universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

(Sich) Anders sehen: Erinnerungskonstruktionen in Amateurfilmen aus dem Nationalsozialismus

Verfasserin

Sandra Ladwig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Danksagung

Ohne die Unterstützung von verschiedensten Seiten wäre die vorliegende Arbeit nicht entstanden und an dieser Stelle möchte ich mich bei einigen Menschen dafür bedanken.

Mein Betreuer Dr. Manfred Öhner hat mich mit hilfreichen und weiterführenden Anmerkungen und Ratschlägen während des Entstehungsprozesses bestärkt und mir den notwendigen Freiraum gelassen, meine Gedanken zu entfalten. Karin Fest hat mir in den anfänglichen Schritten beratend zur Seite gestanden und Paolo Caneppele hat sich Zeit für gemeinsame Sichtungen des Filmmaterials in der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums genommen.
Marius Bolduan hat mich mit vielen anregenden Diskussionen auf meinem Weg begleitet und vor allem in Augenblicken unterstützt, in denen es wichtig war, vor den Widersprüchen und verzweigten Gedankenwegen nicht zu scheuen, sodass ihm hiermit in der Hoffnung auf Fortsetzung mein besonderer Dank gilt. Im Weiteren haben Matthias Bodenstein und Jonas Bolduan durch aufmerksames und kritisches (Korrektur-)Lesen dazu beigetragen, der Arbeit die letzten Konturen und Verfeinerungen zu verleihen. Verena, Martin und Kevin haben dankenswerter Weise spontan Übersetzungsarbeit geleistet. Ohne gegenseitiges Ermuntern und Aufbauen mit Maria wären die zahlreichen Stunden in der Bibliothek wesentlich trister verlaufen. Abschließend möchte ich mich für das fortwährende Verständnis und die vorbehaltlose Unterstützung bei meiner Familie bedanken.

INHALTSVERZEICHNIS

1)	**Einleitung**	**1**
2)	**Ästhetische Ambitionen und soziales Verhalten in der Darstellung von Alltagssituationen in 'Linie 48, Dornbach'**	**7**
2.1	Familial-sakrale Gedächtnisbilder und ihre Neukontextualisierung in filmwissenschaftlicher Perspektive	8
2.2	Filmische Gestaltung und Orientierung an Handbuchliteratur	14
2.3	Narrative Elemente durch inszenierte Alltagssituationen	21
2.4	Zeitlichkeit im Familienfilm	28
3)	**'Wien 1935 bis 1945': Sehnsucht nach Privatheit oder historischer Ort der Praxis?**	**35**
3.1	Die „Suche nach dem Strukturellen im Kontingenten“	36
3.2	Zwischen filmischem Auftrag und sozialer Funktion: Die Rolle der Frau	49
3.3	Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit	58
4)	**Zum Wechselspiel von Formgebung und „realistischer Tendenz“ in 'Soldaten in Frankreich'**	**69**
4.1	Methodische Ansätze und Exkurs zur Besatzungssituation in Nordfrankreich	72
4.2	Inszenierung und Mythologisierung von Situationen des Besatzungsalltags der Wehrmachtssoldaten in Frankreich in Hinsicht auf die ästhetische Gestaltung	83
4.3	Tendenzen realistischer Darstellung und Widersprüche in der Amateurfilmpraxis	100
5)	**'Begräbnis eines Soldaten': Amateurfilm im Krieg und das 'Andenken' an die Eroberungen im Spannungsfeld von Dokument und Inszenierung**	**109**
5.1	Begriffe, Definitionen und Überlagerungen	112
5.2	„Realistische Tendenz“ und dokumentarischer Charakter	116
5.3	Inszenierte Situationen und die Wiederkehr des Tanzes	125
5.4	Gleichzeitigkeit von Inszenierung und Dokument	131
6)	**'Partisanenerschießungen, Russland': Filmische Zeugenschaft**	**137**
6.1	Aspekte zum Umgang mit Tod und Toten im Krieg: Amateurfilm als ein Geflecht aus Zeugnis des allgegenwärtigen Schreckens und erinnerungsstiftender Inszenierung	138
6.2	Subjekttheoretische und erinnerungskulturelle Überlegungen zum „Sehen des Sehens“	144
7)	**Conclusio**	**151**
8)	**Anhang**	**159**

1) Einleitung

> „Ephemeres Filmmaterial ist für die medien-ästhetische Rezeption von Alltagsphänomenen sowie für die Betrachtungen lokaler Ereignisse von besonderem Wert: aufgrund seiner Heterogenität und Offenheit in Bezug auf seine Formen, aufgrund eines ausgeweiteten Genrebegriffs und besonders hinsichtlich des breiten und vielfältigen Themenspektrums, das Momente umfasst, die so selten bis gar nicht in etablierten Formaten zu finden sind.“[1]

Forschungsinteresse und Fragestellung

Durch die Lehrveranstaltung „Find Footage! Forschen mit ephemerem Filmmaterial“ wurde das Interesse geweckt, sich mit dem noch relativ jungen filmwissenschaftlichen Forschungsgebiet des Amateurfilms im Rahmen dieser Diplomarbeit auseinanderzusetzen. Über verzweigte Wege ist schließlich das Filmmaterial, das der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums am 10.11.2003 als Schenkung übergeben wurde, zum Gegenstand dieser Arbeit geworden. Sollten zuerst noch Amateurfilm und Geschichtsschreibung auf ihre gegenseitigen Berührungspunkte hin untersucht werden, so verlagerte sich mit dem vorliegenden Filmmaterial die Fragestellung. Der Perspektivenwechsel ist jedoch nicht nur durch den Gegenstand bedingt gewesen, sondern vor allem Resultat der Veränderung durch die fortlaufende Auseinandersetzung mit privatem Filmschaffen. Nach wiederholtem Sichten konturierte sich die Ausgangsfrage hin zu den spezifischen Erinnerungskonstruktionen in dem Filmmaterial. Hilfreich bei der Entwicklung der Fragestellung sind zum einen Karl Siereks Aufsatz „Hier ist es schön“: Sich sehen sehen im Familienkino“ und zum anderen Petra Bopps Auseinandersetzung mit privaten Fotoalben von Wehrmachtssoldaten gewesen. Der Schnittpunkt von den beiden Beiträgen sind die vorgelagerten Imaginationen und die individuell konstruierten Erinnerungen, die sich im untersuchten Filmmaterial als konstitutiv für die (amateurfilmischen) Sichtweisen auf sich und die vorfilmische Wirklichkeit herauskristallisierten. Dabei bewegt sich die Annäherung an das Bedeutungsspektrum der Filme stets zwischen den Polen Inszenierung und Dokument, die zwar nicht als konsistente Kategorien aufzufassen sind, jedoch als Orientierungspunkte herangezogen werden, um die Intention und Motivation in der Amateurfilmpraxis zu charakterisieren. Vor allem vor dem

[1] Karin Fest/Marie-Noëlle Yazdanpanah: *„Was hat das mit mir und meiner Vergangenheit zu tun?“* Geschichte, ephemere Filme und deren Vermittlung. In: Karin Fest, Marie-Noëlle Yazdanpanah, Siegfried Mattl (Hrsg.): Geschichte und Filmvermittlung: Neue Perspektiven. Zeitgeschichte 4 / 40. Jg. / 2013. S. 228.

zeithistorischen und ideologischen Hintergrund des Nationalsozialismus gilt es das Spannungsmoment von privaten Erinnerungskonstruktionen und historischer Quelle auszuloten. Somit steht diese Arbeit im Sinne des ÖFM vor der beständigen Herausforderung, Lesarten für die komplexen Bedeutungsebenen des Amateurfilmschaffens aus filmwissenschaftlicher Perspektive zu entwickeln.[2]

Das Filmmaterial

Unter dem Namen „Familie Haller“ wurde dem Filmmuseum 2003 ein Konvolut von zehn Filmrollen in 9,5mm- und eine in 16mm-Format überlassen. Die internen Titel wurden vermutlich von der damaligen Leitung der Sammlung im Rahmen der Katalogisierung vergeben, sodass laut Paolo Caneppele, dem Abteilungsleiter der Sammlungen, keine weiteren Kontextinformationen zu der Herkunft des Materials dokumentiert sind. Gekennzeichnet ist das Material durch die doppelte Lücke, die sich aus der Tatsache ergibt, dass es sich um Stummfilmmaterial handelt und auf die Begleitinformationen von der Heimvorführung nicht mehr zurückgegriffen werden kann. Die folgenden Ausführungen werden somit ausschließlich anhand des Materials vorgenommen.

Der 16mm-Film sowie drei 9,5mm-Rollen wurden vorwiegend in Wien und Umgebung gedreht. Ein wiederkehrender Kreis von fünf Personen tritt in den Familienfilmen auf: Das Ehepaar Haller, der Sohn, vermutlich zwei Schwestern und ein Bekannter. Vor allem am Alter des Sohnes, der zwischen drei und acht Jahren alt zu sein scheint, lassen sich zeitliche Sprünge erkennen. Überwiegend hat der Ehemann gefilmt, sodass Frau und Sohn die Protagonisten der Wien-Filme sind. Begrenzt ambitioniert sind Hallers Filme, weder Zwischentitel noch nachvollziehbare narrative Kohärenz geben Hinweise auf ästhetische Bestrebungen, die beispielsweise bei organisierten Amateurfilmklubmitgliedern verfolgt wurden. Dementsprechend können lediglich Mikroelemente und Ansätze narrativer Gestaltung freigelegt werden, die für ihre genauere Analyse in einfache Anführungszeichen ('Spaziergang') gesetzt werden.

Vor allem bei den Ausflügen begleitet Haller seine Familie mit der Kamera, sodass über den Beruf des filmenden Familienvaters nichts bekannt ist. Wenige Aufnahmen der Wohnung und der Kleidungsstil lassen jedoch darauf schließen, dass die Hallers im kleinbürgerlichen Milieu verortet werden können.

Zwei Rollen des gleichen Formats sind in Nordfrankreich und vier weitere in Nordrussland entstanden, wo Haller als Wehrmachtssoldat mit der Kamera seine Perspektiven auf den

[2] An dieser Stelle sei auf die begrüßenswerte Initiative „Wien bewegt!“ von der Österreichischen Mediathek, dem Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft und dem Österreichischen Filmmuseum hingewiesen.

Soldatenalltag aufzeichnete. Diese Erkenntnisse konnten aufgrund der Feldpostnummer gewonnen werden, die mehrmals aufgezeichnet wurde. Raumzeitliche Kontextualisierungen finden sich im Folgenden soweit dies die Angaben von MitarbeiterInnen des *Kriegsarchivs* in Wien, des *Militärarchivs* in Freiburg und der *Deutschen Dienststelle (WASt)* in Berlin ermöglicht haben. Somit weitet sich mit dem Entstehungskontext der Aufnahmen während des Krieges der Begriff des Familienfilms auf den Amateurfilm bzw. die private Filmpraxis aus.

Obwohl der Versuch unternommen wurde, durch Sichtungen des Originalformats Rückschlüsse auf ästhetisch begründete Eingriffe in die Montage zu ziehen, sind diese nur begrenzt ausgefallen. Einige können durch spätere Reparaturen entstanden sein, sodass nur wenige Szenen und diese nicht zwangsläufig wegen ihrer Klebestellen als (intentional entwickelte) narrative Muster gelten können. Vor allem die blasigen Stellen auf einzelnen Kadern verweisen auf die Vorführpraxis, da die als besonders (erheiternd, exotisch oder schön) empfundenen Aufnahmen häufig von der vorführenden Person in Form von Standbildern gezeigt wurden und daraufhin in den Projektoren auf die Hitze reagiert haben.

Insbesondere in der Auseinandersetzung mit privatem Filmmaterial aus der Zeit des Nationalsozialismus ist die Möglichkeit gegeben, dass Aufnahmen zu finden sind, die für die jeweilige Privatperson belastend sein können, weil sie Situationen von (antisemitischer, rassistischer etc.) Verfolgung, Plünderung oder Demütigung dokumentieren. Caneppele vermutet diesbezüglich, dass vor der Übergabe an Institutionen wie das ÖFM („brisantes“) Amateurfilmmaterial nach 1945 vernichtet wurde oder verschwunden ist. Eine Rekonstruktion des Familiengedächtnisses im Kontext der Leugnung und Verdrängung von Mitverantwortung (in vergangenheitspolitischer Hinsicht und in Bezug auf kollektive wie individuelle Erinnerungskonstruktionen) kann in dieser Arbeit leider nicht vorgenommen werden.

Aufbau der Arbeit und methodisches Vorgehen

Die Gliederung dieser Arbeit ist an der Struktur des Filmmaterial bzw. seiner Katalogisierung orientiert, sodass – abgesehen von einem Film – das Konvolut von Haller untersucht wird. Der kurze, wenige Minuten lange Film mit dem Titel „Wien, 10.09.1941“ ist fast ausschließlich von Aufnahmen während der Zugfahrt geprägt, die Haller vermutlich auf dem Weg an die Ostfront gemacht hat. Einige Szenen wurden in Estland (Tartu) gedreht, worauf eine Aufnahme der Statue von K.E. v. Baer (und eines Monuments von Willem Reiman) hinweist. Da sonst weder räumliche noch zeitliche Einordnungen möglich sind, ist diese Filmrolle nicht in die Betrachtung miteinbezogen.

Folglich werden die Filme „Dornbach/Linie 48“, „Wien 1935 bis 1945“, „Soldaten in Frankreich“,

„Begräbnis eines Soldaten“ und „Partisanenerschießungen, Russland“ zum einen in ihrer spezifischen Gestaltung und Motivwahl diskutiert und zum anderen in (amateur)filmtheoretische sowie historische Zusammenhänge eingebettet, die zu einer Lektüre und Deutung der Aufnahmen verhelfen sollen. Methodisch geht diese Arbeit in Form einer asymptotischen Annäherung vor, indem (interdisziplinäre) theoretische Ansätze in Dialog mit dem konkreten Filmmaterial gestellt werden und letztlich Deutungsebenen ermöglichen sollen.

Am Beginn der Auseinandersetzung soll das verhältnismäßig ambitionierte Filmmaterial „Dornbach/Linie 48“ stehen. Zuerst werden die an den Familienfilm herangetragenen Ansprüche einer unverstellten Authentizität dargelegt und filmwissenschaftliche Zugänge zu der kommunikativen Praxis aufgefächert. Das Inszenierungsbestreben zeigt sich anhand der filmischen Gestaltung, wobei zeitgenössische Handbuchliteratur als Orientierung dient, um Hallers ästhetische Ambitionen in den amateurfilmischen Kontext der 1930er Jahre zu setzen.

Schließlich wird das zentrale Moment von Zeitlichkeit in der Familienfilmpraxis diskutiert, die nach Sierek von Wunschbildern und den Filmen vorausgehenden Imaginationen geleitet ist.

Im folgenden Kapitel sind wiederkehrende Motive und Sujets von Interesse, die den Familienfilmen „Wien 1935 bis 1945“ ihre Sinnstruktur verleihen. Mit dem von Roepke geprägten Ausdruck des Koordinationsbedarfs sind einerseits Familienereignisse als kulturelle und soziale Praxis zu verstehen, die mithilfe der Kamera auch erzeugt werden und andererseits ist dem situativen Geschehen Rechnung getragen, das die Grenzen von Aushandlungsprozessen in sozialen Zusammenkünften in Familienfilmen aufzeigt. Abschließend werden geschlechtsspezifische Aspekte in der Familienfilmpraxis veranschaulicht und an das Verhältnis von öffentlicher und privater Sphäre im Nationalsozialismus geknüpft, um dem manifesten Bezug auf das familial-intime Geschehen und seinen ästhetischen Ausdrucksformen beizukommen.

Durch den veränderten Entstehungskontext der Filme „Soldaten in Frankreich“ von der Familie zum Militärkollektiv finden eingangs im nächsten Kapitel methodische Überlegungen zum Amateurfilm als historische Quelle und ein Exkurs zur nationalsozialistischen Besatzungssituation in Nordfrankreich statt. Daraufhin wird sich der Gestaltung der Aufnahmen anhand der Analyse einzelner Szenen genähert, die im Spannungsfeld von harmonischer Inszenierung und „realistischer Tendenz“ verortet werden.

Das mit „Begräbnis eines Soldaten“ betitelte Filmmaterial ist Gegenstand des vorletzten Kapitels. Nach einem Exkurs zur Heeresgruppe Nord, der Haller mit der 281. Sicherungsdivision in Nordrussland zugehörig war, führt dieser Teil zu einer Aktualisierung der zuvor eingeführten Ambivalenz von Inszenierungstendenz und dokumentarischem Charakter. In den Filmen sind subjektive Perspektiven und Erinnerungskonstruktionen verflochten mit der durch die Wehrmacht

geförderten Ideologisierung über Amateuraufnahmen. Private Gedächtnismarkierungen und gemeinschaftsbildende, auf die Stärkung der kollektiven Identität der Wehrmacht abzielende Momente werden durch die (Amateur-)Filmpraxis im Krieg evoziert, sodass diese beleuchtet und in einen Zusammenhang mit den wenigen Szenen gesetzt werden, die „realistische Tendenzen“ enthalten.

Der letzte Teil der Arbeit widmet sich dem Film, den Haller vermutlich großteils in einem Kriegsgefangenenlager gedreht hat. Mittels subjekttheoretischer Überlegungen und erinnerungskultureller Fragen werden die Aufnahmen von Gräueltaten analysiert, die als Teil des Haller-Konvoluts nach einer Deutung des privaten Erinnerungsspeichers von Kriegserfahrungen verlangen.

2) Ästhetische Ambitionen und soziales Verhalten in der Darstellung von Alltagssituationen in 'Linie 48, Dornbach'

In der Auseinandersetzung mit dem Haller-Material bilden jene Aufnahmen den Anfang, die mehrheitlich in Wien(-Umgebung) entstanden sind. Titelgebend war für die Katalogisierung des Materials in diesem Fall die erste Einstellung, in der die Straßenbahnlinie 48 vorfährt. Markiert wird hier der Ausgangspunkt eines Ausflugs von Vater und Sohn, der ungefähr ein Viertel der Materiallänge einnimmt. Die einzelnen Stationen während dieser Unternehmung finden vergleichsweise ambitionierte Ausgestaltung, die in narrativer Form erkennbar sind (wie bspw. 'Jause am Wegesrand', 'Händewaschen im Bach', 'Blumenpflücken für die Mutter' oder 'Erholungsschläfchen auf der Wiese'). Anschließend folgen eher unzusammenhängende Fragmente, in denen die Kamera den Sohn – der im Vergleich zu den anderen Familienaufnahmen mittlerweile herangewachsen ist und zwischen 6 und 8 Jahre alt ist – und die Ehefrau bzw. Mutter bei Spaziergängen durch die Stadt oder in der grünen Umgebung begleitet. Zwischen den (teilweise überbelichteten) Außenaufnahmen finden sich unterbelichtete Einstellungen, die vermutlich in der Wohnung der Familie hergestellt wurden. Die Gesprächsrunde bei Kaffee und Kuchen setzt sich aus einem Familien- und Bekanntenkreis zusammen, der in den anderen Wien-Aufnahmen wiederkehrt. Zumeist ist die Kernfamilie in Sonntagskleidung der zentrale Bezugspunkt, wobei Herr Haller nur gelegentlich die Kamera anderen Personen übergibt und sich selbst in Szene setzt. Vor allem beim Ausflug in den Prater und in das Freibad sind öffentliche Szenerien thematisiert, die das familiale und tendenziell intime Verhältnis der Beteiligten aufweicht und in das Treiben der anonymen Masse einbettet. Insbesondere eine Tanzszene in diesem Schwimmbad dokumentiert eher das urbane Amüsement der WienerInnen, als dass Haller auf die Familie fokussiert. Im Folgenden sollen allgemein filmwissenschaftliche Überlegungen zu privater Filmpraxis vorangestellt werden, um daraufhin Hallers Filmgestaltung in ästhetischer wie narrativer Hinsicht im Kontext zeitgenössischer Handbuchliteratur zu untersuchen und abschließend wieder theoretische Ansätze zu zeitlichen Dimensionen in Familienfilmen einzuflechten.

2.1 Familial-sakrale Gedächtnisbilder und ihre Neukontextualisierung in filmwissenschaftlicher Perspektive

Authentizität und Amateurfilm

In diesem Kapitel wird das 16mm-Material von Haller, das dem Österreichischen Filmmuseum 2003 übergeben worden ist, auf seine filmische Gestaltung hin untersucht, um im Weiteren narrative Spuren und Zeitlichkeit als ein spezifisches Merkmal für Film im Allgemeinen und Familienfilme im Speziellen freizulegen. Zuvor sollen jedoch die Problematik der Lesbarkeit von Familienfilmen sowie die an diese Filmpraxis herangetragenen Zuschreibungen erwähnt werden. Die Unabhängigkeit von kommerziellen Interessen und Aufträgen stellt Maya Deren als ein Distinktionsmerkmal für Amateurfilmende heraus: „Aber das bloße Wort – vom Lateinischen *amator = Liebhaber* – bezeichnet jemanden, der etwas mehr aus Liebe zur Sache tut und nicht aus ökonomischen Gründen oder Zwängen.“[3]

Deren schreibt der Amateurfilmpraxis eine poetische Freiheit zu, die somit ein spezifisches künstlerisches Potential entfalten kann.[4] Dieser Auffassung entgegengesetzt bürdet der Regisseur und Autor Michael Kuball dem Amateurfilm eine unvermittelte Abbildhaftigkeit von Wirklichkeit auf, sodass es sinnvoll erscheint, den Begriff der Authentizität im Kontext von Familienfilmen zu diskutieren.[5]

Um dem Diskurs von Wirklichkeit und Repräsentation, Authentizität und Fiktion[6] innerhalb der filmwissenschaftlichen Diskussion näherzukommen, erweist sich der Zweifel an der Vorstellung von der Möglichkeit eines objektiven und transparenten Bildes der vorfilmischen Realität mit Blümlingers Überlegungen zum Dokumentarfilm als hilfreich :

> „Angesichts eines lange und weithin verbreiteten Vertrauens in den Abbildrealismus, welcher von Siegfried Kracauer und André Bazin begründet worden ist, erscheint die Feststellung von Christian Metz, daß jeder Film ein fiktionaler Film sei, weil der Film an sich nur re-präsentieren kann, niemals also als ‚Fenster zur Welt‘ zu betrachten ist, zunächst als wichtiger Ausgangspunkt […]. Denn die Kamera kann keinen ‚objektiven‘ Bezug zum Gefilmten haben: Schon die Entscheidung für ein Thema, die Art der Annäherung an die repräsentierten Ereignisse, die Wahl des Kamerastandpunktes (der Kadrage, des Blickwinkels, der Distanz zum Objekt...) wie schließlich die Auswahl und Organisation des gefilmten Materials bei der Montage – hier wird bestimmt, welche

---

3 Maya Deren: *Poetik des Films.* Wege im Medium bewegter Bilder. Berlin: Merve Verlag 1984, S. 17.

4 Vgl. ebd. S.17 ff.

5 Vgl. „Zu diesem Buch“: „Es kann authentische Geschichten erzählen, wie sie vom einzelnen selbst erlebt wurden. Alltagsgeschichten, in denen sich die Wirklichkeit des unmittelbaren Lebens wiederfindet. So spiegelt diese Sammlung persönlicher Filmdokumente aus sechs Jahrzehnten die kollektive Geschichte einer ganzen Nation.“ in: Michael Kuball: *Familienkino.* Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931-1960. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

6 Hier sollen die widerstreitenden Vorstellungen von Film als 'Fenster zur Welt' bzw. 'Rahmung der Welt' innerhalb der filmtheoretischen Auseinandersetzung mit einer impliziten Kritik verkürzt angeschnitten werden, um das Verhältnis von Amateurfilm und die an diese Filmform herangetragenen Erwartungen zu diskutieren.

> verborgen und wie jene präsentiert werden – sind von kulturellen Konventionen und auch von der Subjektivität des Filmemachers, des Kameramannes und anderer Mitwirkender geprägt.“[7]

In den einleitenden Worten zu seinem Buch „Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland“ (welches im Jahre 1980 erschienen ist) formuliert Kuball nicht nur die Intention, dem Familienfilm als privatem Dokument aus dem Schattendasein zu verhelfen, sondern geht ebenso von einer Authentizität aus, die jedes gesellschaftlichen Vermittlungscharakters entbehrt:

> „Der arbeitsteilig produzierte, reiche Kinofilm präsentiert Schauwerte. […] Er reflektiert den historischen Prozeß von außen. Dagegen ist die Arbeitsweise des Amateurs direkter. Seine Bilder sind authentischer, weil sie nicht kommerziell verwertet werden, weil sie nicht perfekt sein müssen. Sie geben Einblick in die konkreten Lebenszusammenhänge, indem sie zeigen, was für den einzelnen wichtig ist.“[8]

Somit wird einerseits der gesellschaftliche und künstlerische Vermittlungscharakter außer Acht gelassen und andererseits die filmische Konstruktion jeglicher Bewegtbilder der Auffassung von (Familien-)Film als authentischem Dokument des unmittelbaren Lebens entgegengesetzt. Wie sich dieses unmittelbare Leben vollzieht, soll folglich durch die privaten Bilder wiedergegeben werden.
Die Problematik setzt laut Roepke mit der Verwendung des Begriffs der Authentizität ein.[9] Der den Amateurfilmen unterstellte wesenhafte und „natürliche“ Wirklichkeitsbezug würde – bspw. in der Auffassung Michael Kuballs – gerade durch die Orientierung an Darstellungskonventionen des professionellen Films – in seiner Unmittelbarkeit abgemindert. Dem medialen Charakter von Familienfilmen in seinen Wirkungs- und Gestaltungsformen angenähert, können Vermittlungsambitionen im Konkreten freigelegt und eine skeptische Haltung zu einer unterstellten Authentizität von Filmen im Allgemeinen diskutiert werden. Viel eher ist der Grad der Verbindlichkeit zur Wirklichkeit von Interesse, indem das Verhältnis von Ästhetisierung zu (sozialer, kultureller, geschlechtlicher, politischer) Wirklichkeit herausgestellt wird.

Soziale Situation und ästhetische Ambitionen

Das vom Österreichischen Filmmuseum mit dem Titel „Linie 48, Dornbach“ versehene Material setzt sich vor allem durch das 16mm-Format von den übrigen 9,5mm-Filmaufnahmen der Familie Haller ab.[10] Das Spannungsmoment von sozialer Situation und ästhetischer Ambition, das von

---

7 Christa Blümlinger: *Blick auf das Bilder-Machen.* Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, S. 200f.

8 Ebd. S.10.

9 Vgl zu diesem Zusammenhang: Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* Heimkino in Deutschland vor 1945. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006, S.20 f.

10 Die Vermutung liegt nahe, dass das Gros der Aufnahmen kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden

Martina Roepke als ein spezifisches Charakteristikum privater Filmpraxis angeführt wird[11], kann anhand des Haller-Materials zugunsten der Ambition aufgelöst werden. Handbücher und Zeitschriften stellten in den dreißiger Jahren nicht nur ein gewisses Regelwerk zur Verfügung, dem ambitionierte Amateurfilme hinsichtlich ästhetischer Standards zu folgen versuchten, sondern vermittelten nun auch den weniger Ambitionierten im Rahmen der Familienunterhaltung technisches Wissen. Im Gegensatz zu Richard Chalfens anthropologischer Funktionsbestimmung des Familienfilms als soziale Gedächtniskonstruktion und Roger Odins filmwissenschaftlicher Zuschreibung von gattungsspezifischen Bedeutungsbildungsprozessen betont Roepke die ästhetische Intentionalität bei privater Filmpraxis.[12] Sie erklärt ihren analytischen Zugang nicht aus einer bestimmten Funktionszuschreibung heraus, sondern versucht sich den medienhistorisch relevanten „Übergänge[n], Schnittstellen und Transformationen eines Praxisfeldes“[13] anzunehmen.
Dabei stellt Roepke heraus, dass Medien in ihrer historischen und kulturellen Entwicklung in theoretischer Hinsicht nachvollzogen werden können, indem soziale wie technologische Aspekte in diese Auseinandersetzung einfließen.

Familienfilm als kommunikative Praxis

Für die Beschäftigung mit dem Haller-Material scheint es insofern sinnvoll, vor der Folie der gemeinschaftlichen Erinnerungsleistung und Gruppenstärkungsprozesse, die theoretisch von Chalfen und Odin[14] erarbeitet worden sind, die Kritik von Martina Roepke aufzunehmen und auf die über eben jene Funktionsbestimmung hinaus deutende „Qualität der Praxis“ hinzuweisen.[15] Da in dieser Arbeit keine empirischen Untersuchungen gemacht werden, die auf eine Aufführungspraxis innerhalb der Familie Haller schließen lassen und ebenso wenig von einer durchgängigen ästhetischen Naivität auszugehen ist, liegt Roepkes Ansatz für die Auseinandersetzung mit dem Material nahe.
Alexandra Schneider weist auf den bedeutsamen Umstand der Lücke innerhalb der

---

sind. Nicht nur ist Haller im Gegensatz zu den anderen Wien-Aufnahmen nicht in der Wehrmachtsuniform zu sehen, als auch im Vergleich zu Rudolf Stassers Prater-Film keinerlei Hakenkreuzfahnen im öffentlichen Raum sichtbar sind. Weitere Indizien dafür sind die vergleichsweise große Anzahl an Männern im Schwimmbad und ein Schiff, auf dem Familie und Freunde eine (Donau-)Rundfahrt machen, mit Hammer und Sichel-Signum.

11 Vgl. das 3. Kapitel in: Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* Heimkino in Deutschland vor 1945. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006, S.105 ff.

12 Vgl. ebd. S. 22-30.

13 Ebd. S. 27.

14 Vgl. dazu: Martina Roepke: Privat-Vorstellung, S. 22-26; Roger Odin: Rhétorique du film de famille. In: Revue d’Esthétique, No 1-2, 1979, S. 340-373, Zit. Nach: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir*. Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004; Roger Odin: *Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen*. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In. Montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Pragmatik des Films. Marburg: Schüren. 11/2/2002. S. 52ff.

15 Martina Roepke: *Privat-Vorstellung,* S. 29.

Familienfilmforschung hin, da auf den erzählerischen Kontext in seiner ursprünglichen Form nicht zurückgegriffen werden kann:

> „Ein Problem resultiert ferner aus der Unvollständigkeit der Überlieferung. Dies betrifft nicht nur die Filme selbst, sondern vor allem den Umstand, dass Familienfilme in der Regel zwar stumm aufgenommen, in der Vorführung jedoch durch Erklärungen (vor allem vom Filmemacher/Vater) ergänzt werden. Diese Begleit-Erzählungen sind – abgesehen von Berichten aus der Erinnerung – an den Augenblick gebunden und nicht überlieferbar; sie wären aber für unser Verständnis von Material und Aufführungspraxis äußerst wichtig.“[16]

Indem das Verhältnis von sozialem Handlungsbedarf im Sinne einer Koordination und Kommunikation innerhalb des familialen Gefüges vor der Kamera beim Familienfilm stärker an situative Faktoren geknüpft ist, stellt Roepke heraus, dass dementsprechend, anders als beim professionellen Film, eher ein Prozess des Aushandelns etabliert wird.[17] Die Geltung ästhetischer Standards muss mit den geltenden sozialen Konventionen der Gruppe vermittelt werden. Die beiden Modi – zwischen denen private Filmpraxis oszillieren kann – *ambitioniert* und *situativ* lassen sich zumeist durch die Dominanz von einer Ebene über die andere aufzeigen. Im ambitionierten Modus steht das strategische Vorgehen in Hinsicht auf die Realisierung ästhetischer Vorstellungen im Vordergrund. Das planerische und verbindliche Moment unter den Beteiligten ist in diesem Modus von Privatfilmpraxis vergleichsweise hoch im Gegensatz zu den (eher) situativ realisierten Filmen. Bei diesen wird der sozialen Situation bzw. den Regeln der Interaktion ein hoher Stellenwert beigemessen: das Unterlaufen dieser Regeln wird ermöglicht, auch wenn der Bezugsrahmen auf eben jene Regeln vorhanden bleibt.[18]

Angelehnt an Angela Keppler, die als Kommunikationssoziologin mit dem Begriff *kommunikatives Ensemble* die verbindliche soziale Struktur beschreibt, versucht Roepke diesen praxisbezogenen Zugang für die Medienpraxis des Heimkinos fruchtbar zu machen.[19] Der soziale Zusammenhang ergibt sich demnach nicht über geteilte Wertvorstellungen, sondern liegt vielmehr in der gemeinsamen Praxis begründet. Die Entwicklung eines gemeinsamen Handelns kann als Praxis bezeichnet werden, die wiederum einen Rahmen schafft innerhalb dessen sich soziale Wirklichkeit konstruiert. Folglich artikuliert Roepke diese Form filmischer Praxis als einen Prozess der Vergemeinschaftung, bei dem es um die Entwicklung eines Ensemblestils und im weiteren um die Bildung dieser Gemeinschaft geht. Hinsichtlich gefilmter Rituale, so erklärt Roepke ihre Perspektive, nimmt die filmische Praxis jene Funktion ein, die das Ritual selbst nicht mehr erfüllen

---

16 Alexandra Schneider: *Die Ankunft von Tante Erica.* Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen. In: Montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Anfänge und Enden. Marburg: Schüren. 12/2/2003, S. 122.

17 Vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung*. S. 105-120.

18 Vgl. ebd. S. 118.

19 Vgl. ebd. S.161ff.

kann: „Das Festhalten traditioneller Lebenseinschnitte im Bild stellt eine konventionalisierte kulturelle Praktik dar, die sich ein Ensemble auf seine Weise angeeignet hat und dadurch seine Gemeinschaft konstituiert – und zwar auch dann, wenn das Ritual selbst nicht mehr dazu in der Lage ist.“[20]

Diese Perspektive auf die Praxis legt den Fokus nicht auf den Familienfilm als Fragment zur gemeinsamen Konstruktion der Erinnerung, sondern auf die Art und Weise des Prozesses, der das Familiengedächtnis gestaltet. Irritations- und Störungsmomente sind trotz aller Konventionen Teil der Selbstinszenierungspraxis und die Herausbildung eines Ensemblestils, also einer Erfahrung und eines Wissens aufgrund vorangegangener Erlebnisse und ihrer kommunikativen Aushandlungsprozesse, steht bei Roepkes Herangehensweise im Vordergrund. Den Ritualen und ihrer Bedeutung wird durch Roepke und Odin [21] weniger Stellenwert beigemessen als der Möglichkeit ihrer filmischen Wiederholung und soll im Folgenden für die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und Familienfilm (Kapitel 2.4) weiter von Interesse sein.

Die Praxisperspektive fokussiert das, „was jenseits der Erzählung oder sozusagen zwischen den Bildern anwesend ist: auf die kleinen Manöver, mit denen die Selbstdarsteller um die Form ihrer Darstellung im Film ringen.“[22] Dabei geht es Roepke nicht darum, das Verborgene aufzudecken, sondern die Praxis der medialen Selbstdarstellung im historischen Kontext zu konstruieren, um das vielschichtige Bedeutungsfeld sichtbar zu machen, „durch das sich die Familienerzählungen im Laufe der Zeit ihren Weg bahnen“[23]. Indem privates Filmen als kulturelle Praxis eines Ensembles verstanden wird, die im Inszenierungsgehalt sichtbar wird, kann neben dem zugänglichen Regelwissen um ästhetische Standards ebenso die ideologische Intention mit potentiellen Handlungs- und Spielräumen als Analysekategorie einbezogen werden.

Filmwissenschaftliche Neukontextualisierung von Amateurfilmmaterial

In der Auseinandersetzung mit privatem Filmmaterial zeigt sich folglich eine Gratwanderung zwischen den aufgezeigten Modi von Filmpraxis, die es im Folgenden aufzuspüren gilt. Filmwissenschaftliche Überlegungen stellen in diesem Zusammenhang einerseits ein Moment des Eindringens dar und bieten andererseits das Potential einer Perspektivierung auf (alltags-)kulturelle, politische oder soziale Wirklichkeit und ihre filmische Inszenierung. Nicht dazu bestimmt oder vorgesehen, außerhalb des Familien- und Freundeskreises vorgeführt zu werden, findet in dieser 70 Jahre späteren Sichtung eine Dekontextualisierung und Deutung statt, derer sich in Bezug auf ein

[20] Ebd. S. 166.
[21] Vgl. ebd.
[22] Ebd. S. 168.
[23] Ebd.

Erkenntnisinteresse nur fragmentarisch versichert werden kann. Jedoch soll hier nicht ein vermeintlicher Zeitgeist hypostasiert, sondern vielmehr das Verhältnis zwischen Material und Deutung als inkonsistentes und unsicheres formuliert werden. In diesem Sinne kann der fragmentarische Charakter, der Familienfilmen genuin scheint, konstatiert und auf mögliche Lesarten bezogen werden: Nach Odin fordert das Fragmentarische dazu auf, sich gemeinsam eine auf diesen Kreis bezogene Erinnerung zu konstruieren,[24] der filmwissenschaftliche Zugang jedoch entsagt sich in diesem Fall der gemeinschaftlichen Konstruktion und sucht sowohl nach Details als auch Strukturen, die über diesen Rahmen hinaus Bedeutungen entfalten können. Insbesondere das Potential des Zufälligen schließt laut Kracauer einen fragmentarischen Zugang mit ein und der „Inhalt deutet über jenen Ausschnitt hinaus und verweist auf eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen des wirklichen Lebens, die in ihrer Ganzheit unmöglich zu erfassen sind.“[25]

Filmwissenschaftliche Dekontextualisierung von privaten Filmen, insbesondere aus der Zeit des Nationalsozialismus, beinhaltet somit immer eine nachträgliche Bedeutungsproduktion, die vom intendierten Zweck der (an der Herstellung) Beteiligten abweichen kann und durch diesen prekären Status vor die Herausforderung gestellt wird, Übereinstimmungen und Brüche mit gesellschaftspolitischer Wirklichkeit zu reflektieren. Diese methodischen Überlegungen korrelieren insofern mit der historischen Bedeutung des Nationalsozialismus, als dass private Filmpraxis vor dem Hintergrund einer kollektiven Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit in mikrohistorischer Gestalt Einblicke gibt in eine soziale Praxis, die „Fiktion der Wirklichkeit und Dokument von Imaginärem“[26] zugleich erzeugt.

Karl Sierek sieht die transitive Position des „Eindringlings“ und die Bewegung hinsichtlich privater Filme durch Eigentumsverhältnisse begründet:

> „Deren Bilder will heißen: Bilder, die eine anonyme Frau, einen anonymen Mann zeigen, und Bilder, die von ihnen gemacht, in diesem Fall: gefilmt wurden. Sie gehören ihnen in doppelter Weise: als solche, die ihren Körper zeigen und als solche, die sie mit Produktionsmitteln, die in ihrem Besitz sich befinden, hergestellt wurden. Sie sind weiters für sie selbst und nur für sie bestimmt. Wer sie sieht, und sei es nur in der Reproduktion auf Papier, ist notgedrungen ein illegitimer *Eindringling*.“[27]

Von Bazins (kino)ontologischer Theorie abgewendet, zeigt Sierek auf, dass Film und sein Verhältnis zu Wirklichkeit weder ausschließlich auf der Ebene der Produktion zu verorten ist noch als ein

---

24 Vgl. dazu: Alexandra Schneider: Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004, S.32f.

25 Siegfried Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 63.

26 Karl Sierek: „Hier ist es schön“. Sich sehen sehen im Familienkino. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, S. 150.

27 Karl Sierek: „Hier ist es schön“. S. 148.

Problem der Rezeption definiert werden kann.[28] Die Frage nach der Indexikalität scheint sich für Amateurfilme aus der Diskrepanz von Herstellung und Vorführung als ein erkenntnistheoretisches Problem darzustellen:

> „Film als (Teil der) Wirklichkeit bewirkt, daß er *selbst* nicht, aber sehr wohl das, *was* er *zeigt,* für wirklich genommen werden kann. Und dabei ist es sekundär, ob das, was er zeigt, effektiv ‚*ist*'. Damit wird ein Bruch mit den Vorstellungen vollzogen, Film besäße eine ihm *innewohnende* Fähigkeit, Reales zu erfassen.[...] Ob ein Bild indexikalisch ist oder nicht, das bestimmt vor allem seine Stellung innerhalb des gesamten sozialen Gefüges, in dem es auftaucht und verwendet wird."[29]

Darüber hinaus eröffnen Familienfilme Deutungsräume hinsichtlich der an diese Praxis herangetragenen Wünsche und Sehnsüchte individueller Art: Inwiefern ein filmischer Rückzug in das vermeintlich private und glückliche Familienleben festzustellen ist und eine inszenierte Alternative oder unbewusstes Wunschbild zum politischen Ausnahmezustand der nationalsozialistischen Totalität darstellt, soll im Weiteren als Gedanke mitgetragen werden.
Trotz der zuvor von Sierek herausgestellten Differenz von reflexiver und transitiver Lektüre, wird das Moment des Imaginär-Wirklichen als Teil beider Diskurse formuliert: „Dieses *transitive* Verhältnis des Eindringlings zum anonymen Film ist übrigens nichts anderes, als das, was der *reflexive* Diskurs der Bilder selbst vollzieht: denn auch er saugt nichts „Reales" auf, reproduziert es nicht einmal, sondern *macht* es imaginär zu Wirklichem."[30]

2.2 Filmische Gestaltung und Orientierung an Handbuchliteratur

Die Entwicklung der unterschiedlichen Filmformate im Laufe der 20er und 30er Jahre beschreibt Martina Roepke hinsichtlich der Nutzung durch Filmamateure wie folgt:

> „Innerhalb ambitionierter Amateurfilmkreise in Deutschland aber blieb die Formatfrage auch nach der Einführung des 16mm- und des 9,5mm-Films lange noch unentschieden. Tendenziell elitäre und auf kulturelle Anerkennung gerichtete Teile der Amateurklientel nahmen in ihren Publikationen von den Aktivitäten ausländischer Großhersteller [hier bezieht sich Roepke auf Pathés 9,5mm-Film, Anmerkung S.L.] Abstand, die sie als ‚Vermassung' fürchteten. Für sie war das Filmen mehr als eine Freizeitbeschäftigung, nämlich eine auf öffentliche Wirkung ausgerichtete Praxis, mit der sie nicht zuletzt an der Verbesserung der Filmkultur teilhaben wollten."[31]

---

28 Vgl. ebd. S. 150ff.
29 Ebd. S. 151.
30 Ebd. S. 153.
31 Martina Roepke: *Bewegen und Bewahren.* Die Wirklichkeit im Heimkino. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, ‚Drittes Reich' 1933-1945. Stuttgart: Reclam 2005, S. 290.

Nicht nur ist die Formatfrage mit der jeweiligen ästhetischen Ambition verbunden, sondern ebenso die Verschränkung von Familienfilmenden und organisierten Amateuren offensichtlich, die sich in den 20er Jahren noch von den 'Kurblern' abzusetzen versuchten. In Kapitel 3 wird auf diesen Zusammenhang eingegangen, da sich die politische Entwicklung in der Veränderung der öffentlichen und privaten Sphäre niederschlägt und somit für die Familienfilmpraxis von Bedeutung ist.

