sparsamen Gesten, formal stark stilisiert und ohne Dialoge reflektiert der Film eine Kindheit in jener Zeit, in der Ausschnitte aus Fernsehserien und Hollywoodfilmen neben anderem einen Teil des kollektiven Gedächtnisses repräsentieren. Das rätselhafte und poetische Bild am Ende kann als Verweis darauf gesehen werden, dass nicht alle Bilder der Vergangenheit zu entschlüsseln sind: Vergangenheit bleibt

16 Vgl. Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 14), S. 102.

eine Imagination und das Filmmaterial selbst, das filmische Gedächtnis, ist vergänglich und im Zerfall begriffen.

Die Verknüpfung von individueller und kollektiver Geschichte lässt sich auch aus Jarman's *THE LAST OF ENGLAND* (1987) ablesen. Der ganze Film, der ein katastrophisches Bild der englischen Gegenwart zeichnet, ist durchsetzt mit Home-movie-Bildern, manchmal nur kurz aufscheinend, manchmal in längeren Sequenzen. Es sind Home movies von

Jarman's Großvater aus den 1920er Jahren und spätere von seinem Vater, der bei der Royal Air Force diente und sowohl in der militärischen Wohnsiedlung als auch in den damaligen britischen Kolonien Home movies gedreht hat. Einige dieser kurzen Filme zeigen Derek Jarman als kleines Kind, das gerade Laufen gelernt hat, im Garten oder später ballspielend mit Mutter und Schwester (Abb. 2).

Jarman sagt zum Home movie:

The home movie is bedrock, it records the landscape of leisure: the beach, the garden, the swimming pool. In all home movies is a longing for paradise. How have the victims prepared for their brief immortality? Who smiles when they are told? Whose hair is brushed? Where is the serpent lurking? My grandfathers's films tells you more about the 1920s than many a film constructed in the studios.¹⁷

Zunächst einmal sind Home movies Dokumente ihrer Zeit mit dem Anspruch der Authentizität. Jarman versteht sie als privates Archiv, nicht von ungefähr sind einige Home-movie-Sequenzen in *THE LAST OF ENGLAND* durch Aufnahmen gerahmt, die den Filmemacher selbst zeigen, wie er ein Herbarium anlegt: Sammeln und archivieren betreffen beide, die materielle Welt und die Bilder der Vergangenheit. Dabei zieht Jarman den aktuellen Ton mit der filmischen Gegenwartsebene auch über Home-movie-Bilder hinweg, so dass mit Bild und Ton zwei Zeitebenen, Gegenwart und Vergangenheit, aufeinandertreffen.

Das Home movie bewahrt in den Landschaftsbildern, dem Interieur und der Kleidung ein kollektives, kulturelles Gedächtnis. Das paradisiische Moment, das Jarman hier beobachtet, die Orte der Freizeit, wird in seinem Film



Abb. 2

17 Derek Jarman: *The Last of England*. Hg. v. David L. Hirst. London 1987, S. 54.

konfrontiert mit den Orten der Katastrophe. Sie verhalten sich aber nicht einfach nur wie Gegenbilder zueinander, sondern die katastrophische Gegenwart bricht in die Home-movie-Idylle ein, der Terror der Gegenwart ist bereits in der Vergangenheit angelegt. Dennoch bleibt ein Moment bestimmend für das in den Home movies repräsentierte Bild der vergangenen Kindheit – die Sehnsucht nach einem sicheren Ort in der Welt, die Rückkehr nach Hause: «I think why I like *The Wizard of Oz* so much is that at the end we return HOME, after hazardous adventures. There's no place like the HOME-movie.»¹⁸

Der Home-movie-Gestus im Spielfilm

Home movies sind weit verbreitet im Experimentalfilm und im Dokumentarfilm, wo sie zur Authentisierung beitragen. Mehr und mehr werden sie auch in Spielfilmen, in Fernsehserien und sogar in der Werbung simuliert. Beispiele für Home Movies im Spielfilm sind etwa Steven Soderberghs *SEX, LIES AND VIDEO-TAPE* (1989), *PHILADELPHIA* von Jonathan Demme (1993), Atom Egoyans *EXOTICA* (1994), *AMERICAN BEAUTY* (1999) von Sam Mendes, M. Night Shyamalans *THE SIXTH SENSE* (1999), Steven Spielbergs *MINORITY REPORT* (2002) und viele andere mehr: Es lassen sich unzählige weitere Beispiele finden, der Home-movie-Gestus ist geradezu ubiquitär geworden.

