

Martina Roepke

Feiern im Ausnahmezustand. Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller

2001

<https://doi.org/10.25969/mediarep/105>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Roepke, Martina: Feiern im Ausnahmezustand. Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 10 (2001), Nr. 2, S. 59–66. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/105>.

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.



Abb. aus: Hermann Lummertsheim: Das Agfa-Schmalfilm-Handbuch (1935). Harzburg: Dr. Walter Heering Verlag, S. 14.

Martina Roepke

Feiern im Ausnahmezustand

Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller

Wir kennen sie alle, die Momente privaten Glücks, festgehalten für das familiäre Heimkino: ein Geburtstag, Onkel Ernst zu Besuch und immer wieder Hochzeit. Man sitzt und trinkt und isst und lacht und feiert. Kein Wunder, gilt es doch als Gattungsmerkmal des privaten Films, dass er dazu diene, dem Alltag enthobene, glückliche Momente im Erinnerungshaushalt der Beteiligten zu bewahren und damit zur Identitätsbildung und letztlich Stabilität der Gruppe beizutragen.¹ Der Film zeichnet demnach auf, was den Menschen wichtig ist und in der wiederholten Rezeption erinnert werden kann und soll.²

Ich möchte im Folgenden den Blick auf die Dynamik der privatfilmischen Praxis selbst lenken und sie als ein Spiel auffassen, ein Spiel, in dem es für die Beteiligten wesentlich darum geht, ihren Selbstentwurf zu verhandeln und dabei die Grenzen und Möglichkeiten ihres gemeinsamen kommunikativen Repertoires zu erforschen. Dieses Spiel bildet den primären Rahmen für das private Filmen, indem es die Glücksmomente, von denen das Heimkino voll ist, wesentlich überhaupt erst produziert.

Licht im Keller

Die Funktionsweisen dieses Spiels will ich an einem privaten Film besonderer Art aufzeigen. Auch hier wird im Rahmen der Familie gefeiert, gegessen, geschunkelt und getrunken, doch der Ort ist ungewöhnlich, das Szenario grotesk: Luftalarm im Zweiten Weltkrieg. Was lässt sich über die Art und Weise sagen, wie diese Familie ihr Spiel spielt, und welches Bild entwirft sie dabei von sich selbst? Was schließlich lässt sich daraus über die Funktion sagen, die das Filmen gerade in dieser Situation für die Beteiligten gehabt haben mag?

Der Film ist knappe drei Minuten lang und in schwarz-weiß auf 16mm gedreht. Er lässt sich in vier Szenen einteilen. Der erste Teil ist im Keller eines Wohnhauses aufgenommen. Versammelt sind elf Menschen: Kinder, Frauen

1 Vgl. dazu Chalfen 1975.

2 Zu einer detaillierten Diskussion der Funktionen des Familienfilms vgl. Odin 1995.

und Männer, von denen einer eine Uniform trägt. Man trinkt, schunkelt und protestiert sich zu. Ganz kurz ist ein tanzendes Paar zu sehen. Die zweite Szene zeigt die Versammelten die enge Treppe nach oben steigen. Sie tragen Getränke und Essen, manche haben auch Jacken bei sich, zwei rauchen im Gehen. Die Kamera ist jetzt im oberen Geschoss positioniert, so dass die Menschen erst auf sie zu und dann an ihr vorbei laufen. Darauf folgt eine Sequenz von fünf Aufnahmen, die die Akteure in unterschiedlichen Konstellationen im Bett zeigen. Und schließlich sieht man nach einem erneuten Ortswechsel, wie im Keller der Soldat und ein anderer größerer Junge in die einfachen Betten klettern. Hier endet der Film.

Er entstammt einem Archivbestand, den der Süddeutsche Rundfunk 1979 in Vorbereitung einer zeitgeschichtlichen Dokumentation zusammengestellt hat. In diesem Zusammenhang gelangte auch der beschriebene Film in die Hände der verantwortlichen Redakteure. Der aufnehmende Amateur ist inzwischen verstorben, doch 16mm-Kopien wie auch Beta-Überspielungen des Materials liegen noch im Archiv.³