Im Folgenden ist die Gestaltung des Materials von Bedeutung, um die formale ästhetische Ebene in Bezug zu Anweisungen aus Zeitschriften und Handbuchliteratur zu setzen und letztlich die Vermittlung von narrativen Elementen und einer evozierten Sinnkonstitution herauszukristallisieren. Die Auswahl an Sujets und Motiven in den Aufnahmen reicht von einem Ausflug von Vater und Sohn nach Dornbach, über eine Kaffeerunde von Bekannten in der Wohnung Hallers und einem Familienausflug ins Grüne bis hin zu Prater- und Schwimmbadbesuch. Die Variation der Einstellungsgrößen bei den Aufnahmen reicht von der Totalen, Halbtotalen und Halbnahen, über Naheinstellung und Großaufnahme bis hin zur Detailaufnahme. Während die Totale vor allem als einleitende und überleitende Größe für die einzelnen Sinneinheiten (Ausflug ins Grüne, in den Prater oder ins Freibad, Besuch bei Freunden auf dem Land etc.) genutzt wird, um die Familie, das Auto oder eine Menschenmenge in der jeweiligen Umgebung einzufangen, wird die Halbtotale und Halbnahe häufig verwendet, um die Handlungen der Familienmitglieder im Freien aufzuzeichnen. Die Naheinstellung wird vorwiegend bei Innenaufnahmen genutzt, indem die Gesichter der FreundInnen beim Kaffeetrinken am Tisch, das konzentrierte Arbeiten des Sohnes an den Hausaufgaben oder der Ehefrau beim Zurechtmachen für den Ausflug zu sehen sind. Ebenso wird diese Einstellung für das Präsentieren des Kindes angewendet. Die Großaufnahme wird relativ selten verwendet, zumeist in Innenräumen oder in den öffentlichen Verkehrsmitteln und fängt dabei die Gesichtseindrücke von den Kindern und der Ehefrau ein. Die Detailaufnahme wird ebenfalls selten genutzt, doch nimmt diese Einstellungsgröße in der relativ ambitionierten Gestaltung der 16mm-Aufnahmen eine für die Erzählung bedeutende Stellung ein. Da das Material vermutlich mit Schnitt in der Kamera zustande gekommen ist, also kaum Nachbearbeitung an den Rollen vorgenommen wurde, zeigt sich sowohl in der übergeordneten Sinneinheit „Ausflug nach Dornbach“ eine gewisse vorherige Planung in Bezug auf Einstellungsgröße, Handlungsanweisung für die Dargestellten und Perspektive, als auch an der Darstellung „kleinerer“ Erlebnisse wie 'Fragen nach der Uhrzeit', für die ästhetische Überlegungen im Vorhinein notwendig gewesen sind. Indem die Großaufnahme der Uhr an der narrativ und kausal „richtigen“ Stelle positioniert ist (zwischen Halbtotale vom Sohn, der auf die Frau, die er nach der Uhrzeit fragen wird, zugeht und anschließend an ihr vorübergeht), funktioniert die Mikro-Erzählung.

Abb. 1

Abb. 2

In Bezug auf die Perspektive lässt sich vor allem festhalten, dass die Variation mit einer Veränderung der Umgebung korreliert. Die Landschaft ermöglicht vor allem durch Hügel in den Ausflugsaufnahmen eine leichte Unter- oder Aufsicht auf die Dargestellten und lässt mit den urbanen Jahrmarktsattraktionen wie dem Wiener Prater die Kameraperspektive dynamisch erweitern. Die Untersicht auf SeiltänzerInnen, die Waggons des Riesenrads und die Aufsicht auf Geschehnisse aus den Waggons heraus werden mit Kameraschwenks kombiniert und zeugen von der Intention, eine abwechslungsreiche Bildgestaltung zu kreieren. Metallverstrebungen des Riesenrads rahmen und durchkreuzen in geometrischer Manier den unscharfen Hintergrund des Vergnügungsparks. Zusätzliche Bewegung wird hier durch die sich bewegenden Objekte geschaffen, in denen die Familie Haller samt Kamera Platz nimmt, um sich dem Rausch an moderner Unterhaltung hinzugeben und gleichzeitig Bewegung in den Filmbildern durch den *phantom ride* zu erzeugen. Alexandra Schneider attestiert dieser ästhetischen Gestaltung ein gewisses Maß an Planung:

> „Für den Familienfilmer ist die Gestaltung eines *phantom ride* wahrscheinlich vor allem deshalb schwierig, weil diese Form – um wirklich zu gelingen – einer Vorbereitung bedarf. Dies steht im Widerspruch zur gängigen Praxis des Familienfilms, der spontan entsteht; seine stilistischen Charakteristika (nach Odin die „Figuren des Missratens“) resultieren gerade aus der Abwesenheit von Planung. […] Sowohl Erzählung wie ästhetische Komposition kommen selten

> ohne planende Voraussicht zu Stande. Es scheint, als ob ein *phantom ride* ästhetisch für den durchschnittlichen Familienfilm schon zu anspruchsvoll wäre.“[32]

In Bezug auf Hallers Aufnahmen aus der Liliputbahn im Wiener Prater kann entgegen Schneiders Annahme, diese Gestaltung setzt zu viel Planung voraus, als dass sie in Familienfilmen umgesetzt werden könnte, ein Spiel mit den ästhetischen Möglichkeiten des Films ausgemacht werden. Mit Schneider lässt sich jedoch erkennen, dass diese Kamerafahrt keineswegs einen gelungenen *phantom ride* darstellt, sondern eher ein Konglomerat aus Wissensfragmenten um das filmische Potential der Bewegungsillusion (als bekannte ästhetische Konvention) und dem Wunsch nach einer zukünftigen Erinnerung an diesen (Familien-)Tag bildet. Bekräftigt wird dieser Eindruck zum einen durch das Filmen eines anderen Filmenden in der Bahn, aus dessen Position später Haller selbst Aufnahmen machen wird. Zum anderen ist die (Kamera-)Position nicht an der Spitze der Bahn, sondern hinter der Lok, sodass der Eindruck des Geisterhaft-Bewegten verwehrt bleibt. Hier sind letztlich weniger inszenierte und zuvor geplante Handlungen der Familienmitglieder oder aufwendig vorbereitete Kamerafahrten erkenntlich, als dass vielmehr der Versuch unternommen wird, die Attraktion selbst im Bild wirken zu lassen, ohne dabei Familie und Freunde aus dem (Kamera-)Auge zu verlieren.

Abb. 3

[32] Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004, S.92f.

Abb. 4

Die wiederkehrende Positionierung der Kamera auf Menschen – und in diesem Fall Objekte wie die Liliputbahn – lässt diese auf sich zukommen und arbeitet somit in funktionaler Art und Weise mit Bewegung als einem der hauptsächlichen Motive des Films.[33]

Friedrich Kuplent hat den Prater in ambitionierter Weise schon 1929 in seinem gleichnamigen experimentellen Amateurfilm gewürdigt und schreibt in der Zeitschrift Photo- und Kino-Sport einige Jahre später über die Geheimnisse der Kurblerei folgendes:

> „Also Schluß jetzt mit dem ewigen In-den Apparat-Grinsen, Hutlüften, Zigarettenrauchen und Zuwinken. […] Abwechslung, Tempo und Einstellung, und mit diesen drei Zaubermitteln ist es möglich, aus einer nichtssagenden Szene doch etwas zu machen. In den Einstellungen gipfelt auch die Abwechslung, während das Tempo durch die Länge der einzelnen Filmszenen bedingt ist. Die Einstellung einer Totalszene wird einen anderen Zweck haben, als die der Groß- und Nahaufnahme. […] Es lassen sich natürlich betreffs der Reihenfolge der Einstellungen keine bestimmten Vorschriften geben, da jede Handlung verschieden ist und jeder Regisseur seine eigene Auffassung hat. […] So real das Leben scheint, ins Filmische übersetzt braucht es doch ein wenig Dichtkunst. Das Treiben der Stadt, ihre Bewohner, ihre architektonischen Schönheiten, kurzum alles, was für die Filmkamera pulsiert, braucht, um künstlerisch zu wirken, einen Hauch Seele, den der Regisseur dem Thema, das er sich stellt, geben muß. […] Kontraste, im gedanklichen Aufbau wie in der Beleuchtung, vertiefen den Beschauer und lassen ihn in das Wesen der Szene stärker eindringen.“[34]

Des Weiteren finden sich in den Aufnahmen des Prater-Ausflugs mehrere „selbstreflexive“ filmische Momente im Sinne eines gegenseitigen Filmens wieder, da der Wiener Prater scheinbar ein beliebtes Setting unter Familienfilmenden darstellt und darüber hinaus ganz direkt den Prozess der Entstehung der Bilder widerspiegelt.

Maya Deren schreibt AmateurfilmerInnen eine Freiheit zu, die möglicherweise auf Familienfilme übertragen werden kann. Im beweglichen Körper als prädestiniertes Stativ und in der Kreativität, die keiner ökonomischen Verwertbarkeit zu folgen hat, sieht Deren das Potential der Amateure:

---

[33] Auch wenn es sich hierbei um ein unendlich oft verwendetes Filmmotiv handelt, so kann die Assoziation mit den Ursprüngen des frühen Films (*„L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat“)* an dieser Stelle nicht geleugnet werden.

[34] Friedrich Kuplent: *Kontraste im Amateurfilm.* In: Photo- und Kino-Sport. Wien: Herlango Photo-Gesellschaft m.b.H. März 1938, S. 54.

> „Wie der Fotoamateur kann der Amateurfilmer die Poesie und Schönheit von Orten und Ereignissen einfangen, und da er eine Filmkamera benutzt, kann er zudem die Welt der Bewegung erforschen. […] Anstatt eine bewegte Handlung zu erfinden, sollte man einfach die Bewegungen von Wind und Wasser, Kindern, Leuten, Fahrstühlen und Bällen so aufnehmen wie sie in einem Gedicht verarbeitet würden, und seine Freiheit dazu benutzen, mit visuellen Ideen zu experimentieren; […].“[35]

In Hallers 16mm-Material lassen sich Ansätze und Versuche erkennen, die sich an dem „Hauch Seele“ orientieren, um die Filmbilder in subjektiver Weise zu (v)erdichten. Versuche dieser Art waren unter AmateurfilmerInnen verbreitet; schließlich gab es Handbücher und Zeitschriften, um sich über technische und künstlerische Möglichkeiten zu informieren. Somit fordern die Aufnahmen dazu heraus, sie sowohl auf Lücken, Brüche und Übereinstimmungen in Bezug auf gebräuchliche Darstellungskonventionen zu untersuchen als auch aus dem Sichtbaren das ideologisch Vorausgesetzte herauszudestillieren.

Ähnlich wie Martina Roepke legt auch Alexandra Schneider ihr Augenmerk nicht einzig auf die Familienstruktur, sondern betont die schwankende Qualität der Familienfilme, um sie als „Form von Medienaneignung und alltäglicher Medienaktivität zu verstehen“.[36] Für die Auseinandersetzung mit der filmischen Gestaltung ist es sinnvoll, die von Schneider herausgearbeitete Typologie von Familienfilmanfängen auf das Haller-Material anzuwenden, um eine intendierte Strukturierung der einzelnen Szenen und Sequenzen aufzuschlüsseln. Da keinerlei Titel oder Zwischentitel verwendet wurden, sondern – wenn – ausschließlich in der Umgebung vorhandene Schriftbilder wie Straßenschilder zu erkennen sind, trifft aus der Typologie vor allem der vierte („Bühnenauftritt“) und fünfte („betonter Handlungsbeginn“) Filmanfang für das untersuchte Material zu; doch handelt es sich keineswegs um eine durchgängige Intention.

Der geplante Handlungsbeginn ist bei den Sequenzen „Ausflug nach Dornbach“ und „Ausflug ins Grüne/zu Freunden aufs Land“ erkennbar, da Handlungen gefilmt worden sind, die diese Sequenz sinnstiftend einleiten. Zu Beginn des Materials wird die vorfahrende Straßenbahnlinie 48 Richtung Dornbach in der Halbtotalen aufgenommen und der einsteigende Sohn winkt eifrig in die Kamera; die Sequenz ist im Vorhinein vorbereitet worden und erzeugt durch diesen Inszenierungsgrad einen kausalen Zusammenhang mit den folgenden Handlungen. Im weiteren werden vom Vater mehrere kleine Sinneinheiten inszeniert, die im Kapitel 2.3 diskutiert werden. Diese Sequenz mündet im Gegensatz zu anderen in ein eindeutiges Ende, da in der gleichen Einstellungsgröße der winkende Sohn aus der Straßenbahn bei der Rückfahrt aufgenommen wird. Der Handlungsbeginn für die

---

35 Maya Deren: *Poetik des Films.* Wege im Medium bewegter Bilder. Berlin: Merve Verlag 1984, S. 17f.

36 Alexandra Schneider: *Die Ankunft von Tante Erica.* Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen. In: Montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 12/2/2003, S.121.

Sequenz „Ausflug ins Grüne“ wird durch Nahaufnahmen der Ehefrau beim Zurechtmachen für eben diesen Ausflug im Profil und von hinten in den Spiegel vorgenommen.

Der Bühnenauftritt findet sich in den Aufnahmen relativ häufig, wobei dieser nicht zwangsläufig eine durchgängige Sinnstruktur zur Folge hat. Trotzdem ist die Kamera häufig im Vorhinein außerhalb der Räumlichkeiten positioniert, aus denen die Gefilmten schließlich treten, um das Folgende – sei es ein Spaziergang oder der zu erledigende Einkauf – einzuleiten. Schneider schreibt zu diesen Anfängen folgendes:

> „Ob durch Tür- oder Fensteröffnungen, in beiden Fällen versucht der Kameramann eine Form der Theaterinszenierung zu schaffen, gleichzeitig markiert ein solcher Auftritt auch den Beginn einer „Show“. Der Bühnenauftritt weist darauf hin, dass die Beteiligten über eine Vorstellung davon verfügen, dass etwas begonnen werden soll und dass dies ein bestimmtes Vorgehen einfordert.“[37]

Auf dieses konventionalisierte Muster kann bei Bedarf zurückgegriffen werden und findet häufig mit einem Defilee bzw. einer *castlist* verknüpft statt.[38]

Die Verknüpfung der beiden Verhaltensmuster vor der Kamera findet in dem Material weniger statt, vielmehr beginnen die Sequenzen mit den HauptprotagonistInnen (Ehefrau und Sohn) häufig in einer Halbtotalen auf die Tür, aus der sie treten, leiten mit einem Defilee über und enden, indem sie durch das Vorbeigehen an der Kamera aus dem Bild verschwinden. In der Szene 'Der Spaziergang' wird diese Bildgestaltung einerseits als Überleitung von den Innenaufnahmen genutzt und verweist somit auf einen neuen narrativen Abschnitt und anderseits bei der Rückkehr wiederholt, um eben jene als vorläufiges Ende kenntlich zu machen. Beim ersten Defilee kommen Frau und Sohn von hinter der Kamera in das Bild hinein und verschwinden schließlich fluchtpunktlinienartig, beim zweiten kommen sie direkt auf die Kamera zu und gehen seitlich an ihr vorbei.

Wiederkehrend sind Überbelichtung bei den Außenaufnahmen und unterbelichtete Innenaufnahmen, möglicherweise aufgrund mangelnder Lichtquellen. Jedoch kann festgehalten werden, dass in „Dornbach/Linie 48“ in Ansätzen eine filmische Gestaltung vorzufinden ist, die auf eine Intention der Filmenden verweist, ihre Alltagsgeschichten sowie die besonderen Ereignisse durch Motivwahl, Schnitt, Personenhandlungen, Kamerabewegung und Einstellungsgrößen zu vermitteln. Die notwendige vorherige (technische) Planung und soziale Koordinierung lässt auf ästhetische Ambitionen schließen, die – vor allem in Schnitt, Einstellungsgrößenwechsel und Kameradynamik zu erkennen – das Zufällig-Situative der Familienfilmpraxis zu vermeiden suchte. Die Umsetzung von Alltagsgeschichten und Ereignissen in familienfilmische Narrationen funktioniert aus und mit

---

37 Alexandra Schneider: *Die Ankunft von Tante Erica.* S. 124.

38 Vgl. ebd. S.124.

einem inhärenten und vorausgehenden Vermittlungsanspruch,[39] der sich durch strukturelle Eigenheiten auszeichnet und im Weiteren von Interesse ist.

2.3 Narrative Elemente durch inszenierte Alltagssituationen

Der zeitgenössische Anspruch an eine Gestaltung von Amateurfilmen kann mit einem Zitat von Dr. Hanns Plaumann aus dem Jahr 1938 aufgezeigt werden, um das Haller-Material auf sein Verhältnis zu den in (Fach-)Zeitschriften formulierten Forderungen zu untersuchen:

> „Unsere Aufgabe als Filmamateure liegt aber gerade darin, ein Thema, für dessen Gestaltung nicht von vornherein durch eine Handlung die vorgeschriebene Linie gegeben ist, trotzdem in eine Form zu bringen aus der ‚Gestaltung' im wirklichen Sinne des Wortes zu erkennen ist. Das Thema muß aus einer Einleitung heraus bis zu einem Höhepunkt entwickelt werden und dann wieder in geeigneter Form abklingen."[40]

In diesem Kapitel soll somit sowohl den narrativen Intentionen und Ambitionen als auch deren Scheitern nachgegangen werden, um den zuvor erwähnten Koordinationsbedarf als Teil der sozialen wie ästhetischen Familienfilmpraxis ins Blickfeld zu rücken.

Das Thema Freizeit findet im untersuchten Material durch den Prater-Besuch nicht nur zu einem repräsentativen Ort des Vergnügens und der Attraktionen in Film und Wirklichkeit, sondern bindet sich darüber hinaus in die öffentliche Zurschaustellung ein. Ein Treffpunkt für Familien und Alleinstehende, um der Adrenalinausschüttung durch die Achterbahnfahrt oder erotischen Lustspielen nachzugehen: Der Prater bietet ein beliebtes Sujet für den professionellen Film wie auch Avantgarde- und Familienfilme. In der Auseinandersetzung mit dem Amateurspielfilm „Der grüne Kakadu" stellen Siegfried Mattl und Vrääth Öhner den lokalen Bezug zum Prater als ein 'Territorialisieren des Begehrens' heraus:

> „In both instances, it is the combination of the hand-held camera and the 'Phantom-Ride' device that brings out the subjective element within locations of communal experience. […] With its proto-cinematographic, optical and mechanical attractions (house of mirrors, fast photography, mutoscope, scenic railways, roller-coasters, cake-walk steps, autodrom, flying, carousels) on the one hand, and its cultural *topoi* (setting of social and ethnic diversity, erotic flairs, and sexual appetite) on the other, the Prater was the 'natural' setting for Viennese Films, but precisely for this reason demanded a certain cinematic 'surplus'."[41]

---

39 Vgl. Roger Odin: *Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen*. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In. Montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. S. 52ff.

40 Hanns Plaumann: *Dramatischer Frühlingsfilm*. In: Photo- und Kino-Sport. Wien: Herlango Photo-Gesellschaft m.b.H. April 1938, S.75.

41 Siegfried Mattl und Vrääth Öhner: The Aesthetics of the Possible: *The Green cockatoo* as Bricolage of Heterogeneous Traditions. In: Ryan Shand and Ian Craven: Small-Gauge Storytelling. Disccovering the Amateur Fiction Film. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013, S.253.

Der Prater kann in seiner filmischen Erkundung also das subjektive Erleben als eine lokale Erfahrung herausstellen und fordert gleichzeitig – insbesondere durch diesen prädestinierten Status – einen filmischen Mehrwert, der sich in der Gestaltung niederschlagen kann. Pierre Bourdieu schreibt über die gängige Lektüre von Photographie als ein (funktionales) Transzendenzverhältnis von Bedeutendem und Bedeutetem, das sich in der unmittelbaren Lesbarkeit der Intention niederschlagen soll:

> „Herstellung und Betrachtung der Familienphotos haben zur Voraussetzung, daß man sich jedes ästhetischen Urteils enthält. Der sakrale Charakter des Objekts und die ihm angemessene Relation zwischen Photographie und Gegenstand genügen, um die Existenz eines Bildes zu rechtfertigen, das nichts anderes zum Ausdruck bringen will, als die Erhöhung des Gegenstandes und das zur Vollkommenheit gelangt, indem es diese Funktion vollkommen erfüllt. Zweifellos ist das Bemühen um ästhetische Qualität des Bildes um so mehr die Ausnahme, je ritueller der Gegenstand ist.“[42]

Hier widersprechen sich somit zwei Momente von Familienfilmpraxis; zum einen handelt es sich beim Prater um einen bevorzugten und geeigneten Ort für filmische Erkundungen, der das sogenannte filmische 'surplus' einfordert und andererseits ist der Praterbesuch ein sonntägliches Ritual für Familien, sodass laut Bourdieu kaum mehr Bemühung um ästhetische Qualität aufgewendet werden muss.

Der Ausflug nach Dornbach zeichnet sich überwiegend durch den Schnitt (vermutlich als Schnitt in der Kamera, also im Rahmen einer Aufnahme bzw. ihrer Unterbrechung durchgeführt) und die bildliche Gestaltung als ambitioniert im Verhältnis zu den anderen 9,5mm-Aufnahmen aus. Die zum Teil in ihrer Inszenierung offensichtlichen Handlungen des Sohnes werden durch bewusst gesetzte Einstellungsgrößen und -abfolgen konvergiert. Die unsicheren Blicke des Sohnes in die Kamera verweisen auf ein Verhalten, das zu vermeiden in der Handbuchliteratur und in Zeitschriften paradigmatisch für ästhetische Standards propagiert wird, und im Falle Hallers möglicherweise auf das Alter des Jungen zurückzuführen ist.[43]

Roepke unterscheidet zwischen der „medienspezifischen“ und „natürlichen“ Wirklichkeit, die durch ein gewisses Verhaltensregelwerk vor der Kamera erzeugt werden soll.[44] Während der Unterschied zu kommerziellen Spielfilmen im Anspruch verborgen liegt, der verdeckten Wirklichkeit nachzuspüren, gehen manche Anweisungen für das Filmen soweit, Tipps für das Aufrechterhalten der gespielten (eigenen) Rolle zu geben, um die Anwesenheit der Kamera vergessen zu machen. Die

---

42 Pierre Bourdieu: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie.* In: Pierre Bourdieu/Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, S. 101.

43 Vgl. hierzu Hellmuth Lange: *Wir filmen mit 9,5*. Filmbücher für Alle 8. Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1942, S.62f.

44 Vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung*. S. 84-93.

Auffassung einer natürlichen Wirklichkeit erteilt den privaten Filmenden die Bürde die „wahre Wirklichkeit“ – quasi die verdeckte Wesenhaftigkeit des Alltags – mit der Kamera einzufangen und die zweite Vorstellung von Wirklichkeit geht mit der Haltung des kommerziellen Spielfilms einher, indem das persönliche Leben zu einer Rolle stilisiert wird, um sie „authentisch“ einzufangen und ästhetisch erfahrbar zu machen.[45] Da das Spielen einer Rolle am ehesten in den Ausflugsaufnahmen auszumachen ist – indem diese Rolle derart erkenntlich stilisiert und überformt ist – kann in Hinsicht auf das 16mm-Material von einem Spannungsfeld ausgegangen werden, das verschiedene Ansätze bietet, Wirklichkeit filmisch darzustellen. Während einige Fragmente eine medienspezifische und dementsprechend ästhetisierte Wirklichkeit zu erzählen versuchen, finden sich in den Aufnahmen aus dem Schwimmbad und dem Prater mehr oder weniger Momentaufnahmen des öffentlichen Lebens, in der die Beteiligten weniger vorgeben, eine Rolle zu spielen. Anleitungen zur filmischen Gestaltung sollten den wiederkehrenden Gegenstandsbereich von Darstellungen aus dem eigenen Leben für das Publikum von der potentiellen Langeweile befreien. Mithilfe der Montage und Titel- bzw. Herstellereinblendungen an Anfang und Ende sollten die meist aus kleinsten Fragmenten bestehenden Filmteile im Nachhinein mit einer Sinnstruktur versehen werden:

> „Ein Mangel, den die Amateurfilme noch immer aufweisen, besteht in der Betitelung. Die meisten Amateure beschränken sich darauf, den Film so wie er aus dem Entwicklungslaboratorium kommt, auf eine kleinere oder größere Spule zu wickeln und ihn bei passender Gelegenheit seinem Freundeskreise mit mündlichen Erklärungen vorzuführen. Dazu läßt man vielleicht noch Grammophonmusik spielen. Daß die Wirkung des Films dadurch verlorengeht, ist meist unbekannt. Wenn sich außerdem noch ein anregender Dialogwechsel während des Filmablaufs entwickelt, der die Aufmerksamkeit von der Bildfläche ablenkt, erhebt sich die Frage: Wozu die ganzen Vorbereitungen, wozu der Film überhaupt? Dabei ist die ganze Herstellung der Filmtitel so einfach und amüsant und bietet durch ihre Vielfalt ein amüsantes Betätigungsfeld, besonders für die Herbst- oder Winterabende, so daß jeder Amateur darangehen sollte, seine Filme einer Sichtung zu unterziehen, um das nachzuholen, was er bisher als nebensächlich angesehen hat. Er wird dann nach Ergänzung der seelenlosen Szenen dem Film einen gedanklichen Zusammenhang geben und erstaunt sein, zu sehen, daß sein schon so oft abgeleierter Film ein neues Antlitz bekommen hat und die erneute Vorführung seinen Gästen und ihm wieder Freude bereitet.“[46]

Diese Form der Ambition lässt sich in Hallers Aufnahmen nicht feststellen, sodass es sinnvoll erscheint, auf die fragmentarische Umsetzung narrativer Intentionen einzugehen.

Denn insbesondere durch Brüche mit der Planung kann die Ambition hervortreten: Der Sohn klettert über einen Zaun – den zu umgehen keine Schwierigkeit dargestellt hätte, wohl aber als spannendes filmisches Element im Rahmen des Ausflugs aufgefasst und somit gefilmt wurde – und

---

45 Vgl. dazu Schneider „Beobachtung versus Katalyse“ in: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004, S.114ff.

46 Friedrich Kuplent: *Rund um den Filmtitel*. In: Photo- und Kino-Sport. Wien: Herlango Photo-Gesellschaft m.b.H. November 1938, S. 213.

findet dann seinen zuvor abgelegten Wanderstock nicht mehr an der vermeintlichen Stelle wieder. Die Geste der Verwunderung zeigt sich für einen kurzen Augenblick und evoziert ein (vermutlich ungeplant) humoristisches Moment bis der Schnitt zur nächsten Szene folgt.

Abb. 5

Abb. 6

Diese kurze, scheinbar ungeplante Geste steht in Widerspruch zur Planung der zuvor flüssig durchgeführten Sinneinheiten wie 'Jause am Wegesrand', 'Frage nach der Uhrzeit' oder 'Erholungsschläfchen auf der Wiese'. Die Ambition würde eher vorsehen, dass der Junge nach dem Wanderstock greift und schließlich aus dem Bild verschwindet, denn dem entsprechend wie Schneider die Anfänge für Familienfilme auf typische Darstellungsweisen hin untersucht, kann anhand vom Haller-Material von tendenziellen Finalisierungsmustern der Sequenzen gesprochen werden. In das Bild hineinzukommen ist als Beginn einer Szene ähnlich beliebt wie aus dem Bild hinaus- oder vorbeizugehen, um diese enden zu lassen oder in die nächste überzugehen.
Weiters kann hier auf die 'Figuren des Missratens' von Roger Odin hingewiesen werden, die Schneider in ihre Ausführungen einbezieht:

> „Hierzu zählen die fehlende Geschlossenheit des Werks, das Bruchstückhafte der Narration, die ungewisse Zeitorganisation und die Willkürlichkeit in den räumlichen Beziehungen. […] Vielmehr zeigt sich für Odin am Familienfilm, dass es verschiedene Kinos und verschiedene

> institutionelle Kontexte des Kinos gibt: das klassische fiktionale, das pädagogische, das industrielle und eben das familiale Kino.“[47]

Wenn zuvor Chalfens Zugang nicht ausgeführt wurde, so deshalb weil in Schneiders und Roepkes Zugang, angelehnt an Odin, ein Verständnis von Familienfilm deutlich wird, das den Aufnahmen nicht zwangsläufig eine das professionelle Kino nachahmende Funktion unterstellt, sondern die Praxis auf ihre Freiräume, Abwege und Brüche hin untersucht:

> „Für Familienfilme bedeutet dies, so Odin, dass sie nicht Freude bereiten, *obwohl* sie technisch mangelhaft sind, sondern *weil* sie in ästhetischer Hinsicht unbefriedigend bleiben. Als mangelhaft erscheinen sie vor allem im Vergleich zu professionellen Filmen, weisen sie doch viele ‚Fehler‘ auf, wie beispielsweise unscharfe Aufnahmen, sprunghafte Einstellungsfolgen, zu lange oder zu kurze Einstellungen. Diese Fehler entsprechen jedoch der Funktion der Gattung, Familiensinn zu stiften.“[48]

Doch nicht nur technische Fehler können als Katalysator der Familienerinnerung gesehen werden, sondern auch die vor oder hinter der Kamera Beteiligten tragen ihren Teil dazu bei, wie in den Haller-Aufnahmen das zuvor beschriebene situative Verhalten des Sohnes gezeigt hat.

Das Material liefert erzählerische Fragmente, die in sich noch einmal geteilt sind. Die kausale Kette ist keineswegs mit den Narrationen „großer“ Spielfilme vergleichbar, jedoch weisen die narrativen Bruchstücke in ihren beschränkten technischen Möglichkeiten und Ausarbeitungen auf eine Intention hin, die den Alltag mit all seinen 'Geschichten' zu (v)erdichten versucht,[49] wie im folgenden Kapitel noch in zeitlicher Hinsicht gezeigt wird. Hier stehen die Geschichten im Vordergrund, die ein Charakteristikum in der Familienfilmpraxis darstellen: Abseits von einer Kameraanwesenheit oder in Spielfilmen stellen diese Handlungen keine herausragenden Erzählungen dar und würden möglicherweise in der Art und Weise nicht stattfinden, weshalb Roepke zum Verhältnis von Wirklichkeit und Familienfilm schreibt, dass sich innerhalb der Aushandlungs- und Kommunikationsprozesse der gemeinsamen Filmpraxis der Rahmen für die Konstruktion sozialer Wirklichkeit ergibt.[50]

In seinen (soziologischen) Auseinandersetzungen mit Photographie hält Bourdieu fest, dass „die soziale Norm sowohl das festlegt, was photographiert werden muß, als auch das, was photographiert werden darf […].“[51] Als Technik des Festlichen (wie z.B. der Hochzeiten) und

---

47 Roger Odin: *Rhétorique du film de famille.* In: Revue d’Esthétique, No 1-2, 1979, S. 340-373. Zit. Nach: Alexandra Schneider: Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004, S. 30.

48 Alexandra Schneider: *Die Ankunft von Tante Erica.* Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen. In: Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 12/2/2003, S. 120.

49 Vgl. hierzu wieder Friedrich Kuplent in Bezug auf die Vorbereitung solcher filmischen Alltagsgeschichten durch ein Drehbuch in: Photo- und Kino-Sport. Oktober 1938, S. 193f.

50 Vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* S. 164f.

51 Pierre Bourdieu: *Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede.* In: Pierre Bourdieu/Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, S.

Technik der (familialen) Integration dient Photographie vielmehr dazu Menschen und Ereignissen Bedeutung zu verleihen, als dass sich zufällige Elemente wiederfinden. In Bezug auf das untersuchte Material ist das ein Umstand, der bedacht werden sollte, jedoch auf das Filmische möglicherweise nicht ohne weiteres übertragen werden kann. Denn Hallers Aufnahmen bezeugen hingegen, dass das Alltägliche wie z.B. 'der Sohn bei den Hausaufgaben' aufzeichnungswürdig erscheint, um eher als „Historiograph ihrer Kindheit“ einer (väterlichen) sozialen Verpflichtung nachzukommen: „Die Photographie, die die vergängliche Ungewißheit subjektiver Eindrücke durch die endgültige Gewißheit eines objektiven Bildes ersetzt, ist wie dazu geschaffen, als Trophäe zu fungieren.“[52]

Soziale Wirklichkeit wird durch die Anwesenheit einer Kamera geschaffen und verändert, sodass die Aufnahmen nicht als Spiegelung der Alltagswirklichkeit verstanden werden können, sondern mehr oder weniger als poetische Auf- und Umwertung eben jenes Alltags. Unbedeutende Handlungen werden nun zu narrativen Filmfragmenten verdichtet, indem diese einer Planung unterzogen werden, den Beteiligten vermittelt und schließlich – in diesem Fall – vom Sohn nach den Anweisungen des Vaters in prägnanterer Art und Weise vollzogen werden. Durch die Publikation von Fachzeitschriften und Heimkinobüchern, die Anleitungen für die Entwicklung eines narrativen Stils sowie Hinweise für die Ausgestaltung an jedem Punkt der Produktion gaben, wurden laut Patricia Zimmermann ästhetische Paradigmen im Sinne einer kulturellen Norm etabliert.[53]

Zimmermann zeigt die parallele Entwicklung einer wissenschaftlichen Betrachtung von Kindererziehung (ebenso wie die Entstehung von Verhaltenspsychologie als akademisches Fachgebiet) auf, indem sie auf Fachzeitschriften hinweist, die durch die Vermittlung von Ratschlägen das alltägliche Leben in der Familie in narrativer Strukturierung aufzuwerten und zu kontrollieren versuchten.[54] Die Einbettung in einen größeren sozialen Kontext sieht Zimmermann als eine Erklärung für die ansteigende Verbreitung der Schmalfilmproduktion und hebt die Auswirkungen für die ästhetische Gestaltung von Amateurfilmen in zwei Punkten hervor: Die alltäglichen Geschehnisse des Familienlebens werden durch Instruktionen dramaturgischer und narrativer Art aus ihrer Bedeutungslosigkeit hervorgehoben und zu etwas Spektakulärem erklärt.[55]

45.

52 Vgl. ebd. S. 42 bzw. 47.

53 Zimmermann bezieht sich auf den US-amerikanischen Raum. Vgl. Patricia Zimmermann: *Professional results with amateur ease.* The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940. Film History. 2/3/1988, S. 269.

54 Ebd. S. 270f.; vgl. dazu auch: Moya Luckett: *„Filming the Family“:* Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship. The Velvet Light Trap. Number 36, Fall 1995. Austin: University of Texas Print 1995, S. 23f.

55 Ebd. S. 271.

Des weiteren wird *Aktion* – im Sinne des Bewegtbildes – als ein Bestandteil von Familienerinnerung bezeichnet, die mithilfe von Kameraaufzeichnung nun möglich ist und mit einer Annahme von Wirklichkeit einhergeht, die sich der Empirie ähnlich in der Gleichsetzung von Wahrnehmung und Wirklichkeit vollzieht.[56] Deshalb schreibt Zimmermann in Bezug auf eine philosophische Aneignung durch Amateurfilm: „Second, the aesthetic discourse on home movies emphasized action as a necessary component of family memory, reinforcing an idea that philosophical, analytical thinking or spontaneity were not as significant as sequences, progression, and continuous development.“[57]

Narrative Muster können hier nicht einzig auf ihren Schauwert als Konstruktion des Spektakulären zurückgeführt werden, die in Abgrenzung zum Alltäglichen fungieren. Vielmehr kann die von Zimmermann betonte Hervorhebung des Alltäglichen durch den Familienfilm hinzugezogen werden, um der Heterogenität der Aufnahmen gerecht zu werden. 58 Neben die relativ ambitionierten Aufnahmen von den 'Geschichten' des Ausflugs nach Dornbach, treten Bilder von Freunden bei Kaffee und Kuchen, die auf weniger Vorbereitung und vorherige Planung schließen lassen, sondern eher als soziale Praxis fungieren, die das Pläuschen am Tisch ein wenig belebt.

In Bezug auf die Ausflugsaufnahmen der Familie Haller kann Karin Fests Artikel „Stadt. Bewegung. Amateurfilm. Zur medialen Kartographie des bürgerlichen Amateurfilms in den 30er Jahren.“ herangezogen werden: Der Tourismus als ein Phänomen der Moderne geht dem Amateurfilm voraus und weist eine Ähnlichkeit in der Wahrnehmungsweise auf: „Das bewegliche Medium des Amateurfilmers erlaubt es ihm jedoch, den „touristischen Blick“ nicht nur selbst zu erfahren, sondern diesen auch jenen zu vermitteln, die nicht vor Ort waren, sowie das Beobachtete beliebig oft aufzurufen.“[59]

Familienfilme verweisen im Entstehungsprozess auf einen notwendigen Vermittlungscharakter, indem die Beteiligten über die ästhetischen Vorstellungen kommunizieren, und zeugen gleichzeitig mit Blick auf die Rezeption von einem Interesse, das (ausgewählt) Erlebte eindrücklich zu

---

56 Ebd. S. 271.

57 Ebd. S. 271.

58 Ebd. S. 271: „[...] popular articles instructed these movie makers to exalt the everyday details of family living to spectacle, wonder, and prestige.“.

59 Karin Fest: *Stadt. Bewegung. Amateurfilm.* Zur medialen Kartographie des bürgerlichen Amateurfilms in den 30er Jahren. In: Linda Erker et al. (Hg.): Update! Perspektiven der Zeitgeschichte. Zeitgeschichtetage 2010. Innsbruck: Studienverlag 2012, S. 280.

2.4 Zeitlichkeit im Familienfilm

Kollektive Gedächtnisleistung anhand von privatem Filmmaterial kann in der Form nur kommunikativ hergestellt und verändert werden. Das Haller-Material zeichnet sich durch seine offenere Gestaltung aus – da selten ein in sich geschlossener Raum einer Fiktion etabliert wird – und scheint ästhetisch wie historisch dadurch rätselhaft-brüchig und überdeterminiert zugleich. Die schönen Momente überwiegen, es wird aufgenommen, was in der Zukunft so gesehen werden soll.
Die Verschränkung von Produktionszeit, Vorführzeit und Zeit des Films zeichnen den Film als Medium in seiner temporalen Eigenheit aus. Anders als bei der Fotografie umschließt die Zeit des Films den transitorischen Aspekt der Bewegung (der einzelnen Kader) und im Gegensatz zur Zeit einer Theateraufführung ist diese Zeit unendlich wiederholbar. Das Spezifikum von Film, die Möglichkeit zur Manipulation von Zeit und Raum, stellt sich bei der Auseinandersetzung mit Familienfilmen jedoch nicht als ausreichendes Kriterium heraus, sodass es sinnvoll erscheint, die Überlegungen zu den technischen Möglichkeiten mit den Formen der Rezeption zu verbinden. Karl Sierek stellt in seinem Aufsatz eine Doppelperspektive von Aussage (der Mann mit der Kamera) und Äußerung (die Kamera) heraus, die den transitiven Zuschauenden zum „Komplizen des Mannes mit der Kamera“[60] werden lässt und es durch eine ausschließlich primäre Identifikation nicht ermöglicht „sich aus diesem Präsentieren, also *Gegenwärtigmachen* in eine geschützte Vergangenheit zu stehlen.“[61]
Sierek versteht den geschützten Raum des Fiktiven und Imaginären – der durch die Bezugnahme des „Blickobjekts“ auf den diskursiven Außenraum des „Blicksubjekts“ verunmöglicht wird – als eine zeitliche Dimension, die den Zuschauenden eine Konstellation mit Vergangenheit herstellen lassen kann.[62] Der Tempus der Vergangenheit vollzieht sich, indem der Eindringling in eine ödipale Triade einbezogen wird, wenn der/die Zusehende nicht als Komplize des Mannes dem „Blickobjekt“ gegenüber steht, sondern Mann und Frau nun als im Bild Sichtbare auftauchen. Durch diesen Wechsel vom diadischen zu einem triadischen Verhältnis des Eindringlings zu Aussage und Äußerung entsteht eine Distanz, die laut Sierek eine Fiktivisierung fördert.[63] Als deiktische Zeichen fungieren „Gesten und filmische Verfahrensweisen“ [64], die durch ihre referentielle Haltung Hinweise auf das Ereignis in 'filmischer' Weise geben und zu einer

---

60 Karl Sierek: „Hier ist es schön“. S. 153ff.

61 Ebd. S.157. Der Zusammenhang der von Sierek erarbeiteten Valenzen der Lektüre von Familienfilmen soll hier in prägnanter Form angerissen werden, um sich der Zeitlichkeit in Familienfilmen anzunähern; zur Bedeutung von normativer Geschlechterdifferenzierung in Familienfilmen siehe Kapitel 3.2.

62 Ebd. S. 155f.

63 Vgl. Ebd. S. 157f.

64 Ebd. S. 159.

Entkopplung von Aussage und Äußerung führen. Vor der Kamera wird die soziale Situation in einer ästhetischen Überhöhung noch einmal und anders durchlebt: „Sie [die Frau vor der Kamera; S.L.] zeigt nicht, daß sie *ist*, sondern *inszeniert*, wie sie *erschienen sein wird.* Statt ihre Präsenz im Augenblick festzuhalten, wird ein Zustand konstruiert, den man später als ‚schönen' zu empfinden meint."[65]

Die Unterscheidung innerhalb des Rezeptionskreises zwischen denjenigen, die die Filme hergestellt und somit eine andere Bindung zu den Bildern haben (reflexiv) und denjenigen, die Sierek als *Eindringlinge* (transitiv) bezeichnet, scheint somit nicht nur für einen respektvollen Umgang mit dem Material von Bedeutung zu sein, sondern auch in Hinsicht auf ein Erfahrungspotential der Beteiligten. Während diese das Präsens der Vergegenwärtigung mit der vor-zukünftigen Zeit verbinden, oszillieren die Eindringlinge zwischen Präsens und Imperfekt. Und indem diese Zeitebenen miteinander korrelieren, wird laut Sierek auch durch Familienfilme die Modalität von dokumentarisierender und fiktivisierender Lektüre ermöglicht, die vielmehr von den Wünschen geleitet ist und somit von Sierek als utopische *Wunschbilder* in Abgrenzung zum „kleinbürgerlichem Eskapismus" bezeichnet werden:

> „Der Urlaubsfilmer macht also Bilder, die zwar am Unmittelbarsten seine Wirklichkeit zu erdichten und zu verdichten scheinen, doch sind es ihm zugleich solche, die am reinsten von seinen Wünschen Zeugnis geben: der Wirklichkeit und Dokument von Imaginärem in einem; und zwar sowohl für sich selbst, also reflexiv, als auch für den, der nicht von ihm weiß, also für den *Eindringling.* Bei beiden scheinen temporale Modalitäten der Präsenz oder Nicht-Präsenz das Schwanken zwischen den unterschiedlichen Lektüren zu regeln."[66]

Folglich differenziert Sierek für die reflexive Valenz der Lektüre die zeitliche Form des Präsens und des Futurum exactum (als imaginär und normativ zugleich – denn es hat schön zu sein) und für die transitive Lektüre Präsens und Imperfekt. Während von der Zeitform des Präsens ein dokumentarisierender Impetus ausgeht, attestiert Sierek den Zeitformen des Imperfekt und Futur II einen „imaginären Zeitraum der *fiktivisierenden* Lektüre."[67]

Weitergehend kann eine Zeitverschiebung bei der Herstellung wie auch der Lektüre von Familienfilmen ausgemacht werden, die darüber hinaus eine Verdichtung der räumlichen Wahrnehmung und Erfahrung des jeweiligen besonderen Augenblicks bewirkt. Mit Bezug auf Robert Musil beschreibt Sierek den Zusammenhang von Familienfilm als normativ-imaginäres Erfahrungssubstitut, das durch seine technische Reproduzierbarkeit die subjektive Erfahrung von Raum und Zeit vor dem Verschwinden schützen soll:

---

65 Ebd. S. 161.
66 Ebd. S. 165.
67 Ebd. S. 163.

> „So richten sie sich, wenn sie auf Postkarten ‚Hier ist es herrlich' schreiben oder eben zu knipsen und zu drehen beginnen, an Zukünftigem aus und könnten denken ‚hier wird es schön gewesen sein'. Kein Wunder, daß diese *Zeitverschiebung* Hand in Hand mit einer *Raumverdichtung* geht, die nicht mehr registriert, sondern bearbeitet. Alles muß benannt, behalten, begriffen werden können, um nicht sofort dem Vergessen anheimzufallen, um nicht gleich wieder zu verschwinden."[68]

Der Inszenierungsgehalt und die filmische Gestaltung bei privater Filmpraxis weisen folglich nicht nur auf die individuellen künstlerischen Ambitionen und ihre situativen Aushandlungsprozesse hin, sondern sind – die Ausführungen von Roepke und Sierek verbindend – Ausdruck jener Wunschbilder und Sehnsüchte, die von den Ritualen und gelebten Momenten möglicherweise nicht (mehr) erfüllt werden. In Familienfilmen konstituiert sich die Sinnhaftigkeit des alltäglichen Fortgangs durch die filmische Aufzeichnung und ästhetische Gestaltung; die Ordnung des Erlebten kristallisiert sich in Bildern mittels derer auf die sonst so flüchtige Erinnerung zurückgegriffen werden kann. Indem Urlaub, Geburtstag und Familienausflug in uninszenierter Form offenbar selten in Familienfilmen zu sehen sind, weisen die vorfilmischen Ereignisse und Rituale in Anwesenheit einer Kamera auf einen (zeitlichen und faktischen) Umstand der Täuschung hin. Alexandra Schneider setzt Familienfilm und Gedächtnis wie folgt in Konstellation zueinander:

> „Gleichwohl erzählen sie eher von einem ‚so hätte es gewesen sein können' (oder wie Odin sagt: Familienfilme revanchieren sich bei der realen Erfahrung, indem sie sie mythologisieren) und teilen daher mit dem Gedächtnis immer schon das Prinzip der Auslassung, Idealisierung und Stilisierung. Nur ausgewählte Momente – Fragmente von Handlungen, Ereignissen und Wunschvorstellungen – sind in ihnen ‚gespeichert' und damit auch wieder abrufbar, und nur sie können die Erinnerung wiederbeleben."[69]

Robert Castel schreibt im Zusammenhang mit Photographie und Phantasiebildern, inwiefern eine Distanzierung zum gegenwärtig Erlebten stattfindet:

> „Im übrigen setzt die einfache Tatsache, daß jemand ein Photo macht, ein hochentfaltetes Zeitbewußtsein voraus, eine Distanz zur Gegenwart, die sich aus dem Gefühl speist, daß der Augenblick, der festgehalten werden soll, bereits zur Vergangenheit wird. Der der Photographie zugeschriebene Wert bemißt sich exakt nach dieser Distanz zur Gegenwart und zum Wahrgenommenen, und sie erlangt diesen Wert einzig durch das Bewußtsein von dieser Distanz, das im übrigen bei den einzelnen Subjekten mehr oder weniger deutlich ausgeprägt ist. […] Anders als die eigene Erinnerung ist die Photographie ein zielgerichtet eingesetztes Verfahren der bewußten Auswahl und Klassifikation des Vergangenen. […] Der photographische Ritus feiert einzig, was seiner würdig ist. Das Wahrgenommene muß bereits überbewertet sein, ehe es die photographische Weihe erfährt. Dies verweist auf negative und positive Normen. Ein ganzer Aspekt des Erlebten wird a priori durch ideologische, ethische, ästhetische usw. Verbote zensiert."[70]

---

68 Ebd. S. 165.

69 Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004, S. 216f.