Bei der Übernahme des Home-movie-Gestus' innerhalb von Spielfilmen wird die Perspektive des Rezipienten auf das im Film repräsentierte Geschehen gewissermaßen gedoppelt: Formale Merkmale wie Rasterung, Unschärfen usw. simulieren die Ästhetik des Home movies bzw. Home videos und lassen es als Bild im Bild erkennbar werden. Häufig wird die Home-movie-Simulation über eine «frame-within-a-frame»-Konfiguration eingeführt, blinkende «Record»-Signale und ähnliches simulieren den subjektiven Blick des Filmenden im Film. Das Home movie erscheint als Repräsentation oder Simulation innerhalb des Rahmens der narrativen Diegese. Während der Spielfilm in der Regel eine fiktionale Welt konstituiert, als würde sie autonom existieren und direkt präsentiert

18 Ebd., S. 108. Die Faszination für Home movies scheint der Ursprung für Jarmans erste Versuche mit Super 8-Filmmaterial zu sein, mit dem seine eigene Filmarbeit beginnt. In seinem Buch *Dancing Ledge* schreibt Jarman, bevor er über seine Super 8-Filme seit 1970 berichtet, über den Zauber der heimischen Kinovorführungen in der Kindheit: «The home movie' nights of my childhood were the most exciting. To watch Grandma Mimosa cutting up the Sunday chicken in 1929 seemed no less than a miracle [...]. Thirty minutes of film would cover as many years [...]. Half-way, in 1939, when my father took over the filming, everything broke out into the most brilliant colour – sequences of the World Fair in New York, of my parents driving to Scotland early in the war, Lossiemouth in a blaze of purples and oranges, mountains reflected perfectly in the lochs... The war: aerial shots of Wellington bombers and camouflaged RAF stations... And post-war Italy, orchards and picnics at Ostia.» Derek Jarman: *Dancing Ledge*. Hg. v. Shaun Allen. London 1991, S. 114.



Abb. 3



Abb. 4

werden, berichtet das Home movie innerhalb des Film über diese fiktionale Welt in der Form eines Zeugen oder Teilnehmenden.¹⁹ Das Home movie funktioniert im filmischen Text wie ein subjektiver Point-of-view innerhalb der narrativen Objektivität. Merkmale des Home movies wie direkte Adressierung an die Kamera, schlechte Bildqualität u. a. wandern so in das Mainstream-Kino ein und kontrastieren dessen Konventionen. Sie simulieren eine Aura der Intimität und Authentizität, die den Zuschauer einbezieht, der eigene Erfahrungen mit dem Home-movie-Modus hat, ob als Praktizierender oder als Betrachter. Die Verwendung des Home movies im Spielfilmkontext wirkt in der Regel emotionalisierend auf die Rezipienten. Es kommt dabei natürlich auch auf die Inhalte an, sehr häufig wird es in Zusammenhang mit dem Tod oder einem schmerzlichen Verlust eingesetzt. *EXOTICA*, *MINORITY REPORT*, *THE SIXTH SENSE* und *PHILADELPHIA* sind Beispiele dafür. In diesen Filmen repräsentieren Home movies Erinnerung in einer Krisensituation und stehen für das Leiden an der Abwesenheit des vergangenen Glücks. In *MINORITY REPORT* schaut sich die Hauptfigur John Anderton alte Videoaufzeichnungen der Familie an, die seinen entführten und seither verschwundenen Sohn Danny zeigen. In *EXOTICA* versucht der Protagonist Francis, über die Ermordung seiner Tochter hinwegzukommen und sieht sich wieder und wieder ein Home movie mit ihr an, ähnlich wie in *THE SIXTH SENSE* die Ehefrau des ermordeten Malcolm, der nicht weiß, dass er tot ist, die Hochzeitsvideos. Die Wiederholung markiert die Fixierung, das Nicht-loslassen-Können, das Home movie wird zum Index eines Traumas. Sehr oft ist es ein melancholisches Erinnerungsbild des Glücks, das mit dem Home movie gezeichnet wird. *PHILADELPHIA* endet mit einem Home movie, das sich die Familienmitglieder während der Trauerfeierlichkeiten für den an Aids gestorbenen Andrew auf dem Fernsehschirm anschauen und das Familienszenen mit Andrew als Kind zeigt: In unscharfen, wackeligen, zum Teil un-

