

Joachim Paech

Der andere Film – der Film des (der) Anderen im Film 2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14219>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Paech, Joachim: Der andere Film – der Film des (der) Anderen im Film. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien, Modelle, Geschichte*. Marburg: Schüren 2004 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 11), S. 317–335. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14219>.

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.

Der andere Film – der Film des (der) Anderen im Film

In der Filmgeschichtsschreibung ist es üblich geworden, von Anfang an die parallele Entwicklung der beiden Gattungen des dokumentarischen und des fiktionalen Films zu unterscheiden. L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT ist sicherlich der dokumentarischen und die Burleske L'ARROSEUR ARROSÉ der fiktionalen Linie zuzuschreiben. Aber in den ersten Programmen der Brüder Lumière sind auch Filme enthalten, die weder zum Dokumentarfilm noch zum Spielfilm im heutigen Sinne tendieren, sondern eigene, allerdings verdrängte Geschichten des Films begründet haben. Da sind einmal LE DÉJEUNER DE BÉBÉ, ein ganz und gar privater Film der Familie Auguste Lumières mit ihrer etwa einjährigen Tochter, und LA PARTIE D'ÉCARTÉ, ein Film, der Antoine Lumière, den Vater von Louis und Auguste mit seinem Freund, dem Zauberkünstler Trewey und dem gemeinsamen Schwiegervater von Louis und Auguste, dem Brauereibesitzer Winkler beim Kartenspiel zeigt. Auf der anderen Seite zeigt ein Film, wie die Mitglieder des Photokongresses in Lyon 1895 bei einem Ausflug das Boot verlassen. Louis Lumière war selbst Teilnehmer, er mußte die anderen bitten zu warten, bis er auf dem Ufer seine Kamera aufgebaut hatte; sie sind dann auf sein Zeichen über den Steg auf ihn zugekommen. Die beiden ersten Filme sind zweifellos Familienfilme, die innerhalb der Familien Lumière und für enge Freunde von Bedeutung sind (wenn sie nicht darüber hinaus auch zu den ersten Filmen der Filmgeschichte gehören würden). Die Aufnahme der Kongreßmitglieder würde ich an den Beginn der Amateurfilmgeschichte stellen, deren Filme, ob sie nun eher private Interessen thematisiert oder versucht haben, die beiden offiziellen Filmgattungen nachzuahmen, immer reflexiv auf die Ästhetik und Technik ihres Mediums bezogen waren. Jeder Amateurfilm war und ist heute noch ein ästhetisches und technisches Experiment, das in einer eigenen Öffentlichkeit der Vereine und Verbände vorgeführt und diskutiert werden will. Der Familienfilm dagegen hat keine andere Motivation und kein anderes Interesse als die Familie selbst im engeren oder weiteren Sinne¹: Beson-

1 Godard identifiziert den Amateur- mit dem Familienfilm, meint aber letzteren: »Der Amateurfilm existiert nur mit Familie. Wenn es die Familie nicht gäbe ... Nehmen wir an es gäbe nur Verliebte und die täten sich nicht zu Familien zusammen, sie heirateten nicht. Dann gäbe es keinen Amateurfilm. Von dem Tag an, wo weniger geheiratet würde, bräche Kodak zusammen.

dere und wiederkehrende familiäre Festtage und der Urlaub allein oder mit Freunden bilden die Chronik von Ritualen, zu denen das Vorführen der Filme auch noch gehört. Die Technik unterliegt weitgehend der Ökonomie und bestimmt so die Ästhetik. Es reicht, wenn die gefilmten Szenen die Erinnerung derer, die dabei gewesen sind, wachrufen oder zum Gedächtnis der Familie beitragen.

Der Amateurfilm und der Familienfilm haben ein grundverschiedenes Interesse an der Technik, die ihnen zur Verfügung steht. Während in der Familie Lumière noch alle filmgeschichtlichen Fäden miteinander verbunden und in derselben Technik verwirklicht sind, trennen sich der professionelle, zur Industrialisierung der Filmproduktion tendierende und der Amateurfilmbereich schon sehr früh. Adlige, Bankiers, reiche Rentiers haben ein Hobby, die Apparateindustrie (zum Beispiel Oskar Messter) hat einen Markt entdeckt, der mit zunehmender Professionalisierung der Produktions- und Reproduktionstechnik des Films eigene Bedürfnisse entwickelt hat. Man kann, wie das auch geschehen ist, die zunehmende Differenzierung zwischen professionellem und Amateurfilm als eine Geschichte der Formate beschreiben: Der Kinofilm hat nicht nur am Normalfilm-Format 35mm festgehalten, sondern dieses Format sogar verdoppelt (70mm Scope Format) bis zu verdreifacht, wenn zum Beispiel Abel Gance im NAPOLÉON im ›triple écran‹ drei Normalfilmformate nebeneinander zu einem Projektionsformat von 3.66 : 1 verbunden hat. Der Amateurfilm hat sich genau entgegengesetzt entwickelt und die Formate ständig durch Teilung verkleinert. Zuerst wurde das 35mm Normalformat halbiert (17,5mm), später wurden mit unterschiedlichen Perforationen zuerst das 9,5mm reine Amateurformat (1921) eingeführt; dann wurde von Kodak ein beidseitig perforiertes 16mm-Format für Amateure vorgeschlagen, das sich ideal für die Teilung in zweimal 8mm eignete: Die Kassette wurde einfach umgedreht, d.h. doppelt verwendet und im Labor wurden beide Seiten des Films dann getrennt. Der Tonfilm war die größte technische Herausforderung für den Amateurfilm, schließlich haben sich das vergrößerte Super-8-Format und der Magnetton für den Amateurbereich durchgesetzt, bevor der Camcorder bzw. die elektronische und schließlich digitale Bild- und Tonaufzeichnung die Geschichte des Films insgesamt entscheidend verändert haben. Vieles deutet darauf hin, daß die unterschiedlichen Linien der Filmgeschichte im handlichen digitalen Camcorder

Das stimmt.« (Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt/M. 1984, S.161/2.) An anderer Stelle heißt es, der Amateurfilmer ist derjenige, »der immer nur eine Einstellung macht. Er filmt seine Kinder oder seine Frau, wie sie am Strand aus dem Wasser kommt und dann an Weihnachten und an ihrem Geburtstag. Ganz genau entsprechend der Reklame, die die Kamerafirmen machen: Filmen Sie Ihr Kind, wie es die Kerzen ausbläst.« (S.98.) Das ist das eine Bild, aber es fehlt das andere Bild vom Familienleben, in dem es Ohrfeigen gibt ...

wieder zusammenkommen, nachdem sie sich im Cinématographe Lumière getrennt haben. Jetzt ist es das Amateurformat, das vom professionellen Dokumentarfilm und bald auch zumindest von einer Fernsehsparte des Spielfilms übernommen wird. Es ist interessant zu beobachten, wie die Videotechnik und schließlich die digitale Bildbearbeitung die beiden Seiten des Amateur- und des professionellen Films und ihr Verhältnis zueinander neu definiert haben. Wettbewerbe für analoge und digitale Videoproduktionen lassen kaum noch Unterscheidungen nach professionellen und Amateurproduzenten zu; es ist die immer aufwendigere Technik, die sich im Ergebnis bemerkbar macht und die jedoch dermaßen schnell von oben nach unten verfügbar wird, daß eigentlich immer nur kleinere Zeitvorsprünge dem professionellen teureren vor dem weniger teureren Amateurvideo Vorteile verschaffen.