70 Robert Castel: *Bilder und Phantasiebilder.* In: Pierre Bourdieu/Luc Boltanski u.a.: *Eine illegitime Kunst.* Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt2006, S. 238f.

Insofern erzeugt Photographie eine Distanz zum gegenwärtigen Augenblick und somit eine gewisse Entzeitlichung, die möglicherweise auf Familienfilme übertragen werden kann. An die Möglichkeit der Gestaltung und Reproduktion des Alltags ebenso wie der außeralltäglichen Ereignisse durch private Filmpraxis schmiegt sich der Eindruck eines Potentials an, die eigene (Familien-) Geschichte zu 'schreiben' und folglich eine gewisse Unvergänglichkeit zu generieren. Dieses Potential gebärdet sich als ein illusionistisches, da – wie in anderen ästhetischen Ausdrucksformen – der Versuch, Zeit in künstlerischer Weise zu überbrücken, zu revidieren oder umzuorganisieren seinerseits als imaginative Vorstellung zu verstehen und zeitlich (begrenzt) gewährt ist. Private Filmpraxis selbst stellt in dieser Lesart einen sozialen Ritus dar, der weniger versucht „einen *Gegenstand* oder ein *Ereignis* festzuhalten, sondern vor allem den *Akt* des Herstellens selbst darzustellen, das Filmen zu filmen oder eben: das Sehen sichtbar zu machen. Was hier geschieht, ist in unmittelbarer Weise der Versuch den eigenen Blick nach außen, auf Eis, zu legen, um sich später sehen zu sehen.“[71]

Wie von Sierek und Roepke in Hinsicht auf die Funktion von Amateurfilmen in Ritualen formuliert, verschiebt die Familienfilmpraxis den Auftrag einer Vergemeinschaftung vom Ereignis zum Akt der Herstellung. Indem der Augenblick selbst nicht mehr genügt, um erinnert zu werden, verändert die filmische Fixierung möglicherweise Erfahrung selbst, die auf den Grenzen unmittelbarer Veranschaulichung beharrt. Das zufällige Moment ist dabei als einzige Konstante zu fassen, die in der Lektüre von Familienfilmen die Erfahrung ermöglicht, die mit Ausdruck 'widerfahren' am ehesten die immanente tendenzielle Passivität und das Unreglementierte des Assoziativen auszudrücken vermag. Jedoch soll den familialen Zusammenkünften und Ritualen nicht ihr gemeinschaftsstiftender Kern abgesprochen werden, da ohne diese soziale (vorfilmische) Wirklichkeit keine filmische Überhöhung, Idealisierung und Reproduktion ermöglicht werden könnte und laut Sierek in diesen gestellten (Wunsch-) Bildern ein „virtueller, vorzukünftiger Status“ ebenso auf eben jenen prekären „Status des Subjekts selbst“ verweist.[72]

Ein weiterer Gedanke, der sich in der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit im Familienfilm aufdrängt, betrifft das Verhältnis von privater Filmpraxis als Teil individueller Freizeit und der ökonomisch organisierten Arbeitszeit. Während Lohnarbeit die Menschen in ihrer auf Produktivität gerichteten Tätigkeit nicht über die Einrichtung und Gestaltung ihrer (Lebens)Zeit verfügen lässt, blitzt in der vermeintlichen Freizeit ein Funke von Selbstbestimmung auf. Theodor W. Adorno schreibt über die Zielgerichtetheit und Naturhaftigkeit der warenproduzierenden Gesellschaft folgendes:

---

71 Karl Sierek: „*Hier ist es schön*“. S. 159.

72 Ebd. S. 162.

> „Die Vorstellung vom fessellosen Tun, dem ununterbrochenen Zeugen, der pausbäckigen Unersättlichkeit, der Freiheit als Hochbetrieb zehrt von jenem bürgerlichen Naturbegriff, der von je einzig dazu getaugt hat, die gesellschaftliche Gewalt als unabänderliche, als ein Stück gesunder Ewigkeit zu proklamieren. […] Denkt man die emanzipierte Gesellschaft als Emanzipation gerade von solcher Totalität, dann werden Fluchtlinien sichtbar, die mit der Steigerung der Produktion und ihren menschlichen Spiegelungen wenig gemein haben. Wenn hemmungslose Leute keineswegs die angenehmsten und nicht einmal die freiesten sind, so könnte wohl die Gesellschaft, deren Fessel gefallen ist, darauf sich besinnen, daß auch die Produktivkräfte nicht das letzte Substrat des Menschen, sondern dessen auf die Warenproduktion historisch zugeschnittene Gestalt abgeben.“[73]

Der Begriff der Freizeit legt nahe, dass es sich dabei um einen Zeitraum handelt, der von eben jener ökonomisch organisierten Determination der Menschen durch Arbeit, unabhängig zu gestalten ist. Dieser Trugschluss offenbart sich vor allem durch die Tatsache der Reproduktion, welche die Arbeitsfähigkeit wiederherzustellen versucht. Trotz allem kann in der Freizeitgestaltung im Allgemeinen und in privater Filmpraxis im Besonderen ausgelotet werden, inwiefern sich das ambivalente Verhältnis von gesellschaftlicher Erfahrung und individueller Lebenswelt in der filmischen Praxis auszudrücken vermag. Indem Familienfilmpraxis als ein Prozess der Vergemeinschaftung[74] gedacht wird und mit den ästhetischen Ambitionen und dementsprechend einem tendenziellen Bemühen um Selbstdarstellung in Konstellation gesetzt wird, können Hinweise auf Identitätskonstruktionen freigelegt werden, die möglicherweise mit den von Sierek formulierten Wunschbildern korrespondieren. Geht es Adornos Erfahrungsbegriff um Funktionszusammenhänge, die sich dem Nicht-Identischen von Subjekt und Objekt, von Individuum und Gesellschaft annähern, so kann das in diesem Rahmen keineswegs adäquat ausgeführt werden.[75]

Mit Sierek können jedoch zeitliche Ebenen in Produktion und Lektüre bestimmt werden, die von ihm weitergehend auf implizite Sehnsüchte gedeutet werden. Der Frage, inwiefern Familienfilme als utopische Wunschbilder bezeichnet werden können und Ritualen sowie alltäglichen Momenten Bedeutung (durch sie) verliehen wird – die sie ohne ihre filmische Reproduktion nicht erreichen würden – soll im Weiteren mit konkretem Bezug auf das Haller-Material „Linie 48, Dornbach“ nachgegangen werden.

Auffällig ist an der Ausarbeitung der Gestaltung im Verhältnis zum 9,5mm-Material von Haller, dass durch vorausgehende Planung und Koordinierung ästhetische Standards geltend gemacht wurden. Die Orientierung an gängiger Handbuchliteratur zeigt sich im sozialen Verhalten der im Bild Anwesenden sowie in der Montage und den Einstellungsgrößen. Der Blick in die Kamera wird

---

73 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia.* Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 178.

74 Vgl. Roepke, Kapitel 2.1.

75 Vgl. Christine Kirchhoffs Beitrag in: Gesellschaft als Verkehrung. Perspektiven einer neuen Marx-Lektüre. Freiburg: ça ira-Verlag 2004.

weitestgehend vermieden, die Handlungen haben weniger situativen Impetus als vielmehr einen kontrollierten Fortgang kausal miteinander verknüpfter Aufnahmen. Evident ist die kausale Verknüpfung in der Gestaltung des 'Ausflugs nach Dornbach'. Wie zuvor herausgestellt, werden (Kamera- und Personen-)Bewegung, Schnitt und Einstellungsgröße derart koordiniert, sodass deutlich wird, was erzählt werden soll. Der Ausflug wird durch inszenierte Mikroeinheiten wie 'Hinfahrt', 'Picknick auf der Wiese', 'Händewaschen im Bach' oder 'nach der Uhrzeit fragen' in sich zeitlich unterteilt und erhält dadurch eine nachvollziehbare Kohärenz. Auf der filmischen Ebene wird den Situationen Bedeutung beigemessen, indem sie durch den Vater im Vorhinein geplant und mit dem Sohn als im Bild handelnde Person koordiniert wurden. Die Bedeutung besteht nicht (mehr) allein in der gemeinsamen Zeit von Vater und Sohn, sondern wandelt sich durch die Anwesenheit der Kamera in etwas, was ohne die filmische Aufnahme unbedeutend und möglicherweise nicht erinnernswert gewesen wäre. Folglich könnte private Filmpraxis als ein Versuch gelesen werden, nicht nur dem Vergessen entgegen zu wirken, sondern darüber hinaus die zukünftige Erinnerung noch vor ihrer (unzuverlässigen) Konstitution als Struktur in einem festgesetzten Rahmen (Handlungen) von Bedeutungsträgern (Familienmitglieder) filmisch zu antizipieren.

Die Kamera beeinflusst diese Konstruktionen in dem kommunikativen Verlauf der Inszenierung als sozialen Aushandlungsprozess und kann den (vorfilmischen) Augenblick tendenziell erzeugen und verändern. Die Bilder sind Ausdruck einer oszillierenden Bewegung zwischen widersprüchlichen zeitlichen Ordnungen: Als Zeugnis eines (zufälligen und ungeplanten) Augenblicks – denn die Inszenierung in Familienfilmen birgt das Potential des Misslingens – und zugleich die Fiktion von Situationen, die in ihrer ästhetischen Funktion in anderer und unverbindlicher Art und Weise auf eine Zeit jenseits des Films verweisen.

Das zeitliche Jenseits in Familienfilmen wird zumeist über jene Brüche mit der Inszenierung hervorgebracht, die das von der sozialen Situation ästhetisch Abstrahierte wieder zu dieser vorfilmischen Wirklichkeit zurückführen. Diese Leerstellen der Sinnkonstitution in gemeinschaftlicher Praxis markieren eben jene Vergangenheit, die die Bilder hervorgebracht hat. Die filmische Fiktion in privaten Filmen verleiht Vorstellungen von glücklichen Momenten einen Ausdruck, der sich als ein vorbildhafter erweisen kann. Imagination von Schönheit und Glück sind der Inszenierung vorgelagert und können in der Lektüre als auf die Zukunft (einer Vergangenheit und Gegenwart) gerichtet verstanden werden.

Heike Klippel schreibt in ihrem Aufsatz „Film und gelebte Zeit“ zur Möglichkeit der Konstellation von Vergangenem und Gegenwärtigem:

„Das elektrische Licht läßt den Unterschied zwischen Tag und Nacht verschwimmen, und der Film erschüttert mit seinen Tricks und Manipulationsmöglichkeiten die Vorstellung von der Irreversibilität der Zeit. Hinausgehend über diese oberflächliche Denaturalisierung und Ent-Linearisierung greifen die technischen Medien des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch einmal ganz anders als die Schrift in die historische Zeit ein, da sie das bewegliche Leben selbst in ihrer Materialität einfangen und in die Zukunft hinüberretten. Phonograph, Kamera und Filmkamera sind Aufzeichnungsmaschinen, mit denen der Verlust der Vergangenheit in gewisser Weise überwunden werden kann.“[76]

[76] Heike Klippel: Film und gelebte Zeit. In: Synema (Hg.): *Kinoschriften 5: Auf der Suche nach dem Filmischen.* Wien: Synema 2002, S. 141.

3) 'Wien 1935 bis 1945': Sehnsucht nach Privatheit oder historischer Ort der Praxis?[77]

Die 9,5mm-Familienfilmaufnahmen wurden vermutlich im Rahmen der ersten Sichtungen in der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums mit „Wien 1935-1945“ betitelt, da diese raumzeitlichen Koordinaten für einen großen Anteil zutreffend und somit ebenso für eine (lokal-)filmgeschichtliche Auswertung hilfreich sind. Weniger mit narrativer Stringenz ausgestattet,[78] zeigt sich in diesem Filmmaterial im Vergleich zu den dargestellten Aufnahmen im vorangegangenen Kapitel als auch zu zeitgenössischen Amateurfilmproduktionen eine verhältnismäßig geringe ästhetische Ambition. Häufige Über- und Unterbelichtungen, wenig miteinander verbundene Szenen oder größere Sinneinheiten und tendenziell abwechslungsarme Kombinationen von Einstellungsgrößen- und -längen weisen das Haller-Material als eine lose Aneinanderreihung von Aufnahmen der Familie und ihren Unternehmungen in und um Wien aus. Neben Spaziergängen, Einkäufen oder Busfahrten in Wien, Grabpflege am Friedhof, Ausflügen nach Schönbrunn und in den Prater (offensichtlich beliebte, da mehrmals wiederkehrende Motive), bei denen ein identer Kreis von Personen involviert ist, finden sich Bilder von Landpartien mit Freunden oder Verwandten. Zeitliche Sprünge sind durch den Jahreszeitenwechsel erkennbar, indem beispielsweise auf das Spiel zweier Kinder im sonnigen Garten Straßenaufnahmen von Sohn und Freund aus Wien im Herbst/Winter folgen oder der Sommertag mit Frau und Sohn in Schönbrunn abrupt zum Spaziergang von Herr Haller mit einer anderen Frau – vermutlich der Schwester – in verschneiten Alleen wechselt. Vermutlich durch die Beleuchtungssituation bedingt,[79] verlagert sich das familiale Geschehen und seine Inszenierung häufig ins Freie, was das überwiegend räumliche Setting und zum Beispiel 'Babys erste Schritte' vor dem Wohnhaus veranschaulichen.

---

77 Martina Roepke beschreibt ihre Forschungsperspektive als eine Suche nach dem Strukturellen im Kontingenten, wobei sie erkennbare Muster intentionalen Handelns in den einzelnen untersuchten Praktiken von Brüchen und Sprüngen, Irrwegen und Freiräumen zu unterscheiden versucht, um „diese letztlich im Hinblick auf den historischen Ort der Praxis zu deuten.“, vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung*. S. 33f. Diese Perspektive erscheint für die Auseinandersetzung mit dem Haller-Material sinnvoll, um in der Heterogenität und Fragmenthaftigkeit strukturelle Eigenheiten zu erkennen und mit diesen Merkmalen die Familienfilmpraxis im Konkreten zu deuten.

78 Vgl. zu der rudimentären narrativen Kohärenz in Familienfilmen: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir*. S. 180-209.

79 Fritz Blaschko schreibt 1941 hinsichtlich der Lichtquelle zur Aufnahme: „Das schwierigste Problem bleibt aber stets die Lichtquelle. Wir brauchen ein ausgeglichenes, weiches oder konzentriertes Licht, das uns eine einzige Heimlampe allein nicht gibt.“ In: Fritz Blaschko: *Schmalfilmbasteleien.* Berlin: Otto Elsner Verlagsgesellschaft 1941, S. 24. Dementsprechend verlagert Haller vermutlich der Einfachheit halber und seinen Ambitionen gemäß einen Großteil seiner Filmaktivitäten in das urbane und ländliche Setting, wie sich auch durch die zumeist unterbelichteten Innenaufnahmen zeigt.

Trotz der tendenziellen Zusammenhanglosigkeit von Einstellungsfolgen sind Mikro-Erzählungen wie der Ausflug mit Freunden ins Grüne auszumachen, die vor allem durch die Hin- und Rückwege markiert sind (als Ereignisse des Ausflugs selbst werden 'Die Jause', 'Schmusen der Erwachsenen im Grünen' und 'Blumenstrauß für Mutter' in Szene gesetzt). Des Weiteren sind Kinderaufnahmen und repräsentative Stadtbilder wiederkehrende Motive, sodass diese als Muster aufgegriffen und im Kontext mit dem vermittelten Familienbild vor allem in Hinsicht auf geschlechtsspezifische Implikationen sowie private und öffentliche Räume diskutiert werden soll.

3.1 Die „Suche nach dem Strukturellen im Kontingenten“

Mögliche Parameter, die für die Suche nach erkennbaren Mustern in der privaten Filmpraxis sinnvoll erscheinen, betreffen zum einen die filmische Gestaltung (Schnittfolgen, Einstellungen, Kamerabewegung), die Auswahl der Motive und Sujets sowie ihre räumliche Einbettung und das Verhalten der Beteiligten im Raum und zum anderen den historischen Kontext, in dem diese selektiven Familien- und Wienbilder verortet werden müssen. Die Beziehungskonstellationen zwischen den involvierten Personen sind für die filmwissenschaftliche Analyse durch die schon erwähnte doppelte Lücke in der Überlieferung rätselhaft, da es sich einerseits um Stummfilmmaterial handelt und anderseits die in der Vorführpraxis erzählten Kontextinformationen nicht rekonstruierbar sind. Die im Rahmen der Produktion und Vorführung vorhandene Sinnstiftung – durch das Verhältnis der Beteiligten zueinander – wird durch die Neukontextualisierung entzogen. In der Deutungsarbeit, die über die mögliche Intention des Filmenden hinausgeht, findet die filmwissenschaftliche Analyse ihre Herausforderung. Indem die doppelte Lücke dazu veranlasst, auf die dem Material immanente Sprache einzugehen, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die filmischen Gestaltungsformen und ihre vermittelte Bedeutungsproduktion. Die Familienfilmpraxis des konkreten Personenkreises produziert Bilder, die Botschaften von den und für die Beteiligten formulieren. Der Bezug dieser Aufnahmen zur Makroebene gesellschaftspolitischer Wirklichkeit ergibt sich aus der Verlagerung des Blickwinkels, die mit Heather Norris Nicholsons Begriff *relocation*, dem Standort- oder Perspektivenwechsel, erklärt werden kann:

> „Its earlier private and largely personal messages to, by and for the family and friends originally intended as its viewers become subordinate to what it may now contribute to wider patterns of understanding about broadly similar social groupings. Particularities give way to generalities. Meanings are remade, redefined and transformed as new eyes look at images, distanced by time, space and positionality. The images tell different stories.“[80]

[80] Heather Norris Nicholson: *Moving Pictures, Moving Memories.* Framing the Interpretative Gaze? In: Sonja Kmec and Viviane Thill (Hrsg.): *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of*

Die hauptsächlichen Motive und Sujets der Wien-Aufnahmen bilden Ausflüge ins Grüne, Spaziergänge in der Stadt (Schönbrunn, Prater, Kanal) und die Kinder bei ihren ersten Schritten oder beim Spielen. Zudem werden repräsentative Gegenden (Stephansdom, Parlament, Rathaus und Heldenplatz) mit der Kamera erkundet, jedoch ohne die Familie ins Bild zu rücken. Diese drei Sujets strukturieren das Material durch ihre vielfältige Wiederholung.

Spaziergänge und Ausflüge

Anlass zum Filmen bietet sich für Amateure vor allem in der Zeit, die nicht für alltägliche Pflichten und Erledigungen vorgesehen ist. Folglich ist die Bedingung für eine Amateurfilmpraxis nicht nur von der finanziellen Lage einer Person abhängig und somit für gewisse Einkommensschichten realisierbar, sondern darüber hinaus auf die Möglichkeit angewiesen, über Freizeit zu verfügen. Als filmenswerte Ereignisse werden von Haller solche gewählt, die entweder den lokalen Bezug des Wohnhauses beinhalten oder das Motiv der Freizeitaktivität verfolgen. Alexandra Schneider legt den Nexus von Familienfilm und Freizeit wie folgt dar:

> „Das klassische Modell dieser Gattung lässt sich entsprechend als fragmenthafte Dokumentation gemeinsam verbrachter Freizeit beschreiben: Gefilmt wird vor allem an Sonn- und Feiertagen oder im Urlaub, in der „arbeitsfreien" Zeit der Erwerbstätigen, was in den sozialen Verhältnissen, von denen hier die Rede ist, meistens die Zeit des Vaters bedeutet. […] Freizeit wird immer mehr zu einer Art Auszeit, die komplementär zum Berufs- und Familienalltag zu gestalten ist. Mit der Zunahme an arbeitsfreier Zeit nimmt das Bedürfnis nach „sinnvoller" Strukturierung und Betätigung zu. […] Sie wird zunehmend als Handlungsbereich gesehen, der mit Begriffen wie Aktivität, Selbstverwirklichung und Freiheit besetzt ist."[81]

Schneider betont den sich verändernden Charakter von Freizeit, der eine abnehmende gemeinschaftsstiftende Bedeutung (bspw. im Sinne von kirchlichen Pflichten) zugemessen wird, sie formuliert vielmehr ein bürgerliches Versprechen auf individuelle Entfaltung. Der Familienfilm als integrative und interaktive Praxis stellt hingegen das Moment des Gemeinsamen erneut in den Mittelpunkt und fordert den Vater, möglicherweise entgegen der geschlechtsspezifischen Konventionen, zur Beschäftigung mit den Kindern heraus. Zudem sorgen Wohlstandsteigerung, Verstädterung, Motorisierung und die allgemeine Freizeitzunahme für die Etablierung von Tourismus, sowie explizit steigende Löhne und der Anspruch auf Urlaubszeit einer arbeitsrechtlichen Entwicklung entsprechen, die konstitutiv für den Zusammenhang von Bürgertum und Freizeit erscheint.[82]

Amateur Images. Trier: Kliomedia 2009, S. 75.

81 Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 71f.

82 Vgl. ebd. S.71ff

Auffallend häufig filmt Haller den engeren Familienkreis bevorzugt im Rahmen von Spaziergängen in der Stadt, während bei den Ausflügen in die grüne Umgebung zumeist weitere Personen involviert sind. Die Unternehmungen in der Stadt changieren zwischen eindeutig sonntäglichen Freizeitaktivitäten wie dem Besuch des Zoos in Schönbrunn oder Riesenradfahren im Prater und weniger an Attraktionen orientierten Spaziergängen, die zumeist das Gehen selbst zum Thema machen. Das Spazieren in der Stadt hebt sich vor allem in seiner Geschwindigkeit von der An- und Abreise bei den Ausflugsaufnahmen ab. Ehefrau und Sohn schlendern auf ihrem Weg in die Wohnung nicht, sondern sind zumeist in flottem Schritt unterwegs und weisen damit möglicherweise auf den Umstand hin, dass die Familie keine große Unternehmung gemacht hat. Auch wenn der Aufwand und die vorherige Planung der 9,5mm-Aufnahmen aus Wien im Vergleich zu dem 16mm-Material geringere Ambitionen aufweist, sondern tendenziell situativ entstanden sind, lassen sich wiederkehrende Schauwerte[83] in der Gestaltung wie auch Motivwahl erkennen: Fenster und Türen werden für Rahmungen verwendet, um die alltägliche Begegnung zu visualisieren oder in die folgenden Aufnahmen vom Einkauf, Ausflug oder Spaziergang überzuleiten. Wird das räumliche Setting der Straße in dem 16mm-Material noch in unwesentlichem Ausmaß genutzt, so scheint die nachbarschaftliche Umgebung nun vor allem aufgrund pragmatischer Kriterien als (erkennbarer) filmischer Hintergrund an Bedeutung zu gewinnen. Das Tempo und die Art und Weise des Gehens kennzeichnen in den Spaziergangs- und Ausflugsaufnahmen die damit verbundene Absicht: Das entspannte und langsame Schlendern von Ehefrau und Sohn wie von einem größerem Bekanntenkreis visualisiert die Möglichkeiten, Freizeit zur Schau zu stellen.

Dabei wird jedoch weniger in künstlerischer Hinsicht aufwendige Planung vorgenommen, als dass vielmehr das Spazieren in seinem Freizeit- und Erholungszweck aufgefangen und für die filmische Erinnerung fixiert wird. Das Moment des Gehens erweist sich Carina Lesky zufolge in Amateur- und Familienfilmen als reflektierender Prozess auf das Potential – dem Benjaminschen Flaneur und Sammler ähnlich – dem urbanen Rhythmus der Moderne eine eigene Geschwindigkeit entgegenzusetzen. [84] Zudem weist Lesky auf das Näheverhältnis zu Konzepten der Situationistischen Internationale und die Besonderheit hin, dass die Filmaktivität Handlungs- und

---

83 Vgl. zu Schneiders Begriff und den paradigmatischen Motiven in Familienfilmen: „Vielmehr fängt die Produktion des Familienfilms mit der Auswahl des Ereignisses und des Sujets an, mit der Festlegung dessen, was man als ‚filmwürdig' empfindet." Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004, S. 14 bzw. das Motiv als Schauwert S. 65ff.

84 Carina Lesky: *Filmen Gehen.* Dem Amateurfilm auf den Fersen. In: Werner Michael Schwarz und Ingo Zechner (Hrsg.): *Die helle und die dunkle Seite der Moderne.* Festschrift für Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Wien, Berlin: Turia + Kant 2014, S. 259ff.

Filmraum und deren Wahrnehmung verformen und intensivieren kann, sowie die Entdeckung von Zufälligem und Unvorhersehbarem ermöglicht :

> „Amateur- und Familienfilmer teilen die Faszination für das Sammeln alltäglicher Besonderheiten der ersten Filmemacher und Fotografen sowie des Flaneurs, der beobachtend die Straßenzüge moderner europäischer Metropolen entlangspazierte, um Ausschau nach Details im Geschehen der gelebten Landschaft zu halten. Gleichzeitig sind sie aber auch selbst aktiv Gestaltende von Raum, den sie durch ihre körperliche und filmbezogenen Interaktionen umformen. […] das Filmen selbst [ist] in seiner Dialektik des Strukturierenden und Zufälligen ein plastischer Prozess, der Charakteristiken des Gehens reflektiert. So werden beide Praktiken bestimmt durch die eigene Aktivität und das Erleben von Umgebung, durch immersive Faktoren von Atmosphären.“[85]

In Hinsicht auf das Haller-Material stellt sich die Frage, ob dieses hohe Potential von Erkundungen und Umformen vorfilmischer Realität mittels „Bewegung, Fragmentierung und Perspektivierung“ durch die Kamera erfüllt wird. Filmische Absorption von Raum entfaltet sich am ehesten über die Personen vor der Kamera, die Bezug auf ihre Umgebung nehmen und somit zumindest die Darstellung einer Beobachtung und Reaktion auf diese nahegebracht wird. Nicht der filmische Prozess selbst strukturiert das Wahrgenommene – indem beispielsweise ein Detail entdeckt und in der Großaufnahme Bedeutung verliehen oder dem zugehörigen Zusammenhang entrissen wird – sondern über das Verhalten der Personen ist eine Interaktion mit dem räumlichen Kontext erkennbar. Unterbrechungen im Prozess des Gehens, um zum Beispiel Ausschau zu halten, wirken eingeplant und können als Mikrogestalt eines filmisch-plastischen Prozesses der Interaktion mit Raum und Filmsituation im Sinne Leskys verstanden werden. Die Ehefrau weist durch Zeigegesten auf etwas hin (bspw. auf das Panorama, woraufhin der Schwenk in diese Richtung von Haller vorgenommen wird) und die Bekannte winkt aus dem Fenster in Richtung Kamera, sodass der städtische wie ländliche Raum und seine Eigenheiten nicht ohne die in ihr handelnden Personen vermittelt werden. Die räumliche und filmische Interpretation der Realität funktioniert somit weniger im Kontext der zuvor erwähnten räumlichen Umformung und Absorption Leskys, sondern eher fordert das mit geringer Planung und Ambition entstandene Material uns dazu heraus, Details zu entdecken, die möglicherweise nicht mit der Intention Hallers, diese filmisch aufzuspüren und festzuhalten, übereinstimmend sind. Die Rhythmisierung des Materials durch das Gehen der Beteiligten hält selten unmittelbar nach der Möglichkeit des Zufalls Ausschau oder weist das Erleben des Raums aus, als dass die Aufnahmen vielmehr der treibenden Intention folgen, die eigene Familie bei Freizeitaktivitäten zu filmen.

Für den forschenden Blick im veränderten Rezeptionskontext kann sich jedoch das Potential entfalten, (alltägliche) Besonderheiten zu entdecken. Details dieser Art stellen beispielsweise die

---

[85] Ebd. S. 266.

Beschriftungen der Hauswände (*ZIVIL* und *LSK* sowie entsprechende Pfeile für die Kennzeichnungen der Luftschutzkeller und *NA* für Notausstieg) dar, die möglicherweise historische Erkenntnisse liefern, indem sie Auskunft über das (heute nur über solche Bildquellen zugängliche) Stadtbild Wiens während der Kriegszeit geben. Das (vermutlich) nicht intendierte Aufzeichnen hintergründiger Details in den Straßen Wiens reflektiert jedoch gleichzeitig die Bedrohung der Alltäglichkeit des gelassenen Umherstreifens.

Abb. 7

Der Ausflug in die (Wiener) Peripherie stellt an sich schon eine Handlung dar, der noch das gewisse Extra durch Kussszenen im Grünen oder Panoramaschwenks für die Vermittlung des Gesamteindrucks hinzugefügt wird; Schneider schreibt dazu Folgendes: „Der Panoramaschwenk imitiert zum einen den Sehvorgang: Er lässt den Blick schweifen. Auf der anderen Seite lädt die Bewegung des Schwenks die Landschaft auf und attributiert ihr damit Bedeutsamkeit. Durch einen Panoramaschwenk findet eine Art Musealisierung der Landschaft statt, indem sie zu sehenswürdigen Ansichten, zu touristischen Filmbildern gerinnt.“[86]

Die Einstellungen in den Ausflugsaufnahmen variieren zumeist zwischen Totale, Halbtotale und Nahaufnahme, bilden jedoch kein abgestimmtes Verhältnis zu einem narrativen Zusammenhang[87] und evozieren auch in ihrer Länge wenig Abwechslung: Für verhältnismäßig statische Situationen werden lange und wiederkehrende Einstellungen auf die Gesprächsrunde und Ausflugsgruppe eingesetzt, wobei zumeist auf eine Person fokussiert wird. Ähnlich einer Vorstellungsrunde fungiert die Kamera in vermittelnder Weise und setzt die Anwesenden nacheinander in der Nahaufnahme in

86 Ebd. S.91

87 In der Handbuchliteratur wird zumeist die Abwechslung zwischen Totale, Nah- und Großaufnahme für eine dynamische Gestaltung empfohlen. Vgl. dazu: Alex Strasser: Kind und Kegel vor der Kamera. Tagebuchblätter eines Filmamateurs. Filmbücher für Alle (2). (Hrsg.: A. Kraszna-Krausz). Halle (Saale): Wilhelm Knapp Verlag 1932, S. 76f.; H.C. Opfermann: Die neue Schmalfilm-Schule. Harzburg: Heering-Verlag 1940, S. 46ff. ; Paul Gross-Talmon: Filmrezepte für den Hausgebrauch. Kleine Drehbücher für Jedermann. Halle (Saale): Wilhelm Knapp Verlag 1939.

Szene. Auffällig ist hier das Changieren zwischen dem direkten Blick in die Kamera und dem Fortführen der (vorfilmischen und nicht medial situierten[88]) Handlungen der Beteiligten.

Die Bewegung in den Aufnahmen von den Spaziergängen und Ausflügen wird meist durch die in das Bild kommenden Personen geschaffen, sodass die Planung meist darin bestand, mit der Kamera vor der Haustür zu warten oder sich vor (oder hinter) der Gruppe zu positionieren, um sie auf 'natürlichem' Wege in einer immer größeren (bzw. kleineren) Einstellung aufzunehmen und gleichzeitig bildimmanente Bewegung einzufangen. Kaum genutzt wird die Großaufnahme – trotz der Empfehlungen durch Handbücher. Die Nahaufnahme und Halbtotale hingegen finden häufig Verwendung für Aufnahmen von Fenstern und Hauseingängen, aus denen Freunde und Verwandte winken oder heraustreten. Wenige dieser Rahmungen funktionieren in Form eines filmischen Handlungsbeginns und weisen über die spezifische Situation hinaus auf weitere, damit zusammenhängende Geschehnisse.[89] Die Kamerabewegung erschöpft sich hauptsächlich in Schwenkbewegungen, die der Bewegungsrichtung der im Bild Anwesenden folgt und somit in dieser Hinsicht den ästhetischen Anweisungen der Handbücher entspricht. Die Länge der Einstellungen hingegen tendiert häufig zur reizentleerenden Überlastung. Heinrich Freytags Handbuch aus dem Jahr 1939 gibt in Bezug auf die Einstellungslänge präzise Anregungen:

> „Normen sind natürlich schwer aufzustellen. Für den Anfang sei gesagt, daß keine Szene – größere Panorama-Aufnahmen ausgenommen – länger dauern sollte als 8-10 Sekunden Aufnahmezeit. In dieser Zeit läßt sich alles Wesentlich erfassen. Längere Szenen wirken in der Projektion langweilig. Vieles ist in der mittleren Zeit von 4 bis 6 Sekunden zu zeigen und zu sagen. Aufnahmen von unbewegten Dingen, Großaufnahmen, die schon durch vorhergehende Aufnahmen vorbereitet sind, brauchen nicht länger als 2-3 Sekunden auf der Leinwand zu stehen.“[90]

Kinder und Hallers Familienfilme

Sehr prononciert ist die Einstellungslänge insbesondere bei Szenen, in denen Kinder beteiligt sind. Als strukturelles Moment entsprechen Kinderaufnahmen einem gängigen Motiv in Familienfilmen, das auch von der Handbuchliteratur mit dramaturgischen Instruktionen empfohlen wurde:

> „Der letzte Sinn des Schmalfilmens ist ja auch der, eine lebendige Chronik des persönlichen Lebens zu gestalten. […] Dies alles, die ganze Kinderzeit von der Geburt an, all die freudigen und schwierigen Stationen eines jungen Menschenlebens müssen wir mit der Kamera erfassen. In solchen Filmen schenken wir unseren Kindern zum zweitenmal ihre Jugend. In diesem Sinne kann man das bekannte Schlagwort fast wörtlich nehmen: Wer sein Leben filmt, lebt doppelt.“[91]

---

88 Vgl. zu dem Begriff: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 179ff.

89 Alexandra Schneider: *Die Ankunft von Tante Erica.* Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen. In: Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 12/2/2003, S. 124.

90 Heinrich Freytag: *Die 12 Filmtips.* Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1939, S.8.

91 Paul Gross-Talmon: Filmrezepte für den Hausgebrauch. Kleine Drehbücher für Jedermann. Halle (Saale): Wilhelm Knapp Verlag 1939, S. 16f.

Die ersten Schritte der Kleinen werden in den Haller-Aufnahmen mit einer Dauer von bis zu 25 Sekunden aufgezeichnet und deuten auf eine Intention hin, die Schneider mit Sigmund Freud als Versuch deutet, der „infantilen Amnesie“ entgegen zu wirken: „Der Film hilft mit, einen Blick von aussen auf die vermeintlich unschuldige kindliche Wirklichkeit zu werfen, und er vermischt das Gesehene mit der Erinnerung an die eigene Kindheit. Auf diese Weise bezweckt der Familienfilm, aus etwas Flüchtigem etwas Dauerhaftes zu erzeugen. Paradoxerweise scheint dies zu gelingen, während der Film gleichzeitig auch dessen Scheitern dokumentiert.“[92]

An diesem Punkt tangiert die Deutung von Familienfilmpraxis das schon in Kapitel 2.4. diskutierte Verhältnis von Zeitlichkeit und Film im Allgemeinen und das von Zeitlichkeit, Wunschbildern und Begehren in Familienfilmen im Besonderen. In der Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit und Privatheit wird im Weiteren darauf noch einmal eingegangen, um die filmische Sichtbarkeit der Räume auf ihre Grenzen und imaginären Überschreitungen hin zu untersuchen. Hingewiesen sei an dieser Stelle jedoch auf Michelle Citron, die die Differenz von filmischer und persönlicher Erinnerung anhand von Home Movies ihrer eigenen Familie betont. Familienfilmpraxis deutet sie als Verfahren, das Gedächtnis zu strukturieren sowie eine gegenwärtige Selbstvergewisserung zu erreichen: „Home movies were our memory, anchoring us in time and perpetuating the fictions we needed to believe about ourselves. […] We needed to believe that the visual „evidence“ was honest (seeing is believing). We took the surface image as a sign for the whole lived experience. We wanted to believe that the piece was, in fact, the whole.“[93]

Das 'Archiv der Kindheit' entsteht nur durch eine gewisse Agitation der Kinder vor der Kamera.[94] In diesem Kontext gewinnt der von Roepke herausgestellte Koordinationsbedarf an Bedeutung.

Private Filmpraxis ist in höherem Ausmaß an situative Faktoren gekoppelt, die auch im alltäglichen Leben das soziale Gefüge beeinflussen, als dies für die professionelle Filmproduktion der Fall ist. Indem der jede Interaktion formende Handlungsbedarf von Roepke auf die private Filmpraxis übertragen wird, formuliert sie mit kritischem Bezug auf David Lewis den sogenannten Koordinationsbedarf, der den „prozesshaften Charakter von auf einander bezogenen Handlungen“ in einem größeren (konfliktanfälligem) Rahmen beschreibt. Kulturelle Handlungsmuster werden innerhalb dieses filmbezogenen Bereiches auf ästhetischer, technologischer und sozialer Ebene ausgehandelt.[95]

---

92 Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S.104.

93 Michelle Citron: *Home movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, S. 8ff.

94 Vgl. Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 103ff.

95 Vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung*. S. 108.

Eine Szene, die diesen Aushandlungsprozess von sozialer Situation und ästhetischer Ambition veranschaulicht, wird von den beiden Kindern (vermutlich Geschwister) von Freunden bzw. Verwandten exemplarisch dargestellt. In der Nahaufnahme werden die beiden Mädchen (ca. 2 und 4 Jahre alt) in der Wohnung mit Seitenlicht vom Fenster beim Essen gefilmt und schließlich legt die ältere den Arm um die jüngere. Bevor sie diese Handlung vollzieht, wirft sie immer wieder Blicke in Richtung schräg hinter die Kamera, sodass davon ausgegangen werden kann, dass hier vom Kameramann Haller Anweisungen gegeben wurde. Der unterstellte Darstellungsauftrag wird jedoch vom Unwillen der Jüngeren durchkreuzt, indem sie immer wieder versucht, sich von dem Arm auf ihren Schultern zu befreien. Hier finden sich zwei *Figuren*, die in Roepkes Typologie komplexe Muster unterschiedlicher Darstellungstypen im Rahmen filmischer und sozialer Interaktion beschreiben, „deren Form und Funktion sich aus der spezifischen Handlungsdynamik in Situationen privaten Filmens erklären lässt.“[96] Die ältere Schwester übernimmt die Figur der Assistentin, während die jüngere sich mit boykottierendem Verhalten den Handlungsanweisungen entzieht; auch wenn es sich bei der zugewiesenen nur um eine passive Rolle handelt. Jenseits der Familienerzählung findet sich nicht nur zwischen den Bildern (in Form eines unterstellten Darstellungsauftrages), sondern auch durch das konkret Sichtbare eine Situation wieder, die mit dem Darstellungsauftrag bricht und deshalb umso mehr auf Familienfilmpraxis als Ausdruck von Wunschbildern hinweist.

Abb. 8

[96] Ebd. S. 137.

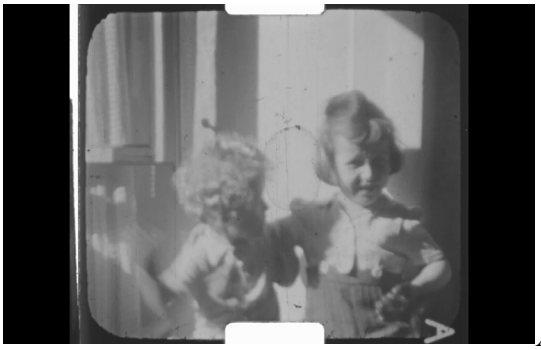
Abb. 9

Zum einen ist ein dokumentarischer Impetus erkennbar, der die Beteiligten dazu drängt, sich so zu verhalten, als wäre die Kamera nicht vorhanden, um eine „natürliche“ Wirklichkeit zu evozieren, zum anderen kann der Versuch durch die Anweisungen, insbesondere mit jungen Akteuren, nur scheitern: „Sie sollen möglichst wie immer agieren und sich gleichzeitig von ihren besten Seiten zeigen.“[97] Das ist vor allem an den Aufnahmen zu erkennen, in denen der eigene Sohn und die beiden Mädchen vor der Kamera agieren. Im Gegensatz zu den Ausflugsmomenten, die zumeist die Gruppe bei einer Tätigkeit (hauptsächlich Spazieren) in Szene setzen, wird bei den Kindern überwiegend die Nahaufnahme als Einstellungsgröße verwendet, die das einzelne Gesicht mit seinen emotionalen Ausdrücken zu erfassen versucht. Die Kleinen sind nicht notwendig in ein übergeordnetes Sujet eingebunden, wie zum Beispiel in das Spazierengehen als ein Phänomen der Moderne, das in der Öffentlichkeit zur Schau gestellt wird, sondern durch die Filmsprache manifestiert sich eine der Entwicklung der Kinder verpflichtete Erinnerungskonstitution. Dieses durch Hallers Familienfilmmaterial festgesetzte und strukturierte zukünftige 'Gedächtnis' ist von selektiven Maßnahmen geprägt, das ausschließlich glückliche und schöne Momente aufzeichnet. Da der Sohn ein wenig älter ist (ca. zwischen 4 und 6 Jahre) und im Vergleich mit den Aufnahmen der Jüngeren vermehrt und mit dem Alter zunehmend filmische Handlungsaufträge übernimmt (wie zum Beispiel 'Blumenstrauß überreichen' oder im größtenteils später entstandenen 16mm-Material 'Ausflug nach Dornbach'), scheint mit dem Älterwerden die Übernahme von Verantwortung und ein abnehmender bildlicher Eigenwert während der Aufnahmesituation einherzugehen.