19 Vgl. zum Home movie bzw. Home video innerhalb des filmischen Textes Moran: *There's No Place Like Home Video* (wie Anm. 1), S. 163–203.

terbelichteten Bildern scheinen Szenen einer Kindheit im Kreis der Familie auf, die typische Ereignisse erinnern (Ferien am Meer, Halloween) – es sind diese Bilder des Glücks, die bleiben, sozusagen als Summe des Lebens des Protagonisten (Abb. 3 und Abb. 4)

Der Film feiert auf diese Weise die Familie als Ort des Zusammenhalts und der Geborgenheit, schon zuvor hatte der Film ein Home video simuliert, in dem der erwachsene Andrew anlässlich des vierzigsten Hochzeitstags seiner Eltern seine Familie vorstellt. In einer melancholischen und trauernden Haltung werden der Beginn und das Ende des Lebens des Protagonisten zu einer Kreisbewegung zusammengeschlossen.

Home movies erlauben in dieser Verwendungsweise zugleich Gefühlssteigerung und Distanz: Emotionalisierung und Distanz sind Kennzeichen der Melancholie. Home-movie-Bilder sind Bilder mit Vergangenheitsindex, sie zeigen etwas Vergangenes, das als vergangen wahrgenommen wird, das melancholische Moment darin wird häufig unterstützt durch eine entsprechende Musik. Der Zuschauer nimmt die Home-movie-Bilder sehr bewusst als *Bilder* wahr, als nicht-gegenwärtig und als Repräsentationen eines Abwesenden. Gleichzeitig erfahren diese Bilder durch den Home-Modus eine Authentisierung und Intimität, die sich auf den Entstehungskontext von Home movies stützt, auf die Zeugenschaft. So sagt Barthes über die Fotografie, ihr Unnachahmliches, ihr «Noema», bestehe darin, «daß jemand den Referenten *leibhaftig* oder gar *in persona* gesehen hat (auch wenn es sich um Gegenstände handelt)» und charakterisiert diesen Sachverhalt mit der wiederkehrenden Wendung «Es-ist-sogewesen», die die Verbindung von aktueller Realität und Vergangenheit impliziert.²⁰ Das Home movie ist im Grunde das letzte Refugium dieser Verbindung im Bereich des Films. Längst ist die Realitätshaltigkeit von Medienbildern, auch wenn sie noch auf analogen fotografischen Abbildungstechniken beruhen, zur Disposition gestellt worden. Für die Bilder des Home movie können selbstverständlich alle kritischen Einwände gegen ein Verständnis des Bildes als Abbild von Realität ebenso gelten, doch hat es eine äußerst starke Appellfunktion an den Betrachter, es genau so zu verstehen: als authentisch, ungestellt, als Zeugnis eines Ereignisses, bei dem die Referenten, hier die Familienmitglieder, leibhaftig anwesend waren. Genau mit dieser Appellfunktion, die Authentisierungsstrategien mit einer Emotionalisierung des Zuschauers (Gefühlssteigerung) verbindet, arbeiten die Simulationen des Home movies im Hollywood-Kino.

Abschließend soll dies noch einmal an drei kurzen Beispielen illustriert werden.

Das erste Beispiel stammt aus *AMERICAN BEAUTY*. Die Hauptfigur, Lester Burnham, ist ein allwissender Erzähler, der die Ereignisse des Films erinnert, aber aus der Perspektive des abgeschlossenen Lebens: Er ist, so lässt er den Zu-

20 Barthes: *Die helle Kammer* (wie Anm. 14), S. 89 (Herv. im Original).

schauer zu Beginn wissen, bereits tot. In dieser Geschichte gibt es einen jungen Mann, Ricky, der in der Nachbarschaft lebt und Home videos dreht. Er zeigt Lesters Tochter Jane das schönste Video, wie er sagt, dass er je gedreht hat. In diesem Video geht es nicht um die Familie. Vielmehr stellt es anhand des Bildes einer Plastiktüte, die im Wind tanzt, eine Reflexion über Schönheit und Vergänglichkeit dar, die in ihrer ganzen Haltung zutiefst melancholisch ist, in der Aufmerksamkeit für das Ephemere und in der Verbindung von Schönheit und Schmerz, die im Film von Ricky mit einigem Pathos vorgetragen wird:

It was one of those days where it's a minute away from snowing. And there was this electricity in the air. You can almost hear it. Right? And this bag was just dancing with me, like a little kid begging me to play with it, for 15 minutes. That's the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force, that wanted me to know that there was no reason to be afraid ever. Video's a poor excuse, I know. But it helps me to remember. I need to remember. Sometimes there is so much beauty in the world. I feel like I can't take it and my heart is just going to cave in.