Die Technikgeschichte des Amateurfilms schlägt also über die Ökonomie auf die Ästhetik durch. Die Verkleinerung der Formate folgt ökonomischen Interessen. Das zu jeder Zeit teure Rohfilmmaterial und die Kürze der Filme auf der Spule oder in der Kassette bestimmen, was, womit und wieviel gedreht wird, das Thema muß dem Filmemacher mindestens so ›teuer‹ sein wie das Filmmaterial, das er verwendet. Hinzukommen notwendige Aufwendungen für die Filmbearbeitung (vor allem seit dem Amateurtonfilm) und die Filmprojektion. Ästhetisch ist der Amateurfilm entweder selbstbewußt am technisch ermöglichten Standard seines Verbandes zum Beispiel oder ehrgeizig am ›großen Bruder‹ Hollywood orientiert, was zu entsprechenden Niederlagen führt. Selten, daß Filmamateure ihre Filme kommerzialisieren können, das gilt auch für den filmbegeisterten Lehrer, der sein eigenes Unterrichtsmaterial herstellt und den Hobby-Dokumentaristen, der ›seine‹ Katastrophe dem Fernsehen anbietet, das Material war technisch und ästhetisch nicht sendefähig. Alles das hat sich mit der Videotechnik geändert. ›Reality TV‹ als Fernsehformat ist mit dem Amateurvideo entstanden und hat professionell den Amateur-Touch für die Fiktion von Authentizität immer beibehalten. Wenn schließlich auch Familienvideos den Weg in die Fernsehöffentlichkeit finden, dann hat das mit einer akzeptierten Durchschnittstechnik Video zu tun und einem veränderten gesellschaftlichen Selbstverständnis von Familie, die sich mehr und mehr auch in die Öffentlichkeit auflöst, die ebenfalls als Medienöffentlichkeit wesentlichen Veränderungen unterworfen ist. Darauf ist am Schluß noch einmal zurückzukommen.

Die Ökonomie ist natürlich für den ›pater familiaris‹ des Familienfilms (die Gender-Frage spielt später noch eine Rolle) die entscheidende Richtschnur für die Verwendung des Films. Der Familienfilm ist ein Amateurfilm unter besonderen Bedingungen, das trifft auch schon auf *LE DÉJEUNER DE BÉBÉ* der Lumières zu. Für das Filmen in der Familie ist der Anlaß entscheidend, während vom Film lediglich verlangt wird, daß er dem Anlaß gerecht wird, also überhaupt funktioniert und ein ansehnliches Resultat hervorbringt. Technisch profitiert

der Familienfilm von den in technische Innovationen umgesetzten Bedürfnissen des Amateurfilms, der mit seinen Strukturen von Teilöffentlichkeiten in Verbänden etc. Interessen artikuliert, die über denselben Markt reguliert werden, auf dem sich auch der Familienfilmer versorgt, wobei die Marktanteile des Familien- im Verhältnis zum Amateurfilm sicherlich so sind, daß die unsichtbare Filmproduktion in den Familien die sichtbare Arbeit der Amateure weit übertrifft und ökonomisch stützt.

Die Technik ist für den Familienfilm und den Amateurfilm dieselbe, wenn auch die Bereitschaft, neue Entwicklungen (wie den Tonfilm für das besonders ökonomische und daher weit verbreitete 8mm-Format) zu übernehmen, geringer ist. Diese zugrundegelegten Bedingungen schließen andere Formen des ›privaten Films‹ aus, zum Beispiel den Experimentalfilm, der mit spezifischer Ästhetik sich auch privaten Erfahrungen des Familiären bis Intimen gewidmet hat und doch unter anderen Voraussetzungen ganz anderen Zielen verpflichtet ist (z.B. Stan Brakhage).

Über die Motivation, in der Familie zu filmen, ist erst in den letzten Jahren wiederum mit unterschiedlicher Motivation (diffamierend, kulturanalytisch, semiopragmatisch etc.) nachgedacht worden², gleichzeitig hat das Fernsehen angefangen, sich für die Geschichte des Familienfilms als Kulturgeschichte der sich selbst darstellenden Institution Familie zu interessieren³. Und damit bin ich bei meinem eigentlichen Thema, nämlich der Reflexion des einen (Teil-)Mediums im anderen bzw. der Thematisierung des Familienfilms im Spielfilm resp. dessen Erscheinung im Fernsehen, was schon auf eine wichtige Differenzierung hindeutet: Im Spielfilm ist der Familienfilm ein Bestandteil der professionellen Filmproduktion, die ein anderes (Teil-)Medium zitiert; das Fernsehen dagegen (außerhalb des Spielfilms) dokumentiert das Material des anderen (Teil-)Medi-

- 2 Roger Odin: »Rhétorique du film de famille«. In: *Revue d'Esthétique*, No 1-2, 1979, S. 340-373. – Roger Odin: »Eloge du film de famille«. In: *Médiascope*, No 6. Déc. 1993. – Roger Odin (dir.): *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris (Meridien, Klincksieck) 1995. – Roger Odin: »From Home Movies to TV Home Productions and ›I‹ Home Production: A Semio-Pragmatic Approach«. In: Regine-Michal Friedman; Nurith Gertz, Orly Lubin, Judd Ne’eman (eds.): *KOLNOA, Studies in Cinema and Television*, No 1, »Blurred Boundaries«, Tel Aviv University 1998. – Roger Odin (dir.): *Le cinéma en amateur*. Paris (Seuil) 1999 (= Communications 68.) – Karl Sierek: »Hier ist es schön«. Sich sehen sehen im Familienkino«. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel*. Wien 1990, S.147-167. – Frank Wilhelm: »La mise en abyme du récit cinématographique sur l'exemple de ›Projection privée‹ de François Leterrier«. In: Frank Wilhelm (Hg.): *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*. Luxembourg 1998. – Patricia R. Zimmermann: »Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962«. In: *Cinema Journal* Vol 27, 1988, No 4, S.23f.
- 3 Vgl. zuerst von Alfred Behrens, Michael Kuball: FAMILIENALBUM. WDR 1978/1979; dazu Michael Kuball: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*. Bd. 1: 1900 – 1930, Bd. 2: 1931-1960. Reinbek 1980. Zuletzt: Michael Kuball: GELIEBTES LEBEN. EUROPÄISCHE FILMTAGEBÜCHER DER JAHRE 1900 BIS 1980. Arte, Januar 2002.

ums oder integriert es ›authentisch‹ ins eigene Programm. An einer Reihe von Beispielen will ich jetzt versuchen, die Funktion der Integration des Familienfilms insbesondere im Spielfilm und kurz auch im Fernsehen zu untersuchen. Die vorausgesetzte Amateurfilm-Technik ist in den meisten Fällen nur über ihren Einfluß auf die Ästhetik, den projizierten Film also, zu diskutieren; dort spielt sie jedoch ex negativo zumal im Verhältnis zur Ästhetik des (Spiel-)Films, der sie ausstellt, eine wesentliche Rolle.