Als strukturelles Verhalten vor der Kamera kann im Wien-Material durch einen geringen Inszenierungsgrad vor allem die Unschlüssigkeit und das Oszillieren zwischen den beiden Wirklichkeitsmodi, zwischen einer „natürlichen“ und „medienspezifischen“ Verfahrensweise, ausgemacht werden.[98] Obwohl sich alltägliche wie besondere Erlebnisse (bspw. Einkauf und Ausflug) wiederfinden, ist weder eine medienspezifische Fiktionalisierung erreicht noch eine

97 Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 117.
98 Vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung*. S. 84-93.

natürliche Spiegelung der familialen Realität möglich. Die Herstellungssituation ist ein wesentlicher Indikator für eine gelungene Inszenierung und wird Schneider auf eine doppelte Funktion der Familienfilmpraxis zurückgeführt:

> „Bei den Kinderaufnahmen zeichnet sich ein ähnliches Muster ab wie bei den Ferien- und Reiseaufnahmen: Auf den ersten Blick Alltägliches wird durch das Filmen zu etwas Besonderem und Speziellen. In der vorfilmischen Auswahl der Motive und durch das Drehen werden Ereignisse in doppelter Weise verfestigt (das Moment der Dauerhaftigkeit) und verfestlicht (das Moment der Besonderheit). Das Entzücken des Augenblicks wird in seiner Aufzeichnung potenziert; aus einem subjektiven Eindruck wird etwas intersubjektiv Vermittelbares (das Moment der Vorzeigbarkeit).“[99]

Das für Familienfilme genuine Vermeiden von Konflikten oder Trauer vor der Kamera ist in jenen Fragmenten zu erkennen, bei denen die Kamera abrupt abgestellt wird, um beispielsweise die Rangelei zwischen den Kindern nicht aufzunehmen. Für kurze Augenblicke zeigt sich die Spannung von Familienfilmpraxis in dem Balanceakt von sozialer Situation und ästhetischer Ambition.

Repräsentative Orte

Hinsichtlich der räumlichen Auswahl finden sich neben der Wohnumgebung Hallers sehenswerte und beliebte Ausflugsziele der WienerInnen. Wie schon in Kapitel 2 dargelegt, korrespondieren Hallers Prater-Erkundungen mit dem in Spiel- und Experimentalfilmen begehrten Bezugspunkt Wiens. Ähnlich den im vorigen Kapitel beschriebenen 16mm-Aufnahmen wird hier mit der Dynamik von Jahrmarktsattraktionen gespielt. Das Kettenkarussell bietet eine abwechslungsreiche Position, um in ein und derselben Einstellung die üblichen Koordinaten unserer Wahrnehmung ins Wanken zu bringen.

Abb. 10

Während die Zentrifugalkraft dafür sorgt, dass sich der Winkel zum Boden verändert und den Hintergrund durch die Geschwindigkeit linienartig verschwimmen lässt, bleibt das Lachen des

[99] Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 116.

Sohnes nach anfänglichem Wackeln scharf umrissen.[100] Ebenso repetierend filmt Haller Aufsichten aus dem Riesenrad, wobei die Ausflugsgruppe im Waggon in unterbelichteten Aufnahmen hinzugenommen wird.

In den Prater- und Schönbrunn-Aufnahmen treten Familie und Bekannte dazu und schreiben sich somit in die lokale Repräsentation und die damit verbundenen Semantiken ein. Das altbekannte Postkartenmotiv wird im Rahmen eines Familienausflugs aufgegriffen und findet in der Überlagerung von Zurschaustellung der Freizeit und lokaler Eigenheit eine individuelle Interpretation. In den Menschenmengen des Vergnügungsparks sucht die Kamera, sich selbst vergewissernd, die Ausflugsgruppe auf und zeigt Frau und Sohn als Teil der amüsierten Masse und trennt sie doch von ihr ab, indem Haller stets durch Kamerabewegung und Kadrierung bemüht ist, die Familie vor den Tierkäfigen, der Gloriette oder im Karussell zu rahmen. Auffällig ist diese doppelte Bestimmung, wenn Haller mit Bekannten oder vermutlich weniger engen Verwandten ebenfalls den Tiergarten aufsucht und diese kaum in ein Verhältnis mit dem Schauplatz bringt. Das Private tritt dann in der Öffentlichkeit auf, wenn es mit vergnüglichen Freizeitaktivitäten zusammenfällt und dementsprechend Bedeutung durch ein vorhandenes Näheverhältnis verliehen werden soll. Die Zootiere werden hinter den Gittern beim Essen oder Umhergehen aufgezeichnet,[101] ohne dass die Bekannten an der filmischen Situation teilnehmen und nur durch die Eingangstotale auf die Gruppe auf dem Weg im Schönbrunner Park ist das Ereignis nachvollziehbar.

Des Weiteren sind es Schönbrunn samt Tiergarten, Stephansdom, Parlament, Rathaus, Nationalbibliothek und Burgring als repräsentative Ort der Hauptstadt, die Haller filmisch aufsucht. Ein strukturelles Moment ist die Abwesenheit eines politischen Alltags in Hallers Wien-Aufnahmen, der sich ab 1938 vor allem durch eine Beflaggung der Straßen konstatieren ließ. Auffällig ist die Nicht-Sichtbarkeit von politischen Symbolen im Straßenbild und die Absenz von etwaigen nationalsozialistischen (Massen-)Veranstaltungen. Obwohl Straßen und Plätze häufig den urbanen Hintergrund der gefilmten Familienmitgliedern bilden, sind kaum Hakenkreuzfahnen, Plakate oder Menschenmengen zu sehen. In wenigen Szenen aus dem Prater und von einer Einkaufstraße befinden sich unter den zufällig durch das Bild laufenden Passanten Wehrmachtssoldaten und (Ordnungs-)Polizisten. Darüber hinaus lassen Details wie Preisschilder an Karussells, die

---

100 Wie ein Verweis auf die Handbuchliteratur zeigt, wurde dieses Motiv empfohlen. Fritz Schulz schreibt 1938 im Rahmen von Gestaltungsmöglichkeiten in Familienfilmen: „Befindet sich der Amateur jedoch ebenfalls auf dem Karussell, so visiert er während der Fahrt den nächst vorderen oder – hinteren Wagen an. Die fahrenden Objekte werden dann scharf abgebildet, während der sich scheinbar drehende Hintergrund die Sinne verwirrt.“ In: Fritz Schulz: *Film-Schule.* Kurz und bündig. Das Nachschlagebuch für jeden Kinoamateur. Berlin: Photokino-Verlag 1938, S. 20.

101 Vgl. ebd. S. 33: „Der Zoofilm bietet bereits für sich allein eine abgeschlossene Handlung. Das Schild über dem Toreingang oder das Lösen der Eintrittskarten können als Motiv zur Einleitung dienen.“ Derart organisiert verfährt Haller in der Planung wie Montage seiner Filme nicht.

Militärangehörigen den reduzierten Eintrittspreis ankündigen, einen möglichen Rückschluss auf die grobe Datierung zwischen 1939 und 1945 zu. Somit kann auf die sorgfältige Kadrierung hingewiesen werden, die – trotz umfangreicher Möglichkeiten – im auffälligen Vermeiden begründet liegt, ein nationalsozialistisches Stadtbild aufzuzeichnen. Zudem ist festzuhalten, dass im Gegensatz zur Absenz von nationalsozialistischen Symbolen in den Wien-Aufnahmen von 1935-1945 eine Demonstration der FÖJ gefilmt wird, die vermutlich noch im Jahr 1945 stattgefunden hat. Auf welche möglichen Ursachen diese Tatsache schließen lassen kann, wird im Kapitel 3.3. von Interesse sein.

Hingegen zeigen sich in eben jenen Aufnahmen, in denen Frau und Kind die Straße hinunterlaufen und die Kamera mit leichtem Schwenk die beiden verfolgt, teilweise zerstörte Häuser und Steinaufschüttungen im Hintergrund, die auf den Fortgang der Kriegssituation hindeuten. Festgehalten werden kann, dass das Filmmaterial eine strukturell ungewisse Zeitorganisation vorschreibt, die Schneider mit Bezug auf Roger Odin als die 'typischen' Kennzeichen des Familienfilms bezeichnet [102] und die zeitliche Einordnung durch die (von den tagespolitisch relevanten Gegebenheiten abstrahierten) Darstellung Wiens zusätzlich erschwert.

Das Verhältnis von öffentlichen (und somit immer politisch umkämpften) Orten und seinen filmischen Erkundungen zu der Intimität der Familienaufnahmen, wird in Kapitel 3.3 eingehender behandelt. Feststellen lässt sich im Rahmen eines Deutungsversuch jedoch, dass Haller den Ringstraßenbauten ähnlich wie den exotischen Tieren im Zoo einen Mehrwert insbesondere dann beimisst, wenn die engere Familie nicht Teil der Unternehmung zu sein scheint. In diesem Fall werden Aufnahmen in der Totalen und in der Halbnahen vorgenommen; die Räume werden jedoch nicht als Orte der Vermassung und Anonymität markiert (zumeist wirken die Plätze vor den Bauwerken recht menschenleer) [103] und erfüllen ebenso wenig eine familienfilmische Bedeutungsproduktion. Vielmehr stellen die Prachtbauten der Ringstraße in Hallers Aufnahmen sinnbildlichen Bezug zu einer Zeit der mittlerweile untergegangenen Monarchie her, da das politisch Aktuelle und die BewohnerInnen der Stadt Wien nicht eingebunden werden. Die Aufnahmen wirken entrückt von dem Streben nach einer zeitlichen Einordnung und vermitteln über eine Anhäufung touristischer Ansichten hinausgehend das Bedürfnis nach Kontinuität. Ähnlich einem heimatlichen Blick eröffnet Haller eine konventionelle Sicht auf Wien, die aus der Aneinanderreihung trister Totalaufnahmen resultiert. Der touristische Blick in der eigenen Stadt

---

102 Vgl. Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 30ff.

103 Vgl. dazu: Michaela Scharf: *Alltagsleben*. Bilder des Urbanen in einem Amateurfilm der 1930er Jahre. In: Werner Michael Schwarz und Ingo Zechner (Hrsg.): *Die helle und die dunkle Seite der Moderne.* Festschrift für Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Wien, Berlin: Turia + Kant 2014, S. 267ff.

wertet das Althergebrachte auf und macht darüber hinaus das Sehen sichtbar.[104] Der normative Gestus („Hier ist es schön gewesen“) wird ersetzt durch Aufnahmen von Parlament, Rathaus und Stephansdom, die in langsamen Schwenkbewegungen und Untersichten die Monumente erfassen und von Bewertungen durch die in ihr dargestellten Personen (immer in die Kamera lächelnd) befreit werden. Desto fragwürdiger bleibt die Intention, sodass möglicherweise nicht die Vermittlung der Stadtbilder im Vordergrund steht, sondern der Wunsch den (bekannten) Blick auf Wien mithilfe der Kamera in einer neuen und möglicherweise sensibilisierten Art und Weise zu erleben. Dieses (unterstellte) Begehren kann in Form einer Rückbesinnung und Selbstvergewisserung gelesen werden, die sich nur durch den Kamerablick vollzieht.

Abb. 11

Bis auf die Schönbrunn-Aufnahmen bleibt das Stadtbild vor allem an seinen zentralen Plätzen dem Repräsentativen verbunden: Die wenigen Menschen wirken zumeist verloren und stellen Wien weder als Metropole und Ort der Anonymität heraus noch tritt die Familie hinzu und rückt das individuelle Motiv in den Mittelpunkt. Diese Form der Darstellung konstituiert ein Desiderat nach einem unvergänglichen wie zeitlosen Wien und einem Verewigen des touristischen Blicks auf die eigene Stadt, der wie zum Mythos erstarrt wirkt.

Die Ordnung in den Aufnahmen trotz der fragmentarischen Struktur deutet auf Haller in den Wien-Aufnahmen von 1935 bis 1945 als einen Freizeitfilmer, jedoch kaum als Chronisten seiner Zeit und übermäßig ambitionierten Amateur hin. In geringem Ausmaß ist eine Orientierung an Empfehlungen der Handbuchliteratur festzustellen, sodass die Vermutung bekräftigt wird, dass es sich bei Haller nicht um einen engagierten Amateur handelt.[105] Vielmehr zeigt sich ein persönliches Interesse mithilfe der Kamera eine Familiarisierung, eine Zusammenkunft und darüber hinaus eine

104 Vgl. Karl Sierek: „*Hier ist es schön*“. S. 159.

105 Vgl. dazu: Hellmuth Lange 1942: „Da jeder Mensch fest in der Zeit verwurzelt ist, in der er lebt, gehören die Zeitereignisse unbedingt in unser Filmprogramm. […] Diese Filme haben, wie die Familienfilme, nicht nur nach Jahren noch ihren Wert, der Wert steigt sogar von Jahr zu Jahr, da zu dem aktuellen bald noch ein historisches Interesse kommt.“ In: Hellmuth Lange: *Wir filmen mit 9,5*. S. 49ff.

Wirklichkeit zweiten Grades[106] herzustellen, die den privaten Rahmen markiert, somit erscheint die folgende Auseinandersetzung mit den Sphären der Privatheit und Öffentlichkeit notwendig, um Indizien für einen Rückzug in den engeren Kreis der Familie zu diskutieren. Schneider schreibt folgendes zu der Metaebene von Markierungen privater Existenz in Form von Familienfilmen:

> „Die ‚Geschichte des privaten Lebens beginnt mit der Geschichte seiner Markierungen' schrieb der französische Historiker Antoine Prost, und das trifft auch für den Familienfilm zu: Er ist selbst als mediale Markierung zu begreifen. In diesem wird privates Leben und Erleben – in dem, was gezeigt wird und was verborgen bleibt – festgehalten. Vielleicht kommuniziert das veröffentlichte Private dort Privatheit, wo es übersetzt und gestaltet ist, weil ‚echte' Privatheit nie veräusserlicht zugänglich ist oder mit der Veröffentlichung zerfällt."[107]

Die Beziehung zwischen dem Filmmaterial und seiner Interpretation ist, wie schon angedeutet, in Form einer prekären Deutungsarbeit zu verstehen, die ihre Vergewisserung nicht unmittelbar und notwendig in den Aufnahmen findet. Vielmehr zeigt sich eine Kollision zwischen Politischem und Psychischem, Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem,[108] die im Folgenden durch eine Skizzierung der filmischen Gestaltung und wiederkehrenden Schauwerte und ihre Kontextualisierung in normative (geschlechtlich konnotierte) Handlungsbereiche innerhalb von Familienfilmpraxis deutlich gemacht werden soll.

3.2 Zwischen filmischem Auftrag und sozialer Funktion: Die Rolle der Frau

> „Gewöhnlich läuft der Alltag der Familie ohne die Anwesenheit ihres Herrn und Gebieters ab, der als berufstätiger Mensch wohl nur ausnahmsweise Gelegenheit finden wird, Ereignisse des alltäglichen häuslichen Ablaufs zu filmen. (Er sollte daher auf alle Fälle seine Frau zum Filmen ‚abrichten'.) Das sonntägliche Ausspannen aber mit Ausflügen und sportlicher Betätigung bringt von selbst die Gelegenheit zu ausgiebiger Filmerei mit sich."[109]

---

106 Susan Sontag verwendet diesen Ausdruck im Zusammenhang von Fotografie und Surrealismus: „Surrealismus liegt bereits in der Natur des fotografischen Unterfangens, in der Erzeugung eines Duplikats der Welt, einer Wirklichkeit zweiten Grades, die zwar enger begrenzt, aber dramatischer ist als jene, die wir mit eigenen Augen sehen. Je weniger frisiert, je weniger kunstfertig fabriziert, desto eher wird es für glaubwürdig gehalten." in: Susan Sontag: *Über die Fotografie.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2008, S. 54.

107 Alexandra Schneider: Gesten der Privatheit. *Christopher und Alexander* von Fredi M. Murer. In: Cinema. Das Private. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 44. Jahrgang. Zürich: Chronos 1999, S. 36.

108 Vgl. zu diesen ideologischen Verzerrungen in der Auseinandersetzung mit Amateurfilmmaterial im Original: „Amateur films appear to lack visual coherence because they occupy unresolved phantasmatics. These lacks and insufficiencies create collisions between the political and the psychic, between invisibility and visibility." Patricia Zimmermann: Morphing History into Histories: From Amateur Film to the archive of the future. In: Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories. Berkeley (u.a.): Univ. of California Press 2008, S. 277.

109 Alex Strasser: Kind und Kegel vor der Kamera. Tagebuchblätter eines Filmamateurs. Filmbücher für Alle (2). (Hrsg.: A. Kraszna-Krausz). Halle (Saale): Wilhelm Knapp Verlag 1932, S. 41.

Im Folgenden steht die doppelte Bestimmung der Frau in der privaten Filmpraxis im Vordergrund, die sich durch eine offensichtliche Rollenverteilung in der Verantwortlichkeit (vermutlich meist auf Anweisungen des filmenden Operateurs) für das ästhetische Gelingen einer filmischen Situation als auch in der sozialen Funktion als Mutter (und Ehefrau) auszeichnet. In Hallers Aufnahmen stellen die Ehefrau und der Sohn die Hauptfiguren in den fragmentarischen Familienfilmerzählungen dar; nur selten agiert Haller selbst vor der Kamera. Diese geschlechtsspezifischen Verortungen vor und hinter der Kamera und ihre impliziten wie expliziten Handlungsanweisungen entsprechen den Konventionen der zeitgenössischen Amateur- und Familienfilmpraxis.[110]

Als einen wichtigen Indikator für die geschlechtsspezifischen Verhältnisse in der familienfilmischen Interaktion betont Michelle Citron das Blickverhältnis im Familienfilm folgendermaßen: „Family home movies are filled with images of the girls – the mother, wife, or daughter – parading as objects in front of the father's gaze through the camera's eye. There are, of course, the occasional acts of rebellion: the mother sticks out her tongue, covers the lens with her hand, runs out of the frame. In a filmic sense, this is a moment of subject's power.“[111]

In Bezug auf Hallers Wien-Aufnahmen lassen sich die von Citron beschriebenen geschlechtlichen Blickstrukturen und Handlungsspielräume wiederfinden. Die Frauen in den Wien-Aufnahmen der Familie präsentieren sich zumeist zurückhaltend und kooperativ im Sinne der Aufnahmesituation, möglicherweise auch aufgrund von Handlungsanweisungen durch Herrn Haller. Doch lassen sich Verhaltensweisen ausmachen, die über die Instruktionen hinausgehend ein (selbst-)bestimmtes Verhältnis zum Aufnahmemodus erkennen lassen. Die Ehefrau und Mutter spielt mit dieser filmischen Form von Handlungsmacht in wenig ausgeprägter Weise (es gibt eine Szene, in der sie in Richtung Kameraperson die Zunge heraus streckt), vielmehr erscheinen zwei Frauen des Verwandtenkreises, vermutlich die Geschwister des Ehepaares, in auffälligerem Ausmaß spielerisch in ihrer Selbstdarstellung. Zwar tendiert das Verhalten nicht zu der von Citron beschriebenen Widerständigkeit, sondern trägt eher Spuren einer „zahmen“ [112] Interaktion mit der Kamera. Während die Ehefrau mit einem verlegenen Lächeln an der Kamera vorbei geht oder mit dem Sohn spielt, um bildimmanente Dynamik zu erzeugen, setzen sich die beiden anderen Frauen auffälliger selbst in Szene und interagieren mit der Kamera(person). Somit kann ein schüchternes und

---

110 Vgl. Roepkes Ausführungen zu der geschlechtlichen Dimension im Heimkino: „Aus Berichten in Amateurfilmzeitschriften lässt sich schließen, dass in dem hier behandelten Zeitraum die Handlungsrolle des Vorführers häufig mit der kommunikativen Rolle des Erzählers und mit der sozialen Rolle des Vaters zusammenfiel. Die Männer und Väter nahmen nicht nur die Filme auf, sondern bestimmten auch die Auswahl des Programms und dachten sich Kommentare aus, auf die die Anwesenden dann reagieren konnten.“ in: Martina Roepke: *Privat-Vorstellung,* S. 152.

111 Michelle Citron: *Home movies and Other Necessary Fictions.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, S. 13.

112 Vgl. ebd.

zurückhaltendes Kameraverhalten nicht nur auf den Erfahrungshintergrund mit der (pro)filmischen Situierung bezogen werden, sondern darüber hinaus auf die Beziehung zwischen den Beteiligten verweisen. Die Ehefrau im Bild (wiederkehrend mit dem eigenen Sohn, aber auch mit den Kindern der Verwandten und Bekannten) und der Ehemann hinter der Kamera bilden die übliche Blick- und Handlungskonstellation, was sowohl der in Zeitschriften und Handbüchern formulierten Geschlechterordnung in Familienfilmen als auch den Ergebnissen von (film)wissenschaftlichen Untersuchungen zu dem Thema entspricht.[113]

Möglicherweise kann das – im Vergleich zu den anderen Frauen in den Familienfilmaufnahmen aus Wien – unsichere Verhalten der Ehefrau mit Schneider als Geste der Verlegenheit erklärt werden.[114] Da sich die geschlechtlichen Verhältnisse (in der Filmpraxis) der Familie Haller weniger durch offensichtliche Ausdrucksweisen der Verweigerung ausfindig machen lassen, entfaltet sich mittels einer Szene, in der Ehefrau (Mutter) Haller und Sohn während eines Ausflugs beim gegenseitigen spielerischen Raufen gefilmt werden, das Handlungsgeflecht aus sozialen Konventionen und ästhetischen Ambitionen. In der vorherigen Einstellung werden die fragenden Blicke – zwischen den Beteiligten vor und mit dem Vater/Ehemann hinter der Kamera – in der Nahaufnahme gefilmt und verdeutlicht damit, dass die folgende Situation (vermutlich mit Schnitt in der Kamera) aufgrund von Anweisungen durch den Operateur hin vollzogen worden ist. Die Balgerei wurde vermutlich als ein dynamisches Sujet für die Familienerinnerung empfunden. Noch während des gegenseitigen Kitzelns versucht die Mutter ihren Rock am Hinaufrutschen zu hindern, und nachdem sie wieder eine „ernsthafte“ Sitzhaltung eingenommen hat, wendet sie, den Rock zurechtrückend, unsicher ihren Blick in Richtung möglicher anderer BeobachterInnen. In dieser Szene visualisiert sich anhand von Gesten der Scham und Verlegenheit[115] ein die filmische Situation überschreitendes Verhalten, das auf soziale Konventionen außerhalb der medialen Situierung verweist. Die Blicke sind auf potentielle AugenzeugInnen gerichtet, die ihre (wenn auch ungewollte) Freizügigkeit als nicht sittsam wahrnehmen könnten. Die Verschmelzung des Verhaltens mit einer sozialen Geste, die eindeutig geschlechtsspezifisch konnotiert ist und kaum Resultat eines Darstellungsauftrags ist, deutet somit auf die vorfilmische Wirklichkeit nicht nur des Familiengefüges, sondern auch auf gesellschaftlich gültige Verhaltensnormen hin und erfüllt folglich eine Verweis-Funktion. Da der weibliche Blick nicht auf die Kamera(person) gerichtet ist, kollidiert die Geste des Verbergens einerseits mit der auf das zukünftige Bild im Interesse einer szenischen Selbstdarstellung und anderseits mit der medialen dramaturgischen Rahmung, die vermutlich vorgesehen war. Diese Geste

113 Vgl. Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004; Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* Heimkino in Deutschland vor 1945. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006.

114 Ebd. S. 166.

115 Vgl. zu den verschiedenen Gesten ebd. S. 161ff, zur Geste der Verlegenheit insb. S. 165ff.

kann in der Lesart der Erotisierung des weiblichen Körpers gedeutet werden,[116] wobei diese nicht als eine vom Blicksubjekt des Operateurs eingeforderte vollzogen wird, sondern eher aufgrund eines (gesellschaftlich vermittelten) Handlungsbedarfs der situativen Umstände 'geschieht'. Eher im Sinne eines internalisierten Vorgangs von angemessenem Verhalten korrespondiert diese Geste mit einem geschlechtsspezifischen Auftreten.

Abb. 12

Abb. 13

Andererseits lassen sich im Gegensatz zu den 16mm-Aufnahmen bei diesem Material Situationen ausmachen, in denen mit großer Wahrscheinlichkeit die Ehefrau oder eine andere Frau gefilmt hat, über deren Verhältnis zum Familien- und Amateurfilmer Haller nur Mutmaßungen angestellt werden können. Die Umarmungen lassen auf ein gewisses Näheverhältnis schließen, sodass es sich möglicherweise um Hallers Schwester und ihre Tochter handelt. Diese Szenen der Spaziergänge sind ein kleiner Bestandteil der Wien-Aufnahmen, in denen erkenntlich ist, dass Haller von einer Frau gefilmt worden ist.

Anhand des Materials, das während der Ausflüge mit Bekannten und Verwandten entstanden ist, lassen sich Schlussfolgerungen bezüglich der wechselnden Kamerapersonen ziehen. Im Laufe eines Spazierganges ist die unübliche Aufteilung mit der Ehefrau als filmende Person festzustellen, da einerseits – im Vergleich zu vorigen Aufnahmen von der Gruppe – Herr Haller nun im Bild zu sehen

[116] Vgl. ebd. S. 152ff.

ist und anderseits Frau Haller abwesend ist. Familienfilmpraxis erweist sich in der Frage um Zuständigkeiten bei näherer Betrachtung der Wien-Aufnahmen als eine Freizeitbeschäftigung, in der die soziale Ordnung von geschlechterspezifischer Rollenaufteilung weder ausschließlich in starrer bürgerlich-patriarchaler Kleinfamilienstruktur reproduziert noch in subversiver Weise ernsthaft in Frage gestellt wird.[117] Vielmehr finden sich im Familienfilm Spielarten temporärer Rollenverschiebungen wieder, die im erwähnten Beispiel der filmenden Ehefrau mittels Mimik und stummen Sprechens in die Kamera durch Herrn Haller nicht unkommentiert bleiben; dementsprechend scheint die beurteilende Geste der in die Hüfte gestemmten Hände eine Unzufriedenheit über die Art und Weise des Filmens auszudrücken.

Abb. 14

Die Aufnahmen heben durch ihre Unterbrechung die übliche Aufteilung innerhalb der Familienfilmpraxis hervor, auch wenn durch den Kamerapersonenwechsel die patriarchale Geschlechterordnung der Kleinfamilie nicht in Frage gestellt wird. Die Verschiebung kann infolge des Kommentars durch den 'wahren' Filmoperateur zwar tendenziell in Form einer kulturellen Praxis und spielerischen Medienaneignung im Sinne Roepkes verstanden werden, doch die Gestik stellt die normativen Zuständigkeiten und Fähigkeiten – mit der Technik als einem eindeutig männlichen Gebiet – wieder her. Das Potential von Familienfilmen in filmwissenschaftlicher Perspektive liegt darin, die geltenden konventionellen Geschlechterrollen durch diese Formen der Aneignung auszuloten und ihre Sichtbarkeit in Form einer Auseinandersetzung mit den Konventionen zu verstehen: die sonst im Bild nicht sichtbaren An- und Zurechtweisungen durch den Ehemann und Vater sind durch den Rollentausch nun anwesend.

Der Wechsel von impliziter und expliziter Rollenverteilung visualisiert durch On- und Off-Screengeschehen zeigt sich auch in weiteren Wien-Aufnahmen von Haller. Die Art und Weise des Verhaltens vor der Kamera lässt Rückschlüsse auf Situationen und (Nähe-)Verhältnisse der Beteiligten zu: Indem in wechselnden Einstellungen Haller, seine mutmaßliche Schwester und

[117] Vgl. Michelle Citron: *Home movies and Other Necessary Fictions.* S. 13.

Hallers Sohn zu sehen sind, liegt die Vermutung nahe, dass während des Spazierganges die Kameraperson von Herrn Haller zur Schwester gewechselt hat. Es kann somit festgehalten werden, dass sich in Bezug auf die Verantwortlichkeit und Zuständigkeit für die Rolle des/der Filmenden Verschiebungen hinsichtlich Freunden und Verwandten erkennen lassen. Durch die Gestik und Mimik von Haller ebenso wie von dem (zeitlich) marginalen Ausmaß des Wechsels ist ein spielerischer Umgang mit der Familienfilmpraxis als Freizeitbeschäftigung zu konstatieren, der einer normativen Geschlechterordnung nicht zuwider läuft, aber kleine Spielräume aufblitzen lässt.

Karl Sierek hat in seinem Aufsatz zum Familienkino herausgestellt, inwiefern private Filmpraxis in ihrer inszenatorischen Gestaltung eine „rigide Geschlechterdifferenzierung" aufweist. Für die (transitive) Lektüre ergibt sich eine Doppelperspektive aus der Ebene der Aussage (der Mann mit der Kamera), die die eines männlichen, beobachtenden Subjekts darstellt, und der Ebene der Äußerung (die Kamera), die laut Sierek eine primäre kinematographische Identifikation – mit dem Blick der Kamera – zulässt:

> „Wenn der Mann aus dem Bild verschwindet und *hinter* der Kamera Position bezieht (und *wenn* jemand hinter der Kamera steht, so ist es tatsächlich fast immer er) übernehme ich augenblicklich seinen Blick als den des Mannes *auf* und somit *über* die Frau. Ich verstricke mich folglich in eine Doppelbindung, die mich auf der Ebene der Aussage (ein Mann betrachtet eine Frau feiern oder urlaubend) *und* auf der Ebene der Äußerung (ich sehe einen Film, den ein Mann gedreht hat, der eine Frau feiernd und urlaubend betrachtet) an den Mann kettet."[118]

Da sich durch die Abwesenheit des (filmenden) Mannes im Bild ein allzu präsentes Subjekt-Objekt-Verhältnis konstituiert, kann nur diese primäre Identifikation stattfinden und auf der Aussageebene kein der sekundären Identifikation nützlicher, geschlossener Raum eröffnet werden. Die Frau bezieht sich derart auf den „kinematographischen Diskurs", in den sich der filmende Mann zurückgezogen hat, sodass die „im *Bild* abwesende Instanz des Mannes als die einer realen Äußerung *präsent.*"[119] wird.

Wie schon in Kapitel 2.4 beschrieben, ergibt sich eine Konstellation zwischen Eindringling und Mann (mit der Kamera) und Frau, die in Abhängigkeit von der Sichtbarkeit des Mannes im Objektraum von einer diadischen zur triadischen Beziehung changieren kann. Ebenso ist auf die zeitliche Ebene der Vorzukunft im Rahmen der reflexiven Valenz (von Herstellung und Lektüre) verwiesen worden, die laut Sierek über subjektive Wunschbilder und imäginare Wirklichkeiten Auskunft gibt. Schneider nimmt auf Sierek Bezug, um die Herstellung des famialen Gefüges über die Blickstrukturen zu beschreiben:

> „Trotz Abwesenheit des Vaters in der Aufnahme wird über die Blickstrukturen der Eindruck einer vollständigen Familie erzeugt. Kokettiert und flirtet die Frau mit der Kameraperson, agiert

118 Karl Sierek: „*Hier ist es schön*", S. 155f.
119 Ebd. S. 156.

> sie also sowohl medial situiert wie auch adressiert. Mit ihrem Blick vervollständigt sie das Paar; dieser Blick ist sozusagen die Referenz für alle anderen Blickinszenierungen […]. In solchen Szenen ist der binäre Rahmen der Geschlechtsidentität mit zur Schau gestellt, weil wir ihn der Blickstruktur zuschreiben.“[120]

Darüber hinaus legt die Autorin den psychoanalytischen Ansatz von Linda Williams Untersuchungen zu den seriellen Fotografien Eadward Muybrige dar, indem das „diegetic surplus of meaning“ durch Gesten und Requisiten als filmisches Merkmal der Inszenierung von Frauen betont wird.[121] Von Williams' Deutung eines Versuchs, die männliche Kastrationsangst durch diese Differenzmarkierung zu überdecken, wendet sich Schneider ab, um mit Butler von einer performativen „Erzeugung und Befestigungen von Geschlechteridentitäten“ auszugehen, die sich „mittels Körpergesten und Bewegungen innerhalb des relationalen Gefüges der Produktionsgemeinschaft des Films vollzieht.“[122]

Dieser Ansatz scheint nicht nur in Hinsicht auf eine adäquate Korrelation mit dem Haller-Material problematisch, da es sich bei Familienfilmen im Allgemeinen und bei den Haller-Aufnahmen im Speziellen nicht (notwendigerweise) um eine künstlerisch-spielerische Ausdrucksweise handelt, die eine Machtkonstellation erst hervorbringt. Vielmehr stellt Familienfilm eine soziale Praxis der Medienaneignung dar, die mit gesellschaftlich vorherrschenden Machtkonstellationen korrespondiert, und folglich von diesen ebenso abweichen oder mit ihnen kollidieren kann. Das zuvor erwähnte, der patriarchalen Geschlechterordnung zuwider laufende Kameraverhalten soll in seiner Wirkmächtigkeit erfasst werden, der prozessuale Charakter von Geschlechteridentitäten jedoch ebenso einer gesellschaftlichen Realität Rechnung tragen, in der Erwerbstätigkeit im bürgerlichen Familienideal und politische Rechte über Jahrhunderte geschlechtsspezifisch an den Mann gebunden waren und nicht nur aufgrund dieser Tatsachen zu einer naturalisierten Codierung von Geschlecht beigetragen hat.[123]

Die gesellschaftlichen Transformationsprozesse hinsichtlich familialer Strukturen zu Anfang des 20. Jahrhunderts sollen hier angedeutet werden, um einerseits die zunehmende Beliebtheit von Familienfilm zu erklären und andererseits die an das Unterhaltungsmedium herangetragenen Bedürfnisse durch die erwähnte Verfestigungstechnik offenzulegen. Alexandra Schneider bezieht

---

120 Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 155.

121 Ebd. S. 152f. Auch wenn dieser Mehrwert hier weniger auffällig ist, soll der Ansatz kenntlich gemacht werden, um anschließend zu veranschaulichen, inwiefern Familienfilm in seiner geschlechtsspezifischen Dimension auf psychische Vorgänge verweisen kann, die mit Siereks Wunschbildern schon angedeutet wurde.

122 Ebd. S. 154.

123 Vgl. vertiefend dazu: Johanna Gehmacher, Maria Mesner (Hrsg.): *Frauen- und Geschlechtergeschichte*: Positionen / Perspektiven. Innsbruck, Wien (u.a.): Studienverlag 2003; Karin Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte.* Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. Band 202. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

sich auf Moya Luckett, indem sie Familienfilm in den Kontext einer zu Bruch gehenden bürgerlich-familialen Integrität stellt:

> „In einer Argumentation, die an Bourdieus Ausführungen zum Aufkommen der privaten Fotografie erinnern, weist Luckett darauf hin, dass die Einführung des Kinos als häusliche Unterhaltungsform mit einer zentrifugalen Entwicklung der Familie einhergeht und dieser in gewisser Weise entgegenwirkt. Die Familie begann Anfang des 20. Jahrhunderts, ihre organische Einheit zu verlieren: Im Kreis der Familie fand man sich nur noch zusammen, wenn ein spezielles Ereignis oder ein bestimmter Zeitvertreib dazu Anlass bot. In dieser Situation erfreute sich das Heimkino unter anderem deshalb immer grösserer Beliebtheit, weil es zugleich ein Ereignis und einen gemeinsamen Zeitvertreib darstellt. […] Die Praxis der Filmherstellung bildete schon ein ein Ereignis und einen Zeitvertreib, zu dem man sich zusammenfand und sich als Familie konstituierte.“[124]

Dem Familienfilm wird somit in seiner Rezeptions- und Produktionspraxis eine gemeinschaftsbildende Funktion attestiert, die einer gesellschaftlichen Entwicklung von familialer Zersplitterung entgegenwirkt.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass das untersuchte Filmmaterial im Nationalsozialismus entstanden ist und in diesem Kontext die ideologische Tragweite einer Mutterschafts- und Familienpolitik relevant ist, die die „arische“ Familie symbolisch aufwertete und finanzielle Unterstützung bot.[125] Die Überlegungen zu geschlechtsspezifischen Handlungsbereichen und ihren Überschreitungen innerhalb der Familienfilmpraxis sollen mit den folgenden überleitenden Ausführungen das Geflecht aus öffentlicher und privater Sphäre und ihrer geschlechtsspezifischen Kodierung verdeutlichen.

Julia Schmitz hat in einem Aufsatz herausgearbeitet, inwiefern sich die Familie in Form eines bürgerlichen Ideals erst mit der Verankerung im Öffentlichen Recht der Weimarer Verfassung konstituierte.[126] Familienkonzepte sind im Rahmen des Liberalismus konzipiert worden[127] und finden ab 1919 mit dem rechtlichen Schutz von Ehe und Mutterschaft direkte und mit der Verankerung staatlicher Aufgaben gegenüber der Familie (und der Erziehung) indirekte Maßnahmen zum staatlichen Eingriff in Ehe und Familie. Weiters ist es von Bedeutung auf die Veränderungen und Verschärfungen im Kontext der nationalsozialistischen Familien- und Geschlechterpolitik einzugehen, um die Differenz zu liberalen Entwürfen herauszustellen:

---

124 Alexandra Schneider: Die Stars sind wir. S. 29.

125 Vgl. spezifischer zum Thema: Claus Mühlfeld: Nationalsozialistische Familienpolitik: Familiensoziologische Analyse der nationalsozialistischen Familienpolitik. Stuttgart: Enke Verlag 1989.

126 Michiko Mae und Julia Schmitz: *Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit: Die moderne Familie in Japan und Deutschland bis 1945*. In: Japanstudien: Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung. München. Band 19, 2007, S. 63.

127 Vgl. dazu im nächsten Kapitel explizit und an dieser Stelle der Verweis auf die Widersprüche in der liberalen Konzeption des Privaten und der Familie bzw. die mit der (naturalisierten) Unterscheidung der beiden Sphären einhergehende geschlechtsspezifische Arbeitsteilung: Beate Rössler: *Der Wert des Privaten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 41ff

> „Die Nationalsozialisten sahen den Staat als Organismus an, dessen elementare und ursprüngliche Zelle die Familie ist; folglich sollte diese im Mittelpunkt der NS-Politik stehen. Auf diese Weise wurde der Eingriff des Staates in die Privatsphäre der Familie gerechtfertigt: Da die Familie den Kern der nach nationalsozialistischen Vorstellungen konzipierten Gesellschaftsordnung darstellt, haben – aus Sicht der Nationalsozialisten – das ‚Volk' sowie die NS-Regierung eine Verantwortung gegenüber der Familie und den einzelnen Familienmitgliedern zu tragen."[128]

Die Familie wurde jedoch eher symbolisch aufgewertet, da sich – wie Schmitz betont – die Keimzelle der „Volksgemeinschaft" vielmehr in funktionaler Absicht den biologistischen und eugenischen Vorhaben der NationalsozialistInnen verschreiben sollte, als einen Zusammenhalt zu bieten, der durch die zahlreichen Massenorganisationen ohnehin abgedeckt und von der Familie ausgelagert wurde.[129]

Neben verschärften Abtreibungsgesetzen, die die Geburtenpolitik (im dualistischen Sinne von pro- und antinatalistischen Maßnahmen im Rahmen von Ehe, Geburt und Familie) zu kontrollieren suchten, wird von Schmitz das „Ehestandsdarlehen" erwähnt, das einerseits Frauen aus dem Erwerbsleben drängte und anderseits die Förderung „arischen" Nachwuchses vorsah. Das „Blutschutzgesetz" veranschaulicht, inwiefern die erlassenen Gesetze bis zum Intimsten, der Sexualität, vordrangen und das Leben der Menschen kontrollierten, um den antisemitischen Wahn einer „arischen Volksgemeinschaft" zu verfolgen.[130] Der nationalsozialistische Mutterkult soll hier kurz erwähnt werden, um die Entprivatisierung, die Potenzierung der Kontrolle und der Zugriffsmöglichkeiten des NS-Staates auf das Individuum zu skizzieren. „Die Mutter" wurde durch zahlreiche Ehrungen überhöht, mythologisiert und naturalisiert und im Zuge dessen wurde ihr (im Dienste des „arischen" Nachwuchses) jegliche Individualität abgesprochen wie auch der private häusliche Bereich der Mutterschaft und Kindererziehung der staatlichen Regulierung hin geöffnet wurde: „Durch eine Professionalisierung der Tätigkeit als Hausfrau und Mutter sollten diese Aktivitäten aufgewertet und rationalisiert werden. Den Tätigkeiten wurde eine neue Bedeutsamkeit zugeschrieben, indem sie als wichtiger Bestandteil für die Verwirklichung der ‚Volksgemeinschaft' deklariert wurden."[131]

---

128 Michiko Mae und Julia Schmitz: *Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit.* S. 64.
129 Vgl. ebd.
130 Vgl. ebd. S. 64f
131 Ebd. S. 66.

3.3 Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit

Die folgende Auseinandersetzung mit den Bereichen des Öffentlichen und Privaten ist mit den geschlechtsspezifischen Aspekten der Familienfilmpraxis verwoben, da diese Sphären in ihrer historischen Entwicklung durch ein patriarchales Geschlechterverhältnis bestimmt waren. Inwiefern hier Grenzen, Trennlinien und Durchdringung sichtbar sind, soll im Weiteren als Frage verfolgt werden. Da es von dem Thema der Familienfilmpraxis zu sehr abweichen würde, wenn hier der Versuch einer Definition von Privatheit in seiner historischen Dimension unternommen würde, soll sich mittels Rösslers breit angelegter Begriffsbestimmung des Privaten vor allem den Einschränkungen desselben angenähert werden: „[...] als privat gilt etwas dann, wenn man selbst den Zugang zu diesem ‚etwas' kontrollieren kann."[132] Indem das „etwas" sowohl Handlungen, als auch Bereiche wie Wohnungen oder andere Räume einschließt, wird nicht nur der Schutz individueller Intimität vor „unerwünschten Zugriffen" als eine Definition liberaler Privatheit formuliert. [133] Im Folgenden werden anhand vom Haller-Material Handlungen und Räume untersucht, die in ihrer Motivwahl und Gestaltung auf eben jene Definition rückbezogen bleiben sollen. Der Aspekt der Kontrolle muss vor der Folie der gegenseitigen Durchdringung von öffentlicher und privater Sphäre und somit der Abgabe der Kontrolle über das Private an den Staat untersucht werden:

> „Mit der Zuweisung aller Staatsangehörigen zu unterschiedlichen Gruppierungen war eine Verschiebung des Zugehörigkeitsgefühls intendiert: Nicht die Familie sollte als Identifikationsraum dienen, sondern die Massenorganisation. Die Familie hatte damit ihre Funktion als Ort des Rückzugs und des Schutzes vor dem Staat verloren. […] Auch in Deutschland konnte der Bereich der Familie faktisch keinen Schutz mehr für das einzelne Individuum darstellen, obwohl in der nationalsozialistischen Propaganda der Verbund der Familie unangetastet blieb. Auf den ersten Blick scheint es so, als würden der öffentliche und der private Raum gerade durch die strikte Zuweisung der Geschlechter zu den beiden Bereichen festgelegt. Die Abgrenzung von Öffentlichkeit und Privatheit wird durch eine starre und rigorose Geschlechtertrennung ersetzt, die mit einer bestimmten Verantwortungsstruktur verbunden ist: Während die Frau in ihrer Rolle als Haus- und Ehefrau bzw. als Mutter eindeutig die Verantwortung für den Bereich der Familie trägt, übernimmt der Mann die Verantwortung für die öffentliche Sphäre, ist aber zugleich durch seine Rolle als Ehemann und Vater mit dem Bereich der Familie verbunden."[134]

In der Auseinandersetzung mit den Wien-Aufnahmen von 1935-1945 ist es deshalb von Bedeutung auf die Sichtbarkeit von Öffentlichkeit und Privatheit einzugehen, um die schon angedeutete Absenz von politischer Symbolik in Hinsicht auf eine (filmische) Abkehr vom öffentlichen Geschehen und eine Hinwendung zum Privaten zu diskutieren. Relevante Variablen, die diese

---

132 Beate Rössler: *Der Wert des Privaten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 23.
133 Vgl. ebd. S. 16-26.
134 Michiko Mae und Julia Schmitz: *Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit.* S. 71/73

filmische Sicht auf Öffentlichkeit und Privatheit in ihren Grenzen und Übergängen zu erfassen suchen, sollen räumliche, zeitliche und funktionale Aspekte berücksichtigen, um die Aufnahmen in ihren filmästhetischen und historischen Bedeutungspotentialen zu entfalten.[135]

Die Auswahl der räumlichen Schauplätze zeichnet sich vor allem aufgrund der technischen Bedingungen durch einen hohen Anteil an Außenaufnahmen aus. Das Tageslicht in Wohnräumen ist für die Kamera meist nicht ausreichend gewesen, sodass mit einer künstlichen Belichtung ausgeholfen werden musste.[136] Vor allem 'alltägliche' Straßenszenen, wo die Beteiligten bei der Straßenüberquerung gefilmt werden oder ein zufälliges Treffen in der Wohngegend inszenieren, treten als bevorzugtes lokales Setting hervor. Andererseits wird die soziale Interaktion teilweise vernachlässigt, was sich vor allem anhand der Aufnahmen von Ringstraße, Stephansdom, Rathaus und Parlament offenbart. Diese öffentlichen, zentralen und historisch bedeutsamen Plätze und Gebäude scheinen an und für sich in den Aufnahmen eine Repräsentationsposition der Stadt Wien einzunehmen, sodass Haller die Orte abfilmt ohne (ihm bekannte) Personen für die Aufnahmen hinzuzunehmen.[137] Der Mehrwert der Aufnahmen ergibt sich somit aus dem Ineinandergreifen von lokaler Charakteristik und familialer Vergemeinschaftung, indem das Filmen das Ereignis zwischen Situation und Ambition entfaltet und aufzeichnet. Einerseits attestiert Haller spezifischen öffentlichen und repräsentativen Umgebungen einen bildlichen Eigenwert und vermeidet es, sich und seine Familie darin zu verorten. Andere Schauplätze bilden hingegen den Hintergrund für die Familienausflüge.

