

Vorwort

Familien-Bilder. Lebensgemeinschaften und Kino

Die romantische Paarbeziehung ist ein zentraler Topos des populären Kinos wie auch der westlichen Kultur. Mit dem Schema »Boy meets Girl« wird insbesondere jene Lebensphase modelliert und reflektiert, die aus gegebenen (familiären) Strukturen hinausführt, um wiederum neue Familien zu gründen bzw. bestehende Familien in veränderter Konstellation fortzusetzen. Individualisierung und Wandel von Lebensformen werden vor diesem Hintergrund an eine konfliktreiche Findung des Paares geknüpft. Neben dem Fokus auf dieses einfache Schema hat das Kino immer auch Bilder von Familien und Lebensgemeinschaften präsentiert.

Filme verhandeln alte und neue Formen des Zusammenlebens in Familien und familienähnlichen Lebensgemeinschaften. Seit seinen Anfängen reflektiert das Kino das Leben in und den Wandel von familiären Gemeinschaften: Neben klassischen Familienkonstellationen, ihrem Zerfall und ihrer Wiedergeburt finden sich familiäre Wohngemeinschaften und queere Lebensformen. Film und Kino sind dabei zugleich Experimentierfelder, Reflexionsorte und Heterotopien, die aus der Enge von gegebenen Familien herausführen und neue Gemeinschaften begründen. Familien in diesem Sinne fungieren häufig auch als Arbeits- und Produktionsgemeinschaften, die Filme und Kino hervorbringen und dabei Film und Leben als gemeinschaftliche Praxis miteinander verbind-

den. Entwürfe familiärer Lebensgemeinschaften erscheinen in Amateurfilmen und Home Movies sowie in deren künstlerischer Bearbeitung und Aneignung in Found-Footage-Filmen. Anhand von Familiengeschichte(n) lassen sich zudem (trans)nationale Familienkinematografien ausmachen.

Familien-Bilder im Film zeigen sich sowohl als historisch gewachsene Zusammenhänge von Kultur und Gesellschaft als auch als Konstruktion spezifischer Ideologien, Ikonologien und Denkmuster. Der Variantenreichtum filmischer Familien-Bilder hat dazu beigetragen, dominante Modelle der Kleinfamilie und der biologischen Verwandtschaft zu reflektieren, zu kritisieren und infrage zu stellen. Alternative Formen des Zusammenlebens und der Wahlverwandtschaft werden gleichfalls als Modelle einer anderen Vergemeinschaftung audiovisuell präsentiert und diskutiert.

Im ersten Teil des Buches werden Familienbilder vor verschiedenen nationalen Hintergründen gelesen.

Eingeleitet wird dieser Teil mit einem Beitrag von Daniela Berghahn, die sich mit der filmischen Repräsentation von Diasporafamilien im zeitgenössischen europäischen Kino befasst. Sie untersucht die Darstellung von zugewanderten Familien in westlichen Gesellschaften im Spannungsfeld von vermeintlicher Bedrohung und nostalgischem Sehnsuchtsbild und geht dabei davon aus, dass Spielfilme, die familiäre Migration thematisieren, einen wichtigen Beitrag zu gesellschaftlichen Debatten leisten können.

Janna Heines Beitrag richtet sich auf Familienkonstruktionen im iranischen Horrorfilm am Beispiel von Babak Anvaris *UNDER THE SHADOW* (2016). Hier wird Familie vor allem als prekäres Konstrukt in Zeiten des Iran-Irak-Krieges der 1980er Jahre verhandelt. Die Autorin zeigt auf, wie in der Überblendung von Familienhorror

und Kriegshorror der Film die Vermischung von politischen, familiären und fantastischen Narrativen verdeutlicht.

Julian Jochmaring nimmt in seinem Beitrag anhand der Filme *STO SPITI* (2014; R: Athanasios Karanikolas) und *HUBA* (2014; R: Anka und Wilhelm Sasnal) Reproduktionsarbeit in den Blick und fragt nach den gesellschaftlich-ökonomischen wie auch persönlichen Implikationen für Sorgearbeiter*innen, die oftmals in prekären Abhängigkeitsbeziehungen zur Familie stehen. Er fragt dabei nach Verhandlungen der Kernfamilie im europäischen Gegenwarts-kino und Gemeinschaftsformen, die über diese hinausgehen und sie herausfordern können.