Ich beginne mit dem Anfang eines Films aus dem Jahr 1983, der zugleich den Anfang der Geschichte der Beziehung zwischen den unterschiedlichen Teilentwicklungen der Filmgeschichte erzählt, indem er ästhetisch die Technik ihrer Darstellung thematisiert. Spielfilm, Dokumentarfilm und Amateurfilm sind zu Beginn noch ungeschieden, um sich dann zu differenzieren, bis der strahlende Sieger, Fellinis *E LA NAVE VA* alleine zurückbleibt. Tatsächlich werden ›zu Beginn‹ auch zwei Geschichten erzählt, die eine handelt von der Einschiffung der Trauergäste zur Seebestattung der Operndiva Edmea Tetua auf dem Ozeandampfer ›Gloria N.‹ im Jahr 1914. Auf hoher See wird dann das ›fin de siècle‹ der neuen Zeit des Weltkriegs in Form eines Panzerkreuzers begegnen und untergehen. Die andere Geschichte beginnt im Drehbuch folgendermaßen:

Die ersten Bilder erscheinen in Schwarzweiß, mit einem vagen Anklang an die alten Filme aus der Klamottenkiste der Kinemathek, die mit der Zeit verschlissen und auch von der Aufnahme- und Kopiertechnik her unvollkommen sind. Mit dem Fortschreiten des Films nehmen die Bilder jedoch allmählich den Sepiaton an, der an die Tönung der Photoplatten der Jahrhundertwende erinnert.⁴

Diese andere Geschichte der Filmtechnik beginnt nicht 1914, sondern fast 20 Jahre früher, nämlich am Anfang der Kinematographie der Pioniere als Amateure. Der Film selbst ist das Ereignis seiner technisch-apparativen Herstellung und Darstellung:

Auf dem Kai drängen sich die Männer und Frauen aus dem Volk, fliegende Fischhändler, Scharen aufgeregt kreischender Kinder und allerlei Tagediebe mit steifem Hut, die darauf lauern, sich für die Filmkamera in Pose zu stellen.⁵

4 Federico Fellini: *E LA NAVE VA*. Drehbuch von Federico Fellini in Zusammenarbeit mit Tonino Guerra. Zürich 1984, S. 31.

5 Ebd.

Die Filmkamera zeigt uns den Film im selben Moment, in dem sie ihn dreht, sie zeigt den Film und das, was der Film zeigt, die Reaktionen auf die Kamera im Film. Die Filmkamera ist neu und ungewohnt, die Menschen tun das, was sie später nur noch im Familienfilm tun werden, sie posieren naiv vor der Kamera. Natürlich ist der Film zwischen 1895 und 1914 ein Stummfilm. Als sich der Chronist an die Filmzuschauer wendet, heißt es:

Da der Film stumm ist und nur das Summen des Kameramotors zu hören ist, lesen wir das, was Orlando sagt, auf einem ›Schild‹:
›Man sagt zu mir: mach die Chronik, erzähle, was geschieht. Aber wer weiß schon, was geschieht?‹⁶

Man sieht und hört es, denn bis zum Eintreffen der Trauergäste und zur Abfahrt des Ozeandampfers ist die Geschichte, die der Film erzählt, die Filmgeschichte. Aber unmerklich trennen sich die beiden Film(ge)schichten, die bisher identisch zu sein schienen, und der moderne Tonfilm fängt an, sich von beiden Geschichten, der Filmgeschichte und der Geschichte, die der Film erzählt, zu unterscheiden. Zwischentitel und Rattern der Filmkamera machen uns die Stummheit eines Tonfilms bewußt; dann hört man die Geräusche des Hafens, und der Stummfilm-Kameramann, der wahrscheinlich den Film, den wir bisher gesehen haben, gedreht hat, ist nun selbst im Bild zu sehen, das heißt, eine andere Kamera dreht jetzt den Film, in dem auch ein Stummfilm gedreht wird. Dann hören wir kurze Dialoge und als im Bild der Chor den Abschiedsgesang intoniert, sind Bild und Ton im modernen Spielfilm angekommen, der technisch und ästhetisch nicht mehr seine eigene, sondern die dargestellte Wirklichkeit von 1914 repräsentiert, zu der er vollkommen transparent geworden ist. Das Medium hat seine filmische Normalform der 80er Jahre erreicht, es ist hinter der Form, die es darstellt, unsichtbar geworden.

Der Film fängt an mit sich selbst und den Anfängen des Films. Er situiert sich filmgeschichtlich als Differenz und thematisch als Verabschiedung einer Vergangenheit, die in der Geschichte des Films am Ende mit Kanonendonner vollzogen wird. Beide Filme, der dokumentierende Amateur- oder Familienfilm des Anfangs und der Spielfilm tun so, als wären sie dasselbe, als würden sie aus denselben Anfängen hervorgehen. Aber der Spielfilm zitiert nur den anderen, den er von Anfang an übertönt, bis er sich aus der alten Haut herausgeschält hat und transparent zu jeder Wirklichkeit, außer der eigenen, wird, die er medial konstituiert.

6 Ebd., S. 33.



Abb.1: Fellini

Im Folgenden geht es um die Darstellung von Familienfilmen in Spielfilmen. Ich sage ausdrücklich ›Darstellung‹ von Familienfilmen, weil, anders als in dem Fellini-Beispiel, die Projektion dieser Filme im Film von vornherein zur erzählten Geschichte gehört. Was nun interessant zu beobachten und zu analysieren ist, sind der Ort im Film, an dem der Familienfilm projiziert wird, seine Funktion innerhalb der Erzählung, seine szenische Darstellung als projizierter Film und die Darstellung einer Amateurfilm-Technik durch einen anderen, professionellen Film. Gerade was die dargestellte Technik betrifft, könnte das immanente Verhältnis zwischen zwei unterschiedlichen Ebenen der Filmtechnik als Stellungnahme des einen über den anderen, als Diskurs von Interesse sein. Wenn der Amateurfilm (hier in der Funktion des Familienfilms) wie ein ›Blick zurück‹ in die primitiven Anfänge des Films aufgefaßt werden kann, dann wäre das Bild des Fernsehens im (postmodernen) Spielfilm geprägt von der Auseinandersetzung mit einem aktuellen Konkurrenten. Darauf und welche Rolle das Medium Video zwischen Amateurfilm und Fernsehen spielen könnte, werde ich am Schluß zurückkommen.