Die Intention könnte hier als ein Versuch gelesen werden, abwechslungsreiche Aufnahmen zu kreieren. Die Kadrierung der Aufnahmen vom Ausflug nach Schönbrunn fokussiert die klassische Kombination familienfilmischer Sinnkonstitution: Die Familie steht im Mittelpunkt und wird in Wiens repräsentative Bauwerke räumlich eingebettet. Vor dem Hintergrund des Schlosses werden,

---

135 Vgl. dazu: Raymond Geuss: *Privatheit*. Eine Genealogie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013. Aus dem Engl. Karin Wördemann. Die weitere Auseinandersetzung mit den Begriffen, ihrer historischen Genese und ideologischen Besetzung würde an dieser Stelle zu weit führen. Geuss wendet sich von *einer* natürlichen und damit unveränderlichen Differenzierung von privater und öffentlicher Sphäre ab, indem von einer „Reihe überlappender Gegensätze“ (S.17) ausgegangen wird. Für die Beschäftigung mit dem Haller-Material scheinen einzelne Aspekte dieser Kategorien jedoch notwendig, um sie am Gegenstand auf ihre Gültigkeit zu befragen. Trotzdem wird im Weiteren die Einsicht relevant bleiben, dass die Unterscheidung „ein verworrenes Gemisch sehr unterschiedlicher begrifflicher Reaktionen auf *verschiedene* Probleme und Fragen der Menschen“ (S.133) darstellt.

136 Vgl. A. v. Barsy in: Filmtaschenbuch für Alle. Filmbücher für Alle 14. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1939, S.73ff.

137 Vgl. Hallers abwechslungsarmes Zusammenspiel von Einstellungswechsel in Hinsicht auf Hinweise zur Gestaltung von Stadtmotiven in der Handbuchliteratur: „Wir beginnen mit einem Schild, Stadtwappen, Meilenstein oder ähnlichem, auf dem der Name unserer Stadt zu lesen ist, und nun filmen wir die markantesten Punkte und die besonderen Baulichkeiten nacheinander und vergessen beim einzelnen Objekt niemals, stets von der Gesamtansicht filmlogisch bis zur schönsten Einzelheit fortzufahren, bis der Zuschauer ein befriedigendes, abgerundetes Bild von den bemerkenswerten Bauten, Denkmälern und Anlagen unserer Stadt bekommen hat.“ In: H.C. Opfermann: Die neue Schmalfilm-Schule. Harzburg: Heering-Verlag 1940, S. 49.

von der Erhöhung der Gloriette aus, Frau und Kind aufgenommen, zum Beweis ihrer sonntäglichen Familienausflüge.[138] Freizeit als private Angelegenheit der Familie konvergiert in diesen Aufnahmen mit der Sphäre öffentlicher Urbanität und kann in dieser Durchdringung auf die Ebene touristischer Sehenswürdigkeiten bezogen werden. Touristische Schauwerte werden reflektiert und erzeugt, indem zu Alltag und gesellschaftlichen Zwängen filmische Gegenbilder der Freizeit hergestellt werden, die in einer Sensibilisierung und Distanz zum Vertrauten gedeutet werden können. Alexandra Schneider beschreibt diesen Zusammenhang folgendermaßen:

> „Hermann Bausinger hat darauf hingewiesen, dass man in der Tourismusforschung lange Zeit zu einseitig auf das Fremde und seine mangelhafte Aneignung und Verarbeitung gestarrt und darüber vergessen hat, dass im Urlaub auch das Eigene verfremdet und damit neu erfahrbar wird […]. Im Grunde ist dieser Widerspruch für die touristische Erfahrung konstitutiv: Es dreht sich alles ums Weggehen und Dableiben, um das Eigene und das Fremde. […] Besser, schöner, fremder, anders oder einfach besonders und doch vertraut – das ist die Botschaft der Orte, denen man sich auf Ausflügen und Ferienreisen zu nähern wünscht. In der idealen Kombination von Sich-Entspannen, Sehen und Erleben oder Durch-Erfahrung-Lernen (am liebsten von allem ein bisschen, aber von nichts zu viel) wird der Urlaub zum besseren Alltag. Er lässt sich von diesem unterscheiden, indem er fotografisch oder filmisch verewigt, verfestigt und verfestlicht wird.“[139]

In diesem Sinne findet nicht nur eine touristische und filmische Einschreibung des Subjekts in den Ort statt, sondern ebenso fungiert der Ort und der Familienfilm für das Subjekt als ein Ereignis um das Vertraute anders zu erleben.

Die zuvor schon erwähnte Abwesenheit von politischen Symbolen in den Wien-Aufnahmen lässt zwei Mutmaßungen zu, die die Absenz im Vergleich zu anderen Amateurfilmen aus dem Nationalsozialismus erklären könnten und mit der fehlenden Ambition verknüpft sind, filmisch am Geschehen der Zeit teilzuhaben: Entweder sie wurden nicht zwischen März 1938 und Mai 1945 gemacht oder Haller vermied es, den öffentlichen Raum unter nationalsozialistischer Beflaggung zu filmen. Andererseits ist es notwendig in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass die Beflaggung des urbanen Raums anlassbezogen (wie zum Beispiel bei Aufmärschen oder Parteiveranstaltungen) vorgenommen wurde und nicht alltäglich oder dauerhaft das Stadtbild prägte.

Zwei kurze und mit dem Rest kaum inhaltlich verbundene Szenen (außer der Tatsache, dass Familie und Bekannte Teil des Filmbildes sind) lassen die zeithistorische Einordnung zu. Eine Straßenszene in der die Ehefrau mit einer Bekannten vor einem Kunstgeschäft aufgenommen wird, bildet den Auftakt für die wenigen Einstellungen in den Wien-Aufnahmen, in denen das öffentliche Treiben

---

138 Vgl. Nicholsons Deutung von Reise- und Sight-Seeing-Erfahrung im Film beschreibt die Rahmung der Familie in markanten Orten als Ausweitung der häuslich-privaten Sphäre. Die Untersuchungen beziehen sich auf den britischen Raum: Heather Norris Nicholson: Framing the View: Holiday Recording and Britains' Amateur Film Movement, 1925-1950. In: Ian Craven: Movies on Home Ground. Explorations in Amateur Cinema. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2009, S. 95f.

139 Alexandra Schneider: Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004, S. 95f.

auf einer belebten Einkaufsstraße thematisiert wird. In der nächsten Einstellung wird diese Bekannte mittels leichtem Schwenk beim Gehen verfolgt und dabei werden, wohl eher aufgrund der dort waltenden Hektik und weniger aus einer vorhergehenden Planung heraus, auch vorbeigehende Wehrmachtssoldaten aufgenommen. Diese kurze Einstellung konstituiert im Rahmen des Wien-Materials der Familie Haller das einzige Moment einer Öffentlichkeit, die in dem, was sie aufzeichnet, auf die Zeit des Nationalsozialismus verweist. Ein weiterer Hinweis auf eine zeitliche Einordnung vollzieht sich in kurzen 'Szenen des Abschieds', in denen Haller in Wehrmachtsuniform, ein Freund der Familie und der Sohn vor dem Wohnhaus bzw. vor einem Wirtshaus zu sehen sind. Diese Szenen greifen das übliche Auf-die-Kamera-Zulaufen als inszenatorisches Handlungsmuster auf. Der in den übrigen Wien-Aufnahmen eng gesteckte Rahmen von privaten Momenten der Familie und Freunde wird hier durch die Uniformierung auf den politischen Bereich ausgeweitet. Da der Vater – sonst zumeist der Filmende – nun seinen Dienst als Soldat antreten muss, handelt es sich hierbei insbesondere hinsichtlich der bisherigen und weiteren Absenz der filmischen Thematisierung des NS und des Krieges um ein ungewöhnliches Moment in der filmischen Aufzeichnung. Vordergründig zählen Ausflüge mit der Familie und Freunden in die grüne Umgebung Wiens, nach Schönbrunn und in den Prater, Gehversuche des Kleinkindes oder eine freudig inszenierte Begegnung auf der Straße zu den begehrten filmischen Motiven und Sujets, sodass mit diesen Fragmenten der Trennung des Familiengefüges die zeithistorisch spezifische Dimension in das Familienglück hereinbricht. Herr Haller filmt und tritt nicht mehr „nur“ als Vater, Ehemann, Bruder und Freund vor die Kamera, sondern thematisiert seine bevorstehende Pflichterfüllung als Wehrmachtssoldat im Sinne eines staatlichen Funktionsträgers. Die Darstellung vollzieht sich nicht in der Aufzeichnung von Trauer, sondern verkehrt sich in der Inszenierung von 'Situationen zwischen Vater und Sohn' in eine durchaus Zufriedenheit vermittelnde Atmosphäre: Der Sohn wird vom Vater aufgefordert, mit dem Geld etwas einkaufen zu gehen (es ist nicht erkenntlich, um was es sich handelt) und weiters solange vom Vater geneckt, bis sich eine kleine 'Boxszene' vor dem Hauseingang ergibt.

Sowohl bildliche Quellen können die Omnipräsenz nationalsozialistischer Propaganda im urbanen Raum verdeutlichen, als auch schriftliche Dokumente geben Hinweis darauf, in welchem Ausmaß die Stadt als Ort der Repräsentation von Macht während des Nationalsozialismus in visueller Hinsicht eingebunden wurde. Im Filmtaschenbuch für alle schreibt Dr. H. Plaumann zur gesetzlichen Lage für Amateurfilmende im Jahre 1940:

> „Was gegen das sittliche, nationalsozialistische und religiöse Empfinden verstößt, wird ja wohl auch kaum dem Amateur als Filmobjekt sich verlohnend erscheinen. Für solche Dinge wird aber nur die Vorführung verboten, nicht die Aufnahme an sich – sofern sie nicht mit irgendwie mit sonstigen Gesetzen in Konflikt kommt. Dagegen bestehen direkte Aufnahmeverbote […]. 4. Bei

> staats- und parteipolitischen Veranstaltungen kann man als Amateur außerhalb der Absperrungen stets filmen. [...] 5. Filmaufnahmen von der Partei und ihren Gliederungen dürfen grundsätzlich nur mit ausdrücklicher Genehmigung der REICHSPROPAGANDALEITUNG; AMTSLEITUNG FILM oder der zuständigen Gaufilmstellenleiter hergestellt werden."[140]

Die Möglichkeiten der Amateure in der Öffentlichkeit zu filmen, sind durch die nationalsozialistischen Verordnungen eingeschränkt, aber mit Erlaubnis ist der Bereich der Parteiveranstaltungen auch innerhalb der Absperrungen zugänglich. Somit ist davon auszugehen, dass nicht notwendigerweise die gesetzliche Lage die Erklärung für die Absenz politisch-öffentlicher Ereignisse im Haller-Material bieten kann.

Constanze Klaps weist in ihrer Auseinandersetzung mit der temporären Architektur des Nationalsozialismus zum einen auf die dem „Ruinenwert" gegenläufige ephemere Charakteristik hin und stellt anderseits heraus, dass mittels Bilddokumentationen die Nutzung bestehender Gebäude in Wien für temporäre Inszenierungen im Nationalsozialismus rekonstruiert werden kann:

> „Das Spezielle an dieser Art temporärer Architektur ist der plötzliche Konnex zweier unterschiedlicher architektonischer Aussagen durch die lokale Überlagerung. Das bestehende Gebäude bildet in seiner architektonischen Gestaltung den Hintergrund und die Grundlage für die Kreierung eines neuen architektonischen Ausdrucks. Die daraus resultierenden Effekte nahmen kurzfristig großen Einfluss auf das Stadtbild. Über die Verordnungen der „Großausschmückung" und „Großbeflaggung" konnte das Stadtbild Wiens organisiert und konsequent zu bestimmten Zeiten für die Propaganda der Nationalsozialisten genutzt werden. […] Dieses Ergebnis weist Wien in der Propaganda und in der Architektur des Nationalsozialismus eine weitaus bedeutendere Rolle zu, als auf den ersten Blick angenommen. Das Stadtbild Wiens zu jener Zeit gilt demgemäß als Paradebeispiel für eine Charakteristik des Nationalsozialismus: die inszenierte Illusion."[141]

Hinsichtlich der geringen Präsenz von politischen Motiven (selbst im Hintergrund lassen sich keine Gebäude mit Hakenkreuzfahnen ausmachen) im Haller-Material bietet es sich an, das Verhältnis von organisierten Amateuren zu den sogenannten Knipsern – als das fotografische Äquivalent zu den Kurblern – näher zu beleuchten. Anhand von Timm Starls Auseinandersetzung mit der Knipserfotografie im Nationalsozialismus lässt sich aufzeigen, dass es einen beachtlichen Teil an unorganisierten Fotografen gab, die den offiziellen Bestrebungen, die Knipser in den nationalsozialistischen Propagandaauftrag einzuflechten, nicht nachgekommen sind:

> „Daß sich die Knipser nicht für die Anliegen der Nationalsozialisten instrumentalisieren lassen, liegt nicht etwa an einer subversiven Haltung gegenüber den politischen Verhältnissen jener Jahre. Die Weigerung, die Bilder an die Öffentlichkeit zu bringen, bedeutet in erster Linie, sich weiterhin den fotografischen Interessen hingeben zu wollen, ohne auf irgendwelche Vorgaben inhaltlicher oder stilistischer Art Rücksicht nehmen zu müssen. […] Zwar fällt beim

---

140 Dr. H. Plaumann in: Filmtaschenbuch für Alle 1940. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1940, S. 101f., vgl. dazu auch: Fred Lullack: Merkbuch für Schmalfilmer. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1945, S. 34.;

141 Constanze Klaps: Die inszenierte Illusion – Temporäre Architektur des Nationalsozialismus in Wien. In: Linda Erker (Hg.): Update! Perspektiven der Zeitgeschichte : Zeitgeschichtetage 2010. Innsbruck (u.a.): Studienverlag 2012, S. 287.

> Spaziergang, Ausflug oder bei anderen Freizeitbeschäftigungen der Blick auch einmal auf Hakenkreuz und sonstige NS-Symbole, posiert der Sohn in HJ-Kluft mit Hitler-Gruß, werden die SA-Kameraden vor einer Flagge der NSDAP porträtiert. […] In den Bildsukzessionen der meisten Alben bildet die NS-Zeit keine Zäsur, nimmt das private Leben seinen Fortgang, als würde es von den außerhalb sich abspielenden Geschehnissen nicht berührt.“[142]

Das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit präsentiert sich in Hallers Wien-Aufnahmen überwiegend zugunsten des intimen Familienrahmens und kann im Folgenden auf Roepkes Ausführungen hinsichtlich der Durchdringung von Amateurfilmklub und nationalsozialistischer Filmpolitik bezogen werden. Der Klub der Kinoamateure wird in der Zeit von 1938 bis 1945 dem Bund Deutscher Film-Amateure angeschlossen und unterliegt somit den Richtlinien der Reichsfilmkammer:

> „Die nationalsozialistische Politik zielte darauf, vor allem die Übergänge von privaten, halb-öffentlichen und öffentlichen Filmvorführungen zu regulieren, und bewirkte damit den Rückzug vieler Filmer ins Private. […] Auch gemäß dem Reichslichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 mussten die Amateure ihre Filme zur Zensur vorlegen, sofern sie diese öffentlich vorführen wollten. […] Neu war dabei für die Filmamateure die sogenannte die sogenannte Polizeizensur, was bedeutete, dass die Prüfung von Schmalfilmen […] von jeder Ortspolizeibehörde für deren eigenen Wirkungsbereich durchgeführte wurde. […] Mit diesen Regelungen wurde die Trennung zwischen ambitionierten Vereinsamateuren und Freizeit- und Familienfilmern, die sich innerhalb der Amateurfilmdebatte der zwanziger und dreißiger Jahre bereits abgezeichnet hatte, nun auch gesetzlich untermauert wurde, und das relativ große Spektrum an semi-professionellen Engagements stark kontrolliert und eingrenzt.“[143]

Andererseits nimmt der Familienfilm, der unter den Amateuren im NS nun aufgewertet wurde, auch im öffentlichen Bereich eine tragende Rolle ein: Die völkische Ideologie der NationalsozialistInnen wird insbesondere durch dieses Subgenre propagandistisch zu transportieren versucht.[144] Durch die unter den NationalsozialistInnen forcierte Kooperation von Wettbewerben des BDFA und Schmalfilmverleih wurden Familienfilme für die öffentliche Bereitstellung von Identifikationsmustern herangezogen: „Das etablierte Vertriebssystem von Schmalfilmen machte den Familienfilm zum Kulturfilm für den Hausgebrauch, zu einer Massenware, die die Reproduktionsarbeit als höchstes Glück und Kernstück der Volksgemeinschaft verkaufen sollte.“[145] Die im Kreis der Familie inszenierten Aufnahmen bilden sich im Rahmen des Schmalfilmvertriebs und der durchgeführten Wettbewerbe im Nationalsozialismus zu einer ideologisch wertvollen Folie im Sinne einer Freisetzung von Identifikationspotentialen heraus.

---

142 Timm Starl: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland von 1880 bis 1980. München; Berlin: Koehler & Amelang 1995, S. 103ff.

143 Martina Roepke: *Privat-Vorstellung*. S. 73f.

144 Vgl. ebd. S. 76ff.

145 Ebd. S. 82.

Folglich können die hier untersuchten Wien-Aufnahmen als Familienfilmpraxis gedeutet werden, die sich in die ambivalente Entwicklung der Trennung von ambitionierten und organisierten Amateuren und auf den privaten Rahmen bezogenes Freizeitvergnügen „passiv" einfügen. Einerseits finden sich in Motiven und Sujets jene Momente wieder, die für die Bilderpolitik im Nationalsozialismus verstärkt genutzt wurden, und andererseits weist die vergleichsweise wenig ausgeprägte Ambition in der Gestaltung darauf hin, dass es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit um eine auf den Familienrahmen begrenzte Produktion und Rezeption handelt.

Die bildliche Abwesenheit der politischen Dimension des alltäglichen Lebens begründet Starl in seiner Analyse mit einem gesellschaftlichem Determinismus, der nicht nur für die Zeit des NS evident ist:

> „Doch dieses Abstinenz in politischen Fragen gilt sowohl für die Zeit vor 1918, das Deutsche Reich und die österreichisch-ungarische Monarchie, wie für die Perioden mit demokratischen Regierungsformen nach 1918 und nach 1945. Daran wird der geringe Stellenwert des öffentlichen Geschehens für die Biografie der Mehrheit der Bevölkerung ersichtlich. Wie im Bereich von Beruf und Alltag erhalten jene Lebensbereiche wenig bildliche Beachtung, auf deren Ablauf und Gestaltung der einzelne keinen Einfluß hat und innerhalb derer er eine weitgehend passive Rolle spielt."[146]

In diesem Kontext erscheint es problematisch, wenn bildliche Übereinstimmungen und Leerstellen über einen Zeitraum von Jahrzehnten herausgestellt werden, ohne die historische Spezifität der Ideologie des Nationalsozialismus an ihren Wurzeln zu greifen. Ihre Wirkmächtigkeit vollzog sich insbesondere an dem Punkt, wo es galt, das je Individuelle zugunsten des „volksgemeinschaftlichen" Kollektivs aufzugeben. Die Betonung der Passivität des/der Einzelnen integriert eine Haltung, die der Realität der facettenreichen nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs – die nur durch das Handeln der jeweiligen Subjekte in ihr sich derart formen konnte – nicht gerecht wird. Anderseits betont Roepke diese Abwesenheit politischer Ereignisse in Amateurfilmen ebenfalls und stellt dabei heraus, inwiefern das „ambitionierte Kunstwollen" zur „Praxis bürgerlicher Freizeitgestaltung" als Teil der nationalsozialistischen Freizeitkultur gefördert wird und die vermeintlich politikfreie Sphäre sich folglich ideologisch durchsetzt enthüllt.[147]

Im Weiteren ist der Fokus auf die Aspekte jener Vorgänge von Bedeutung, die die Hinwendung zum Privaten weniger im Rahmen einer Partizipation an gesellschaftlichen Prozessen zu begründen suchen, als vielmehr auf den imaginären Raum[148] ausdehnen, den Familienfilm offensichtlich zu öffnen vermag. Ausgehend von der sozialen Funktion von Familienfilmen, die Ryan Shand wie folgt in seiner selektiven Idealisierung kennzeichnet, soll diese schließlich auf imaginäre Räume

146 Timm Starl: Knipser. S. 108.
147 Martina Roepke: *Bewegen und Bewahren.* Die Wirklichkeit im Heimkino. S. 293
148 Vgl. Karl Sierek: „*Hier ist es schön*", S. 153, vgl. dazu genauer Kapitel 2.4

ausgeweitet werden: „By tending mostly to record moments that capture the process of healthy growth, succesfull achievement, and happy family moments, a certain picture of familiy life begins to emerge from home moviemaking. These selective representations are not intentionally misleading; there merely perform the specific social function of projecting an idealized image back onto the participants.“[149]

Michelle Citron stellt eine gedankliche Konstellation zwischen Familienfilmen und Träumen her, da sie von einer Hoffnung auf Erkenntnis getragen werden und in ihrer Dechiffrierung eine spezifische Ambivalenz aufzeigen.[150] Die Hoffnung auf diese Erkenntnis ist geprägt von einer Sehnsucht und einem gleichzeitigem Verleugnen dieser, denn auf die dunkle Seite wird auch durch ihre Absenz verwiesen.[151] Das Versprechen auf Erkenntnis mit unberechenbaren Ausgang kann laut Citron als wesentlicher Antrieb für die Herstellung und Rezeption von privaten Filmen gedeutet werden.[152]

Einen fruchtbaren Ansatz erhält die Konzeption, wenn Familienfilme im Weiteren als Fetische mit kontraphobischer Wirkung vor allem in psychischer Hinsicht skizziert werden: Aus der Überlagerung von Präsens des Sehens und Vergangenheit der Aufnahme wird ein Raum kreiert, der das oben angedeutete Erkenntnispotential bietet.[153]

Citron deutet die ambivalente Funktion von Familienfilmen folgendermaßen: „In presenting the image of an ideal selective past, home movie announce what is absent. They stand in for what is there *and* what is not there. In their ambivalence they both confess and hide. The home movies are simultaneously acts of self-revelation, self-deception and self-conception.“[154]

Citron betont folglich den Fetischcharakter privater Filmpraxis, da sich Idealisierungen in der Inszenierung, Auswahl sowie Gestaltung und Kadrierung als Verdinglichung von Vergangenheit präsentieren. Folglich besteht darin, den inszenatorischen Aspekt zu verleugnen (also die Gemachtheit), um (in der Vorführung) mit den Familienfilmen ein den Beteiligten äußerliches Gedächtnis zu manifestieren. Das dialektische Moment ergibt sich aus dem Verhältnis der Beteiligten zu dem zum Erinnerungsbild geronnenen Fetisch, denn nur durch und mit der Familie ist das filmische Resultat entstanden und konstituiert somit Film und Familie; jedoch entspringt die Gestaltung mehr einem Bedürfnis nach Selbstvergewisserung denn einer Intention dokumentarischer Wahrhaftigkeit nachzukommen. Die Familienfilmpraxis birgt – wie die Fotografie und der Dokumentarfilm – einen immanent-normativen Wahrheitsanspruch in sich, der

---

149 Ryan Shand: Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities. The Moving Image,Volume 8, Number 2, Fall 2008, S. 40.

150 Michelle Citron: *Home movies and Other Necessary Fictions.* S. 23.

151 Vgl.ebd. S. 19.

152 Vgl. ebd. S. 21ff.

153 Vgl. Michelle Citron: *Home movies and Other Necessary Fictions.* S. 25

154 Ebd. S. 19.

in seiner vermittelnden Funktion über das Bild und Abbild eines Wirklichkeitsmoments hinausweist und vor den Zusehenden als Beweis der glücklichen Momente geltend gemacht werden soll.

Familienfilm wie er sich in den Aufnahmen von Haller aus Wien von 1935 bis 1945 präsentiert, eröffnet – ohne auf einen psychopathologischen Blick der Nivellierung von TäterInnen und Opfer des Nationalsozialismus zu fokussieren – ein Deutungspotential hinsichtlich der von Citron vorgeschlagenen Lesart: Indem sich familiale Wirklichkeiten filmisch konstruieren, offenbart sich ein dialektischer Charakter von Subjektivität. Bildliche Auslassungen und Lücken von visueller Präsenz nationalsozialistischer Inszenierung, die den Alltag des NS doch unübersehbar füllten, weisen auf eine (Selbst-)Täuschung hin, die als Bedürfnis nach Harmonie und Bestätigung im Familienkreis [155] und möglicherweise in Korrespondenz zu einem „volksgemeinschaftlichem" Kollektivierungswahn, der das Individuelle gerade zu eliminieren versuchte, gelesen werden können. Wenn Luckett privates Filmen im US-amerikanischen Raum der 1910er Jahre in Form einer veränderten Freizeitkultur definiert, die nun als Beweggrund für familiale Zusammenkünfte verstanden wird, indem öffentliche kulturelle Praxen in die private Sphäre importiert werden, so scheint sich darin doch weniger Familienfilm als Vorläufer des Fernsehens zu manifestieren, als dass vielmehr eine nostalgische Rückbesinnung auf eine familiale Einheit stattfindet, die Freizeit zum Anlass nahm, um ihre Zusammengehörigkeit zu zelebrieren.[156]

Die konstatierte poröse Durchdringung von öffentlicher und privater Sphäre im Laufe der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verschärft und potenziert sich mit der nationalsozialistischen Politik und Gesetzgebung um ein Vielfaches. Der Rückbezug auf das private und individuelle Moment in Hallers Filmpraxis speist sich wohl weniger aus einer subversiven politischen Haltung, als dass darin das Potential von Amateur- und Familienfilmen genutzt wird, indem Bilder erzeugt werden, die die Imaginationen vom glücklichen Leben veranschaulichen.[157]

Ein interessanter Konnex kann zu Karin Danneckers Aufsatz über „Die Wahrheiten des Kitsch" hergestellt werden, die aus kunsttherapeutischer Sicht Kitsch als Vorwand betrachtet, um das verborgene, wahrhafte aber nur schwer zu ertragene Emotionale im Sinne der Harmonie unangetastet zu lassen:

---

155 Vgl. hier Lucketts Auseinandersetzung mit Home Movies der 1910er Jahre im US-amerikanischen Raum und dem Verhältnis von Öffentlichkeit und privater Sphäre durch das häusliche Filmen und Vorführen: „Domestic leisure became increasingly important, then, as the family came to resemble an unstable alliance of public and private authority, cementing this social group through shared pleasures that both departed from and mediated the increasingly perforated divisions between private and public spheres."in: Moya Luckett: *„Filming the Family":* Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship. The Velvet Light Trap. Number 36, Fall 1995. Austin: University of Texas Print 1995, S. 23.

156 Vgl. ebd. S. 31.

157 Vgl. hierzu implizit an Sierek angelehnt: Hilde Hoffmann: *On the road*. Erfahrung Urlaubsvideo, S. 239-247. In: Ralf Adelmann, Hilde Hoffmann, Rolf Nohr (Hg.): REC – Video als mediales Phänomen. Weimar: VDG 2002.

> „Zur Aufrechterhaltung ihres fragilen seelischen Zustandes müssen Menschen oft ihre Gefühle verkapseln. […] Im Grunde ist der Kitsch liebende Mensch bedürftig. Er misstraut seinen wahren Gefühlen und muss sie mit dem Kitsch-Aufwand unschädlich machen. Seinen Trost sucht er in ein der heilen, geschönten, versüßten Welt. Wenn Benjamin vom Kitsch als ‚etwas Wärmendes' […] spricht, benennt er eine Haltung der Milde und des Respekts für unentbehrliche Momente, die jeder Mensch braucht. Sie sind insofern genauso wahr, wie sie zugleich Wahrheit leugnen."[158]

Weniger soll von einem fragilen seelischen Zustand bei Haller ausgegangen werden, als dass vielmehr die Tatsache von Relevanz ist, dass auffällig wenig in dem Filmmaterial auf die ab Frühjahr 1938 vor sich gehenden entscheidenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Wien und Österreich hinweist. Die Überlegung zu Kitsch als Flucht vor den (eigenen) psychischen Vorgängen, somit als ein Schutzmechanismus, soll in der Deutung übernommen werden, in Form eines (unterstellten) Bedürfnisses sich von den konfliktreichen äußeren Ereignissen in das (sofern noch möglich) private Alltägliche und Schöne abzusetzen. Ohne bewusstes Vermeiden ist die Absenz kaum vorstellbar, sodass Danneckers Kitsch-Begriff der vermittelten eskapistischen Harmonisierungstendenz (in Zeiten der totalen Umwälzung) in Hallers Filmmaterial Ausdruck geben kann. Die visuelle Abwesenheit von propagandistischen Massenveranstaltungen, nationalsozialistischen Kennzeichnungen im urbanen Raum oder antisemitischer Vertreibungspolitik weist auf zwei potentielle Ursachen hin: Entweder wurden Aufnahmen 'brisanter' und somit belastender Art zerstört oder Haller hat es konsequent vermieden, Wien und tendenziell auch sich selbst in die historische Entwicklung des Nationalsozialismus filmisch einzubeziehen.

In den Wien-Aufnahmen der Familie Haller ist somit in einem Ausmaß eine bildliche Abwesenheit des Politischen festzustellen, die einen Rückzug in das private Geschehen der Familie und eine Fokussierung auf die glücklichen Momente erkennen lässt. Die Auslassungen weisen auf den Umstand hin, dass es sich bei Haller tendenziell eher um einen Freizeitfilmer, als um einen ambitionierten und organisierten Amateur handelte. Inwiefern sich diese These zu der Tatsache verhält, dass er als Wehrmachtssoldat mit seiner Kamera in Frankreich und im „Reichskommissariat Ostland" filmte, wird in den folgenden Kapiteln diskutiert.

Festzuhalten bleibt in Bezug auf die in und um Wien entstandenen Aufnahmen, dass sich in schwankender ästhetischer Ambition (lange und variationsarme Einstellungen, unverbundene Einstellungsfolgen, Fragmente ohne übergeordnete narrative Zusammenhänge, Über- und Unterbelichtung) Familienmitglieder und Bekannte bei ihren alltäglichen und außeralltäglichen Unternehmungen aufgezeichnet werden, um so ein Bild eines glücklichen Beisammenseins zu

---

158 Karin Dannecker: *Die Wahrheiten des Kitsch.* In Psychologie & Gesellschaftskritik, 37 (2), 2013, S. 24.

vermitteln. Ob diese Tatsache mit Schneiders Bezug auf Bourdieu als eine „Ersatzhandlung zu verstehen [ist], die den verlorenen Zusammenhalt der Familie und die abhanden gekommene Gemeinschaftlichkeit zu kompensieren sucht“,[159] muss insofern kritisch hinterfragt werden, als dass während des Nationalsozialismus die („arische“) Familie als Keimzelle der „Volksgemeinschaft“ propagandistisch und ideologisch gefördert wurde, sodass diese Aufnahmen dem Bild vielmehr entsprechen als das Verlorene zu substituieren. Trotz dieser übereinstimmenden Motive bleibt der Widerspruch einer bildlichen Abwesenheit der übergeordneten Größe der „Volksgemeinschaft“ in Hallers Aufnahmen unauflösbar. Das Filmmaterial macht in seiner wenig auf politische Vorgänge bezogenen Motivwahl den öffentlichen Raum als einen entpolitisierten Ort sichtbar, denn die Familie bleibt – trotz des evozierten Wiedererkennungswertes der Wahrzeichen Wiens – Mittelpunkt des filmischen Agierens und konstruiert imaginäre Räume, die die nationalsozialistische Totalität ausblenden muss:

> „Der Familienfilm ist ein effektives Mittel, dieses imaginäre Idealbild zu formen und zu transportieren, wobei der Motivwahl – die leicht zu kontrollieren ist – zentrale Bedeutung zukommt. Die im Familienfilm symbolisch geschaffene Welt einer Familie als Orte des Glücks versinnbildlichen im 20. Jahrhundert zwei Motive: die eigenen Kinder und die gemeinsam auf Ausflügen und Ferienreisen verbrachte Freizeit. Sie sind Sinnbilder der bürgerlichen Kleinfamilie.“[160]

159 Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 70.
160 Ebd. S.70

4) Zum Wechselspiel von Formgebung und „realistischer Tendenz“ in 'Soldaten in Frankreich'

Die folgenden Kapitel setzen sich mit dem Filmmaterial auseinander, das Haller als Wehrmachtssoldat in Frankreich und vermutlich in Nordrussland sowie im „Reichskommissariat Ostland“ (Estland, Lettland, Litauen und Gebiete in Weißrussland) herstellte. Vor allem die Besatzungssituation ist dabei als Distinktionsmerkmal zu den bisherigen Aufnahmen herauszustreichen. Nicht mehr bildet der Familien-, Bekannten- und Verwandtenkreis den Dreh- und Angelpunkt des Geschehens. Stattdessen stellen die Wehrmachtskompanie, die ländliche Bevölkerung als auch französische Kolonialsoldaten zentrale Bezugspunkte in den Bildern aus Frankreich dar. Auffällig ist an dem Material seine Fragmenthaftigkeit, da mit großer Wahrscheinlichkeit Aufnahmen aus dem „Reichskommissariat Ostland“ zwischen die Frankreich-Bilder montiert wurden. Die andere Möglichkeit – dass die Bilder tatsächlich mit Schnitt in der Kamera in dieser chronologischen Abfolge aufgenommen worden sind – ist weitaus unwahrscheinlicher, da Haller sonst vom Westfeldzug in Frankreich in den Osten und wieder zurück kommandiert worden sein müsste. Die Wehrmachtssoldaten werden mit der zivilen Bevölkerung an öffentlichen Orten wie (Jahr-)Marktplätzen und Straßen ebenso wie auf privaten Gutshöfen und Feldern gezeigt, sodass trotz einer durch das Personenverhalten vermittelten heiteren Atmosphäre die Besatzung als eine „unnatürliche“ Machtkonstellation visualisiert wird. Vor allem die Uniform fungiert hier als ein Erkennungsmerkmal, das im Alltag der Wehrmachtssoldaten eine Selbstverständlichkeit darstellte, in der nachträglichen Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial jedoch eben jene Ausnahmesituation für die französische (Zivil-)Bevölkerung in den Jahren 1940 bis 1945 zum Ausdruck bringt.

Von der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums mit einem Titel versehen, der für eine Katalogisierung des Bestands ausreichend Anhaltspunkte bietet, erfordert die historische Kontextualisierung jedoch eine Auseinandersetzung mit dem Material selbst. Die Betitelung verweist somit schon auf den Umstand, dass eine räumliche wie zeitliche Einordnung von weniger ambitionierten Amateurfilmen ohne die Überlieferung von Ausführungen der Beteiligten mit eingehender Sichtung der Filme verbunden ist. Weder Zwischentitel in den Filmen noch Beschriftungen der Filmdosen oder begleitende schriftliche Aufzeichnungen geben Hinweise auf einen präziseren raumzeitlichen Kontext. Wie zuvor erwähnt, ist die Lücke gekennzeichnet durch den Mangel an Zusatz- oder Begleitinformationen, die den Zuschauenden bei einem mündlichen

Vortrag bei der Projektion der Filme gegeben wurden.[161] Auf diese kann nicht mehr zurückgegriffen werden, da sie sich zumeist mit dem Ende der privaten Vorführsituation verflüchtigten. Unüberbrückbar scheint die Kluft zwischen dem Material, das im Vorausblicken auf eine zukünftige Projektion so gestaltet ist, dass sie des Kommentars durch den Vorführer (zumeist der Ehemann und Vater) [162] bedürfen, und einer notwendigen historischen Kontextualisierung. Der enigmatische Charakter fordert dazu auf, im detektivischen Sinne (raumzeitlichen) Spuren im Material nachzugehen und im Weiteren auf gestalterische Ambitionen des Filmenden zu untersuchen. Im Falle der Aufnahmen von der Front könnten im Rahmen einer umfangreicheren Untersuchung Kriegstagebücher oder Briefe eine raumzeitliche Einordnung ermöglichen, finden jedoch aufgrund fehlender finanzieller und zeitlicher Ressourcen keinen Eingang in diese Arbeit.

Um den Aufnahmen, die Haller als Wehrmachtssoldat in Frankreich hergestellt hat, in seinen Gestaltungsgraden näher zu kommen – mit dem Anspruch diese Ambitionen in ihren Auslassungen, Brüchen und Überschneidungen in Hinsicht auf das produzierte Bild des Krieges und der Besatzungszone in Frankreich herauszudestillieren – muss im Vorhinein auf diese Problemstellung hingewiesen werden. Wie die vorherigen Familienfilmaufnahmen ist das Material aus Frankreich mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht dafür bestimmt gewesen, Personen außerhalb des Familien-und Bekanntenkreises (möglicherweise auch des 'Kameradenverbunds') zugänglich zu sein. Diese Tatsache manifestiert sich vor allem an Hallers Gestaltung, die zwar Spuren einer räumlichen Zuordnung aufweist,[163] jedoch nicht darum bemüht ist, klare Erkenntlichkeit über Zeit und Ort zu vermitteln und damit seinem eigenen Filmschaffen dokumentarischen Charakter zu verleihen.

Die Frankreich-Aufnahmen zeichnen sich durch eine Heterogenität in Motiven und Sujets aus, die wiederum einem schwankenden Inszenierungsgrad unterliegen. Die Soldatenunterkunft (bei der es sich keinesfalls um eine schlichte Baracke, sondern vielmehr um ein ländliches Wohnhaus handelt) wird in unterschiedlichen Situationen mit den Wehrmachtsangehörigen aufgenommen. Ebenso werden die Straßen, Plätze, Schulen, die Kathedrale des Ortes Sens und die Kaserne Vauban in Auxerre im Département Yonne erfasst,[164] wiederkehrend mit jungen Frauen, anderen Soldaten oder zufällig vorübergehenden Passanten. Die ländliche Bevölkerung (mitsamt Arbeitern aus den Kolonien) bei der (Feld-)Arbeit, die Schießübungen der Wehrmachtseinheit, das Spielen mit dem Hund, Ausflüge mit dem Rad und kleine Jahrmarktszenen entstammen als Motive mit hoher

---

161 Vgl. dazu Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* S. 147ff.

162 Vgl. zur Geschlechterdifferenz im Rahmen der Vorführung im Heimkino: Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* S. 152f.

163 Es gibt wenige Kader von einer Gedenktafel, wie auch der Feldpostnummer, nach denen die Wehrmachtseinheiten eingeteilt waren. Daraufhin konnten Nachforschungen angestellt werden, wo und wann Hallers Einheit stationiert gewesen ist.

164 Diese Informationen wurden auf Nachfragen von MitarbeiterInnen der „Association pour la Recherche sur l'Occupation et la Résistance dans l'Yonne“ aus dem Bildmaterial erschlossen.

Wahrscheinlichkeit der nordfranzösischen Besatzungszone. Zwischenmontiert finden sich jedoch Aufnahmen, die eher in die östlichen Gebieten im Rahmen des Russlandfeldzuges verortet werden können. Einerseits ist eine andere Bauweise der ländlichen Anwesen (überwiegend Holzhäuser) zu sehen und andererseits lässt sich ein verschärftes (Macht-)Verhältnis zwischen der Bevölkerung und den deutschen Soldaten ausmachen: Alte Frauen mit Kopftüchern sitzen auf einer Straße und zerschlagen Steine während die Wehrmacht patrouilliert.

Markant an dem mit großer Wahrscheinlichkeit in Frankreich entstandenem Material ist die Heiterkeit zwischen den Beteiligten vor der Kamera. Sowohl das Verhalten der Wehrmachtssoldaten untereinander, als auch die Darstellung mit der ländlichen Bevölkerung und den Kolonialsoldaten vermittelt eine Atmosphäre, die darum bemüht scheint, Assoziationen mit den Grauen des Krieges zu vermeiden. Im Mittelpunkt steht weniger eine Dokumentation der alltäglichen Pflichterfüllung als Wehrmachtssoldat, als dass vielmehr Freizeit, Heiterkeit und Normalität im besetzten Nordfrankreich inszeniert wird: 'Fahrt in der Ziegenrikscha', 'Fund eines abgestürzten RAF-Flugzeugs', 'Spiel mit dem Hund', Nähen der Uniform', 'Mittagsschläfchen und Empfang von Feldpost im Garten', 'Liebesszene mit einer französischen Frau im Grünen', 'Fahrradreparatur mit den Kolonialsoldaten', 'Tanz der Kolonialsoldaten', 'Besuch beim Lager der kriegsgefangenen Kolonialsoldaten', 'Portrait der eigenen Einheit', 'Spaß im Fronterholungsheim Peedu (Sonnenbaden, Rudern, Lesen, Blumen pflücken, olympische Übungen wie Speer und Diskuswurf oder Kugelstoßen)'.

Neben den Bildern mit tendenziell hohem Inszenierungsgrad und verklärend-lockerem Kolorit finden sich Aufnahmen, die wahrscheinlich nach der Abkommandierung in den östlichen Gebieten während des deutschen Vernichtungskrieges entstanden sind und in Ansätzen dokumentarische Darstellungsweisen aufweisen: "Marschkolonnen', 'Flussüberquerungen' 'Schießübungen (mit Granatwerfer)', 'Zerstörte Häuser', 'Einstieg in den Dachboden durch Wehrmachtssoldaten', 'Zugfahrt und Essensausgabe' und 'Beerdigung'. Die Indikatoren der jeweiligen Tendenzen sind von Interesse, um innerhalb der Pole 'Inszenierung' und 'Dokument' auszumachen, welche Funktion die Amateurfilmkamera für die (Selbst-)Darstellung des Wehrmachtssoldaten Haller und seine subjektive Verortung auf ebenso fremdem wie feindlichem Terrain erfüllt.

Der Konstruktionsgrad einer Situation für die Kamera und das Verhalten der Beteiligten in solch einer, dienen als zentrale Kriterien, um dokumentarische Tendenzen und inszenatorisches Bemühen offenzulegen.