Die Verwandtschaftsverhältnisse der Akteure sind zum größten Teil nicht bekannt, ebenso wenig der Entstehungskontext der Aufnahmen. Dass es sich überhaupt um eine Familienzusammenkunft handelt, legen der vertraute Umgang und auch das Generationenverhältnis nahe. Ein Soldat auf Heimaturlaub? Verwandtschaft zu Besuch? Die Zusammenkunft scheint nicht alltäglich, darauf lassen zumindest die elegante Kleidung der Damen wie auch die später noch näher zu beschreibende, etwas umständliche Schlafsituation schließen. Lässt sich die Frage nach dem Hintergrund dieser Zusammenkunft wahrscheinlich auch niemals wirklich beantworten,⁴ so ist ausgehend von dem Film doch die Art und Weise rekonstruierbar, wie die private Filmpraxis als Spiel in dieser Gruppe realisiert wurde. An wenigen Stellen, wo die impliziten Übereinkünfte der Darstellung ins Schwanken geraten, die Darstellung selbst zum Problem wird, bricht der Film auf und verrät etwas über die Dynamiken, die dieser Praxis zu Grunde gelegen haben mögen.

Nicht bei Sonnenschein und nicht am Sonntagnachmittag – im Keller ist dieser Film gedreht und in der Nacht noch dazu. Für den damaligen Stand der Amateurtechnik war eine Aufnahme unter diesen Bedingungen kein Leichtes. Verlangt waren zusätzliche Lichtquellen, was neben einer entsprechenden Ausrü-

3 Hans Beller und Rainer Wagner ist es zu verdanken, dass ich auf diesen Film aufmerksam wurde.

4 Dazu wären Nachfragen bei den Akteuren notwendig. Für die Argumentation in diesem Text will ich auf diese Option verzichten und allein bei dem bleiben, was auf der Grundlage des filmischen Textes über die kommunikativen Verhältnisse zu sagen ist.

stung sachliche Kenntnisse sowie Planungs- und Aufbauzeit voraussetzte. Aufgestellte Lampen schränkten den Aktionsradius der Beteiligten zudem in einer Weise ein, dass zusätzliche Absprachen nötig gewesen sein müssen, sollten die Akteure im Bild erscheinen. Voraussetzung dafür, dass dieser Film also überhaupt an diesem Ort entstehen konnte, ist eine bestimmte Verfasstheit des praktizierenden Ensembles: die Ambitionen eines zumindest einigermaßen sachkundigen Amateurs, der die Szene arrangiert hat, sowie ein gewisser Kooperationswille der Beteiligten im Hinblick auf das Ergebnis. Daraus ergaben sich für alle Beteiligten bestimmte Anforderungen, bei deren Umsetzung es im Hinblick auf die kommunikative Verfasstheit des Ensembles zu aufschlussreichen Momenten kommt.

So zum Beispiel in der Sequenz vom Zu-Bett-Gehen. Die Kamera hat die Gesichter nah im Bild. Die Absprache besteht offensichtlich darin, dass die Akteure vorgeben zu schlafen. Doch das Licht der Lampen steht bei dem geringen Abstand wohl so stark auf den Gesichtern, dass es selbst bei geschlossenen Augen unangenehm gewesen sein muss – was man natürlich erst weiß, wenn man es einmal gemacht hat.

In jedem Fall ergibt sich durch das Lichtarrangement im Moment der Aufnahme ein Stocken in der Darstellung und damit ein – nicht eingeplanter – Aktionsraum, den die Beteiligten unterschiedlich gestalten: Eine der jungen Frauen winkt ab und dreht sich weg, die andere kneift unter Mühe die Augen zu. Ein weiteres Mädchen versucht, in der Darstellung zu bleiben beziehungsweise ihren Ausstieg aus der Darstellung zu verbergen. Mit unterdrücktem Lächeln dreht sie den Kopf ins Kissen, geradeso als träume sie. Auch ein Paar, das – noch in Oberhemd und Bluse – nur knapp in einem kleinen Bett Platz gefunden hat, unterdrückt ein Schmunzeln. Schließlich hält der Mann seine Hand über das Gesicht und bewegt die gespreizten Finger wie in einem Schattenspiel hin und her. Mit dieser Geste schützt er seine Augen, verbirgt sie aber zugleich auch vor dem Blick der Kamera und deutet schließlich mit dem Fingerspiel noch eine ganz andere Darstellungsmöglichkeit an. So verhindert das Arrangement der Szene, das Verhältnis der Lichtquelle zum Objekt, dass die Akteure ihren Auftrag, Schlafende darzustellen, durchhalten und setzt eine eigentümliche Dynamik in Gang, die in der letzten Aufnahme dieser Sequenz ins Stocken kommt.