Der Film *MR. AND MRS. BRIDGE* von James Ivory (1990) beginnt nicht als Film, sondern mit einem Film. Auf schwarzem Untergrund ist das relativ kleine schwarz/weiße Projektionsbild eines Familienfilms zu sehen, nur das Rattern des Projektors ist zu hören. Mit Filmbeginn wurde der Projektor angestellt, d.h. der Familienfilm und der Spielfilm, der ihn zeigt, beginnen gleichzeitig, unterscheiden sich aber auf der Bildeoberfläche durch das kleinere Bild im größeren Rahmen des Spielfilms. Zu sehen ist eine Familienszene am Swimmingpool, die Personen, Frauen und Kinder, reagieren auf die Kamera, die wacklig gehalten wird und spontan mit Bewegungen mitgeht, die sie dann auch aus dem Blick verliert etc. Die fünf Einstellungen sind deutlich amateurhaft aneinandergefügt, zum Beispiel wurde mitten in einer Bewegung geschnitten. Die dritte bis fünfte Einstellung sind mit den ersten Schriftinserts der Credits unterlegt, dem Namen der Produktions- und Verleihfirma. Nach einer Abblende von Bild und Ton ist im farbigen Vollbild mit unterlegter Filmmusik das Haus der Familie Bridge in repräsentativer Ansicht zu sehen, die Credits werden fortgesetzt. Eine idyllische Gartenszene zeigt dieselbe Familie etwa zehn Jahre später Mitte der dreißiger Jahre. Es folgt ein Besuch von Mr. und Mrs. Bridge im Kino, Mr. Bridge wird kurz in Ausübung seines Berufs als Anwalt vor Gericht gezeigt, schließlich se-

hen wir Mrs. Bridge in einer Malschule bei dem Versuch, *Leda und der Schwan* zu kopieren. Erst jetzt ist der Vorspann mit den Credits zu Ende. Der Familienfilm ist außerhalb des Films, aber nicht außerhalb der Diegese situiert. Er gehört zur Erzählung, er zeigt die Personen des Films zehn Jahre bevor die Handlung einsetzt. Die folgenden Einstellungen, die in die Filmhandlung durch unzusammenhängende Ausschnitte aus dem Leben von Mr. und Mrs. Bridge einführen, machen uns bereits mit den Protagonisten bekannt, während die Credits weiterlaufen. Dreimal wird Mrs. Bridge zu Bildern in Beziehung gesetzt, zuerst im Familienfilm, dann im Kino (mit einem Ausschnitt aus *A STAR IS BORN*) und schließlich in der Malschule. Mr. Bridge, der vermutlich die Kamera im Familienfilm in der Hand hatte, aber im Bild nicht erscheint, schläft im Kino und ist im Gericht ein trockener Anwalt, der einen Fall verliert, weil er dem Richter das Leiden seines Mandanten nicht emotional vermitteln kann. Der Film erzählt die Geschichte einer Mittelstandsfamilie in der amerikanischen Provinz. Mrs. Bridge leidet unter ihrem gefühlskalten, konservativen Gatten, ihre Ausbruchversuche scheitern. Zwei Töchter reagieren unterschiedlich auf den autoritären Vater, der Sohn dagegen ist ›ganz der Vater‹ und übernimmt später dessen Kanzlei. Der Schluß des Films zeigt Mrs. Bridge im Winter, eingeklemmt in ein Auto, mit dem sie das Haus verlassen wollte, aber nicht kann. Sie wartet auf die Rückkehr ihres Mannes ... Hier endet der Film in der Agonie von Mrs. Bridge. Dann aber wird der Familienfilm vom Anfang fortgesetzt, diesmal erzählen die Schriftinserts unter der Projektion vom weiteren Schicksal der Familienmitglieder. Da heißt es lakonisch: »Ja, Mr. Bridge kam rechtzeitig zurück und rettete Mrs. Bridge. Sehr verärgert rief er einen Abschleppdienst an und der Lincoln wurde entfernt. – Sie lebten noch etliche Jahre weiter wie zuvor.« Das bedeutet, daß der Familienfilm einen Rahmen bildet, eine familiäre Ausgangssituation in der Vergangenheit, zu der der Film zurückkehrt, nachdem er die Konflikte der Gegenwart erzählt hat. Wem wird der Familienfilm gezeigt? Im Film selbst hat er keine Zuschauer und daher auch keinen Ort in der Szene. Die Personen des Films sind ganz ihrer Gegenwart und ihren Konflikten verhaftet, nur der Kinozuschauer kann diese Konflikte in den Zusammenhang einer Familiengeschichte stellen nach dem Muster ›was sie waren und was aus ihnen geworden ist‹. Der Familien-



Abb. 2: *Ivory*

film schlägt die Brücke zur Vergangenheit, aber er ist nicht das Gedächtnis der Personen, sondern des Films.

THE GAME von David Fincher (1997) hat nur einen kurzen Titelvorspann, in dem der Schriftzug des Titels in die Teile eines Puzzles zerfällt. Die dann folgende Sequenz, der Klaviermusik unterlegt ist, besteht aus einem Familienfilm, dessen Einstellungen wie zufällig aneinandergereiht sind und zusammen den etwa achten Geburtstag des kleinen Nicholas van Orten zum Thema haben. Die Serie der aneinandergehängten Filmfragmente beginnt mit einer starren Einstellung, in der Nicholas und sein Vater nebeneinander stehen, Nicholas sieht zu seinem Vater auf. Es folgen kurze Fragmente der Vorbereitungen in der Küche, die Kuchen werden zum Festzelt auf der Wiese getragen, dann Kinderspiele. Der Vater will ins Haus gehen, wird aber von der ›Kamera‹ angerufen, er dreht sich um und geht auf die Kamera zu. Er steht im Kreis von Erwachsenen, Nicholas schubst ein Kind gemeinsam mit anderen in den Pool und wird von einer Frau dafür ermahnt. Dann wiederholt sich das Bild des Anfangs, wie Nicholas neben seinem Vater steht. Dann hält er seinen Bruder Conrad als Baby im Arm, mit dem Vater läßt Nicholas Modellsegelboote schwimmen und wieder steht Nicholas wie zu Anfang neben seinem Vater, der sich jetzt aber umdreht und nach hinten aus dem Bild geht und Nicholas allein zurückläßt. Eine Großaufnahme von Nicholas' Kopf, der lächelt. Jetzt bricht die Klaviermusik ab und der Kopf des 40-jährigen Nicholas van Orten kommt von unten ins Bild, er hat sich das Gesicht unter fließendem Wasser gewaschen, er trocknet sich das Gesicht ab und blickt in den Spiegel, dort, wo die Kamera ist.