4.1 Methodische Ansätze und Exkurs zur Besatzungssituation in Nordfrankreich 1940/1941

Zum Verhältnis von Amateurfilm und Geschichtsschreibung

Beginnend sollen allgemeine Überlegungen zu Möglichkeiten des Umgangs mit filmischen Erzählformen vorangestellt werden, die vor allem Methoden zur Geschichtsschreibung betreffen. Im Folgenden sind diese Ansätze von Bedeutung, da Hallers filmische Aufzeichnungen von der Dienstzeit in der Wehrmacht trotz und mittels etwaiger ästhetischer Ambition und Inszenierung – auch wenn sie als private Bilder intendiert waren – an eine kollektive Geschichte geknüpft sind. Das Verhältnis der Aufnahmen zu ihrer Herstellung und Rezeption und im Weiteren zu einer Geschichtsschreibung, für die die Bilder nicht vorgesehen waren, verläuft zwischen den durchlässigen Grenzen von Öffentlichkeit und Privatheit. Gab es einerseits Verordnungen für die Amateurfilmpraxis im öffentlichen Raum[165] (sowie für die Vorführung), so wurden jedoch von offizieller Seite Bestrebungen unternommen, (Foto-)Amateure[166] für staatliche Propagandazwecke zu gewinnen.[167] Ebenso zeigt Timm Starl in seiner Auseinandersetzung mit privater Fotografie auf, dass laut Publikationen in Zeitschriften mit dem Kriegsbeginn die Kamera zum Einsatz kommen soll.[168] Starl sieht in diesem Zusammenhang zudem eine familiale Verfestigungsfunktion in Zeiten der krisenhaften Zersplitterung: „Zu einem Zeitpunkt, da die Familien auseinandergerissen werden, sollen die Knipser sie gleichsam fotografisch zusammenhalten.“[169]

Die Aufforderung als (knipsender) Soldat „gerade jetzt nicht die Kamera ruhen zu lassen“,[170] verweist laut Petra Bopp auf „die fast öffentliche Funktion der privaten Fotografie innerhalb der Ideologie des Nationalsozialismus, die uneingeschränkt öffentliche Forderungen auf private Lebensbereiche übertrug. So unterscheidet sich die Kriegsfotografie wesentlich von der üblichen Privatfotografie, die sich motivisch vornehmlich aus Kindheits-, Urlaubs- und Familienfest-Fotos zusammensetzt.“[171]

Der kollektive Umgang mit Filmaufnahmen verändert sich äquivalent zu seinem Entstehungskontext. So ist die subjektive und private Verortung in und durch die Amateurfilmpraxis

---

165 Dr. H. Plaumann in: Filmtaschenbuch für Alle 1940. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1940, S. 101f., vgl. dazu auch: Fred Lullack: Merkbuch für Schmalfilmer. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1945, S. 34.

166 Vgl. zu den unterschiedlichen Interessen und gegenseitigen Abgrenzungsbestrebungen zwischen KnipserInnen und AmateurfotografInnen: Petra Bopp: *Fremde im Visier.* Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Bielefeld: Kerber 2012, S. 48f. Ähnliche Unterschiede wurden in Kapitel 2.2 zwischen Amateurfilmenden und KurblerInnen herausgestellt. Vgl. Martina Roepke: *Bewegen und Bewahren.* S. 290.

167 Vgl. Timm Starl: *Knipser.* Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland von 1880 bis 1980. S. 19.

168 Vgl. Ebd. S. 111.

169 Ebd.

170 Herbert Starke: Und trotzdem: Amateurfotografie!, in: *Photofreund.*. 1939, S. 349-350. Zit. nach Timm Starl: *Knipser.* S. 111.

171 Petra Bopp: *Fremde im Visier.* Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten. In: Anton Holzer (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet.* Krieg und Fotografie. Marburg: Jonas Verlag 2003, S. 114.

im Krieg zudem an die Kriegshandlungen einer Nation gekoppelt. Trotzdem finden diese Bilder selten Eingang in öffentliche Diskurse. Anton Holzer formuliert diesen Zusammenhang hinsichtlich privater Fotografien:

> „Sie verschwanden aus der Öffentlichkeit. Ihre Unsichtbarkeit beginnt oft schon während des Krieges. […] Die Wege der privaten Fotografie vom Schauplatz des Krieges zum Ort der längerfristigen Verwahrung sind verzweigter und indirekter als jene der offiziellen Aufnahmen, ihre Überlieferungswege sind komplexer. Oft gehen diese Bilder verloren oder sie verschwinden für immer in privaten Sammlungen."[172]

Im Gegensatz zu veröffentlichten Biographien, Tagebüchern und Briefen von Wehrmachtssoldaten, die versuchen die 'offizielle' Geschichtsschreibung und ihre Vermittlung zu einer „Mentalitätsgeschichte"[173] hin zu verschieben oder zu Filmproduktionen, die mithilfe von privaten Aufnahmen unbekannte und authentische Einblicke in den Kriegsalltag ermöglichen sollen (wie z.B. „Unser Krieg" von Michael Kuball), finden sich in den Haller-Aufnahmen möglicherweise viele – für eine „Historiographie von Unten" nicht zweckdienliche – unbedeutende oder wenig aussagekräftige Situationen. Das selektive Vorgehen in der Auswertung zeitgenössischer Quellen[174] zur Erklärung der Wehrmachtsverbrechen einerseits und die vermittlungsorientierte Veranschaulichung des Krieges andererseits beinhalten somit Kriterien und Fragestellungen, die für die vorliegende Arbeit weniger vorrangig sind. Denn auch scheinbar banale Situationen, die Haller gefilmt hat, sollen thematisiert werden, um die (Selbst-) Wahrnehmung im deutschen Vernichtungskrieg anhand der (amateur)filmischen Darstellung zu eruieren. Die vermeintlich harmlosen Szenen werden in der weiteren Auseinandersetzung ebenso veranschaulicht, um Amateurfilmpraxis auf ihre sich überlagernden Funktionen zu untersuchen (privat-individuell und kollektiv-„volksgemeinschaftlich", subjektiv-inszeniert und objektiv-beobachtend, etc.). Die Bilder sollen in dieser Arbeit zum Sprechen gebracht werden, jedoch ohne im gleichen Atemzug „in der Multiperspektivität des einzelnen die Greuel des NS-Systems verschwinden"[175] zu lassen.
Der methodischen Herangehensweise der Oral History ist Amateurfilmpraxis auf der Ebene der autobiographischen (Re-)Konstruktion und subjektiven Perspektive – nicht aber auf der zeitlich nachträglichen Interview-Ebene – ähnlich (denn die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer

---

172 Anton Holzer: *Das fotografische Gesicht des Krieges.* Eine Einleitung. In: Anton Holzer (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet.* Krieg und Fotografie. Marburg: Jonas Verlag 2003, S. 15.

173 Vgl. Ela Hornung: *Das Schweigen zum Sprechen bringen.* Erzählformen österreichischer Soldaten in der Deutschen Wehrmacht. In: Walter Manoschek (Hrsg.): Die Wehrmacht im Rassenkrieg. Der Vernichtungskrieg hinter der Front. Wien: Picus Verlag 1996, S. 183.

174 Vgl. zum selektiven Vorgehen in der Auswertung der Quellen, wenn der Fokus auf Ideologisierungen und Kriegsverbrechen liegt: Sönke Neitzel: *Die Banalitäten des Kriegsalltags.* Anmerkungen zu den Wahrnehmungen und Deutungen deutscher Soldaten im Totalen Krieg. In: H. Konrad, G. Botz, Stefan Karner, S. Mattl (Hg.): Terror und Geschichte. Veröffentlichungen des Clusters Geschichte der Ludwig Boltzmann Gesellschaft. Band 2. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. S. 161-167.

175 Ela Hornung: *Das Schweigen zum Sprechen bringen.* S.183.

partikularen filmischen Ausdrucksweise, die immer auch als ein Verfahren gelesen werden kann, die eigene Wahrnehmung und Erinnerung zu strukturieren und die gegenwärtige Selbstvergewisserung zu stärken), sodass eine skeptische und kritische Haltung gegenüber der filmischen Selektion, Ausblendung, Darstellung und folglich auch dem ideologischen Gehalt der Aufnahmen notwendig scheint. Neben der (individuellen) Selbstvergewisserung formt die kollektive kommunikative Praxis in Amateur- und Familienfilmen das Gruppengedächtnis, das sich in Hallers Frankreich-Aufnahmen von der Familie zum Kameradenkreis ausweitet. Hilde Hoffmann betont mit Bezug auf Halbwachs' Konzept eines Familiengedächtnisses den konstruktivistischen Vorgang der gemeinsamen Erinnerung in Bezug auf Urlaubsvideos folgendermaßen:

> „Videovergangenheit ist keine ‚objektive' Gegebenheit, sie ist eine kollektive Rekonstruktion, die immer neu, nach Maßgabe ihrer Funktion für die jeweilige Gegenwart, rekonstruiert werden muss. Die erinnernde Kommunikation anhand von Urlaubsvideos ist eine Gedächtnispraxis. Für Familien oder Gruppen gilt in einem begrenzten Rahmen, was für Gesellschaften gilt: Ohne eine kontinuierliche Praxis der Erinnerung an die eigene Vergangenheit können sie keine verlässliche Form ihrer eigenen Gegenwart sichern. Die beschriebenen Prozeduren der kommunikativen Erinnerung vollziehen sich als Akte der Selbstthematisierung der Gruppe als Gruppe. Dieses ‚Familiengedächtnis' entsteht im kommunikativen Austausch und wird durch das Gespräch am Leben erhalten und überliefert."[176]

Da über die Vorführpraxis der Familie Haller keine Informationen vorliegen, kann nur das Filmmaterial selbst als eine an die zukünftige kollektive Rezeption orientierte Gedächtnispraxis gedeutet werden. Die Rekonstruktion von Bedeutungszuschreibungen in den Aufnahmen – vor allem die Selektion von Motiven, Aspekte der Selbst- und Fremddarstellung – steht dabei im Mittelpunkt. Das Verhältnis von Erfahrung und Vermittlung hat Konrad Köstlin 1989 in einem Beitrag „Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise" untersucht, indem er als strukturelles Merkmal die Transformation von Kriegserlebnissen im nachträglichen Erzählen herausgestellt hat. Die an der Akzeptanz und Anerkennung von Anderen ausgerichtete (und somit auch veränderte, verklärte und lückenhafte) eigene Geschichte, erfährt ihre Sinnstiftung im Moment des erhofften gemeinsamen Verständnisses: „Erzählen ist eine Form der Verarbeitung eines Ereignisses – als Versuch, mitteilbaren Sinn zu finden, um ihn im Erzählen und Mitteilen zur Zustimmung zu führen, ihn als integrierbar zu etablieren."[177] Die Konstitution von Bedeutung kann sich jedoch auf vorhandene (geteilte) kulturelle, politische und soziale (Wert-)Vorstellungen stützen. Mithilfe dieser Annahme kann der ideologische Gehalt der Bilder aufgespürt werden, anhand von Szenen, die sich einem erkenntlichen 'erzählenden' Sinn entziehen sowie durch Darstellungen, die auf narrative Intentionen

176 Hillde Hoffmann: *On the road.* Erfahrung Urlaubsvideo. S. 245.

177 Konrad Köstlin: *Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise II*. Bios, Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History. 1989, 2, S. 178.

verweisen.[178] In Hinsicht auf das Filmmaterial muss der Begriff der Erzählung somit ausgeweitet werden, da sich die filmischen 'Geschichten' des Alltags in Nordrussland vor allem daran orientieren, eine Vorstellung von den eigenen Erlebnissen zu vermitteln. Das Vermittelte ist nicht als „wahre“ oder authentische Dokumentation des Zweiten Weltkriegs aus der Sicht eines österreichischen Wehrmachtssoldaten zu verstehen, sondern birgt in der Vorauswahl von Situationen und Motiven eben jene Orientierung an gemeinsamen Vorstellungen zwischen Filmenden und zukünftigen Publikum.

Frances Guerin zeigt Akzentuierungen, wechselseitige Durchdringung und Verschiebungen von individuellem Gedächtnis und kollektiver Geschichte in der Produktion von Amateurfilmaufnahmen durch das deutsche Militär auf: Zum einen kann das private Bild die individuelle Selbstvergewisserung bedienen, indem persönliche Geschichten kreiert werden und zum anderen vollzieht sich in und durch die Bilder eine ideologische Wirkungsweise, der Guerin mithin politische und historische Bedeutung attestiert.[179] Bezogen auf das Haller-Material schwanken die Motive zwischen Selbstdarstellung und selektiver Dokumentation des soldatischen Alltags, wobei das zuvor (ausgewählt) Alltägliche in den Familienfilmaufnahmen aus Wien zu dem hin verlagert wird, was im Rahmen eines militärischen Kollektivs die Sphäre des Privaten verlässt. Die Frage nach einer sichtbaren nationalsozialistischen Ideologie, die in den Aufnahmen artikuliert wird, bleibt im weiteren Vorgehen relevant.[180]

Wie im vorigen Kapitel ausgeführt, wurden die Grenzen von Öffentlichkeit und Privatheit einerseits durch die politische Kontrolle aufgeweicht und andererseits die geschlechtsspezifischen Zuordnungen innerhalb dieser Sphären verschärft, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sich durch die Kriegssituation die Möglichkeit der individuellen Kontrolle [181] als ein Charakteristikum von Privatheit zunehmend verringert. Hier zeigt sich somit eine Ambivalenz in der Herstellung der Bilder, die sich im Bestreben, das Verhältnis zwischen den Beteiligten in den

---

178 Schneider schreibt in Bezug zur narrativen Funktion im Familienfilm: „In der privaten Filmpraxis wird das Medium eingesetzt, um das Familienleben zum erzählbaren und erzählten Ereignis zu machen. Mit anderen Worten: Der Familienfilm erfüllt in diesem Sinn eine narrative Funktion. Um diese zu erfüllen kann er sich narrativer Strukturen bedienen, muss aber nicht.“ Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 205. Diese Erzählbarkeit ist ein bedeutendes Moment in Hallers Filmpraxis an der Front, was sich vor allem in der Auswahl der Sujets aber auch an den eindeutig inszenierten Situationen zeigt.

179 Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* Film and Photography in Nazi Germany. Minneapolis: University of Minnesota Press 2012, S.80ff

180 Vgl.ebd.: „It is not consistent in all the photographs, taking a different face in those representing violent crimes and those of the soldier at rest, with his battalion, or ‚on tour‘ through the East. Similarly, as the photographs oscillate betweeen the personal and the political, we become attuned to the ways that ideology was internalized by the soldier as he posed for the camera, and also by the photograph when we look at it seventy years later. In some photographs we clearly recognize an internalization of Nazi ideology, whereas others are better described as amateur photographs that happened to come into contact with these incredible events.“ S. 84f.

181 Vgl. zur Kontrolle bzw. (Selbst-)Bestimmung: Beate Rössler: *Der Wert des Privaten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 23.

Aufnahmen idealisierend, tendenziell neutral oder erzählerisch darzustellen, äußern kann. Guerin beschreibt die Zugänglichkeit und Verbreitung von Photographie als Katalysator für eine Entwicklung, in der die Differenz von privatem Leben und öffentlicher Geschichte nicht mehr möglich scheint wie folgt:

> „amateur photographs […] envision a transformation in the constitution of public history as it is realized through a private vision. Similarly, the images testify to way that individual memory is determined by historical forces and, in particular, by the World War II battlefield. […] all these circumstances marked an important shift in the way photography contributed to the collapse of the distinction between public history and private life. […] When a soldier is at war, the extraordinary events of life on the battlefield and the public history of nations in conflict are the very fabric of everyday life. At war, all private life is automatically subsumed as a public phenomenon."[182]

Als Wehrmachtsangehöriger ist Haller demzufolge nicht mehr (einzig) Privatperson, sondern darüber hinaus in eine militärische Hierarchie eingebunden, was sich auch in seiner Amateurfilmpraxis niederschlägt. Dieses Oszillieren zwischen beruflich-öffentlich-politischer Identität und privatem Leben zeigt sich an der Motivwahl wie auch in Ansätzen in der Gestaltung. Neben Schießübungen, die vermutlich auch von seinen Kameraden gefilmt wurden (da Haller später selbst im Bild zu sehen ist), Truppentransport- und Verpflegung am Bahnhof sind es Bilder, die die persönliche Erinnerung und Identität zu bestimmen suchen, indem sich die Gefilmten in Ortschaften, vor Monumenten und mit „fremden" oder „einheimischen" Menschen attributiv und illustrativ zugleich positionieren.[183] Die räumliche oder anderweitige zusätzliche Einbettung der Beteiligten dient vor allem der filmischen Vermittlung privater Identität, die sich in der kombinativen Darstellung von lokalen und zeitlichen Eigenheiten manifestiert: „The famous monument or location is the background to the fact that the person in the image was there. The image designates the site as belonging to the identity of the person pictured."[184] Die Einbindung unterstützt ebenso, wie schon in Kapitel 2.3 im Rahmen der Ausflugsaufnahmen herausgestellt, die Vermittlung eines „touristischen Blicks" in Hinblick auf die zukünftige Rezeption. Als Merkmale für diese eher an der privaten Erinnerung orientierten Amateurbildern nennt Guerin die direkte Kameraadressierung, die Komposition und die Präsenz, Haltung und Gesichtsausdrücke der Soldaten, die – den Familienaufnahmen ähnlich – individuelles Gedächtnis produzieren soll.[185] Einige Aufnahmen dieser Art lassen sich in Hallers Material wiederfinden (meist an oder vor Brücken, Kirchen und Häusern stehend oder aus ihnen heraustretend) und verweisen folglich auf die von Guerin beschriebenen Gedächtnismarkierungen privater Art. Andererseits kann das

182 Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* S. 80ff.
183 Vgl. ebd. S. 82f.
184 Ebd. S. 83.
185 Ebd. S. 82f.

persönliche und private Interesse an der Vermittlung des Erlebten in den Bildern aus den besetzten Gebieten nicht losgelöst von seinen Entstehungsbedingungen betrachtet werden. In der Funktion des Wehrmachtssoldaten kann Hallers Filmpraxis weder aus einem ausschließlich privaten Motiv der Vermittlung für die Daheimgebliebenen heraus begründet, noch unabhängig davon nur auf den vergemeinschaftenden Zweck innerhalb des nationalsozialistischen Militärverbunds bezogen werden. Es überlagern sich nicht nur vorfilmische Realität und der Fiktion dienliche Inszenierung, sondern auch öffentlich-politisches Geschehen und private Erlebnisse in den Aufnahmen. Guerin fasst diese Ambivalenz vor allem in kritischem Bezug auf eine Internalisierung nationalsozialistischer Ideologie folgendermaßen zusammen:

> „For the filmmaker's self-identity – the ‚I' of the camera – is simultaneously a public identity, an identity that has internalized Nazi pride and power over the occupied land and its peoples. This land and these visions are not those of a tourist marveling at a foreign land but of a soldier proudly documenting the newly acquired wonders of his own nation. Thus the ideology of the everyday is the ideology of reified politics. Even if the public dimension of the private identity is not consciously constructed in the image, its revelation as a truth therein is characteristic of these amateur films."[186]

Amateurfilme deutscher Soldaten eröffnen folglich die Möglichkeit, aus einer ambivalenten visuellen Perspektive geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzungen zu führen. Anhand der erwähnten Überlagerungen von privater Identität, öffentlichem Geschehen, internalisierter Ideologisierung und letztlich der nachträglichen Deutungsarbeit, die ausschließlich die Aufnahmen zur Grundlage hat, soll im Folgenden die Konstellation dieser Aspekte untersucht werden.

P. Zimmermann attestiert dem Amateurfilm eine der nationalen Historiographie zuwiderlaufende morphologische Eigenschaft, die durch die zuvor dargelegte Problematik zusätzliche Spannungsmomente erhält: „Amateur film disrupts historiographic explanatory models of linearity, causality, and deductive evidentiary claims. […] Beyond cinematic reparation, its images challenge nationalist representations of sameness. Amateur film historiography extends beyond artifacts produced and representations recovered."[187]

Geschichtsbetrachtung mit und durch Amateurfilmpraxis ist folglich durch das Übertreten, Nichtbeachten und Schwanken von ästhetischen Ambitionen und dokumentarischen Repräsentationsstrategien gekennzeichnet. Die produzierten Narrative müssen dabei vielmehr als fragile Ausdrucksformen des kommunikativen Gedächtnisses[188] betrachtet werden, die sich durch ihre Alltagsnähe und Aushandlungsprozesse von den stabileren kulturellen Gedächtnisformen

---

186 Ebd. S. 189.

187 Patricia Zimmermann, Karen L. Ishizuka (Hrsg.): Mining the Home Movie. Excavation in Histories and Memories. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2008, S. 275f.

188 Vgl. dazu ausführlicher: Jan Assmann/Tnio Hölscher: Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

unterscheiden: „Aus dieser Art der Kommunikation baut sich im Einzelnen ein Gedächtnis auf, das, wie Halbwachs gezeigt hat, (a) sozial vermittelt, (b) gruppenbezogen ist. Jedes individuelle Gedächtnis konstituiert sich in der Kommunikation mit anderen.“ [189] Die überschneidende Konstellation von kulturellem und kommunikativem Gedächtnis offenbart sich insbesondere an jenen Motiven in Hallers Filmmaterial, die nicht nur von einer Selbstdarstellung im familialen Modus zeugt. Darüber hinaus werden Identitätskonstruktionen freigelegt, die das kollektive Eigene vom Anderen abzugrenzen versucht und sich dabei etablierter („rassentheoretisch“ konformer) Darstellungsmuster bedienen.

Exkurs zur Situation im nationalsozialistisch besetzten Nordfrankreich:

Nach derzeitigem Kenntnisstand ist Haller in der 1. Kompanie des Landesschützenbataillons 889 von August 1940 bis April 1941 bei Sens im Département Yonne stationiert gewesen und vermutlich im Dezember 1941 der 281. Sicherungs-Division (später 5. Kompanie des Sicherungs-Regiments 107) bzw. Heeresgruppe Nord unterstellt und nach Nordrussland abkommandiert worden. Diese Feststellungen lassen sich aufgrund der Feldpostnummer 08132 machen, die Haller mehrmals mit seiner Kamera am Tor der Soldatenunterkunft aufzeichnete.[190] Somit rahmen die folgenden kursorischen Ausführungen zu den Kriegs- und Besatzungsvorgängen in Nordfrankreich das Material ein, um die privaten Aufnahmen über Hallers persönliches Interesse hinaus auf den Kontext des Westfeldzuges der Wehrmacht zu beziehen. Da Haller ausschließlich (nord-)afrikanische Kolonialsoldaten des französischen Militärs gefilmt hat und somit naheliegt, dass diese ihm als „sichtbare“ Fremde besonders interessant und filmenswert erschienen, ist neben der Betrachtung dessen filmischer Darstellung eine Einordnung in die Entwicklungen für Kriegsgefangene im besetzten Teil Frankreichs notwendig, um das Material auf seine erzählerische Funktion zu untersuchen. Dahingehend muss festgehalten werden, dass die Mehrheit des französischen Militärs zu Zwangsarbeit in Lager des „Reichsgebietes“ gebracht wurde.[191] Raffael Scheck hat zu dem bisher sehr lückenhaft erforschtem Bereich gearbeitet und herausgestellt, dass die Wehrmacht bei ihrem Westfeldzug Massaker an schwarzen Soldaten begangen hat.[192]

---

189 Ebd. S.10.

190 Sowohl Gerd Hackstock vom Österreichischen Staatsarchiv hat auf Nachfrage diese Feldpostnummer zugeordnet (mit Verweis auf Norbert Kannapin: Die deutsche Feldpostübersicht 1939-1945) als auch Elfriede Frischmuth von der Abteilung Militärarchiv im Deutschen Bundesrarchiv übermittelte diese Informationen.

191 Vgl. dazu: „Die meisten Kriegsgefangenen aus den französischen Kolonien wurden im besetzten Teil Frankreichs gefangen gehalten, da Hitler möglichst keine Menschen von derart fremdartiger ‚Rasse‘ auf deutschem Boden haben wollte.“: Raffael Scheck: *Hitlers afrikanische Opfer.* Die Massaker der Wehrmacht an schwarzen französischen Soldaten. Berlin: Assoziation A 2009. S. 55.

192 Raffael Scheck: *Hitlers afrikanische Opfer.* Die Massaker der Wehrmacht an schwarzen französischen Soldaten. Berlin: Assoziation A 2009. Die Rechtfertigung der verübten Massaker schwankt zwischen nationalsozialistischer Rassenideologie (Schwarze als minderwertige „Wilde“ und illegitime, hinterlistige

Nachdem Frankreich am 3. September 1939 Deutschland den Krieg erklärt hatte, kam es jedoch (die Wetterbedingungen werden als Begründung für ein Ausbleiben deutscher Angriffsbewegungen vorgebracht) nach Monaten des „Sitzkriegs“ erst am 10. Mai 1940 zu offensiven Gefechten.[193]

Mit dem Kriegseintritt wurden Kolonialdivisionen aus dem Süden Frankreichs mobilisiert sowie Einheiten aus Französisch-Westafrika einberufen, die jedoch während der Wintermonate aufgrund klimatischer Bedingungen vom Norden wieder in die südlichen Regionen gebracht wurden.[194] Laut Schätzungen wird von 63.000 Kolonialsoldaten ausgegangen, die in „schwarzen Regimentern (*Régiments d'infanterie coloniale;* RTS)“ und in „gemischten Einheiten (*Régiments d'infanterie coloniale mixtes sénégalais* RICMS)“ organisiert waren.[195] Im Rahmen seiner Forschungsarbeit bindet Scheck die propagandistische Ebene durch die medial verbreitete Hetze gegen Kolonialsoldaten ein, untersucht Einträge in Fronttagebüchern und zeitgenössische Veröffentlichungen, Augenzeugenberichte und deutsche Befehle sowie Berichte, die von französischen Offizieren auf Anweisung durch das Kollaborationsregime in Vichy verfasst wurden.[196]

Die Kriegsgefechte dauerten bis zum unter Marschall Pétain vereinbarten Waffenstillstand am 22. Juni 1940 an. Der schnelle Sieg über Frankreich verursachte laut Scheck aufgrund der vielen Kriegsgefangenen eine Situation des Mangels an Verpflegung und Unterkünften, die die Wehrmacht erst im Spätsommer 1940 verbesserte.[197] Die politische und rechtliche Lage in den besetzten Gebieten in Nordfrankreich äußerte sich durch ein Machtgefälle hinter dem Attribut französischer Souveränität. Die französische Administration war zwar gegenwärtig und die Präfekte unterstanden der Vichy-Regierung, jedoch war Nordfrankreich den deutschen Militärbefehlshabern unterstellt, sodass von Vichy vorgeschlagene Gesetze durch die Deutschen autorisiert und ausgehandelt werden mussten. Die Lage der rechtlichen Befugnis und Befehlsstruktur zur Trennung von schwarzen und weißen französischen Kriegsgefangenen sowie den Umgang der Wehrmacht mit diesen beschreibt Scheck wie folgt:

> „Es existierte kein übergeordneter Befehl, der die Behandlung von schwarzen Kriegsgefangenen durch die Wehrmacht regelte. […] Somit bewegte sich die Wehrmacht im Rahmen der Legalität, was die Einrichtung von separaten Lagern für schwarze und weiße Gefangene anging. Es war aber eindeutig illegal, schwarze Kriegsgefangene anders zu behandeln als weiße von selbem Rang. Die Genfer Konvention war zwar von einer

---

Kämpfer) und vermeintlicher Fluchtversuche und Verbrechen gegen Wehrmachtssoldaten. Weiter ausführlich zu den Massakern: S. 29-51. Ausführlich zu den Rechtfertigungen der Wehrmacht: S. 71-77.

193 Im folgenden wird der Kriegsverlauf sehr kursorisch skizziert, um damit das Material in die historische Dimension seiner Entstehung einzubetten und darauf hinzuweisen, dass den Frankreich-Aufnahmen von Haller, möglicherweise auch im Département Yonne, Kriegsverbrechen durch die Wehrmacht, vorausgingen .

194 Vgl. ebd. S. 29ff.

195 Ebd. S. 16.

196 Ebd. S. 24ff.

197 Ebd. S. 51-62.

> Vorgängerregierung des NS-Regimes ausgehandelt worden, doch im Krieg gegen die Westmächte war sie für das Regime de jure bindend und wurde auch von ihm akzeptiert. […] Es steht außer Zweifel, dass die deutschen Soldaten, die schwarze Kriegsgefangene misshandelten und töteten, dabei sowohl gegen internationale Konventionen als auch gegen deutsche Vorschriften verstießen. Obwohl es im Ersten Weltkrieg zu Exekutionen von Kriegsgefangenen als Vergeltungsmaßnahmen für Verbrechen der jeweils anderen Seite gekommen war, teilweise auch bei Kämpfen zwischen deutschen Soldaten und Tirailleurs Sénégalais, untersagte die Genfer Konvention von 1929 derartige Aktionen ausdrücklich.“[198]

Die Voranstellung der rechtlichen Verhältnisse zwischen Wehrmachtssoldaten und Kriegsgefangenen soll ebenso wie die Erwähnung verübter Massaker bis zum Waffenstillstand darauf hinweisen, dass die Aufnahmen von französischen Kolonialsoldaten durch den Wehrmachtssoldaten Haller die Vermittlung einer heiteren Idylle fokussieren und im Folgenden einer Reflexion unterzogen werden, die eben jene Vermittlungsintentionen aufzufächern versucht. Inwiefern in den Bildern eine gleichzeitige Leugnung und Bestätigung rassistischer Ideologie erkennbar ist, soll im Weiteren diskutiert werden.

Scheck hält weiter fest, dass sich die Behandlung der afrikanischen Kriegsgefangenen während der elenden provisorischen Unterbringung und Verpflegung bis zur Verbesserung der Situation im Herbst 1940 in rassistischem Vorgehen äußerte: Nicht nur führen „knappe Verpflegung, schlechte hygienische Bedingungen und fehlende medizinische Versorgung zu einer hohen Sterblichkeitsrate“, sondern auch sind häufige Erschießungen bei Regelvergehen, Misshandlungen auf den Fußmärschen in die Gefangenenlager und Hinrichtungen für (vor dem Waffenstillstand durchgeführte) Angriffe gegen deutsche Soldaten angeführt. [199] Der Einsatz zu land- und forstwirtschaftlicher Arbeit wurde von den Gefangenen vorgezogen, da „relative Bewegungsfreiheit, die Möglichkeiten zur Beschaffung zusätzlicher Lebensmittel und der freundschaftliche Umgang mit den Bauern die längeren Arbeitszeiten ausglichen“.[200]

Für die Auseinandersetzung mit dem Material konnte eine Organisation ausfindig gemacht werden, die sich mit der Recherche zu der Besatzung und dem Widerstand im Département Yonne befasst.[201] Auf Nachfragen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Wehrmacht und französischen Kriegsgefangenen wurden Textbeiträge übermittelt, die die erwähnte Unterbringung von schwarzen Kriegsgefangenen genau in dieser Region bestätigt. Es gab Claude Delasselle, einem Mitarbeiter von Arory (Association pour la Recherche sur l'Occupation et Résistance dans l'Yonne), zufolge Forst- und Landwirtschaftslager, in denen Kolonialsoldaten aus Nordafrika und dem

198 Ebd. S. 67ff. Scheck hält weiter fest, dass im Gegensatz zu weißen französischen Militärs, die Kolonialsoldaten (aus rassenideologischen Gründen) nicht ins „Reichsgebiet“ gebracht werden sollten.

199 Ebd. S. 52/54f.

200 Ebd. S. 57.

201 Vgl.: http://www.arory.com/index.php?id=12 , Zugriff am 24.07.2014

subsaharischem Teil Afrikas als auch aus Madagaskar, Thailand und Martinique untergebracht waren.[202]

Die folgenden Informationen beziehen sich auf Angaben dieser Institution, da es über jene regionalgeschichtlichen Ereignisse kaum (deutschsprachige) Literatur gibt. Die Beschreibungen decken sich mit den Fragmenten, die in Hallers Material Hinweise zur Unterkunft der Kolonialsoldaten geben. Im Gegensatz zu den in den forstwirtschaftlichen Lagern Untergebrachten, wurden zwischen fünf und 30 für landwirtschaftliche (Zwangs-)Arbeit vorgesehene Kolonialsoldaten in einem von der Gemeinde angemieteten Raum unter der Aufsicht von einem oder zwei deutschen Soldaten zusammengelegt. Am Tag arbeiteten sie in kleinen Gruppen von fünf Personen in den Bauernhöfen der Gemeinde und der Umgebung im Umkreis von fünf bis sechs Kilometern. Ab Juni 1941 haben die deutschen Autoritäten den LandwirtInnen erlaubt nur einen oder zwei Kolonialsoldaten gleichzeitig anzustellen. Diese haben von ihren „ArbeitgeberInnen" zehn Franken pro Tag und ein Mittagessen bekommen (zwei Franken mussten in die Solidaritätskasse vom Lager abgegeben werden).

Die Distanz zwischen Arbeitsort und Unterbringung verursachte starke Erschöpfung und Zeitverlust. Einerseits haben die LandwirtInnen die Arbeitskräfte gerne angenommen, weil sie wenig Kosten erzeugt haben und andererseits wurde sich über Ineffizienz beschwert. Nordafrikanische Kriegsgefangene waren häufig beliebter als Kolonialsoldaten aus Westafrika, vermutlich durch rassistische Ressentiments bedingt [203] oder Kontinentalsüdostasien, da die Sprachbarriere ein Problem darstellte. In manchen Gemeinden war es für die Bauern Pflicht Kriegsgefangene aufzunehmen, obwohl sie möglicherweise keine benötigten, während es in anderen Gemeinden diese Pflicht nicht gab. Für die Ernte und im Frühjahr konnten die Kriegsgefangenen eingesetzt werden, doch im Winter gab es kaum Arbeit, sodass die LandwirtInnen sie eigentlich nur saisonal anstellen wollten.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen den Kriegsgefangenen aus französischen Kolonien, die größtenteils im besetzten Nordfrankreich gefangen gehalten wurden, [204] und den Wehrmachtssoldaten hält Scheck fest:

> „Immer wieder kam für die schwarzen Kriegsgefangenen zu den Misshandlungen auch die Erniedrigung hinzu, von deutschen Soldaten und Journalisten fotografiert und gefilmt zu werden. Die Schwarzen tauchten als exotische Kuriositäten in den deutschen Wochenschauen oder in Filmen über den Frankreichfeldzug auf, wie beispielsweise in

---

202 Zwangsarbeit von Kolonialsoldaten in sogenannten Frontstammlagern in Frankreich wird auch von Robert Kesting erwähnt: Robert W. Kesting: *Blacks Under the Swastika: A Research Note.* The Journal of Negro History. Volume 83 1998, S. 84-99.

203 Vgl. dazu das zum Teil (rassistisch) differenzierte Verhalten der Wehrmacht: Raffael Scheck: *Hitlers afrikanische Opfer.* S. 23.

204 Vgl. Raffael Scheck: *Hitlers afrikanische Opfer.* S. 55

> *Sieg im Westen,* wo gegen Ende des Films schwarze Soldaten einen merkwürdigen Tanz vollführen müssen. In deutschen Büchern, die kurz nach dem Sieg über Frankreich erschienen, wurden unvorteilhafte Fotos von afrikanischen Kolonialsoldaten Bildern 'gepflegter' deutscher Soldaten gegenübergestellt. Aussagen von Zeitzeugen und einzelne erhaltene Fotos belegen auch, dass Wehrmachtssoldaten sich oft besonders gern und stolz mit schwarzen Kriegsgefangenen fotografieren ließen.“[205]

Bedeutend ist ebenso die Wandlung im Verhalten der Wehrmacht gegenüber den schwarzen Kriegsgefangenen im Laufe des Spätsommers 1940 (vor allem in Hinsicht auf eine ungewöhnlich umfangreiche Versorgung mit Lebensmitteln), die anhand von Notizen eines Regimentsarztes des RTS ersichtlich werden und mit Berichten französischer Offiziere einhergehen:

> „Die NS-Regierung hatte mit der Planung für den Aufbau eines Kolonialreiches begonnen, das große Teile der bisher von Frankreich kontrollierten Gebiete umfassen sollte. […] Den Deutschen wurde klar, dass weitere Misshandlungen und Tötungen westafrikanischer Gefangener zu einer Deutschland und Vichy-Frankreich gegenüber feindlichen Stimmung in Westafrika führen und zur Destabilisierung der Kolonie beitragen würde.“[206]

Trotz der temporär veränderten Behandlung durch die Deutschen kann laut Scheck von einem wechselseitig loyalen Verhältnis zwischen den Kolonialsoldaten, französischem Militär und Zivilbevölkerung ausgegangen werden.[207]

Vor allem Krankheiten, die durch die Bedingungen der Kriegsgefangenschaft ausbrachen, werden als eine häufige Todesursache bei den Kolonialsoldaten angeführt. Zudem erwähnt Scheck medizinische Experimente, die zu späterem Zeitpunkt von deutschen MilitärärztInnen und AnthropologInnen an schwarzen Kriegsgefangenen durchgeführt wurden.[208]

Traditionslinien in der propagandistischen Kriegsführung bezieht Scheck aus Ereignissen, die die Kolonialmacht Deutschland bei der Niederschlagung von Aufständen in Südwestafrika durch die öffentliche Verbreitung von Vorurteilen, Ressentiments und falschen Bildern bzw. Geschichten von AfrikanerInnen in eindeutig rassistischer Weise als Vorläufer für die spätere Entwicklung von Stereotypen ausweisen.[209]

Zusammenfassend hält Scheck für die Wahrnehmung der Wehrmacht als sauberem Militärverbund (im Gegensatz zur SS) und im Vergleich zu den nachgewiesenen Verbrechen im Polen- und Russlandfeldzug Folgendes fest:

> „Die Präsenz schwarzer Soldaten in der französischen Armee wurden von der NS-Führung offensichtlich nicht als wichtig genug angesehen, um für den Westfeldzug ausdrückliche Befehle zu deren Behandlung zu erlassen. Außerdem gab es in Frankreich

---

205 Ebd. S. 55.
206 Ebd. S. 58.
207 Ebd. S. 59f.
208 Ebd. S. 60f.
209 Vgl. ebd. S. 89-92. Scheck führt diese Linien über Vorgänge während des Deutsch-Französischen Krieg und den Ersten Weltkrieges weiter aus. Vgl.: S. 92-107.

> keine schwarze Zivilbevölkerung im Einflussgebiet der Wehrmacht, sodass, anders als in der Sowjetunion oder in Polen, keine direkten Pläne zu deren Versklavung gemacht wurden. […] Die große Bedeutung rassistischer Elemente im Krieg gegen Frankreich zeigt darüber hinaus, dass dieser Feldzug auch als ein Rassenkrieg wahrgenommen wurde und somit ein wichtigen Schritt in der voranschreitenden Nazifizierung der Wehrmacht darstellte.“[210]

Haller befand sich nach dem Waffenstillstand und in eben jener Phase deutscher Kolonialpläne für Zentral- und Westafrika wie bereits erwähnt im besetzten Frankreich, was für die nähere Auseinandersetzung mit dem Filmmaterial von Bedeutung ist.

4.2 Inszenierung und Mythologisierung von Situationen des Besatzungsalltags der Wehrmachtssoldaten in Frankreich in Hinsicht auf die ästhetische Gestaltung

> “Der Krieg im Amateurfilm ist ein anderer Krieg als der Krieg im Kinofilm. Man sieht nicht den direkten Kampf, nicht die Anstrengung eines Helden. Statt action Ruhepausen. […] Mein Krieg, das ist das Soldatenleben in der Etappe, das ist die Rasierszene. In der Spiegelscherbe, eine Nähstunde in der Mittagssonne. Landserromantik der Männerclique mit Schnaps und Zigaretten. Ein Spaziergang am Meer als Filmereignis. Uns geht's ja noch ganz gut, sagen diese Kriegsbilder. Dann eine Fahrt mit der Reichsbahn nach Osten, die fremden Dörfer, die fremden Menschen – der Krieg als touristisches Abenteuer, als Sujet des Urlaubsfilms: so sieht es hier aus, wir sind da gewesen, von der Heimat weit entfernt gewesen.“[211]

Kursorische Beschreibung inszenierter (Selbst-)Darstellungen[212]

Drei exemplarische Szenen veranschaulichen die Darstellung des Alltags der Wehrmachtssoldaten. Diesen ist die Einbindung Hallers gemeinsam, der in den Inszenierungen nicht nur die Anderen filmt, sondern auch sich selbst filmen lässt. Die sichtbare Teilnahme am Geschehen vermittelt in Anlehnung an Guerin private Identität (bzw. die Intention diese in den Bildern zu konstruieren), die jedoch aufgrund ideologischer Konsequenzen, als Soldat während des Krieges eingesetzt zu sein,

---

210 Ebd. S. 159f.

211 Michael Kuball: *Familienkino.* Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. S 105.

212 Ausgehend von Schneiders Bezug auf Odin soll hier auf die Aspekte in Hallers Filmpraxis eingegangen werden, die filmische Situationen in ihrer Konstruktion offenbaren: „Gleichwohl erzählen sie eher von einem ‚so hätte es gewesen sein können‘ (oder wie Odin sagt: Familienfilme revanchieren sich bei der realen Erfahrung, indem sie sie mythologisieren) und teilen daher mit dem Gedächtnis immer schon das Prinzip der Auslassung, Idealisierung und Stilisierung.“ Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 216f.

different zu „touristischen“ (An-)Blicken ist. Die erste Szene kann mit 'Fahrt in der Ziegenrikscha' betitelt werden und findet ihre Einleitung durch die Aufzeichnung des kleinstädtischen Treibens auf dem Jahrmarkt und den Straßen in der Totalen und Halbtotalen. Anschließend filmt Haller drei Personen auf einem Platz, wobei einer der Männer in einer Rikscha sitzt, ein anderer den Kopf der Ziege hält und die dritte Person mit einer (35mm?-) Kamera die beiden bei ihrem Vorhaben filmisch festzuhalten versucht.