Die Kamera hat nun nicht mehr die Gesichter in Nah, sondern ein Mädchen im Bett und ein Mädchen mit dem kleineren Jungen am Bett sitzend gemeinsam in Halbnahe im Bild. Immer noch ist der Abstand zur Kamera nicht so groß, dass Bewegung möglich wäre, ohne Gefahr zu laufen, aus dem Bild zu geraten. Doch ist der Abstand zur Lichtquelle offensichtlich nun immerhin groß genug, um die Aufnahme rein physisch für die Akteure überhaupt erträglich zu machen. Die

Kinder geben jetzt nicht mehr vor zu schlafen – zu dritt hätten sie wohl auch nicht ins Bett gepasst. Statt dessen blicken sie ein wenig verlegen in die Kamera. Nur das Mädchen, das vorher schon so artig sein Lachen im Kissen hatte verbergen wollen, versucht auch in dieser Situation, die Darstellung durchzuhalten und die Aufnahmesituation zu „überspielen“, ohne dafür offensichtlich ein Konzept zu haben. Während die anderen den Blickkontakt mit der Kamera aufnehmen, richtet sie den Blick fest auf den Boden, und man meint, ihr die Anstrengung anzusehen, die sie dies gekostet haben muss. Wie ihr Verhalten zu erklären ist – etwa durch eine Vertrautheit mit der Aufnahmesituation oder aber durch ein innerfamiliäres Weisungsgefüge – und wie es zu bewerten ist – als gekonnt oder krampfhaft: Weder um die Darstellungsmotivation noch um die Gelungenheit der Darstellung geht es hier wirklich. Für die Frage nach der kommunikativen Verfasstheit privatfilmischer Ensembles und der ihnen eigentümlichen Dynamiken ist an dieser Stelle allein entscheidend, *dass* in dem Differenzial der unterschiedlichen Darbietungen für einen Moment das außerfilmische soziale Gefüge fassbar wird, in dem diese Aufnahmen stattfinden. Ein Gefüge, das getragen ist von den unterschiedlichen Erfahrungen und Beziehungen der Beteiligten untereinander und das damit das Geschehen in der Aufnahmesituation wesentlich beeinflusst.

In der letzten Szene des Films setzt das Spiel dann noch einmal neu an. Wieder im Keller, weicht die Kamera bei der Aufnahme des Soldaten noch mehr zurück, so dass man ihn in voller Montur sehen kann. Lachend bereitet er sein Bett, legt sich fröhlich hinein und dreht auch sofort den Kopf ins Kissen. Vollendetes Rollenspiel, ohne zögernden Blick zur Kamera – um den Preis von Tiefenschärfe und Kontrast.

Filmen als Spiel

Irgendwo zwischen dem Vereinsfilmer, der handbuchgemäß ein 15-seitiges Skript umsetzt, und dem filmenden Familienpapa, der sich im wilden Reißschwenk umdreht, wenn sein Sohn im Hintergrund die Treppe hinabstürzt, zwischen Kunstwollen und situativem Exzess, findet der private Film zu seinen unterschiedlichen Formen: dem Amateurfilm, dem Familienfilm in mannigfachen Variationen. Für sie alle gilt, dass sie eine Freizeitbeschäftigung darstellen, der die Beteiligten in erster Linie zu ihrem Vergnügen nachgehen.⁵ Diese Frei-

5 Immer hat es auch Amateure gegeben, die mit ihren Produktionen Geld verdienten. Aber das soll hier zunächst einmal vernachlässigt werden.

zeitbeschäftigung ist eine Gruppenaktivität, bei der alle Teilnehmer in unterschiedlichen und wechselnden Rollen quasi wie in einem Ensemble⁶ zusammenspielen: Aufnehmende, Darstellende, Zuschauende und Vorführende. Ob im Schachklub oder in der Familie – die Zugehörigkeit zu dem Ensemble und die Art und Weise, wie es sein Spiel spielt, ist wesentlich durch die sozialen Beziehungen der Beteiligten sowie ihren gemeinsamen Erfahrungshaushalt bestimmt. Dabei fließen die Macht- und Kompetenzverhältnisse innerhalb der Gruppe mit ein, denn wer wann wo wen wie filmt und wann was vorführt ist unter Umständen nicht nur eine Frage von fachlichem Wissen und praktischem Können, sondern möglicherweise eben auch eine der väterlichen Autorität. Doch ist das Gefüge zugleich offen und instabil: Wer eben noch posierte, läuft gleich aus dem Bild, wer nicht selbst gefilmt werden will, dreht sich eben ins Kissen oder hält mal eben seine Hand vor die Kamera – solche typischen Momente privater Filme sind Indikatoren dafür, dass Absprachen und stillschweigende Übereinkünfte über den Darstellungsmodus immer nur mehr oder weniger gelten, in Frage gestellt und unterlaufen werden können. Und analog lässt sich für die Aufführung feststellen: Im Ergänzen und Erzählen des Stattgehabten und Erinnerungten werden Bedeutungszuschreibungen zu einem entscheidenden Teil interaktiv entwickelt, und das „gemeinsame Bild“, das auf diese Weise möglicherweise entsteht, ist dabei vielleicht weniger ein von allen gemeinsam getragenes als ein mit entsprechender sozialer Kompetenz und auch Macht durchgesetztes.