Was wir sehen, ist ganz offensichtlich ein Familienfilm mit der Geburtstagsfeier eines der Söhne der Familie. Die Aufnahmen sind ohne Vorstellungen von der Technik und Ästhetik eines Films gemacht worden, manchmal kann man vor lauter Farbverfälschungen und Schnitten mitten in Bewegungen hinein kaum etwas erkennen, die viel zu kurzen Einstellungen sind eher fotografische Schnappschüsse als gefilmte Szenen. Dreimal wiederholt sich eine starre Einstellung mit dem Vater, die offensichtlich bewußt auseinandergeschnitten und über den Film verteilt wurde. Der Film macht weder jemanden, der oder die die Aufnahmen gemacht hat, kenntlich, noch wird er irgend jemandem vorgeführt. Er hat (wie bei James Ivory) seinen Ort vor dem Film, er geht ihm voraus, ist aber wie ein Kindheitstraum dem dann folgenden Film vielfältig zugeordnet, der von einer traumatischen Erinnerung an den Vater als Ursache für die Gefühlskälte und Unmenschlichkeit des erfolgreichen Geschäftsmanns Nicholas erzählt. Die Bilder vom Kindergeburtstag sind nur der Hintergrund für die dreifache Wiederholung der Konstellation Vater-Sohn, wobei in der dritten Wiederholung der Vater den Sohn verläßt. Der abrupte Schnitt vom Gesicht des achtjährigen Nicholas zum erwachsenen Mann deutet eine traumähnliche Erinnerung, aus der er mit kaltem Wasser erwacht, nur an, von da an wird sein Leben

zum Alptraum bis er in dem Spiel, das mit ihm gespielt wird, das Trauma der Vaterbeziehung überwindet, das sich in dem Familienfilm des Anfangs andeutet.

Der Familienfilm hat in diesem Film an dieser Stelle ganz offensichtlich die übliche Funktion, ein Stück Familienbiographie zu erinnern. Die sehr unbeholfenen und technisch ganz und gar ›schlechten‹ Aufnahmen und ihre wenig sorgfältige Montage deuten auf ein ›schlechtes‹ oder problematisches Familiengedächtnis. In diesem Verständnis ist der Film auch als traumatische Erinnerung oder wiederholter Traum, aus dem Nicholas erwacht, um sich danach noch tiefer darin zu verstricken, plausibel. Es ist die dargestellte Technik als ästhetische Figur in diesem Film, die mehr als die Bilder auf das vorausweist, was mit dem Protagonisten an Zerstörungen seiner körperlichen Integrität und persönlichen Identität und an psychischen Auflösungen geschehen wird. Der Familienfilm kann diese Zerstörungen auf seiner technisch-materialen Ebene symbolisieren, weil man sie ihm zutraut. Der Hollywoodfilm kann das nicht, statt dessen wird er medientransparent zu seiner Geschichte einer Zerstörung, die er technisch aufwendig und perfekt erzählt.



Abb. 3: Fincher

An diese beiden Filme von James Ivory und David Fincher schließt unmittelbar PARIS TEXAS von Wim Wenders (1984) an. Wenders, der in seinen späteren Filmen digitale Medien für Gedächtnisbilder verwendet hat, setzt hier den Super-8 Familienfilm geradezu klassisch ein: Eine aufgelöste, zerstörte Familie wird sich im Laufe des Films wieder zusammenfinden. Ihr Modell und die Motivation dafür, es noch einmal gemeinsam zu versuchen, trägt der Familienfilm zur rechten Zeit an genau der richtigen Stelle bei. Die Erinnerung an das Glück der Vergangenheit ist die Voraussetzung dafür, daß sich Travis für seinen Sohn Hunter und für sich eine gemeinsame Zukunft mit Jane, die Mann und Sohn verlassen hat und seitdem verschwunden ist, überhaupt vorstellen kann. Der Familienfilm kennt nur glückliche Augenblicke, sie wiederzusehen heißt, ihr Programm akzeptieren: ›es wird schön gewesen sein‹; Travis bricht auf, um dieses Programm zu realisieren. Der Ort der Projektion des Films ist die Küche bei seinem Bruder Walt, der den Film auf einem Super-8-Projektor vorführt. Zuschauer sind Travis, Walt, Anne, Walts Frau und Hunter, der bei Walt und Anne lebt, seit Jane ihre Familie verlassen hat. Während der Projektion sieht sich Travis immer wieder nach den anderen um, die alle auch in dem Film vorkommen,

der etwa vier Jahre zuvor an der kalifornischen Küste gedreht wurde. Bei ihnen ist auch Jane, die auf diese Weise vorläufig als Erinnerungsbild in die Familie wieder integriert wird. Wenn Travis sie in der Peepshow wiedersieht, ist auch sie zunächst nur ein Bild, bis Travis und Hunter sie schließlich ganz zu sich herüberholen können.

Walt sagt, er habe damals was auf Super-8 aufgenommen und ein bißchen zusammemontiert. Manchmal sehen wir auch Walt im Bild und andere Mitglieder der kleinen Gruppe nicht, d.h., auch die Frauen durften mal die Kamera halten, aber dann geht Walt schon auf die Kamera zu, um sie wieder selbst zu übernehmen. Filmen ist Männersache. Wenders hat diesen kleinen Familienfilm voller Sympathie für die Amateure und ihre Motive, einen Film zu machen, gedreht. Er hat all die Fehler, die solche Filme gewöhnlich haben, Unschärfen, Reißschwenks oder verwackelte Bewegungen, wenn die Kamera sich spontan an der gefilmten Aktion beteiligt etc., eingebaut. Aber diese Fehler dienen nicht dazu, das zu kritisieren, was der Film zeigen soll, einen glücklichen Augenblick, der erinnert und wiederhergestellt werden will. Bei Travis, der den Film zum ersten Mal sieht, kommt die Botschaft des Films an, er wird an diese Erinnerung anschließen; Hunter, der den Film, der seine Mutter zeigt, schon öfter gesehen hat, mißtraut den Bildern, er steht neben einem Aquarium und sieht sich lieber die Fische an.

Für die Dauer der Projektion füllt das Bild des Familienfilms den ganzen Bildraum, den eigentlich der andere Film PARIS TEXAS besetzt hat. Er tritt an dessen Stelle und verdrängt ihn vorübergehend, so, wie die Erinnerung zeitweise die Gegenwart verdrängt, in der die Erinnerung statt hat. Aber es gibt die kurzen Zwischenschnitte mit der Projektionsszene und ihren Zuschauern, die die Schichten beider Filme immer wieder trennen. Dann zeigt der Film seinen Zuschauern, wie wiederum den Zuschauern im Film ein ›anderer‹ Film gezeigt wird – aber nicht nur ihnen, sondern auch dem Kino- (oder Fernsehpublikum), das diesen Film in die narrative und symbolische Ordnung des ›großen‹ Films einordnen muß. Die Filmmusik, die in keinem der Beispiele, die hier zur Diskussion stehen, zum Familienfilm gehört, nimmt eine Zwischenstellung ein, thematisch ist sie den Bildern aus Kalifornien nahe, aber sie ist eindeutig extradietisch, gehört also zur Ebene des ›großen‹ Films.