In der folgenden Einstellung zieht eine Frau die Rikscha mit zwei kleinen Kindern auf der Transportfläche und lässt diese aussteigen. Nun reihen sich Bilder der von diesem Geschehen inspirierten Wehrmachtssoldaten in demselben Gefährt, wobei Haller mit Gerte hinten sitzend in die Kamera lacht und ein zweiter Soldat die Ziege führt. Die zwei darauf folgenden Einstellungen zeigen noch einmal die unbeladene Rikscha mit einem Soldaten posierend und abschließend die ganze Gruppe voller Aufmerksamkeit für das scheinbar fremdartig wahrgenommene Stadtgefährt. Die doppelt medial situierte Anfangseinstellung bettet das Geschehen rudimentär in das Mikro-Narrativ 'Fahrt in der Ziegenrikscha' ein. Erwachsene Menschen entwenden hier ein vermutlich für Kinder vorgesehenes Transportmittel bzw. „Spielgerät“ und geben sich dem doppelt aufgeladenen Vergnügen hin (die Fahrt selbst und das Aufzeichnen dieses spielerischen Ereignisses). Suggeriert wird hier auf verschiedenen Ebenen ein und dieselbe Botschaft, die den Verwandten und FreundInnen zu einem späteren Zeitpunkt vermittelt werden soll: Es war zwar Krieg, aber wir hatten auch gute Zeiten. Der Spaß an sich sowie seine bildliche Dokumentation wird hier vorbildhaft durch andere vorgemacht und schließlich von den Wehrmachtssoldaten aufgegriffen. Der begeisterte Impetus erweckt den Eindruck einer Sehnsucht nach der ebenso vergangenen wie unschuldigen Kindheit. Das entlastende Phantasiebild vom kindlichen Spielen (das Bild würde auch durch die Inszenierung von Soldaten auf einem Dreirad funktionieren) als Antithese zum Erwachsensein einerseits und zum Soldaten im Krieg andererseits wird hier fixiert und kollektiviert. Der Rahmen der Wehrmacht bleibt gegeben und stellt darüber hinaus in zwielichtigem Schein die Besatzung in Nordfrankreich in all ihren 'schönen' Momenten heraus. Zudem verweist diese Szene aufblitzend auf ein vorfilmisches Realitätsmoment, denn die Wehrmachtssoldaten hätten sich dem gemeinschaftlichen Spaß und Vergnügen, in der Kleinstadt unterwegs zu sein, möglicherweise auch ohne Kameraanwesenheit hingegeben. Im erkennbaren Markieren der Inszenierung durch Aufnahmen der Kundschaft zuvor ebenso wie durch Hallers Blicke in Richtung Kamera, um möglicherweise koordinierend einzuschreiten, konstruiert sich Amateurfilmmaterial als hybride Zusammensetzung von bewusster Auswahl vorfilmischer Situationen, profilmischer Darstellung, der Ordnung erlebter Momente in wertendem Modus (spielerischer 'Kinderspaß'), Bruchstücken aus vorgelagerten kollektiven Wunschbildern (die schöne Zeit in der Wehrmacht) und (vor)filmischer

Realität. Obwohl der Eindruck einer offensichtlichen Inszenierung überwiegt, steht die Tatsache der (vorfilmischen) sozialen Vergemeinschaftung durch diese Szene im Kontext der Wehrmacht dem nicht im Weg. Wie in den vorangegangen Kapiteln ausgeführt, konstituiert sich im Familienfilm mithilfe der Kamera soziale Wirklichkeit, sodass der Aspekt der Vergemeinschaftung (das trifft in diesem Fall vor allem auf den Aushandlungsprozess in der Aufnahmesituation zu) durch die private Filmpraxis von Haller in Nordfrankreich zwischen 1940 und 1941 auf das soldatische Kollektiv übertragen wird. An dieser Szene verdeutlicht sich der auch für die Familienfilmpraxis herausgestellte Fetischcharakter privater Filme, da sich in der Konstruktion einer idealisierten Vergangenheit für die Zukunft in Form einer realen Fiktion auch die Gegenwart als bestätigt erweist.[213]

Abb. 15

Abb. 16

[213] Vgl. dazu in Kapitel 3: Michelle Citron: *Home movies and Other Necessary Fictions.*

Abb. 17

Die Inszenierung des Alltags setzt sich im Haller-Material durch Bilder fort, die jedoch weniger vom ausgelassenen Freizeitleben im besetzten Nordfrankreich zeugen, als vielmehr von soldatischen Pflichten wie Schießübungen oder Gewehrreinigen. Die Schießübungen mit Scharfschützengewehren werden entweder von hinten gefilmt, wobei die Soldaten nicht auf die Kamera reagieren und von ihrer Anwesenheit ebenso wenig tangiert werden oder von der Seite mit Schwenks, die versuchen den Schussweg und das Ziel (Markierungen auf Holzwänden) einzufangen. Eine Aufnahme setzt Haller bei der Übung in Szene, woraus sich wie bei der zuvor beschriebenen Rikschafahrt schließen lässt, dass die Kamera an andere Soldaten weitergegeben wurde. Im Hintergrund ragen zwei Soldaten heraus, die durch ihr Verhalten Bezug auf die Kamera zu nehmen. Während zuerst Haller beim Visieren angesprochen wird, und schließlich mit Blick zur Kamera ein zweiter Soldat aus der Reihe ins Bild gerückt wird, erscheint die Situation zwar nicht ausschließlich für die Aufzeichnung evoziert, jedoch zeigt sich das Verhalten einiger Beteiligter durch den Aufnahmemoment beeinflusst. Die Spuren der Herstellung sind durch den konkreten Bezug auf die Kameraperson als auch durch die im Bild sichtbar vorgenommen Veränderungen erkenntlich. Die Aushandlungsprozesse (Zurechtrücken der eigenen oder anderen Person) und Vorbereitungen sind Teil der filmischen Situation. Diese bleiben als Rückstände – aufgrund mangelnder ästhetischer Ambition – sichtbar zurück und markieren möglicherweise eine intendierte Sinnstiftung und die Beziehung zu vorfilmischer Realität. Das Verhältnis kann nur durch die Bedeutungsproduktion hindurch in seiner selektiven und ästhetischen Veränderung formuliert werden. Entgegen den Erzählweisen des fiktionalen Films, mittels derer versucht wird, den errichteten Rahmen des Imaginären in seiner Geschlossenheit aufrechtzuerhalten,[214] zeigt sich im Amateur- und Familienfilm eine wiederkehrende Störung mit dieser Kohärenz.

Laut Christa Blümlinger liegt das Potential des Dokumentarischen in der Freilegung der politischen und kulturellen Strukturen in der Bedeutungsproduktion, sodass sich Blümlinger von der

214 Vgl. dazu in Kapitel 2.4: Karl Sierek: *„Hier ist es schön“*. Sich sehen sehen im Familienkino. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990

Vorstellung des Abbildrealismus abwendet, um mit Bezug auf Chris Marker den Kern ihrer These zu formulieren: „Hier zitiert das ‚Reale' das ‚Imaginäre'; der Zuseher wird vielmehr auf die Spannung zwischen den Mythen und der Realität des Werks, denn auf vermutete Abbildrealitäten verwiesen."[215]

Für die bisher dargestellten Szenen des Materials lässt sich eine gegenteilige Bewegung ausmachen, da dieses Spannungsverhältnis zwar ebenso zum Tragen kommt, jedoch weniger dokumentarisch das „Imaginäre als real behauptet"[216] und im Weiteren das Reale vom Mythologischen befreit wird, als dass sich vielmehr in diesen Szenen Mythen eines Besatzungsalltags erst konstruieren. Diese würden ohne das Reale nicht funktionieren und begründen sich, Odin zufolge durch „die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht [durch] die Realität des Dargestellten."[217]

Abschließend ist eine in unterschiedlicher Ausgestaltung wiederkehrende Szene von Bedeutung, die die Konstruktion des Mythos' in Form einer verklärenden Fiktion der nationalsozialistischen Besatzung veranschaulicht. Ein Stuhl, der sich wahrscheinlich im Garten der Soldatenunterkunft befindet, dient der Inszenierung des Alltags der Wehrmachtsoldaten in dreifacher Ausführung: 'Das Spiel mit dem Hund', 'Nähen der Uniform' und 'Mittagsschläfchen und Empfang von Feldpost'. Die erste Szene nutzt einen einfachen Trick aus dem Repertoire des Frühen Kinos: Indem die Kamera auf einem Stativ befestigt und somit die Streichelsituation in fixiertem Rahmen eingefangen wird, findet die knapp eine halbe Minute andauernde Szene durch das Aufstehen Hallers und den knapp an der Kamera vorbei springenden Hund mit einer quasi-artistischen Darbietung[218] schon ihr Ende. Um den Alltag abseits von Dienstpflichten darzustellen, scheint Haller bemüht, harmlose, notwendige und unterhaltende Tätigkeiten als Motiv zu bevorzugen. Das Nähen der Uniform gehört einerseits zwar für die meisten Wehrmachtssoldaten zu einem neuen (Eigen-)Verantwortungsbereich und beschreibt aus dieser (zeitgenössischen, männlichen) Sicht gegebenenfalls ein interessantes Sujet, filmischer Mehrwert kann jedoch weder auf der ästhetischen noch auf der inhaltlichen Ebene ausgemacht werden. Die dritte Motivwahl wird einer narrativen Struktur unterzogen, indem Haller sich schlafend stellend auf dem Stuhl im Garten von zwei anderen Soldaten geweckt wird, die ihm einen Brief überreichen. Ein freudig-überraschtes Ausrufen ist vom unschlüssigen Verhalten der beiden Soldaten gerahmt, sodass hier zwar die (angestrebte narrative) Intention erkennbar, jedoch vor allem ein nicht ausreichender Kommunikationsprozess zwischen den Beteiligten ersichtlich ist.

---

215 Christa Blümlinger: *Blick auf das Bilder-Machen.* Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, S. 205.

216 Ebd. S. 197.

217 Roger Odin: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, S. 130.

218 Vgl. dazu nicht mehr verwendete Tricks des Frühen Kinos als umgeformte Zitate. In: Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* S. 99ff.

Abb. 18

Abb. 19

Anhand dieser Auswahl an Szenen lässt sich ein filmisches Vorgehen diagnostizieren, das eine Erinnerung an die Wehrmachtszeit kreiert, die ähnlich dem Familienfilm von vorgelagerten Vorstellungen geleitet werden: Jedoch scheinen nicht ausschließlich Imaginationen vom Glück einer (zu Bruch gehenden) Familie (das Kollektiv Familie wird hier tendenziell durch die Wehrmacht substituiert), sondern auch die zu vermittelnde Selbstvergewisserung im Sinne von Markierungen die Filmpraxis zu leiten, die angelehnt an Guerin mit „Ich war dort" beschrieben werden können. Inwiefern die Kamera die Funktion zur Darstellung von Eroberungen einnimmt oder die Differenz zum zurückgelassenen Familienalltag[219] reflektiert, soll im Folgenden unter dem Konnex von Krieg als Reise diskutiert werden.

Krieg als Reise

Distinktiv für die Gestaltung von Amateurfilmen ist die episodische und fragmentarische Struktur, die von der Vermittlung erlebter Eindrücke bestimmt wird und weniger den Aufbau einer nachvollziehbaren narrativen Linearität intendiert. Diese Eindrücke manifestieren sich, wie schon angedeutet, nicht in einem vermeintlich objektiven Dokumentarmodus, sondern sind von der Notwendigkeit der Selektion als auch der inhaltlichen und formellen Ausgestaltung geprägt. Francis

[219] Alexandra Schneider: Die Stars sind wir. S. 95f.

Guerin legt die Verschränkung von bildlicher Gegenüberstellung des 'Eigenen' und 'Fremden' sowie die Spannung von pro- und vorfilmischer Situation wie folgt dar:

> „As is the case with all such discourses, visual representation of the other reified the identity of indigenous people, setting in motion a power dynamic that underwrote the justification of colonial and imperial expansion. […] Typically the Jews, Poles, and Sudetens – in short, anyone who was not a Nazi soldier – are filmed from exactly the same perspective: from a distance, contrasted with the Germans primarily through their posture, performance, and clothing. […] When footage depicts the community of the soldiers, typically relaxing, eating, or doing daily chores, there is always an engagement with camera. Although other cultures are kept at a distance within the frame, soldiers frequently cross the line between profilmic reality and representation, thereby drawing attention to the fact that the cameraman belongs to the community or ‚family' of the soldiers. This specific reflexivity observed when the space of representation becomes merged with the space of profilmic reality is not at stake in the footage of other cultures."[220]

Die Differenz zum Anderen erfolgt laut Guerin auf der Ebene der filmischen Darstellung des 'Fremden', durch Kameraperspektive und Personenverhalten. Zudem begründet sich im Changieren zwischen Repräsentation und profilmischer Interaktion von den Beteiligten vor und hinter Kamera eine gemeinschaftsbildende Praxis, die mittels Darstellung des 'Anderen' ihre für die kollektive Identität notwendige Abgrenzung verfolgt. Diese Überlegungen sind für die Auseinandersetzung mit den Haller-Aufnahmen bedeutsam, weil die Bilder von den Kolonialsoldaten und der einheimischen Bevölkerung in einigen übereinstimmenden Punkten konstitutiv für einen Vergleich zwischen Amateurreisefilmen und den Aufnahmen aus Frankreich sind. In Kapitel 3 sind Tourismus und (der Anspruch auf) Urlaub im Kontext von arbeitsrechtlichen Entwicklungen erwähnt worden, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts für eine breitere Bevölkerungsschicht konstatieren lassen. Trotzdem ist es die Abkommandierung zum Krieg, die vielen Männern erstmals reise-ähnliche Erfahrungen in anderen Ländern ermöglicht.[221] Diese Feststellung sowie der theoretische Vergleich von Reisefilmen und privaten Aufnahmen von Feldzügen der Wehrmacht sollte jedoch nicht vorbehaltlos angestrengt werden. Weder haben die Soldaten die Destinationen selbst bestimmt (sondern wurden vom Oberkommando der Wehrmacht festgelegt), noch wird in solchen Konzepten die Totalität des deutschen Vernichtungskrieges reflektiert, die keineswegs darin bestand, unbekannte Regionen zu erkunden. In Kombination mit einem eliminatorischen Antisemitismus im Inneren wurden expansive, militärische Eroberungen, Besatzung und Zerstörung im Äußeren durchgeführt, die ein historisch präzedenzloses Ausmaß gefunden haben. Insofern erscheint es sinnvoll jene übereinstimmenden Aspekte herauszustellen und die im Kontext des Krieges verschärften und differenten Merkmale zu bestimmen. Zu dem Unterscheidungsmoment von

---

220 Frances Guerin: *Through Amateur Eyes*. S. 194f.

221 Vgl. ebd. S. 188.

„lustbarem Ereignis“[222] und Kriegssituation tritt somit ein Aspekt, der die Definition von Privatheit tangiert, da die Einberufung zur Wehrmacht – verschiedene Reaktionen auslösend – einen staatlichen Zugriff auf das Individuum darstellt. Festzuhalten bleibt unabhängig von der jeweiligen Haltung zur Einberufung, dass das Motiv der Freiwilligkeit und des erhofften Vergnügens (möglicherweise) weniger gegeben ist, jedoch Übereinstimmungen zwischen (bürgerlicher) Reise und militärischem Kriegsdienst in der Schnittfläche des Unterwegsseins und in der Abwesenheit von häuslicher Normalität[223] zu finden sind. Wesentlicher Bestandteil in der Deutung bleibt somit der Ansatz einer Subjektivierung durch Amateurfilmpraxis, der wiederkehrend die gegenseitige Durchdringung von Privatem und Öffentlichem, vom (vermeintlich) Eigenen und Fremden aufblitzen lässt.

Vor allem in den Szenen, die einem abgefilmten Schild zufolge der Urlaubszeit im „Fronterholungsheim Peedu“ zugeordnet werden können, illustrieren Aufnahmen des Vergnügens und der Ablenkung das Anknüpfen an Imaginationen der Reise. Wie zuvor dargestellt exponieren die Familienausflugsszenen in Wien das Besondere und Schöne abseits eines belastenden Alltags. Auf diese Vorstellungen rekurriert Hallers Filmpraxis während der Wehrmachtszeit, die den Aufenthalt im Fronturlaub in zeitlich ausgiebigem Ausmaß veranschaulicht. Von Stationen der Zugfahrt mit Lebensmittelausgabe und Fahrtbildern aus der Bahn eingeleitet und weiterziehenden Marschkolonnen der Einheit beendet, reihen sich Aufnahmen von Freizeitaktivitäten aneinander: Haller positioniert sich in Badehose auf der Eingangstreppe der Unterkunft oder im Sonnenstuhl lesend vor der (vermutlich mit Stativ befestigten) Kamera, mit den Anderen auf der Wiese ebenfalls lesend, Blumen pflückend, beim Baden im See, Ruderboot fahrend oder Speer und Diskus werfend. Während andere Soldaten in Uniform in den 'Sportszenen'[224] hinzutreten, bleibt Haller in ziviler Kleidung. Auffällig ist beim (Sonnen-)Baden und Ruderbootfahrten (wie ebenso in wenigen Szenen in Frankreich-Aufnahmen) die Anwesenheit von Frauen, die mit den Soldaten zum Teil in engerem Kontakt zu stehen scheinen oder möglicherweise Angestellte des Heims (zum Beispiel Krankenschwestern) sein könnten.

Auffällig viele Situationen wurden von Kameraden oder durch Zuhilfenahme eines Stativs aufgezeichnet, da Haller vergleichsweise häufig vor der Kamera zu sehen ist. Dieses Faktum verweist auf einen starken Selbstinszenierungsdrang Hallers bei Aktivitäten der Erholung und des

---

222 Annette Deeken: *Reisefilme.* Ästhetik und Geschichte. Filmstudien, Band 38. Remscheid: Gardez! Verlag 2004, S. 17f.

223 Vgl. ebd. S. 16f.

224 Ein interessanter Konnex könnte hier zu ideologischen Komponenten des KdF (bezüglich Sport und Reisen bspw.) hergestellt werden. Jedoch würde das den Rahmen der Auseinandersetzung anhand des Materials sprengen. Vgl. dazu: Hasso Spode: *Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ – ein Volk auf Reisen?* In: ders. (Hrsg.): *Zur Sonne, zur Freiheit!* Beiträge zur Tourismusgeschichte. Berlin 1991.

Vergnügens, die die Teilhabe am und Verortung im Geschehen ins Zentrum der Darstellung rücken. Des Weiteren sind hier die einzelnen Tätigkeiten (Baden, Lesen, Blumen pflücken, Sportübungen) von Interesse, die in der Halbtotalen die (Körper-)Bewegung erfassen und seltener größere Szenerien aufzeichnen. Während in den Ausflugsaufnahmen aus Wien Haller marginal vor die Kamera tritt, manifestiert sich in der Darstellung des Fronturlaubs die Intention die eigene Person ins Bild zu setzen, um die schöne Zeit der Familie im Nachhinein nahebringen zu können und im Rahmen der Einheit eine Erinnerung zu konstruieren. Hilde Hoffmann beschreibt Urlaubsvideos als doppeltes Sehen, da die Selbstthematisierung und Vergangenheitskonstruktion in diesen Aufnahmen konstitutiv ist: „Eine Modulation von (gemeinsamer) Geschichte, Selbstdokumentation und Selbstobjektivierung eigenen oder familiären Lebens. Diese anamnetische Funktion der Urlaubsfilme (‚weißt du noch?') ist untrennbar mit ihrer intersubjektivitätssichernden Bedeutung verbunden."[225]

Zielgerichtet und an einem zukünftigen Bild orientiert, repräsentiert Hallers Filmpraxis ein bewusstes Verfahren der Ordnung und Auswahl des Erlebten und eine Ambition der Selbstdarstellung, die auf ein Interesse hindeuten, sich selbst in die filmische Konstruktion von Erlebnissen einzubinden. [226] Auch an zeitliche Ressourcen gekoppelt, [227] wird in den Fronturlaubsbildern ein visueller Widerpart zu den Geschehnissen im Krieg offeriert, die nur durch die Anwesenheit anderer Soldaten (in Uniformierung) den Umstand aufzeigen, dass es sich nicht um einen privaten Familienurlaub handelt.

Abb. 20

225 Hilde Hoffmann: *On the road.* Erfahrung Urlaubsvideo. S. 245.

226 Vgl. dazu Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 216f.

227 Vgl. hierzu die Interviews in dem Dokumentarfilm „Mein Krieg", der sich mit privatem Filmmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg und den subjektiven Sichtweisen und Erinnerungen ehemaliger Wehrmachtssoldaten anhand ihrer Amateurfilme auseinandersetzt: *Mein Krieg*. Harriert Eder und Thomas Kufus, BRD 1989. Aussagen wie „konnte nicht immer filmen" und „deswegen immer das, was ich interessant fand" weisen auf die Umstände hin, dass die Kamera vorwiegend in der Freizeit herausgeholt werden konnte, nur eine begrenzte Materialmenge zur Verfügung stand und folglich aufgrund dieser Bedingungen die Filmpraxis, unabhängig von weiteren ästhetischen Ambitionen, von bewusst gesetzter Auswahl geprägt war.

Abb. 21

Abb. 22

Amateurfilme als ethnographische Erkundungen: Die Darstellung der Kolonialsoldaten

Naheliegend für einen Vergleich zwischen Filmmaterial von einer touristischen Reise und einem militärischen Feldzug ist die Konstruktion des/der 'Anderen' aus einem Begehren sich der eigenen Identität – die, wie zuvor skizziert, nur im Widerspruch von öffentlich-politisch durchdrungener Privatheit zu fassen ist – durch das 'Andere' zu vergewissern: „The whole discourse of power, control, surveillance, and appropriation pervades these images. And this power begins with a desire to identify oneself through the visual representation of the other.“[228]

Markant ist an dem Filmmaterial, das auf die Kolonialsoldaten fokussiert ist, weniger die zuvor von Guerin betonte Distanz zum Geschehen und den Gefilmten, als vielmehr eine gegensätzliche Kadrierung und ihre wenig auf körperliche Bewegung ausgerichtete Darstellung. Die Aufnahmen von tanzenden und musizierenden (vermutlich) nordafrikanischen Kolonialsoldaten sind vor die Bilder aus der Unterkunft der Kriegsgefangenen montiert und begründen zudem in dieser Form der Aneinanderreihung und Zusammenstellung 'exotischer' Menschen den Eindruck eines Ausstellungscharakters. Eingangs wird der Wechsel (von der nordafrikanischen Gruppe zu den Kolonialsoldaten aus dem subsaharischen Afrika) durch in der Halbtotale aufgenommene Menschen auf einer Wiese und das Lager der Kriegsgefangenen in grüner Umgebung deutlich, ohne jedoch einen Gesamtüberblick des Geländes zu verfolgen. Anschließend sind Nahaufnahmen von wenigen

[228] Frances Guerin: *Through Amateur Eyes*. S. 192.

Kolonialsoldaten vor der Unterkunft mit zum Teil auffällig direktem Blick in die Kamera vorgenommen worden, bis letztlich noch einmal aus der Distanz und von außen einige Kriegsgefangene im eingezäunten Lager gefilmt werden. Der Zaun zwischen der Kamera und den Kolonialsoldaten visualisiert für zwei Einstellungen nicht nur eine Grenze, sondern bringt die Machtbeziehung zum Ausdruck (Aufsicht auf die Kleidung schrubbenden Kolonialsoldaten) und vermittelt darüber hinaus eine an Völkerschauen erinnernde anthropologisch-zoologische Zurschaustellung. Das wird durch die folgenden Einstellungen in ambivalenter Weise fortgeführt, indem nun die aufgereihten Kolonialsoldaten beispielsweise in verhältnismäßig statischer Nahaufnahme abgefilmt werden, was dem sonst um Bewegung bemühten Aufnahmemodus von Haller widerspricht. Weder die Personen vor, noch die Kameraaktivitäten selbst zeichnen sich durch dynamische Ambitionen aus. Zumeist ist die Bewegung in Hallers Material gekennzeichnet von durch Personen vollzogene Handlungen wie Gehen, Ballspielen, Wandern, Laufen oder Radfahren, die eine visuelle Dynamik erzeugen sollen. Dieses elementare Filmmotiv gilt somit als Gestaltungskriterium auf formaler wie inhaltlicher Ebene.

Die Begegnung mit den kriegsgefangenen Kolonialsoldaten in ihrem Lager unterscheidet sich von den anderen Darstellungen vor allem in dem Punkt der Personenhandlung. Werden LandwirtInnen und FeldarbeiterInnen (eine Gruppe von nordafrikanischen Kolonialsoldaten, Familienangehörige und möglicherweise zusätzlich Angestellte des Bauernhofs) zumeist bei Tätigkeiten wie der Ernte, Pflügen oder Heueinlagerung gefilmt, muss die Aufstellung der schwarzen Kolonialsoldaten vor ihrer Unterkunft von Haller veranlasst worden sein, um sie schließlich in relativ steifer Körperhaltung in der Nahaufnahme nacheinander zu erfassen. Dieser Umstand, der sich von den bisherigen ästhetischen Ambitionen absetzt, deutet daraufhin, dass diese Menschen ihm ohne jegliche zusätzliche Handlung als filmisches Sujet interessant erschienen.[229]

[229] Wie schon von Scheck beschrieben, bestätigt Petra Bopp das beliebte Fotomotiv bei den deutschen Soldaten „die aus den Kolonien Frankreichs in die französische Armee eingegliederten Algerier, Marokkaner, Senegalesen“. Petra Bopp: *Fremde im Visier*. 2003. S. 102ff. Und in: Petra Bopp: *Fremde im Visier.* Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Bielefeld: Kerber 2012, S. 53-55.

Abb. 23

Der damit evozierte Ausstellungscharakter wird durch die folgenden Einstellungen in seinem exotistischen Gestus nur wenig abgemindert, denn indem sich Haller nun mit einem der Soldaten selbst ins Bild setzt und eine Unterhaltung vorspielt, kommt die zuvor in aller Offensichtlichkeit ausgetragene Faszination und der Drang, diese auch bildlich festzuhalten, weiterhin zur Geltung.[230] Die wiederholte Zeigegeste in Richtung Kamera soll den Kolonialsoldaten dazu veranlassen, direkt in die Kamera zu schauen und somit gänzlich sichtbar zu werden.

Abb. 24

Der Blick in die Kamera stellt zudem eine Art der nonverbalen Begegnung und Kommunikation dar, der in diesem Fall jedoch keine gemeinschaftsbildende Funktion attestiert werden kann. Hier offenbart sich neben der Sprachbarriere (durch allzu deutliche Gesten) die von Guerin ausgeführte Formation von In- bzw. Exklusion anhand des fluiden Wechsels von pro- und vorfilmischer Darstellungsebene. Auch wenn die Blickstrukturen und das Verhalten der Beteiligten durch den Wechsel von direktem Kamerabezug hin zu Nichtbeachtung der Aufnahmesituation eine exakte Trennung nach Guerin kaum möglich macht, so zeigt sich jedoch in aller Deutlichkeit, dass die Blicke nicht ohne Aufforderung stattgefunden haben. Die Kolonialsoldaten stellen in diesen Aufnahmen keine gleichberechtigten Akteure mit Handlungsspielräumen dar, sondern agieren (vor allem über Blicke) auf Hallers Anweisungen. Die „Familie“ und Einheit der Wehrmacht konstruiert

230 Vgl. dazu Schneiders Auseinandersetzung mit der visuellen 'interkulturellen' Begegnung zwischen Städtern und Älplern: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 78ff.

sich durch einen spielerischen und leichtfertigen Übergang von Repräsentationsebene und profilmischen Verhalten, während die Interaktionen von Kameraperson (zumeist Haller selbst) und Kolonialsoldaten nahezu ausschließlich auf einer profilmischen Inszenierungsebene verharren. [231]

Die harmonische Darstellung zwischen dem Wehrmachtssoldaten Haller und den Kriegsgefangenen kann des Weiteren einerseits auf die Zeitlichkeit bezogen werden, die laut Scheck von einem veränderten Verhalten der Wehrmacht gekennzeichnet war und stellt andererseits die Intention heraus, solch ein Bild zu vermitteln (und nicht das Bild von demütigenden oder erniedrigenden Situationen, die es laut Scheck vor Spätsommer 1940 in den Lagern gegeben hat).

Die Bedeutung der Szene wird in diesem Sinne an dem 'fremden' Menschen an sich festgemacht und erfährt durch diese Form der Visualisierung eine Essentialisierung des 'Anderen'. Blickstrukturen, die sich in der Art und Weise des Filmens manifestieren, (re-)produzieren ein Machtverhältnis, das Guerin mit Verweis auf Fatimah Tobing Rony als Taxidermie[232] beschreibt und jenen Prozess der Sichtbarmachung benennt, der einer Naturalisierung (von Differenz) förderlich ist. [233] Das Bedürfnis nach Aneignung (vornehmlich des 'Unbekannten') zeigt die Parallelität von Tourismus und Kolonialismus auf, das im Kontext dieser Aufnahmen über das touristische Souvenir und die individuelle Trophäe hinausgehend einer Stärkung der eigenen (kollektiven) Identität dienen kann.[234]

Der exotistische Gestus manifestiert sich in der Form der Darstellung, die in Anlehnung an Guerin, nicht von der fluiden Reflexivität zwischen pro- und vorfilmischer Situation geprägt ist[235] und folglich in diesen Einstellungen nicht zur Ebene der Repräsentation wechselt, welche direkt auf die vorfilmische Wirklichkeit Bezug nimmt. Das (Macht-)Verhältnis zwischen den Beteiligten zeigt sich in einer für die Kamera hergestellten Situation, denn es wird für (Aufstellung) und mit der Kamera (Naheinstellung und leichter Schwenk) agiert, um ein interessantes Motiv (das 'Fremde') durch bestimmte Personen (Kolonialsoldaten) darzustellen.[236]

---

231 Wenige Einstellungen zu Ende der exotistischen Aufnahmen zeigen eine Gruppe von zwölf Kolonialsoldaten auf einem Feldweg mit Töpfen in den Händen, sodass die Vermutung naheliegt, dass sie hier von Haller auf ihrem Weg zur Pause vom Arbeitseinsatz gefilmt wurden und somit eine der wenigen Szenen darstellt, in denen nicht vorrangig eine profilmische Inszenierung angestrebt wurde.

232 Ebd. S. 192.

233 Eine weiterer Konnex könnte zu folgender Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit hergestellt werden, würde in diesem Rahmen jedoch vom eigentlichen Thema abdriften: Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit.* Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld: Transcript-Verlag 2008.

234 Vgl. Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* S. 192.

235 Vgl. ebd. S. 194f.: Vor allem der Bezug der Wehrmachtssoldaten zur Kameraperson stellt den Wechsel von profilmischer Situation und Repräsentation heraus.

236 Vgl. hierzu ebenso die Deutung von Starl, dass sich die Deutschen im Siegesruhm mit Kolonialsoldaten ablichteten, um die Erbärmlichkeit der Franzosen, sich Hilfe holen zu müssen, herauszustreichen: Timm Starl: *Knipser.* S. 115.

Die durch Differenz herausgestellte (eigene) Identität konstituiert sich folglich durch die Inszenierung für die Kamera. Die Art und Weise der Darstellung unterscheidet sich vor allem in der Verwendung der Nahaufnahme, die jedem der aufgereihten Kolonialsoldaten gilt. Unbewegte Gesichter, die kaum Rückschluss über Gemütszustände zulassen, wirken vorgesehen und kennzeichnen die Szene als eine für die Kamera hergestellte (im Gegensatz zu den Einstellungen, die die Kolonialsoldaten bei ihren Tätigkeiten – vermutlich Kleidung reinigend – hinter dem Zaun präsentieren). Die sonst strukturellen Merkmale des Personenverhaltens in Hallers Aufnahmen werden an dieser Stelle nicht eingefordert, keine zusätzlichen Attribute hinzugefügt. Darüber hinaus wird ein Gespräch inszeniert, was in der Form mit keiner anderen 'ansässigen' Person in Frankreich vor der Kamera stattfindet. Folglich ist es weniger die Distanz, mittels der Differenz hergestellt wird, sondern vielmehr die statische Nähe mit der die gefilmten Personen zu passiven Objekten vereinheitlicht werden. Trotzdem finden sich Irritationen in den Bildern, da einer der Kolonialsoldaten im Rahmen der 'Vorstellungsrunde' in Nahaufnahme von den (unterstellten) Anweisungen abweicht und eine klatschende Bewegung vollzieht, während er von einem anderen angeschaut und angesprochen wird. Es bleibt uneindeutig, inwiefern diese Handlung aufgefordert stattfindet oder sich aus der (zwanghaften) Situation ergibt.

In diesem Zusammenhang korrespondiert Zimmermanns These zur Funktion von Amateurreisefilmen mit der erwähnten Vermittlung des touristischen Blicks in Form einer Jagd nach Trophäen insbesondere wegen ihrer Diskrepanz zu den ästhetischen Konventionen des professionellen Films:

> „Although the argument that these films present resistance to the aesthetic prerogatives predominating this period could be made, their shaky camerawork, inability to change composition, and absence of conscious narrative may more simply demonstrate that amateur camera usage was not situated within the discourse of filmmaking, but operated more within the discourse of hunting – to bag a prize, to get a trophy, to capture the experience, and project it on a screen.“[237]

Der touristische Blick folgt in Zimmermanns Konzeption einer feministischen Filmwissenschaft, die versucht Blick- und Handlungsstrukturen in seinen patriarchalen, rassistischen und nationalistischen Herrschafts- und Diskriminierungsmechanismen offenzulegen. Indem der Blick durch die Kamera (vor allem durch Außenaufnahmen im medium shot) kulturelle Differenz in Form eines Spektakels fetischisiert, betont Zimmermann den von nationalistischen Imaginationen durchsetzten hegemonialen Ausdruck in US-amerikanischen Amateurfilmen.[238] Diese ideologischen

---

237 Patricia R. Zimmermann: *Geographies of dersie: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*. Film History, Volume 8, 1996, S. 90f.

238 Vgl. ebd. S. 91.

Implikationen sind im Weiteren relevant, als dass sie vor dem Hintergrund einer faschistischen Ausprägung in weitaus verschärftem Ausmaß angenommen werden können.

Die Tanzdarbietung

Sowohl in Frankreich als auch im Rahmen des Feldzuges gegen die Sowjetunion entstandene Aufnahmen enthalten Tanzszenen, die in ambivalenter Weise Harmonie zu vermitteln versuchen. Wie von Zimmermann formuliert, eröffnet sich dabei nicht die narrative Sprache des professionellen Kinos (diese Art des vergleichenden Verhältnisses soll in dieser Arbeit auch nicht hergestellt werden), sondern die 'Reise', im vorliegenden Fall der West- und Russlandfeldzug der Wehrmacht, stellt an und für sich die Erzählung dar.[239] Die Auswahl der Ereignisse reflektiert, wie in Kapitel 3.3 in Bezug auf Ausflugsaufnahmen veranschaulicht, das Zurückgelassene und markiert nicht nur die eigene Identität als eine vom 'Anderen' und 'Fremden' abgegrenzte, sondern trägt dazu bei, die Routine und das Vertraute zu perspektivieren. Aus der Distanz (die als eine verdoppelte verstanden werden kann: Entfernt von zu Hause und vom Geschehen durch die Kamera, das doch eben jenen Daheimgebliebenen nahe gebracht werden soll) wandelt sich laut Schneider (und Hermann Bausinger) somit das Eigene vor Ort und das zurückgelassene Bekannte zu einer anders und fremd erlebbaren Erfahrung: Das Eigene wird verfremdet und das Fremde angeeignet.[240]

Die Aneignung ist durchzogen von einem Machtverhältnis, das im Filmmaterial jedoch nicht unbedingt ostentativ zur Schau gestellt wird, sondern sich eher in einzelnen Momenten wie auch im objektiv historischen Wissen darum zu erkennen gibt. Während die Tanzszene der (vermutlich nordafrikanischen) Kolonialsoldaten, die mit großer Wahrscheinlichkeit den Frankreich-Aufnahmen zugeordnet werden kann, Rückschlüsse auf Macht- und Hierarchiegefälle zwischen den Personen vor und hinter der Kamera nicht zulässt (auffällig ist hier vielmehr die Aufsicht der Kamera mit der die sitzenden Musiker erfasst werden), erlaubt die Musik- und Tanzeinlage in den (vermutlich zwischenmontierten) Russland-Bildern durch ein sichtbares Verhalten von Wehrmachtssoldaten Deutungen in diese Richtung vorzunehmen. Gemeinsamkeiten in den beiden Szenen sind neben dem Motiv (der Tanz für die Wehrmacht und die Kamera)[241] die von den Gefilmten beigesteuerte musikalische Untermalung (bei den Kolonialsoldaten zwei Flötenspieler und ein Trommler und bei

---

239 Vgl. ebd.

240 Alexandra Schneider: Die Stars sind wir. S. 95f.

241 Konrad Köstlin hat in seinem Text „Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise“ darauf hingewiesen, dass in den privaten Fotografien aus dem Krieg deutsche Soldaten häufig mit „Trachtenmädchen“ tanzen. Die von Köstlin gedeutete Versöhnung in den Bildern – um den Krieg als Reiseerlebnis erzählbar zu machen – trifft insofern bei Hallers Filmpraxis nicht zu, als dass die 'Fremden' und 'Einheimischen' vor der Kamera nicht in solch ein (temporär interaktives) Näheverhältnis mit der Wehrmacht treten. Vgl. dazu : Konrad Köstlin: *Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise II*. Bios, Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History. 1989, 2, S. 181

den zum Teil uniformierten Personen aus den östlichen Gebieten wird Akkordeon und Mundharmonika gespielt) und die vordergründig spaßige Atmosphäre. Unterschiede sind vor allem in Hinsicht auf den Umfang der beteiligten Menschen festzustellen: In Frankreich sind vier Männer in die Tanzszene involviert (der Schwenk zu zwei abseits mit Haarschnitt beschäftigten Männern haucht der Szene quasi-natürliche Atmosphäre ein) und in Russland scheint die Bevölkerung eines Dorfes (ungefähr 30 Personen) dazu aufgefordert worden zu sein, diese 'ursprünglich-volkstümliche' Darbietung zu vollführen.

Abb. 25

Abb. 26

Beide Situationen sind ohne eine (inter-)aktive Einbindung der Wehrmachtssoldaten aufgenommen, wobei diese in Russland als Zuschauende am Rand auftauchen. Nach anfänglichem Solotanz vorwiegend von jungen Frauen, geht die Vorstellung zum Paartanz über, der zwar von einigen Frau-Frau-Kombinationen ausgeführt wird, doch die überwiegende Mehrzahl tanzt in klassischem Mann-Frau-Verbund. Einige Uniformierte konnten auf Nachfragen von einem Mitarbeiter des Heeresgeschichtlichen Museums Wien als Mitglieder des Husarenverbandes der Ungarischen Armee ausgewiesen werden. Diese waren mit drei Armeekorps am Russlandfeldzug der Wehrmacht beteiligt. Da der Ort dieser Aufnahmen nicht geklärt ist, handelt es sich bei den Frauen, Kindern und zivil gekleideten Männern vermutlich um Personen aus der ansässigen Bevölkerung des östlichen Kriegsschauplatzes. Das ostentative Lachen in die Kamera evoziert bei beiden

Darbietungen in ambivalenter Weise die Frage nach der Entscheidungsfreiheit innerhalb der szenischen Darstellung wie auch des sozialen Ereignisses. Während die Szene in kleinem Rahmen auf Aufforderung Hallers (und somit vor allem für die filmische Aufzeichnung) entstanden sein kann, weist der Umfang der Beteiligten in den Russland-Aufnahmen auf die Wehrmacht in ihrer Machtposition durch ein Geschehen hin, das nur ansatzweise am linken äußeren Bildausschnitt zu erkennen ist. Ein Arm ragt im Anschnitt hinein, und gibt mit einer (Reit-)Gerte Anweisungen an ein tanzendes Paar sich von der Tanzfläche zu entfernen.

Abb. 27

Erst nach der zweiten Aufforderung scheinen die beiden diese zu bemerken, lösen sich aus ihrer Haltung und ziehen sich nun in zuschauender Pose zurück. Hier enthüllt sich ein Herrschaftsmoment, das über die Aufforderung einer Darbietung für die Kamera hinausgeht (da ein größerer Personenkreis, vor allem auch andere Wehrmachtssoldaten, eingebunden sind) und repräsentiert fragmentarisch das vorfilmische Machtverhältnis zwischen Wehrmacht und Bevölkerung.

4.3 Tendenzen realistischer Darstellung und Widersprüche in der Amateurfilmpraxis

> „Es gibt außerdem die Affinität der Kamera zum Unbestimmten. Gewiß verleiht der Photograph seinen Bildern Form und Bedeutung nach Maßgabe vorsätzlicher Auswahl. Seine noch so selektiven Abzüge müssen dennoch Natur im Rohzustand aufnehmen. Wie die natürlichen Objekte selbst werden sie daher von einem Saum nicht abgesetzter, mannigfaltiger Bedeutungen umgeben. Das gleiche trifft natürlich auf Filme zu.“[242]

Realistische Tendenzen

Ausgangspunkt für die folgende Auseinandersetzung ist die Annahme, dass Hallers Amateurfilmpraxis in einigen Situationen nicht vorrangig davon geleitet ist, Sujets und Motive eigens für eine Szene mit vorausgegangener Planung zu entwickeln, sondern ein selektives Vorgehen entscheidend ist. Mit der Auswahl von vorfilmischen Ereignissen, die kaum der Kontrolle oder Einflussnahme der Kameraperson unterliegen, erweist sich das Material in einzelnen Fragmenten als tendenziell realistisch in seinen Darstellungsformen. Kracauers Annahme, dass weder Historiker noch Photograph das Rohmaterial der physischen Natur zur Gänze verzehren und sich Filme durch die realistischen Tendenz (Aufzeichnung objektiver Bewegung trotz der Möglichkeit zur Montage und ein Verzicht auf reproduzierende Nachahmung der Natur durch Inszenierung/Kulissen) von den anderen Künsten abheben,[243] soll aufgenommen werden, um Hallers Vorgehen zu beschreiben.

An dieser Stelle scheint eine Annäherung an den Begriff des Dokumentarischen (noch) nicht angebracht, da vorerst aufgezeigt werden soll, inwiefern Fragmente in dem Filmmaterial vorzufinden sind, die sich von den zuvor diskutierten Inszenierungsformen unterscheiden. Obwohl die realistischen Tendenzen von Bedeutung sind, da sie ein verbindlicheres (und weniger umwegiges) Verhältnis zu vorfilmischen Geschehnissen formulieren, nimmt die Kamera keinen objektiven Standpunkt ein, von dem aus diese Szenen aufgenommen wurden. Die Entscheidung Situationen filmisch aufzuzeichnen, ist im Kontext des subjektiven Erachtens (warum etwas interessant erschien) nicht mit Sicherheit rekonstruierbar und die Szenen enthüllen in diesem spezifischen Vorgehen weniger, was erzählt werden soll (vorgelagerte Imaginationen), als dass vielmehr (vorfilmische) Wirklichkeit ausgewählt sichtbar wird. Ein von (Selbst-)Verortung und

---

242 Siegfried Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Schriften 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 64.

243 Ebd. S. 60ff.

Nähe zum Ereignis (durch die partielle Herstellung der Filmsituation) abgewandtes Verfahren eröffnet einen Blick, der die Kameraperson Haller zurückgenommen und distanziert vom Geschehen vor der Kamera artikuliert. Alexandra Schneider differenziert in ihrer Untersuchung von Familienfilmen zwischen den zwei Polen Inszenierung/Fiktion und Dokument wie folgt: „Es handelt sich um zwei Varianten des Zugriffs auf auf eine vorfilmische Wirklichkeit, die sich als nicht intervenierende Beobachtung respektive katalytische Konfrontation mit der Aufnahmesituation beschreiben lassen. Bei der ersten Variante steht steht der Wunsch im Vordergrund, dass sich die Gefilmten so verhalten, als gäbe es keine Kamera; bei der zweiten Variante entsteht die gefilmte Situation gerade daraus, dass die Kamera anwesend ist und als solche wahrgenommen wird.“[244]

Die Differenz zu den inszenierten Darstellungsformen in dem Material begründet sich somit vor allem aus der naheliegenden Tatsache der Entstehung bzw. Herstellung der dargestellten Situation. Im Fall von 'vorgefundenen' Ereignissen, wie zum Beispiel ein über mehrere Minuten gefilmtes Basketballspiel, Markt- und Straßenszenen, Marschkolonnen oder Flussüberquerungen verhält sich somit die soziale Situation zur filmischen Aufzeichnung eher selbst erzählend, als dass die Kameraanwesenheit zur Herstellung eines erzählten Geschehens dient und somit die soziale Wirklichkeit auch (sichtbar) mit erzeugt. Am deutlichsten offenbart sich diese (meist auch verunmöglichte) Differenzierung am Gruß in die Kamera von Haller und anderen Wehrmachtssoldaten aus der Unterkunft tretend. Der ausgetauschte Hitlergruß von zwei Soldaten zeigt auf, inwiefern die Frage nach Adressierung, Entstehung und Vermittlungsintention oft ambivalent und unbeantwortet bleiben muss. Die Kamera ist in diesem Fall nicht zentral, sondern hinter einem Soldaten positioniert ist, sodass sowohl die Möglichkeit, dass die Aufnahmesituation unbemerkt blieb, als auch, dass die Szene bewusst geplant war,[245] in Betracht gezogen werden kann. Deutungen über die Entstehung einer filmischen Situation lassen sich meist nur über Indizien vornehmen, wie z.B. Umfang und Verhalten der beteiligten Personen, Charakter des Ereignisses (z..B. öffentlich, privat, politisch, kulturell) oder über filmische Zeichen (wie Blickstrukturen, Kameraperson und -verhalten, Distanz). Die vermutlich in Frankreich entstandene Szene des Basketballspiels zeichnet sich vor allem durch ihre Länge aus und weist dadurch auf einen wiederkehrenden Schauwert in Haller Filmpraxis hin: Die Bewegung von Menschen, Tieren, Fortbewegungsmitteln und Maschinen. Aus verschiedenen Kameraperspektiven (Normal- und Obersicht) wird der Ball verfolgt und trotzdem die Gesamtsituation eingefangen, vor allem aus der

244 Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 114.

245 Bei Hallers geringen Ambitionen narrativen Sinn zu konstruieren, ist diese Variante somit auch durchaus denkbar.

Totalen und Halbtotalen, und schwenkt der Aktion im Bild nachfolgend. Da die Unterbelichtung der Bilder zusehends im Laufe der Szene zunimmt, haben die Basketballspiele, zuerst das der Herren und anschließend der Damen, vermutlich zur Dämmerungszeit stattgefunden. Aufgrund der Kleidung der ZuschauerInnen und der unbelaubten Bäume kann gemutmaßt werden, dass es sich im Herbst 1940 oder im Frühjahr/Herbst 1941 ereignet hat, da Hallers Kompanie anschließend nach Nordrussland geschickt wurde.