In diesem Moment verlässt der Film die äußere Erzählhandlung zugunsten einer reflexiven Haltung, die die Filmbilder auf ihre sinnliche Präsenz hin befragt. Wenn Ricky sagt, man könne die Luft beinahe knistern hören und sich selbst im Moment des Filmens als passiv beschreibt, geht es genau um diese Reflexion einer intensiven präsentischen Wahrnehmung. Die Sequenz illustriert sehr schön die gleichzeitige Entstehung der Narration und der Erinnerung aus der Wahrnehmung. Jeder beliebige profane Gegenstand kann zum Gegenstand einer Erzählung werden. Voraussetzung ist eine besondere Wahrnehmungshaltung, die diesem Gegenstand entgegengebracht wird. Diese Wahrnehmung ist auch als ästhetische Wahrnehmung zu bezeichnen: der Übergang von der <Alltagswahrnehmung> in den Modus der ästhetischen Wahrnehmung ist potenziell immer möglich, Voraussetzung dafür ist, dass die Wahrnehmung als Wahrnehmung wahrgenommen, also reflektiert wird. Die Reflexion der Wahrnehmung verweist das Wahrgenommene immer auf ein ihm Äußeres, auf ein <Als ob>. Insofern sind alle Wahrnehmungen, die der Zuschauer in und mit dem Medium des Films erfährt, mit dem Index der ästhetischen Wahrnehmung versehen, da der Zuschauer ja in jedem Moment weiß, dass er einen Film sieht. In der besprochenen Sequenz wird dies durch die Sehanordnung im Bild veranschaulicht, die den Blick verdoppelt: die Kamera schaut Ricky und Jane über die Schulter, die vor einem Bildschirm sitzen, auf dem das Home movie zu sehen ist, bis schließlich Video- und Filmbild zur Deckung kommen und Zuschauerblick und der Blick der beiden Protagonisten zu einer Perspektive verschmelzen (Abb. 5).

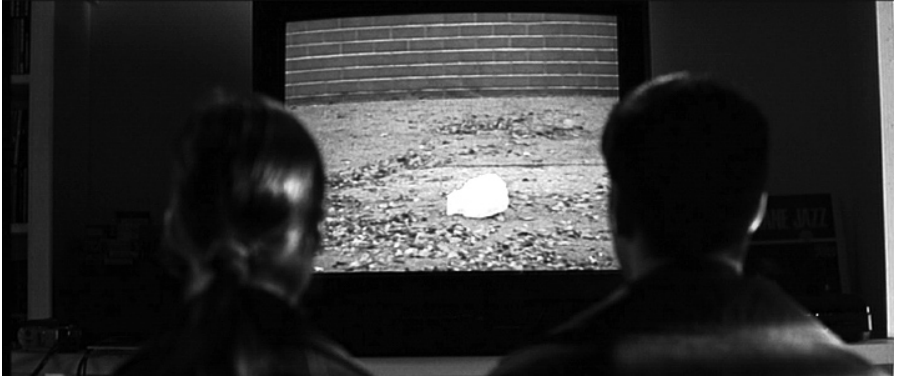


Abb. 5

Der Übergang von der Alltagswahrnehmung zur ästhetischen Wahrnehmung ist darin vollzogen, dass die Plastiktüte nun nicht mehr als «Abfall» und als totes Ding angesehen wird, sondern als ein lebendiges ästhetisches Objekt. Der Betrachter sieht also noch etwas anderes darin als es der nicht-ästhetisierende Blick zuließe, dieses «Mehr», das Andere, das «Als ob» ist eine Eigenschaft bzw. ein Ergebnis der Wahrnehmungshaltung selbst, man könnte auch sagen: der Intentionalität (in) der Wahrnehmung.