Abb.4: Wenders

Der Familienfilm kann zum Bildarchiv der Familie werden und auf diese Weise den Zusammenhalt einer Familie als deren gemeinsames Bildergedächtnis fördern, wie das auch schon bei der feudalen Ahnengalerie oder dem bürgerlichen Fotoalbum der Fall gewesen ist. In den Bildern wird das Vergangene gegenwärtig, damit die Familie ›als Familie‹ eine Zukunft hat. Was eine Familie allerdings todsicher zusammenführt, ist eine Testamentseröffnung, wenn der reiche Erblasser die Anwesenheit aller Familienmitglieder zur Voraussetzung des Erbfalls gemacht hat. Derartige Veranstaltungen sind gewöhnlich Anlaß für Gruselkrimis nach dem Muster der ›zehn kleinen Negerlein‹ und nur der Erblasser selbst hätte Spaß daran gehabt, wenn er hätte dabei sein können. Der Millionär Cyrus West hat das Kunststück fertiggebracht und ist selbst nach seinem Tod bei seiner Testamentseröffnung dabei – in der Projektion eines Films, den er zwanzig Jahre zuvor für diesen Zweck hat aufnehmen lassen: Als würde er selbst mit am Tisch sitzen, gibt er von der Leinwand Anweisungen, die mit Spannung verfolgt und wegen des zu erwartenden Lohns auch befolgt werden. Ist das nicht ein Familienfilm ›par excellence‹, der die Familie versammelt und aus dem die Vergangenheit zur Familie in der Gegenwart ›spricht‹ (denn es handelt sich um einen frühen Amateur-Tonfilm)? Offensichtlich hat hier der Film die aufgeklärte Rolle des Schloßgeistes übernommen, der in den anderen Versionen des Films *THE CAT AND THE CANARY* (Paul Leni, 1927; Elliott Nugent, 1939; George Marshall: *STARED STIFF*, 1952) diese Funktion auch jeweils innehat. Hier, in dem Remake von Radley Metzger (1978) ist es der technische Geist des Familienfilms, der die Familien›bande‹ beherrscht.



Abb.5: Metzger

Zwei ältere Filme aus den vierziger Jahren setzen den Familienfilm funktional sehr ähnlich ein, obwohl es sich um völlig unterschiedliche Genres handelt. In Hitchcocks *REBECCA* (1940) hat sich die junge Mrs. De Winter nach der Hochzeit und ihrer Ankunft auf dem Schloß ihres Mannes einigermaßen eingelebt. Nur der drohend lastende Schatten ihrer verstorbenen Vorgängerin scheint sie förmlich zu erdrücken. Zum ersten Mal hat sie für sich eine Entscheidung getroffen und sich ein Abendkleid machen lassen, mit dem sie ihren Mann Maxim überraschen will. Sie ist furchtbar enttäuscht, als sich Maxim überhaupt nicht für sie interessiert und auch noch über sie lustig macht. Er hat einen Projektor aufgebaut und will ›die Filme‹ zeigen, die sie während ihrer Hochzeitsreise gedreht haben. Sie, die sich für ihn schön gemacht hat, steht nun im Dunkeln, nicht sie wird bewundert, sondern an ihrer Stelle Hochzeitsbilder, die ihr Versprechen auf Glück noch keineswegs eingelöst haben. Die Filmsequenzen zeigen das Paar in Venedig, mal ist sie im Bild, mal er, beide haben sich also mit der Kamera abgewechselt. Während der Projektion bleibt das ›Dispositiv‹ immer erkennbar, das projizierte Bild ist ein Bild ›im Bild‹, das zum Beispiel zwischen den beiden Zuschauern ihrer selbst zu sehen ist, die rechts und links neben dem Projektor sitzen und sich ihrer gemeinsamen Erinnerungen freuen. Dann reißt der Film und Maxim gibt sich die Schuld, den Film falsch eingelegt zu haben. Diese Unterbrechung durch eine technische Panne im Projektor schließt den ersten Teil der Projektion des Familienfilms ab. In diese Lücke bzw. den Zwischenraum, der zwischen Maxim und seiner Frau gerade erst durch das Filmbild ausgefüllt worden war, der beide verbunden hat, während sie jetzt durch den Filmriß wieder getrennt sind, drängen sofort wieder die Probleme des Hauses, denen die junge Mrs. De Winter verängstigt ausgeliefert ist. Im zweiten Teil der Filmprojektion, die nun fortgesetzt wird, findet die Projektion mehr auf dem Gesicht von Mrs. De Winter statt, auf dem sich der Flicker des Projektionslichtes spiegelt. Sie ist voller Selbstvorwürfe und Angst, ihren Mann zu verlieren. Jetzt ist es Maxim, der das Bild durch seinen Körper verdeckt und dann den Projektor anhält, allerdings steht Maxim, obwohl er das projizierte Bild mit seinem Körper verdeckt, selbst nicht in der Projektion, die eigentlich – zum Beispiel auf seinem Gesicht – zu sehen sein müßte. Es gibt Zweifel, ob beide überhaupt miteinander glücklich sein können. Dennoch wird die Filmvorführung fortgesetzt, eine mit Selbstauslöser aufgenommene Sequenz zeigt beide verliebt nebeneinander in einer Gondel. Das projizierte Bild füllt zum erstenmal in voller Größe den gesamten Bildraum. Unmittelbar danach folgt der Szenenwechsel.

Die symbolische Ordnung, mit der dieser Familienfilm in die gesamte Filmerzählung integriert ist, wurde von Hitchcock in einem Koordinatensystem angeordnet, das narrativ in der linearen Folge der drei Teile der Filmprojektion und medial zwischen Bildästhetik und Projektionstechnik operiert. Die drei Abschnitte der Projektion zeigen zuerst das im Hochzeitsfilm erinnerte Glück, das zwischen Ma-

xim und seiner Frau vermitteln und die nach wie vor bestehende Entfremdung zwischen ihnen kompensieren muß. Der zweite Teil thematisiert diese Entfremdung durch die Umkehr der Projektion auf dem Gesicht der jungen Frau. Der dritte Teil überläßt die verliebte Beziehung zwischen ihnen und das mögliche Glück ganz und gar dem Bild der Erinnerung. Und tatsächlich ist der Kampf, der hier geführt wird, der zwischen unterschiedlichen Erinnerungsbildern oder Phantomen, solange bis Mrs. Winter sich selbst an die Stelle der Bilder setzen und die Phantome vertreiben kann.



Abb.6: Hitchcock

Der Familienfilm, den das Anwaltsehepaar Adam und Amanda Bonner seinen Gästen, den Schwiegereltern, Kollegen und Freunden, bei einer abendlichen Einladung zu Hause zeigt, hat mit vier Minuten Länge erhebliches Gewicht im gesamten Film (George Cukor: ADAM'S RIB ODER EHEKRIEG, 1949 mit Spencer Tracy und Katharine Hepburn). Der Film ist technisch und ästhetisch auf gutem Amateurfilm-Niveau, er enthält gute, zum Teil inszenierte Einstellungen und nette Bildideen und vor allem ist er mit gutem Gespür für Anschlüsse geschnitten und hat, typisch für Amateurfilme, mit viel Liebe gestaltete Titel. Da immer beide Protagonisten, Adam und Amanda im Bild sind, stellt einer der Zuschauer zurecht die Frage, wer denn die Kamera gemacht hat, kurz ein unsichtbarer Dritter hat einen guten Amateurfilm über eine ›family affair‹ des Ehepaars Bonner gedreht. Anlaß ist der Moment, als die letzte Hypothek für eine Farm bezahlt und das Stück Land, genannt ›Bonner's Ruh‹, Eigentum der beiden wurde. Der Titel des Films ist »Familie Bonner zeigt: ›Hypothek und Heiterkeit‹ – eine zu wahre Geschichte«. Die Funktion des Films an dieser Stelle ist, auf die sichere Lebensplanung dieses beruflich erfolgreichen sympathischen Ehepaares hinzuweisen, mit einer dem ländlichen Milieu entsprechenden Metapher kann man sagen, sie haben ihre Schäfchen ins Trockene gebracht. Nicht der Film, sondern der Zeitpunkt der Projektion ist das, was ihn an dieser Stelle interessant macht. Adam, der gerade die Anklage gegen eine Ehefrau, die ihren Mann in flagranti