Aus der Charakterisierung des Prozesses privatfilmischer Praxis als offen und dynamisch folgt allerdings nicht, dass privates Filmen vollkommen regellos oder „naiv“⁷ wäre. Es folgt zunächst einmal nur, dass es im Praxisverlauf möglicherweise zu nicht vorhergesehenen Entwicklungen kommt und der Vollzugsmodus – wie oben in der Schlafszene beschrieben – häufig überhaupt erst im

6 Vgl. zur Diskussion von kommunikativen Rollen innerhalb eines familialen Ensembles Keppler 1994.

7 Richard Chalfen (1975) hat den „home mode of visual communication“ unter anderem durch eine Abwesenheit von Planungsschritten spezifiziert. Menschen, so konnte er in einer empirischen Studie belegen, filmen zumeist einfach drauf los. Dies würde die Auffassung stützen, dass es beim privaten Filmen in erster Linie um die Teilhabe an dem gemeinsamen Tun gehe und Fragen der ästhetischen Gestaltung nachgeordnet wären, sie also ästhetisch „naiv“ sind. Gegen Chalfens Modell filmischer Kommunikation im „home mode“ ließe sich einwenden, dass die Abwesenheit von Planungsschritten vor der Aufnahme nicht bedeutet, dass Gestaltungsfragen nicht relevant wären. Vielmehr muss ihre Geltung an anderer Stelle, während der Aufnahme selbst, erst ausgehandelt werden. Chalfen zielt in seiner Analyse auf ein Modell filmischer Kommunikation für den „reinen Familienfilm“. Der Begriff des Spieles öffnet hier den Blick für die ambitionierten Formen privatfilmischer Praxis, um gerade aus dem dynamischen Feld, das sich zwischen den unterschiedlichen – idealtypisch gefassten – Modi privaten Filmens auftut, Kategorien für die Analyse zu gewinnen.

gemeinsamen Tun selber vorgestellt und erprobt wird. Zwischen dem Verdecken der Augen durch die Hand und dem Wegdrehen ins Kissen, dem Aushalten der Pose am Betrand und dem Ausstellen der großen Geste durch den Soldaten im Keller wird die Dynamik dieses Spiels fassbar: ein Verhandeln des Darstellungsauftrages und damit das Erproben des gemeinsamen kommunikativen Repertoires. Die schlichte Tatsache, dass nicht abgebrochen, sondern weiter probiert und arrangiert wurde, weist den Film als *work-in-progress* oder „Versuchsanordnung“ aus, bei der die gemeinsame Herausforderung unter anderem offensichtlich darin bestand, unter den gegebenen Bedingungen „Film“ zu machen. Zwischen einem: „Warum musset ihr auch so blöd gickern!“, bis zu einem: „Du immer mit deinen Lampen!“ haben die Mitspieler durch die Teilhabe an diesem Prozess die Möglichkeit, nicht nur das dargestellte Ereignis – den Luftalarm – sondern auch den Modus seiner Inszenierung zu erinnern und, durchaus kontrovers, weiterzuverhandeln.

Privates Filmen wäre in diesem Sinne ein ständiges Experimentieren und Korrigieren, eben eine Art Versuchsanordnung, die ihren Bezugspunkt im gemeinsamen Leben der Beteiligten hat: Aus diesem schöpft es sein Material und auf dieses zielt es in der gemeinsamen Aufführung zurück. Die Teilhabe an dieser Art von Spiel gibt den Beteiligten die Möglichkeit, den Alltag nicht nur dokumentarisch festzuhalten, sondern filmend zu transzendieren und soziale Beziehungen wie auch Wirklichkeitsentwürfe lustvoll, aber durchaus nicht frei von Konflikten zu entwerfen. Dabei ist dieses Spiel niemals abgeschlossen, kein eindeutiges Bild steht an seinem Ende. Der einzelne Film schließlich ist nur ein kleiner Moment im Prozess der Selbstverständigung des Ensembles, und er verliert seine ursprüngliche Funktion bei dessen Auflösung.