Das Bild der Tüte wird am Ende des Films noch einmal aufgegriffen, im Moment des Todes von Lester, wo es mit anderen Bildern die Ansicht illustriert, im Moment des Todes laufe das Leben vor dem inneren Auge noch einmal ab. Lester kommentiert noch einmal das Motiv der Schönheit, die kaum zu ertragen oder zu erfassen sei, in dem Sinne, dass Schönheit am besten passiv und intentionlos erfahren werden kann. Das Home movie-Bild steht dann für eine kontemplative Haltung und fordert dazu auf, sich den sinnlichen Eindrücken zu überlassen. Insofern es Wahrnehmung reflektiert und intensiviert, verweist das Bild auf eine mentale Dimension.

Ein weiteres Beispiel, Jodie Fosters *HOME FOR THE HOLIDAYS* (1995), ist etwas anders gelagert. Hier geht es wieder um Familie und Familienkonflikte, die anlässlich eines Thanksgiving-Festes zum Vorschein kommen. Gegen Ende des Films steigt die erwachsene Tochter zu ihrem Vater in den Keller, der dort Home movies betrachtet. Der Vater denkt nun angesichts der Bilder der Vergangenheit über sein Leben nach und erzählt der Tochter eine Geschichte über einen einzelnen Augenblick in seinem Leben, 1969, mit einer Dauer von «höchstens 10 Sekunden». In diesem Augenblick, erzählt er ihr, hat er mit ihr am Rollfeld des Flughafens gestanden und den Start eines brandneuen Flugzeugs miterlebt – alle anderen Familienmitglieder, die dabei waren, hatten Angst, nur sie, die kleine Tochter, nicht. Ein großartiger Moment für den Vater: «Ich wünschte, ich hätte ihn auf Film.» Und genau das simuliert der Film dann am Ende: ein Home

movie, das nie gedreht worden ist, eine Art Wunschprojektion, eine Imagination des Vergangenen (Abb. 6).

In die Sequenz werden neben den Bildern aus der Vergangenheit der Familie auch Bilder aus der Gegenwart eingefügt, die verschiedene Szenen des glücklichen Miteinanders in der Familie zeigen: Die Zeiten bestehen nun nebeneinander. Man könnte auch sagen: Das Home movie lässt auch die (filmische) Gegenwart zur Vergangenheit werden.

Im Zusammenhang mit dem Tod erweist sich das Home movie noch einmal als der Ort der Heimkehr, wie schon in PHILADELPHIA. Ein letztes Beispiel entstammt Adrian Lynes JACOB'S LADDER (1990). Der Film erzählt die Geschichte eines Soldaten, der in Vietnam verwundet wird, traumatisiert heimkehrt und von Erinnerungen und Visionen gequält wird. So scheint es. Am Schluss des Films wird klar, dass diese Geschichte eine Imagination war: die Imagination eines Sterbenden über sein zukünftiges Leben, das er nie führen wird. Formal ist der Film so strukturiert, dass die Szenen aus Vietnam, die die eigentliche Gegenwartsebene in der Erzählung darstellen, zunächst als Ebene der Erinnerung rezipiert werden, wobei Erinnerungen wiederum mit Träumen und Visionen verschachtelt sind, so dass es beim Rezipienten immer wieder Irritationen darüber gibt, auf welcher Ebene der Erzählung er sich befindet. Das Gegenwartsbild wird beständigen Transformationen unterworfen, bis hin zum Ende des Films, in dem sich die Erzählebenen auf einen einzigen Moment zusammenziehen, den Moment des Todes. In diesem Moment verschmelzen Zukunft (das Leben, das Jacob nie führen wird), Gegenwart (das Militärlazarett in Vietnam) und Vergangenheit. Eines der wenigen «wirklichen» Erinnerungsbilder im Film (nach den vielen, die sich retrospektiv als Imaginationen des Zukünftigen erwiesen haben) ist repräsentiert durch ein Home movie



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

und kennzeichnet genau den Moment, in dem das Herz des verwundeten Jacob zu schlagen aufhört: Home-movie-Szenen mit Jacob, seiner Frau und seinen Kindern scheinen kurz zwischen Schwarzbildern auf, den Takt der Bildfolgen gibt der sich verzögernde Herzschlag (Abb. 7 und Abb. 8).

Dieser Moment markiert die Verabschiedung der Erinnerungen und des in die Zukunft gerichteten Wollens, die Jacob am Sterben gehindert haben: des Teiles, der das Leben nicht loslassen will, die Erinnerungen und Gefühle. Hier verschmilzt das Home movie mit der Perspektive eines filmischen Bewusstseins, das sich erinnert – und loslässt.