erwischt und angeschossen hat, übernommen hat, hat unmittelbar vor der Filmvorführung von seiner Frau erfahren, daß sie ihrerseits mit feministischem Eifer die Verteidigung der Ehefrau übernommen hat. Der sich anbahnende Ehekrieg, der später bis zur vorübergehenden Trennung der beiden führen wird, macht sich als Gegenprogramm auf der Seite der Zuschauer bemerkbar. Adam verliert vor Schreck ein Tablett mit Gläsern, während der ganzen Projektion sitzt er finster in seinem Sessel, während Amanda etwas schuldbewußt versucht, mit ihm Kontakt aufzunehmen. Einer der Gäste nervt ständig mit sog. witzigen Kommentaren und sogar der Projektor fängt an, bei einigen besonders harmonischen Szenen zu haken und ein paar Bilder sind sogar falsch herum eingeklebt. Der ›wahre‹ Familienfilm läuft hinter dem Projektor ab, und die Spannung zwischen Adam und Amanda scheint sich sogar dem projizierten Film mitzuteilen, der doch eigentlich das reine Glück darstellen soll. Deshalb füllt das Bild der Projektion auch niemals das gesamte ›große‹ Filmbild, und immer wieder wird von der Projektion zur Gruppe der Zuschauer geschnitten, die akustisch ständig anwesend bleibt. Beide zusammen, die Szene vor und hinter dem Projektor leisten an dieser Stelle etwas, was auf eine Balance zwischen Konflikt und Versöhnung hinausläuft: Der Familienfilm ist für die Erinnerung an das, was ›schön gewesen sein wird‹, zuständig, das vorweggenommene Glück. Er bewahrt die Erinnerung an die Gemeinsamkeit, den gemeinsamen Grund und Boden als Fundament einer gemeinsamen Zukunft, solange der Konflikt die beiden Adam und Amanda auseinandertreibt. Er ist die vorweggenommene Erinnerung ans Happy-End.



Abb.7: Cukor

Nur kurz möchte ich noch auf zwei Beispiele für Grenzphänomene des Familienfilms im Spielfilm eingehen. Beide Male werden Filme, die nicht im üblichen Rahmen des Familienfilms (als Familienchronik oder Urlaubsfilm etc.) entstanden sind, erst im Nachhinein oder in der Projektion zur ›family affair‹. Vielleicht ist es nicht zufällig, daß in beiden Fällen pathologische Kontexte eine Rolle spielen. In Claude Chabrols Film *L'ENFER* (*DIE HÖLE*, 1993) wird ein Hotel von einer jungen Familie als Familienunternehmen erfolgreich geführt, Stammgäste kommen in jedem Jahr wieder, darunter ein passionierter Amateur-

filmer, der eines Abends seine Filme den Hotelgästen vorführt. Anwesend ist auch der junge Hotelbesitzer, Familienvater und Ehemann einer hübschen Frau. Seine krankhafte Eifersucht hatte die Beziehung zwischen dem Ehepaar bereits sehr belastet, durch die Filmvorführung ›coram publico‹ wird sie zum Problem des Hotels und der Existenz der Familie. Tatsächlich laufen zwei Filme ab, der eine zeigt in der Projektion an die Wand die Urlaubsbilder des Filmamateurs, Denkmäler und Freizeitaktivitäten der Gäste, zum Beispiel Bootsfahrten eines verliebten Pärchens aus dem Hotel, das der Amateurfilmer mit seiner Kamera beobachtet (und dabei auch selbst einmal mit seiner Kamera in seinem eigenen Film zu sehen ist). Im Kopf des Hotelbesitzer geht aber ein ganz anderer Film ab, er projiziert seine Frau und einen eingebildeten Liebhaber an die Stelle des Pärchens und steigert sich derart in seine Wahnvorstellungen, daß er am Ende die Filmvorführung schreiend abbricht und die Gäste verärgert den Raum verlassen. Erst in der Rezeption wird der neutrale Amateurfilm zum Familienfilm, der dem eifersüchtigen Ehemann Bilder für seine pathologischen Wahnvorstellungen liefert. Chabrol unterscheidet den projizierten Film, der vermutlich auf 16mm Material gedreht wurde und über die üblichen Merkmale des Amateurhaften hinaus keine technischen Differenzfiguren enthält, von den krankhaften inneren Projektionen des Ehemanns, daß diese subjektiven Bilder ›großes Kino‹ sind und ästhetisch deutlich zur Ebene des Spielfilms gehören, also gerade nicht das Pathologische auf der Ebene des Amateurfilms als kaputter Familienfilm wiederholen. Das mag daran liegen, daß Chabrols Filme, die in der bürgerlichen Kleinfamilie und absoluten Zweierbeziehung selbst den krankmachenden Ursprung pathologischen Verhaltens bis zum Mord beschrieben haben, am allerwenigsten bereit sind, dieses Verhalten auch filmisch auf eine sekundäre Ebene zu verschieben und auszugrenzen, die sie vielmehr nutzen, um auf den wahren Wahnsinn der offiziellen Kultur hinzuweisen.



Abb.8: Chabrol

Schließlich PEEPING TOM (AUGEN DER ANGST, 1959 von Michael Powell), ein Film über das Filmen und die Macht des Kamerablicks über das gefilmte Ob-