Anhand des Essayfilms *NO INTENSO AGORA* (In The Intense Now; 2017) von João Moreira Salles untersucht Michael Karrer die Auseinandersetzung mit den geschichtlichen und politischen Ereignissen von 1968 in Paris, Prag und China anhand von Found Footage sowie Aufnahmen der eigenen Mutter. Dabei interessiert er sich für das Verhältnis von privaten Familienaufnahmen und öffentlichen Bildern der Ereignisse, die in dem Essayfilm miteinander verwoben werden.

Der zweite Teil des Buches widmet sich den Praktiken des Filmens in und von Familien in Form von Amateurfilmen, Home Movies und Found-Footage-Filmen und wird eingeleitet von einem Beitrag von Annette Brauerhoch, die das Zusammenwirken filmischer Erinnerungsräume am Beispiel des Elternhauses analysiert. Hierfür bezieht sie sich auf Recha Jungmanns poetische Erinnerungsreise *ETWAS TUT WEH* (1979), in der sich die Filmemacherin auf den Weg macht, die eigene Familiengeschichte zu rekonstruieren. Annette Brauerhoch sieht das Haus als Familienarchiv und ruinösen Erinnerungsort gleichermaßen.

Im Beitrag von *Babylonia Constantinides* wird an den Beispielen von Jonathan Caouettes

TARNATION (2004) und Sarah Polleys *STORIES WE TELL* (2012) ein ähnlich biografischer Ansatz untersucht. Hier steht jedoch die kritische Auseinandersetzung der Filmemacher*innen mit den im eigenen Familienkontext aufgenommenen Filmmaterialien im Vordergrund. Nachgezeichnet wird die Aufarbeitung der persönlichen Familiengeschichte anhand von Amateuraufnahmen. Zentral ist dabei die Frage nach dem Verhältnis von Authentizität, Fiktion und nachträglicher Verklärung der eigenen Kindheit.

Sandra Ladwig nimmt sich in ihrem Beitrag der Frage an, welches Verhältnis zwischen Planung und Zufall in der frühen österreichischen Amateurfilmpraxis besteht. Gerade die hier oft im familiären Kontext entstandenen Filme weisen eine spezifische Ästhetik zwischen Kontrolle und Kontingenz auf, die paradigmatisch für das Genre gelten kann.

Michaela Scharf widmet sich den in den 1930er Jahren in Österreich entstandenen Familienfilmen der Amateurfilmerin Ellen »Maexie« Illich. Sie fragt nach der soziokulturellen Funktion der Filme für Illichs Familie wie auch für die Nachkommen und befragt die Filmpraxis im Hinblick auf Erinnerungsproduktion zur Stabilisierung der familiären Beziehungen, Situationskontrolle und Subjektkonstitution.

Der dritte Teil des Buches betrachtet, wie Filme in der Produktion, Rezeption oder ästhetisch von familiären Konstellationen geprägt sind: Indem etwa die Verwandtschaft in die Produktion (finanziell) eingebunden wird, Filme ästhetische Familienähnlichkeiten aufweisen oder Zuschauer*innen in ein familiäres Verhältnis zum Film gebracht werden.

Ausgehend von Chantal Akermans Kurzfilm *FAMILY BUSINESS* (1984) widmet sich Theodor Frisorger den Produktionsverhältnissen und

Finanzierungsanstrengungen der Regisseurin und den im Film verhandelten familiären Strukturen einer Filmproduktion. Er betont den Stellenwert des Films für die Produktionsgeschichte von Akermans *GOLDEN EIGHTIES* (1986) und fragt mittels einer intertextuellen Lektüre nach der filmischen Konstituierung von Familie.

Der Beitrag von Jonathan Klamer widmet sich einem ungarisch-japanischen Vergleich und untersucht die unterschiedlichen Familienkonstellationen in den Filmen sowie in den Produktionen der Filmemacher Yasujirō Ozu und Béla Tarr. Das Schaffen beider ist laut Klamer

durchgängig von der Reflexion unterschiedlicher Familiengeschichten geprägt – vor und hinter der Kamera.

Eine konkret die Rezeption von Familienfilmen in den Blick nehmende Analyse bietet Bettina Henzler in ihrem Beitrag zur Zuschauerschaft als Familienkonstellation. Hier werden unterschiedliche Kindheitsbilder im Film untersucht und ihre spezifische Wirkungsweise auf die erwachsenen Betrachter*innen in den Fokus gerückt.

*Florian Flömer, Winfried Pauleit,
Angela Rabing*

Inhaltsverzeichnis aus:
Winfried Pauleit / Angela Rabing (Hg.): **Familien-Bilder**. Lebensgemeinschaften und Kino
ISBN 978-3-86505-266-7 | © 2020 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de