Filmen und Feiern

Diese Konzeption privaten Filmens als spielerische Praxis hat Konsequenzen für die Frage nach den Feiern und Festen im privaten Film. Denn wenn sich das Geschehen wesentlich erst in der Aufnahmesituation selbst organisiert, so geht es offensichtlich auch weniger oder zumindest nicht ausschließlich darum, Ereignisse abzubilden, sondern kommunikative Prozesse in Gang zu bringen, die dann noch in der Vorführung weitergeführt werden können.

An dieser Stelle schließen nun die in Bezug auf den Luftschutzkellerfilm entscheidenden Fragen an. Denn geht man davon aus, dass Luftalarme den Alltag der Bevölkerung in jener Zeit wesentlich ausmachten, aber nicht unbedingt zu den „glücklichen Momenten“ des Lebens gehörten, an die man sich – wie etwa

an Hochzeiten – gerne erinnern will, warum wird dann überhaupt im Keller gefilmt? Und: Was macht das Filmen im Keller so geeignet für die Realisierung dieses Spiels, ist es doch – schon unter rein technischen Gesichtspunkten – offensichtlich so ungeeignet?

Zunächst einmal spricht vieles dafür, dass es sich hier um gar keinen „echten“ Luftalarm handelt. Wie hätte man sich das auch vorzustellen: Die Familie sitzt zusammen, plötzlich heulen Sirenen; Papa springt auf und ruft: „Licht in den Keller, wir filmen!“? Möglich, aber nicht wahrscheinlich. Naheliegender, wenn durch den Film allein auch nicht eindeutig zu belegen, ist die Annahme, dass das Ereignis nachgestellt wurde. Dies würde auch durch einen weiteren Film der Familie zum Thema Luftschutz gestützt, der teilweise die selben Akteure zeigt, diesmal beim Anprobieren der Gasmasken in fein ausgeleuchtetem Setting. Die Familie einmal bei der Luftschutzübung und einmal beim Luftalarm – das könnte bedeuten, dass hier versucht wurde, historisch spezifische Alltagserfahrungen in die filmische Praxis mit einzubringen und dass dafür das aufwändige Arrangement in Kauf genommen wurde.

Nun zeigt der Film ja aber nicht allein Menschen im Keller. Er zeigt sie singend und lachend, und er zeigt in der Zu-Bett-Geh-Szene, wie der Abend nach dem Alarm weitergeht: in jedem Fall gesellig. Das Fest im Keller stellt also sowohl situativ – Ausgelassenheit in einem ansonsten durch Angst und Bedrohung kodierten Raum – wie technisch – die Frage des Lichts im Dunkeln – einen Ausnahmezustand dar, der zumindest von diesem Ensemble offensichtlich als Herausforderung begriffen wurde. Nicht nur verselbstständigen sich die Schlaf-szenen wie beschrieben zu einem Spiel mit Licht und Schatten, der Kellerraum selbst wird durch das deutliche Ausstellen der zu konsumierenden Genussmittel, dann aber vor allem durch das Schunkeln und Tanzen, zu einem Schaustück dessen, wie man sich auf angenehme Weise die Zeit des Alarms vertreiben kann.

Dieser Film würde also zeigen, dass die Funktion des privaten Films, das Produzieren glücklicher, erinnerungswerter Momente, sich selbst dann und möglicherweise erst recht dann entfalten kann, wenn die Wirklichkeit, in der er stattfindet, dieser entbehrt: in der Inszenierung einer zu dieser Zeit ganz alltäglichen Ausnahmesituation (dem Luftalarm) zu einem dem Alltag enthobenen Moment, dem Fest im Luftschutzkeller. Privates Filmen wäre somit nicht nur ein Bewahren und Festhalten von stattgehabter Wirklichkeit, sondern hätte vor allem an der Aneignung und Gestaltung von Wirklichkeit teil – einem Prozess, in dem die historische Erfahrung des Krieges in den individuellen Erfahrungshaushalt integriert und, für dieses Ensemble, *als Fest* erinnerbar wird.

Literatur

- Chalfen, Richard (1975) Cinéma Naïveté. A Study of Home Movie Making as Visual Communication. In: *Studies in Visual Communication* 2,2, S. 87–103.
- Keppler, Angela (1994) *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Odin, Roger (1995) Le Film de famille dans l'institution familiale. In: *Le Film de famille. Usage privé, usage public*. Hrsg. v. Roger Odin. Paris: Méridiens Klincksieck, S. 27–41.