jekt. Phantasien, die im Prozeß des Fotografierens und des Filmens Transformationen des Lebens ins fotografische und mehr noch gefilmte Abbild sehen, die vorfotografisch oder vorfilmisch den Tod zurücklassen, sind von Balzac (seine Angst vor dem Fotografen Nadar), Apollinaire (*Un beau film*, 1907) oder Bioy Casares (*Morels Erfindung*, 1940) u.v.a. überliefert. Das Filmen in PEEPING TOM ist auf den Akt des Filmens selbst als Moment dieser Transformation in der unmittelbaren Verbindung von Filmen und Tod gerichtet, die in der Todesangst ihrer Opfer zum Ausdruck kommt und die medial gegebene Möglichkeit, diesen Akt in der Projektion beliebig oft wiederholen zu können. Dieser Vorgang hat seine andere Seite in der Lust an der Macht über den Blick, der mit dem Vorgang des ›Filmens zum Tode‹ identifiziert wird. Und wenn diese Lust jede andere Möglichkeit, Lust zu erfahren, dominiert, dann kommen die sog. ›Snuff-Movies‹ ins Spiel, pornographische Filme, oft auf Amateurformaten gedreht, die die Macht des Blickes am Tod des Körpers lustvoll erfahren lassen sollen. Daß Filme, die sich in letzter Zeit des Spektakulären dieses Phantasmas bemächtigt haben, selbst voyeuristisch sind, verwundert nicht (Anthony Waller: STUMME ZEUGIN, 1995; Joel Schumacher: 8MM, 1999). Der Film PEEPING TOM beläßt es nicht bei der Tatsache des ›Filmens als Mord‹, sondern liefert auch eine Begründung für die Psychopathologie seines Helden und zwar in einem Film, den er einer jungen Frau, statt sie umzubringen, vorführt. Man sieht ihn als Kind in Filmen, die von seinem Vater im Amateurformat zu wissenschaftlichen Zwecken gemacht wurden. Während seiner ganzen Kindheit wurde er von seinem Vater mit der Kamera in extremen Situationen beobachtet, vor allem in Augenblicken der Angst, in die ihn der Vater oft genug bewußt versetzt hat. Als der Vater ihn schließlich nach dem Tod der Mutter mit einer neuen Frau verläßt, läßt er dem Jungen an seiner Stelle eine Kamera zurück. Kein Wunder, daß er künftig mit der Kamera die Rolle des Vaters übernimmt, den tödlichen Kamerablick jetzt aber auf die Frauen richtet, die ihm den Vater geraubt haben. Die Projektion der Filme des Vaters an dieser Stelle machen die öffentliche Angelegenheit der Verfolgung eines Mörders zur privaten ›family affair‹, für die auch der wissenschaftliche Film noch zum Familienfilm wird, zum Medium der familieninternen Erinnerung an den Vater und die Kindheit mit den bekannten schrecklichen Folgen. Er führt den Film einer Frau vor, die ihn retten könnte, indem er sie in die Familiengeschichte einweihet oder sogar einbezieht, weil sie an die Stelle dieser Erinnerung dieses Films oder des Filmens überhaupt treten könnte. Es gibt kein ›Happy-End‹ und das zeigt, daß der Film in der Rolle des Familienfilms hier seine die Vergangenheit für die Gegenwart harmonisierende Funktion nicht mehr erfüllen kann.

Man kann diese Verwendung des ›Amateur- oder Familienfilms im Film‹ auch als sekundäre mediale (Selbst-)Referenz bezeichnen. Die primäre Medienreferenz wäre dann die Wiederholung des Mediums als Form auf derselben Ebe-



Abb. 9: Powell

ne, zum Beispiel wenn in einem Kinofilm im Kino ein Film gesehen wird. Sekundäre Referenzen wiederholen dagegen das Medium in der Form der Differenz, die sowohl technisch als auch thematisch an der Stelle, an der die Filmprojektion stattfindet, signifikant ist. So unterscheidet sich die private Filmvorführung von der öffentlichen des Films, der den privaten Film zeigt. Auch das Bild der Familie ist in dem Familienfilm, der in einen Spielfilm integriert ist, der eine Familiengeschichte erzählt, immer mit einer mehr oder weniger großen Grenzüberschreitung zum Privaten, manchmal Intimen verbunden, was von der jeweils zeitgenössischen Referenzkultur abhängt. Die Differenz des ›Familienfilms im Film‹ zum ›großen‹ Film wird ästhetisch durch den Charakter des Amateurhaften und durch Merkmale betont, die für den Familienfilm charakteristisch sind, im eigenen Umfeld geduldet, im Spielfilm als Fehler verdeutlicht und dessen Absichten unterworfen werden. Technisch ist alles, was unterhalb von 16mm zum Film gehören möchte, für die Spielfilmindustrie nur Spielzeug, wenn dennoch Filme mit diesen niederen Formaten verwendet werden, dann muß die Distanz als Distanzierung deutlich werden. Die Form der Differenz zwischen primärer und sekundärer Referenz ändert sich, als die elektronische Produktion, Bearbeitung und Wiedergabe von Bildern zum Standard der Massenkommunikation geworden ist. Es gibt im Prinzip keinen Unterschied des Formats mehr zwischen primärer und sekundärer Verwendung von Video und anderen elektronischen Aufzeichnungsverfahren, die Technik ist nur noch eine Frage des Preises. Die Strategie des Hollywood-Films, den ›großen‹ Film immer größer werden zu lassen, um ihn dem Zugriff des Fernsehens und der anderen ›kleinen‹ Produktions- und Rezeptionsmedien zu entziehen, macht ihn zum Dinosaurier im eigenen ›Jurassic Park‹, wo er schließlich von den vielen Kleinen zur Strecke gebracht werden wird. Das Home-Video-Format und schließlich digitale Camcorder sind inzwischen für alle Ebenen der Bildproduktion geeignet, eine technische Grenze zwischen Familienvideo, Fernsehreportage und (alternativem) Spielfilm gibt es nicht mehr, was zur Folge hat, daß auch die thematischen Grenzen verwischen. Die professionell produzierte ›authentische‹ Familiengeschichte hat ihr Äquivalent im Familienvideo, das ein Format des Fernsehprogramms geworden ist. Fernsehreportagen auf BetaMax gedreht, haben gegenüber den zufälligen Videoaufnahmen von Katastrophen etc. durch Ama-

teure den Nachteil, daß ihnen der Touch des Authentischen fehlt, den sie mit entsprechenden Figuren des Amateurhaften nachahmen. Beides zusammen hat das Format ›Reality TV‹ begründet. Das Kino, der ›große Film‹, hat sich doppelt mit dieser Situation auseinandergesetzt. Auf der einen Seite wird das Medium ›Video‹ mit all seinen Möglichkeiten für die (postmoderne) Ästhetik der Spiegelung und Vervielfältigung der Ebenen und Aspekte eingesetzt, ein Beispiel ist Steven Soderberghs *SEX, LIES AND VIDEOTAPE* (1989), eine Mischung aus Familien-, Beziehungs- und pathologischem Pornofilm. Entscheidend ist, daß der Film selbst nicht auf Video gedreht ist, sondern auf 35mm-Farbfilm mit Dolby-Surround. Der große Spielfilm spielt sich noch einmal als Außenwelt der Medien-Innenwelten des Fernsehens, des Video oder Internet auf. Wir sehen durch einen Hollywood-Spielfilm hindurch, wenn wir auf die Lügenwelt des Fernsehens in Peter Weirs *TRUMAN SHOW* (1998) blicken und die Fernsehzuschauer belächeln, die auf diesen Big Brother hereingefallen sind. Wirklich relevant ist aber die Tatsache, daß die Bilder dieser Welt inzwischen mit Kameras gemacht werden und von Leuten, die früher allein ihre Familien im Sucher und als Publikum vor dem Projektor hatten. Wenn spektakuläre Unfälle oder Verbrechen passieren, die Concorde explodiert oder die Twintower des WTC zusammenstürzen, man kann sicher sein, daß wenig später die privat hergestellten Videos auf dem Markt auftauchen. Der Familienfilm hat seine Grundlage verloren, die Privatheit als Grenze seiner Einflußsphäre und das Amateur-Filmformat (zuletzt Super-8), das den Film technisch auf diese Grenze eingeschränkt hat. Das ist jetzt vorbei.