Abb. 28

Haller nimmt hier mit der Kamera an einem öffentlichen Geschehen teil (das jedoch nicht notwendig ein historisch bedeutsames darstellt und folglich wieder auf den schon erwähnten Zusammenhang von Alltagsdokument und der Genese historischer Bedeutsamkeit in der filmischen Geschichtsschreibung [246] hinweist), das möglicherweise vor allem wegen seiner Eignung als dynamische Szene ausgewählt worden ist. Ästhetische Ambitionen sind in begrenztem Ausmaß feststellbar, da aus verschiedenen Perspektiven und Einstellungsgrößen das Ereignis filmisch aufgezeichnet worden ist. Die realistische Tendenz funktioniert auf der repräsentativen Ebene und verlässt den Bereich einer sichtbaren profilmischen Interaktion.

Des Weiteren fallen Aufnahmen in diesen Bereich, die der landwirtschaftlichen Arbeit gewidmet sind. Haller filmt auf dem Feld und auf landwirtschaftlichen Höfen Menschen bei der Ernte, wiederkehrend mit Maschinen (Traktoren beim Pflügen, Dreschmaschine, etc.). Ebenso zeigt sich eine Vorliebe für Tieraufnahmen, die für thematisch geeignet erschienen, denn das Sujet 'Landleben' wird mit Schafen, Pferden, Hunden und Schweinen abgerundet. Das Verrichten der Arbeit vollzieht sich größtenteils ohne das Beachten der Kamera(person) und vermittelt durch diese Darstellung eine quasi-natürliche Wiedergabe der Situation. Zumeist ist Hallers Interesse an einem spezifischem Sujet über die vorhergehende Planung (und dementsprechend einem Inszenierungsgehalt) oder im

[246] An dieser Stelle sei hingewiesen auf Tobias Ebbrecht*: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis.* Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld: Transcript 2011. „Filmische Geschichtsbilder“ werden jedoch auch in Kriegsdokumentationen errichtet; vgl. dazu einen Versuch des Gegenmodells: Michael Kuball: Der unbekannte Krieg: Unser Krieg.

Verhalten zwischen Dargestellten und Kameraperson ersichtlich (wie beispielsweise die zuvor von Haller veranlasste Aufstellung der Kolonialsoldaten). Die wenig auf Interaktion ausgerichtete Darstellung formuliert das Sujet als einen Vorgang, der tendenziell auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätte. Nicht einzelne Personen und ihre Handlungen sind zentral (wenn die LandarbeiterInnen kamerabezogen agieren, so meist über eine starre Pose mit direktem Blick in die Kamera), sondern vielmehr große Szenerien, die (Arbeits-)Abläufe sichtbar machen. Das vorrangige Interesse scheint hier dem Landleben, vor allem auch den naturbeherrschenden Maschinen zu gelten, was sich anhand der Aufnahmen verdeutlicht, die der Bewegung des Pfluges in der Nahaufnahme beim Lockern der Erde folgt.

Die folgenden Szenen sind vermutlich in den östlichen Gebieten entstanden und aufgrund ihrer Einstellungsgrößen von den inszenierten Darstellungsformen verschieden, da in der Totale vor allem die Weite der Landschaft erfasst wird und die beteiligten Personen dadurch verloren wirken und ihre Handlungen nicht erkenntlich sind. Die Aufzeichnung eines über mehrere hundert Meter langen Trecks von Pferdewagen (Panjewagen), die die Zivilbevölkerung transportieren, ist auf die Dokumentation der Situation fokussiert. Die Mutmaßung, dass es sich um Zwangsumsiedlungen handelt, bleibt ohne raumzeitliche Einordnung dahingestellt, soll aber auf die Entstehungsbedingungen in Hallers Filmpraxis hinweisen, weil sich diese Szene in ihrer realistischen Tendenz dadurch auszeichnet, dass die Situation keinesfalls für die Kamera generiert wurde. Die große Anzahl an Personen und ihr Verhalten zur Kamera, als auch die Umstände der Darstellung (halber Panoramaschwenk, der nicht auf eine Interaktion von Dargestellten und Kamera fokussiert ist) dienen vordergründig nicht dazu, das Handeln einzelner Akteure herauszustellen, sondern bieten eher einen Überblick auf das Geschehen an. In der übernächsten Einstellung werden zwei Frauen beim Aufladen von Heu gefilmt und somit für einen kurzen Augenblick von der anonymen Masse des langen Trecks abgehoben.

Zudem sind es Szenen von Marschkolonnen der Wehrmachtseinheit, die Haller vom Pferdewagen aus aufgenommen hat. Ähnlichkeit zeigt sich im Vergleich mit dem weiteren in (Nord-)Russland hergestellten Filmmaterial im oft wiederholten Motiv der Flussüberquerung, die sich durch die Zerstörung von Brücken oft schwierig gestaltete. Diese Aufnahmen zeichnen die alltäglichen Erlebnisse der Soldaten auf, ohne über die Situationen hinausgehend ('Vorrücken' und 'Hürden bei der Weiterfahrt') eine (über Inszenierungstendenzen bemerkbare) Sinnkonstruktion zu eröffnen.

Von der Egalität der Bilder: Widersprüche in Sujets und Motiven

Die komplexen Verflechtungen der Amateurfilmpraxis sind in diesem Kapitel anhand von Kategorien besprochen worden, die wiederkehrend relevant für die Auseinandersetzung mit

privatem Filmmaterial sind. Die Definition des Privaten als etwas, wo der Zugang selbst kontrolliert werden kann,[247] scheint im Rahmen einer Filmpraxis an der Front mehr oder weniger aufgehoben, da innerhalb der Wehrmacht (ebenso wie anderen Organen und Institutionen des NS-Staates) dieser Zugang durch Gesetzte und Regelungen kontrolliert wurde. Somit konnte herausgestellt werden, dass die Aufnahmen insofern keineswegs mehr als rein private zu verstehen sind.

Andererseits setzt sich in Hallers Filmmaterial das Prototypische der Familienfilmpraxis fort: Die schönen und unbeschwerten Momente werden für ihre filmische Aufzeichnung hergestellt und hinterlassen Spuren einer an der zukünftigen Vorstellung orientierten Erinnerungskonstruktion. Die dargestellten Situationen widersprechen der Bildpolitik im Sinne einer nationalsozialistischen Propaganda jedoch nicht, denn die Inszenierung enthält eher einen privaten Erinnerungsgehalt, als dass diese Bilder gefährlich oder bedeutend auf militärische Vorgesetzte hätten wirken können. In einem Beitrag beschreibt Reiner Ziegler seine Erfahrungen mit Amateurfilmen aus der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg in Bezug auf Bilder von Wehrmachtssoldaten:

> „Eine Sonderrolle innerhalb des Amateurfilms kommt sicherlich den Filmtagebüchern von Angehörigen der Wehrmacht zu, die mit ihren Filmen die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs aus individueller Sicht dokumentieren. Da es Soldaten verboten war, aktive Kriegshandlungen zu filmen, dokumentiert ein Großteil dieser Filme insbesondere den Alltag hinter der Front. […] Sie zeigen die Soldaten zum Beispiel beim Einkauf auf dem Markt, im Straßencafe oder bei der Ableistung des touristischen Pflichtprogramms. Zahlreiche Filmtagebücher in der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg, die im Verlauf des Krieges in allen Regionen Europas gedreht wurden, halten dieses ganz ‚private' Soldatenleben fest. Einige Filmdokumente belegen aber, dass es von Amateurfilmern auch ganz andere Aufnahmen gibt: Filmaufnahmen, die das Grauen des Krieges aus der Sicht des einfachen Soldaten einfangen und festhalten. Man kann diese Aufnahmen heute als Dokument einer objektiven Kriegsberichterstattung bezeichnen und muss sie als Ergänzung zu den offiziellen Aufnahmen der Wochenschauen oder Kriegsdokumentationen betrachten."[248]

Wie Caneppele und Schmidt in dem gleichen Heft festhalten, darf Amateurfilm nicht ausschließlich als Ergänzung zu professioneller Filmproduktion und somit auch nicht zu offiziellen Kriegsaufnahmen betrachtet werden: „Wie Historiker schon seit langem anerkennen, lauern gerade in den Falten des Alltäglichen die Kräfte einer Gesellschaft."[249]

Diese ideologischen Gesichtspunkte, die sich in der Darstellung des Alltäglichen offenbaren können, sind für die Auseinandersetzung mit Amateurfilmmaterial aus dem Nationalsozialismus wesentlich. Insbesondere die Auswahl und Herstellung jener (vermeintlich) schönen und

---

247 Vgl. in Kapitel 3.3 die weit gefasste Definition des Privaten: „[...] als privat gilt etwas dann, wenn man selbst den Zugang zu diesem ‚etwas' kontrollieren kann." In Beate Rössler: *Der Wert des Privaten.* S. 23.

248 Reiner Ziegler: *Die Welt im Auge des Filmamateurs*. Entwicklung analoger Filmformate und des Amateurfilms. In: Geschichte und Region: Storia e regione. 21. Jahrgang, 2012, Heft1 und 2, Hg.: Andrea Bonoldi et.al., Innsbruck: Studien Verlag 2013, S. 98.

249 Paolo Caneppele/Raoul Schmidt: *Amateurfilme und Kleinfilmformate im Österreichischen Filmmuseum,* Wien.. In: ebd. S. 245.

unbeschwerten Momente und das Verhältnis zu der Selbstthematisierung in den Aufnahmen bringen zum Ausdruck, dass die Inszenierung des Vergnüglichen meist mit einer Selbstdarstellung einhergeht. Dementsprechend ist die subjektive Verortung in den Szenen abgemindert, die sich einer tendenziell berichtenden filmischen Erzählweise verschreiben und die Geschehnisse des Krieges in einem (von der sichtbaren, eigenen Einbindung abgewandten und) distanzierten Modus dokumentieren.

Die folgenden Gegenüberstellungen sind nicht als Antithesen in der Filmpraxis zu verstehen, sondern sollen in Konstellation zueinander jene rätselhaften Momente veranschaulichen, die im Spannungsfeld von Inszenierung und Dokument, von verklärender Imagination und Andeutungen des Grauens, vom Wunsch nach Selbstdarstellung und abgewandt-distanzierten Aufnahmen sich nicht ausschließen, noch in ihrer Widersprüchlichkeit aufgelöst werden (können), sondern vielmehr einander bedingen und überlagern.

Die Tanzdarbietungen sind weder als reine Inszenierungen aufzufassen, da Augenblicke durchschimmern, die ein von der spezifischen Aufnahmesituation unabhängiges Verhältnis enthüllen, noch können ausschließlich realistische Tendenzen festgestellt werden. Die in die Kamera lachenden Gesichter verunsichern in der Deutung das Wissen um die Rassenideologie der NationalsozialistInnen. Das beiderseitige Vergnügen entpuppt sich als fälschlich vermitteltes und transportiert durch ein Detail das Machtgefälle. Am Rand weniger Kader sind Vorgänge gedeutet worden, die aufzuzeichnen (vermutlich) nicht intendiert war und das Ereignis als doppelte Aufführung offenbaren: Für die Kamera und für die Wehrmacht. Diese scheint sich jedoch keineswegs in einer fröhlichen Zusammenkunft zu ergeben, sondern die zurechtweisende Geste fügt das Geschehen in seinen Entstehungskontext: Der Tanz wurde von der Wehrmacht angeordnet. Das von der Kamera unabhängige Verhältnis wird offenbart und besteht folglich darin, dass die Handlungen und das Verhalten der Beteiligten als eine Reaktion auf die Wehrmacht und weniger in Interaktion mit der Aufnahmesituation stattgefunden haben. Vorfilmische Wirklichkeit überlagert für einen kurzen Augenblick den filmischen Kontext, und trotzdem finden sich neben diesen Einstellungen Momente in der Tanzszene, die hingegen das Ereignis vorrangig in der Konfrontation mit der medialen Situierung kennzeichnen.[250]

Auch in anderen Szenen gibt sich die bestehende Machtkonstellation, jedoch ebenso der Versuch ihrer Abmilderung zu erkennen. Die Aufstellung von rund 25 nordafrikanischen Kriegsgefangenen in einem Innenhof und der damit einhergehenden Beurteilung durch einen Wehrmachtsangehörigen wird durch das auf die Aufnahmesituation bezogene, spielerische Verhalten einiger

[250] Vgl. die zuvor erwähnten unterschiedlichen Formen des Zugriffs auf vorfilmische Wirklichkeit: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 114.

Kolonialsoldaten in seiner Ernsthaftigkeit unterlaufen. Die Besatzungssituation ist für Kriegsgefangene ebenso wie für die französische Bevölkerung trotz französischer Verwaltung als eine durch deutsche Autoritäten strukturierte zu verstehen. Dem widersprechend birgt die Szenerie – obwohl der Anschein einer offiziellen Ansprache durch den Wehrmachtssoldaten nicht verloren geht – den Eindruck eines relativ humanen Umgangs. Dieser vertieft sich durch die Darstellung einer Alltagssituation: Die 'Fahrradreparatur' ist in der Form inszeniert, als dass die auf einem Stativ befestigte Kamera die Kolonialsoldaten mit Haller und Kameraden dabei aufzeichnet, wie sie über das Problem des losgelösten Hinterrades in übertriebenen Gesten debattieren. Der Eindruck des gemeinsamen Handelns in Hinsicht auf die Lösung einer Aufgabe – als würde es sich bei den gefilmten Personen um Nachbarn oder Bekannte handeln – konterkariert in seinem Inszenierungsbestreben das asymmetrische Verhältnis. Vorrangig vermittelt diese Szene den Wunsch einer gelungenen Mikroerzählung in harmonistischer Manier vom Alltag der Wehrmachtssoldaten in Frankreich.

Ausgehend von den Wien-Aufnahmen ist nicht nur vom Umfang der Familienbilder und dem Verhalten der Beteiligten zueinander, sondern auch aufgrund eines Eheringes vorauszusetzen, dass Haller verheiratet ist und einen Sohn hat. In Frankreich filmt Haller zwei Frauen, mit denen er in der Kleinstadt spazieren und auf dem Land Radfahren gewesen ist. Das von ihm bevorzugte Auf-die-Kamera-Zulaufen/-fahren wird wieder verwendet, wobei das kokettierende Verhalten der Frauen auffällig ist.[251] Die Blicke sind auf die Kamera(-person) bezogen und weisen neben dem Umstand, dass sie jeweils zu zweit unterwegs sind, auf die Möglichkeit einer engeren Beziehung hin. Der Radausflug zeichnet sich zusätzlich durch eine Szene aus, in der sich vermutlich Haller und die Frau küssend umarmen. Ist in der Einstellung zuvor die Frau auf die Kamera zugefahren, so sitzt sie nun (wahrscheinlich einige Zeit später, da diese Einstellung stark unterbelichtet ist) neben zwei Fahrrädern im Gras. Die Kamera wurde wohl auf einem Stativ befestigt, denn schließlich tritt Haller in das Filmbild und die beiden kommen sich nahe. Aufgrund der Unterbelichtung kann nicht mit eindeutiger Sicherheit davon ausgegangen werden, dass es sich um Haller handelt. Jedoch gibt es keine vergleichbaren Szenen, in denen die Möglichkeit, dass er die Kamera verliehen hat, in Betracht kommt. Die Intention diese intime Szene aufzunehmen, verwundert hinsichtlich seiner Ehe in Wien. Daran anschließend stellt sich die Frage nach der Vorführung des Filmmaterials. Ob und inwiefern Haller die Aufnahmen im Rahmen der Familie gezeigt hat, muss insbesondere aufgrund dieser Szene hinterfragt werden. Auch wenn etwaige (Liebes-)Beziehungen der Wehrmachtssoldaten von daheimgebliebenen Ehefrauen akzeptiert wurden, verliert die Darstellung

[251] Vgl. zu doppelt medial beeinflusstem Verhalten und die geschlechtsspezifische Vervollständigung des (heterosexuellen) Paares durch die Blickstruktur: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 155ff.

nicht ihren ambivalenten Charakter. Einerseits kann die Liebesszene im Grünen als Teil von Hallers persönlichem Filmtagebuch aufgefasst werden, das durch die Auswahl und Inszenierung von dem Wunsch geleitet ist, ein Ereignis nicht nur festzuhalten, sondern auch für die filmische Aufzeichnung herzustellen. An die schönen, außergewöhnlichen wie alltäglichen und interessanten Momente soll sich erinnert werden. Auf der anderen Seite ist davon auszugehen, dass die Amateurfilmpraxis ebenso Teil einer kollektiven Identitätskonstruktion (Familie, Filmklub, Bekanntenkreis, Wehrmacht etc.) ist, die von der nachträglichen Vermittlung des Erlebten geprägt ist. Somit korrespondieren narrative Fragmente in den Frankreich-Aufnahmen mit herausgestellten Sujets wie 'Ausflug' oder 'Liebesszene im Grünen' aus Wien, indem Freizeitmomente zur Schau gestellt werden, aber weisen (z.B. durch einen Wechsel der Personen, die Uniform) darüber hinaus auf die potentielle Verschiebung des Rezeptions- wie Produktionskreises von der Familie zu den Kameraden in der Wehrmacht.

Der Vergleich der nächsten zwei Szenen zeigt resümierend, dass Hallers Filmpraxis sowohl von der strukturellen Vorauswahl von schön und interessant erachteten Situationen und einer tendenziellen Selbstdarstellung in diesen bestimmt ist, als auch eine Distanzierung vom Geschehen inkludiert. An die zuvor ausgeführten, um Selbstthematisierung bemühten, Fronturlaubsaufnahmen schließen sich Einstellungen an, die die weiterziehende Einheit und zerstörte (zum Teil noch rauchende) Häuser dokumentieren. Bei dieser kurzen Szene treten keine Menschen hinzu, die Bewegung wird durch einen leichten Kameraschwenk vollzogen und vermittelt die uninszenierte und dokumentarische Tendenz, Auswirkungen des Krieges aufzuzeichnen. Der Zusammenhang zur Wehrmacht im Allgemeinen und zu Haller im Speziellen wird nicht hergestellt. Die Zerstörungen bleiben in diesen Fragmenten ohne räumliche und zeitliche Determinanten, sodass Vorgehen und Folgen des Russlandfeldzuges zwar vage filmisch festgehalten sind, eine historiographische Auseinandersetzung daran jedoch kaum anschließen kann. Abseits von der Suche nach historischen Dokumenten, bietet der Vergleich die Möglichkeit, Deutungen über die individuelle Amateurfilmpraxis anzustellen, da Haller sich von und in diesen Szenen der zerstörerischen Seite des Krieges absetzt. Die subjektivierende und identitätsstiftende Funktion tritt hinter einer scheinbar neutralen und registrierenden Dokumentation des Erlebten zurück. Ebenso wenig zeitigen diese Szenen Imaginationen von der 'Reise', die anderen Aufnahmen vorangegangen sind. Wie sich das in Nordrussland hergestellte Filmmaterial zu den angestellten Überlegungen verhält, wird in den folgenden Kapiteln thematisiert.

5) 'Begräbnis eines Soldaten': Amateurfilm im Krieg und das 'Andenken' an die Eroberungen im Spannungsfeld von Dokument und Inszenierung

Im Österreichischen Filmmuseum sind drei Rollen 9,5mm-Amateurfilmmaterial archiviert, die mit dem Titel 'Begräbnis eines Soldaten' versehen wurden und vorwiegend Hallers Aufnahmen aus Nordrussland kennzeichnen. Da mehrere Begräbnisse aufgezeichnet sind, wurde dieses Ereignis vermutlich als hilfreiches (Wiedererkennungs-)Merkmal für die weitere Aufbewahrung befunden. Die erste Rolle zeichnet sich insbesondere durch eine Montage aus, die nicht – wie für einen hohen Anteil der Aufnahmen angenommen – in der Kamera, sondern im Nachhinein durchgeführt wurde. Ersichtlich ist das aufgrund des mehrfachen Jahreszeitenwechsels: Die abrupten Übergänge von tiefster Winterlandschaft zu sommerlichen Wetterbedingungen weisen kaum auf einen Schnitt in der Kamera hin. Die zweite Rolle hingegen besteht überwiegend aus Aufnahmen, die während des Winters entstanden sind. Die Schneedecke überzieht Landschaft und Häuser, die Haller bevorzugt mit Schwenkbewegungen erfasst. Die letzte Filmrolle zeigt die Kompanie während der trockenen und warmen Monate bei ihren Fahrten und Übungen.

Wiederkehrende Sujets sind neben den militärischen Beerdigungszeremonien, vor allem die vom Pferdewagen aufgenommenen Marschkolonnen der Einheit (zum Teil mit Zivilbevölkerung) und Pausen während dieser Fahrten, Flussüberquerungen, Schießübungen, Hindernisse und Probleme beim Vorankommen, Skitruppen, Zugfahrten, Brückenbau, Posieren der Einheit, aber auch Haller selbst mit zwei anderen Soldaten und der einheimischen Bevölkerung.[252] Die Bewegung als ein antreibendes Kriterium in der Selektion schaffen in diesen Motiven zumeist die Beteiligten vor der Kamera und erfordert dementsprechend kaum zusätzlichen Aufwand durch die Kameraperson. Die weniger dynamischen Szenen – wie Panoramen von dörflichen Gegenden und Zerstörungen sowie Stadtansichten – sind zumeist in der (Halb-)Totalen und mit unterschiedlich ausgiebigen Schwenks aufgenommen. Folglich dominieren in den Aufnahmen die Szenen der Tätigkeiten, die Haller als Soldat in Nordrussland auszuführen hatte und zeigen nur mehr durch vereinzelte Selbstinszenierungen (vor dem Hintergrund des Brückenbaus, mit einheimischen Frauen, neben dem Pferd, vor der Unterkunft und beim 'Ausflug während des Sonnenuntergangs') Versuche auf,

252 Vgl. dazu Petra Bopps Auseinandersetzung mit Fotoalben von Wehrmachtsangehörigen: „Mit dem Einmarsch in die Sowjetunion im Juni 1941 veränderten sich die Motive. Brücken, Straßen, Truppen, Fahrzeuge in raumgreifenden Diagonalen fotografiert stehen für den wochenlangen Vormarsch der Wehrmacht. Fahrzeuge auf schlammigen Straßen verweisen auf die spezifische Situation im Frühjahr und Herbst in den oft sumpfigen Ebenen.“ In: Petra Bopp: *Fremde im Visier.* Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Bielefeld: Kerber 2012, S. 69.

die subjektive Verortung in den Geschehnissen vor der Kamera – von der die Filmpraxis in Wien maßgeblich bestimmt gewesen ist – zu vermitteln.

Exkurs zu Heeresgruppe Nord

Die folgenden Ausführungen stellen die Aufträge der Division heraus, der Haller als Wehrmachtssoldat in der Heeresgruppe Nord zugehörig war. Das Filmmaterial dokumentiert, wie zuvor kursorisch dargelegt, überwiegend die Tätigkeiten der Einheit, ihre Transportwege und Beerdigungsrituale sowie die vorbeiziehende, tanzende oder arbeitende Zivilbevölkerung in der ehemaligen Sowjetunion. Für eine annähernde Kontextualisierung des Materials ist insbesondere das Verhältnis von deutschen Besatzungsbehörden und der Zivilbevölkerung, der Kriegsgefangenen sowie der „feindlichen" Gruppen von Interesse, um Hallers Aufnahmen im Zusammenhang mit den Hauptmotiven des Angriffs auf die Sowjetunion zu diskutieren:

> „Deutschland würde Weltmacht sein – durch die Zerstörung des ‚jüdischen Bolschewismus' und den Gewinn von ‚Lebensraum im Osten', durch die Ausmerzung des ‚Krebsgeschwürs' Jude und die dadurch erreichte endgültige Befreiung der deutschen Herrenrasse vom ‚Gift der Zersetzung'. […] In vier Grundsatzbefehlen wurden alle Begrenzungen einer konventionellen und international verabredeten Kriegsführung beseitigt, Kommissare und Juden zum Tod bestimmt, Kriegsgefangene und Zivilbevölkerung für feindlich erklärt."[253]

Neben kurzen Szenen von der einheimischen Bevölkerung werden jedoch auch Gruppenaufnahmen vorwiegend mit Frauen (und Kindern) gemacht, weshalb das Verhältnis zwischen der deutschen Militäradministration und den EinwohnerInnen vor allem in Bezug auf restriktive Entwicklungen skizziert wird. Somit finden historische Erkenntnisse aus Jürgen Kilians Studie zum Besatzungsalltag Eingang in diese Arbeit, um Hallers Aufnahmen auf den konkreten Einsatzbereich im rückwärtigen Heeresgebiet in Nordrussland zu beziehen. Anhand Kilians Ausführungen zu den Sicherungsdivisionen konnten sowohl Aufnahmen der Stadt Pskov zugeordnet (insbesondere die mehrfach gefilmte Kathedrale) als auch das bevorzugte Motiv des Brückenbaus als ein Aufgabenbereich von Hallers Einheit kontextualisiert werden.[254]

Aufgrund der in Frankreich aufgezeichneten Feldpostnummer konnte Haller dem Landesschützenbataillon 889 (bzw. dem Sicherungs-Regiment 107) zugeordnet werden,[255] mit dem

---

253 Hannes Heer: *Tote Zonen*. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront. Hamburg: Hamburger Edition 1999. S. 7.

254 Vgl. die Übersichtskarte zur Militärverwaltung im russischen Nordwesten: Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* Praxis und Alltag im Militärverwaltungsgebiet der Heeresgruppe Nord. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012, S. 122. In: Stig Förster/Bernhard R. Kroener/Bernd Wegner/Michael Werner (Hg.): Krieg in der Geschichte (KriG). Band 75. S. 131

255 Neben dem *Bundesarchiv/Militärarchiv* in Freiburg und dem *Kriegsarchiv* in Wien, hat auch die *Deutsche Dienststelle (WASt*) in Berlin auf die Anfrage geantwortet: „Die Entschlüsselung der Feldpostnummer 08132 ergab folgende Truppenteile: Landesschützen-Bataillon 889, ab 1. Juni 1942 in Sicherungs-Bataillon 889 umbenannt. Teile des Sicherungs-Regiments 107 hatten die gleiche Feldpostnummer." Zudem wurde von der

er zunächst im besetzten Nordfrankreich stationiert war. Laut Angaben des Österreichischen Kriegsarchivs zufolge kann konstatiert werden, dass ab dem 6. Dezember 1941 das Bataillon der Heeresgruppe Nord der 281. Sicherungsdivision unterstellt wurde. Mit zwei weiteren Sicherungsdivisionen für das rückwärtige nördliche Heeresgebiet zuständig, wurde die 281. Sicherungs-Division für die Südhälfte des Gebietes im Ausmaß von 16.200 Quadratkilometern eingesetzt, um mit Sitz in Ostrov das Hinterland zu sichern und verwalten.[256]

In den besetzten Gebieten der Sowjetunion wurde ein „duales System aus ziviler und militärischer Verwaltung“ [257] mit der Überstellung an Zivilorgane vorgesehen, jedoch führt Kilian den gescheiterten „Blitzkrieg“ als Grund dafür an, dass sich das „ursprüngliche Provisorium der Militärverwaltungen im Osten schließlich als eine dauerhafte Einrichtung etablierte.“[258] Zu den Aufgaben der Sicherungsdivisionen im rückwärtigen Heeresgebiet, die aus 10-12.000 Soldaten bestanden, schreibt Jürgen Kilian folgendes:

> „Den Sicherungsdivisionen selbst oblag im Einzelnen die schwerpunktmäßige Sicherung von Versorgungsstützpunkten, Nachschubstraßen und -transporten. Daneben waren der Schutz der wichtigsten Flugplätze, Eisenbahnlinien, Nachrichtenverbindungen und Beutelager sowie Bewachung und Abschub der Kriegsgefangenen zu gewährleisten. Die oberste Prämisse stellte naturgemäß die Nährung der laufenden Operationen dar, eine Aufgabe, der sämtliche anderen Maßnahmen unterzuordnen waren.“[259]

Weiterhin hält Kilian fest, dass sich die 32 Wach- und Landeschützenbataillone (später Sicherungsbataillone) im russischen Nordwesten aus dem gesamten Reich zusammensetzten; bei der Aufzählung ist der Wehrkreis XVII (Wien) erwähnt.[260] Die Einheiten „setzten sich in der Regel aus älteren und oft unzureichend ausgebildeten sowie mangelhaft ausgerüsteten Mannschaften zusammen.“[261]

Auskunftsstelle in Berlin folgenden Information übermittelt: „Ein Landesschützen-Bataillon hatte eine Personalstärke von mehreren hundert (300-500) Mann. […] Das Bataillon befand sich Mitte 1944 im Kampfraum Minsk, auch in Marina Gorka (60 km südl. v. Minsk) - und wurde dort im Juni 1944 vernichtet“. Weitere Auskünfte über den einzelnen Soldaten sowie die namentliche Aufstellung ganzer Bataillone sind aufgrund des Datenschutzes nicht gegeben worden. Laut Kriegsarchiv ist ab Oktober 1942 das Landesschützen-Bataillon 889 Teil des Sicherungs-Regiments 107 geworden und somit der 281. Sicherungsdivision unterstellt gewesen. Vgl. dazu: Georg Tessin*: Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939-1945*. Neunter Band. Die Landstreitkräfte 281-370. Osnabrück: Biblio Verlag 1974. Sowie: Georg Tessin: Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939-1945. Dreizehnter Band: Die Landstreitkräfte 801-13400. Osnabrück: Biblio Verlag 1976, S. 93f.

256 Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944*. Praxis und Alltag im Militärverwaltungsgebiet der Heeresgruppe Nord. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012, S. 122. In: Stig Förster/Bernhard R. Kroener/Bernd Wegner/Michael Werner (Hg.): Krieg in der Geschichte (KriG). Band 75. S.118-132.

257 Ebd. S. 101ff.

258 Ebd. S. 103. Siehe ebenda ausführlich zu Struktur und Hierarchien in der Militärverwaltung.

259 Ebd. S. 119.

260 Ebd. S. 123.

261 Ebd.

Neben dem Aufgabengebiet von Hallers Division ist die mit der Besatzung einhergehende Verschärfung der Lebensumstände der ansässigen Bevölkerung festzuhalten, da mit der verstärkten PartisanInnenbekämpfung im Hinterland die Kontrolle über die Einheimischen erheblich anwuchs. Die Registrierung und Ausweispflicht von EinwohnerInnen sowie das Wanderverbot stellen Einschränkungen dar, die insbesondere in Hinsicht auf die Ernährungssituation fatale Konsequenzen beinhaltete.[262] Die zwischen 1942 und 1943 von der Wehrmacht vorgenommenen „Bevölkerungsverschiebungen" aus dem Armeegebiet zur Verbesserung der problematischen Lebensmittellage in der Frontzone inkludierte, dass das vorgesehene Aufnahmegebiet im rückwärtigen Heeresgebiet dafür verantwortlich war, die Versorgung von 18.000-19.000 Personen zu übernehmen.[263] Die eroberten Gebiete sicherten während des Russlandfeldzuges nicht nur durch den Rückgriff auf (land)wirtschaftliche Erträge die Versorgung der Wehrmacht (durch die Inkaufnahme der Unterversorgung der Zivilbevölkerung), sondern zudem wurde durch die Einführung der Arbeitspflicht auch die menschliche Arbeitskraft maßgeblich ausgebeutet.[264] Darüber hinaus war die einheimische Bevölkerung durch Zwangsumsiedlungen vielfach dem Hungertod ausgesetzt, was das von Herrschaft und Unterdrückung geprägte Verhältnis von Besatzung und („minderwertiger") sowjetischer Bevölkerung im Sinne der rassistischen NS-Ideologie aufzeigt.

5.1 Begriffe, Definitionen und Überlagerungen

Bevor die, im vorigen Kapitel angedeutete Differenzierung zwischen realistischer Tendenz und inszenierten Situationen nun weitergeführt wird, sollen Überlegungen, hinsichtlich der Begriffe und ihrer Anwendung auf Amateurfilmmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg, auf die Unmöglichkeit einer eindeutigen Abgrenzung beider Darstellungsformen hinweisen. Der bewusst gewählte Begriff der Tendenz, angelehnt an Kracauers Annahme eines filmischen Potentials „physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen",[265] verleiht dem Gedanken Ausdruck, dass es sich nicht um eine 'reine' und objektive Form der Darstellung von Realität handeln kann, da schon die Auswahl der Ausschnitte und Situationen von subjektiver Vermittlungstätigkeit zeugt.
Weiters hält Kracauer die Wiedergabe von Bewegung als ein filmisches Charakteristikum fest, um

262 Vgl. ebd. 250ff.
263 Vgl. ebd. 258ff.
264 Vgl. ebd. S. 375-458.
265 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films.* Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hg. Von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 65.

der realistischen Tendenz nachzukommen. Von der Möglichkeit Bewegung darzustellen sind nicht nur Filme des Frühen Kinos beeinflusst, sondern auch Hallers Filmmaterial aus den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts zeigt wiederkehrend Spuren auf, vor allem diese Eigenschaft des Mediums auszunutzen. Erkennbar ist das an den ausgewählten Motiven, die vorrangig durch Fortbewegungsmittel wie Pferdekarren, Autos, Panzer, Kampfflugzeuge und Züge oder Handlungen wie Brückenbau, Marschieren, Patrouillieren, Sumpf- und Flussdurchquerungen und militärische Übungen bestimmt sind. Diesen ist, neben der Intention auf formaler Ebene, eine dynamische Szene einzufangen, das dokumentarische Bestreben inhärent, den Arbeitsalltag der Soldaten für die spätere Erinnerung zu fixieren. Insofern ist eine realistische Tendenz in einem Großteil der Nordrussland-Aufnahmen festzustellen, da zumeist kaum vorausgehende Planung oder Koordination mit den Beteiligten notwendig gewesen ist. Folglich ist Hallers Filmpraxis während des Krieges gegen die Sowjetunion zunehmend von der Auswahl interessanter Sujets geprägt als von der Konzeption eigenständiger Narrative.

Während diese Aufnahmen den Alltag im rückwärtigen Heeresgebiet zeigen, weichen die Grenzen einer Vorstellung von „reiner“ Abbildung der Wirklichkeit an jenen markanten Punkten der Aufzeichnung auf, wo sich Haller selbst aktiv einbindet. Die Offensichtlichkeit eines rein abbildenden Modus wird als Analysekategorie zudem brüchig, wenn Herrschaftsmomente des Krieges in Form eines nicht-intendierten Verhaltens erkenntlich werden. Die Tendenzen und ihre Verschiebungen verlaufen zwar nicht nur entlang der Selbstdarstellung, jedoch macht die sichtbare Teilhabe am Geschehen vor der Kamera das poröse Verhältnis zwischen Dokument und Inszenierung deutlich.

Das in Kapitel 4.1 ausgeführte Verhältnis von privater Filmpraxis und ideologischer Implementierung im Zweiten Weltkrieg muss in Bezug auf die Verschiebungen, die sich in Hallers Filmmaterial aus den östlichen Gebieten bemerkbar machen, für die folgende Auseinandersetzung aktualisiert werden. Denn der scheinbar dokumentarische Gestus, der nun vor allem in der Aufzeichnung von Soldatentätigkeiten zum Vorschein kommt, ist in Hinsicht auf die gegenseitige Durchdringung von privaten Interessen und der Förderung durch militärische Vorgesetzte zu hinterfragen. Bernd Boll hat die ideologisierende Funktion der Aufnahmen in Bezug auf die Fotopraxis deutscher Soldaten folgendermaßen herausgearbeitet:

> „Offenbar sind die im staatlichen Auftrag entstandenen Fotos also weniger deutlich von denen der Amateure abzugrenzen als wir bislang angenommen hatten. Zum einen gelangten Bilder der Propagandakompanien durch Vervielfältigung in private Sammlungen, zum andern brachten Soldaten ihre außerdienstlichen Fotos in die Archive ihrer militärischen Einheiten und damit deren institutionelles Gedächtnis ein. Motiviert durch einen ständigen Bedarf an Bilddokumenten, den die Propagandakompanien allein nicht abdecken konnten, griffen die militärischen Institutionen nach den Erzeugnissen der Amateurfotografen, deren Tätigkeiten sie

> deswegen nicht nur duldeten, sondern regelrecht förderten. […] Die Soldaten sollten ihren Blick auf den Krieg mit dem des Regimes zur Deckung bringen. […] Daher stellt sich für deutsche Amateurfotografien aus dem Zweiten Weltkrieg die Frage nach dem Verhältnis zwischen Abbildung und Interpretation auf dem Hintergrund ihrer Symbiose mit den militärischen Institutionen des Nationalsozialismus.“[266]

Die von Boll erwähnte Differenzierung von Abbildung und Interpretation soll hier aufgenommen werden, um anhand der Deutung von tendenziell realistischen und inszenierten Szenen die Amateurfilmpraxis vor der ideologischen Folie des NS zu untersuchen. Der Frage, ob die Filmamateure – ähnlich den Fotografen – mit (zumeist im Familienkreis) etablierten Konventionen arbeiteten, in denen die „Amateure häufig genug nur ihre privaten Fotografiergewohnheiten im Krieg reproduzierten“,[267] soll im Weiteren nachgegangen werden.

Abschließend scheint die begriffliche Annäherung von Martin Seel sinnvoll, der die Inszenierung als „ein auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht“ beschreibt:

> „Dieses Arrangement ist *auffällig*, weil es sich mehr oder weniger deutlich von nichtinszenierten Handlungen und Ereignissen *abhebt.* Jede Inszenierung weicht vom natürlichen Gang der Dinge ab – sowohl im Hinblick auf die erste wie erst recht auf die zweite, die kulturelle Natur. Inszenierungen sind ein artifizielles Verhalten und Geschehen, das sich als ein solches von bloß kontingenten, bloß konventionellen oder bloß funktionalen Vollzügen unterscheidet.“[268]

In den tendenziell inszenierten Situationen ist die Nähe zum Geschehen und – insbesondere bei den Gruppenaufnahmen – der bewusste Kamerabezug sowie eine unterschiedlich ausgeprägte Vorbereitung auffällig. Zum Teil bestand die Planung darin, vor der Unterkunft mit der Kamera zu warten oder die Beteiligten in manchen Situationen auf die Kamera hinzuweisen, sodass die Gefilmten in diese Richtung blicken und sprechen. Vereinzelt verschränken sich ästhetische Ambitionen aus der Filmpraxis in Wien mit den Aufnahmen aus dem Krieg: Vor allem wenn die eigene Person dargestellt werden soll, ist der gerahmte Auftritt durch Türen und Fenster wiederkehrend. Ebenso bei 'Spaziergängen' in der Stadt (zumeist in einer Gruppe mit drei anderen Kameraden) treten die Beteiligten aus oder vor Kirchen und gehen über Brücken, um die im vorhergehenden Kapitel beschriebene private Selbstverortung und Erinnerung zu schaffen.[269]

Zudem geht mit den Selbstdarstellungs-Aufnahmen ein Kamerapersonenwechsel einher, sodass

---

266 Bernd Boll: *Das Adlerauge des Soldaten.* Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg. In: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Heft 85/86, Jg. 22, Sept./Dez. 2002, S. 85f.

267 Ebd. S. 86.

268 Martin Seel: Inszenieren als Erscheinenlassen. In: Susanne Hauser, Christa Kamleithner, Roland Meyer (Hg.): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielefeld: Transcript 20111, S. 354.

269 Vgl. Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* S.82ff.

Haller vermutlich einen Kameraden im Vorhinein mit den Umgangsweisen vertraut haben muss. Der Begriff Inszenierung ist im Kontext der Arbeit relativ zu Hallers Ambitionen aufzufassen, erkenntliche Narrative zu entwickeln, da der Maßstab entwickelter und ausgestalteter Szenen zur Etablierung einer Geschichte, die vermittelt werden soll– wie aus Amateurfilmen dieser Zeit durchaus bekannt ist – hier nicht angelegt werden kann. Trotzdem werden die Analysekategorien aufgegriffen, um herauszustellen, inwiefern die aus den Wien-Aufnahmen herausgelösten Inszenierungsformen ein Bedürfnis nach Intimität und Selbstvergewisserung formulieren, und folglich in den Aufnahmen aus der Kriegszeit wiederzufinden sind oder von dokumentarischen Tendenzen durchkreuzt werden. Aus dem Filmmaterial sollen schließlich Deutungen entwickelt werden, um anhand ausgewählter Szenen das Verhältnis der Aufnahmen zu der Kriegssituation auszuloten. Die gemeinschaftsbildende Funktion, im Rahmen der kollektiven Identität der Wehrmachtssoldaten, befindet sich dabei im Spannungsverhältnis zu der Möglichkeit, subjektive und privat artikulierte Sichtweisen in der Amateurfilmpraxis während des Nationalsozialismus' zu bestimmen. Die Einbindung von Haller selbst vor der Kamera offenbart harmlose und scheinbar glücklich verlebte Momente, während der „neutrale“ Modus der dokumentarischen Tendenz auch negative Seiten des Krieges ohne seine sichtbare Teilhabe aufzeichnet. In den inszenierten Situationen schimmern (auf vorfilmische Wirklichkeit verweisende) Herrschaftsmomente durch, vor allem im Kontext der Darstellung der Zivilbevölkerung. Die Durchlässigkeit der Begriffe entfaltet sich zudem in den tendenziell realistischen Szenen, in denen auf vorfilmische Wirklichkeit subjektiv – durch abrupten Abbruch, Schwenk und im Vermeiden spezifischer Aufzeichnungen – zugegriffen wird. Abschließend findet anhand ausgewählter Szenen die hier angedeutete Überschneidung exemplarische Anschaulichkeit. Die Ambivalenz von Privatheit und Öffentlichkeit tritt mit den Aufnahmen aus dem Krieg in ein Verhältnis zu dem, was ein filmisches Dokument an Wirklichkeit inszeniert, weil Momente ausgewählt oder verschmäht werden. Gleichzeitig dokumentiert die Inszenierung des Erlebten, die zwar Wirklichkeit für die Erinnerung generiert, trotz allem Fragmente des Alltags. Somit überlagern sich in Amateurfilmen aus dem Krieg um private Erinnerungen bemühte Inszenierung und für eine Geschichtsschreibung potentiell bedeutende filmische Dokumentation. Peter Jahn stellt, neben der Ver- und Einschränkung von individuellen Handlungsräumen in der militärischen Organisation, die Steigerung der Kampfmoral heraus, die über das Fotografieren erzielt werden sollte, indem (vermeintlich) private Freiräume in der von außen vorgegebenen Ordnung zugestanden und gefördert wurden:

> „In dieser Sphäre der totalen Beanspruchung durch das Militär, die in der Verfügung über Leben und Tod des Soldaten gipfelte, erhielten individuelle und private Handlungen, so auch das Fotografieren, einen anderen Stellenwert als im bürgerlichen Leben. Waren im bürgerlichen Leben private Fotos von privaten Ereignissen für den privaten Gebrauch angefertigt worden,

> machten jetzt Soldaten private Fotos in einem Bereich, in dem Privatheit nur noch als Restgröße akzeptiert wurde. Akzeptiert und fein dosiert auch gefördert wurde diese Sphäre von der Militärführung, weil man an der Spitze wusste, in welchem Maße das Bewusstsein der Soldaten, dass die Verbindung mit der zurückgelassenen Privatsphäre intakt sei, ihre Stimmung und Kampfmoral fördert. Für die große Mehrzahl der Soldaten war es von hervorragender Bedeutung, in ihrer von den Zwängen des Militärs und den Gefahren des Krieges bestimmten Existenz noch mit einem Teil ihrer Persönlichkeit, der in einer erhofften Zukunft wieder den wichtigsten Platz einnehmen sollte, zu dieser Sphäre zivilen Lebens und bürgerlicher Werte zu gehören.“[270]

Die vorgenommene Differenzierung von Tendenzen innerhalb der privaten Filmpraxis im Krieg stellt eine nachträgliche Zuschreibung zur Annäherung an eben jene Funktionen dar, die zwar dem Potential einer subjektiven und identitätsstiftenden Ausdrucksweise in und durch Amateurfilm Rechnung tragen und trotz allem die ideologische Durchsetzung in den Aufnahmen miteinbeziehen. Des Weiteren sollen zwischen den Polen der Affirmation und Subversion Konstellationen ausgemacht werden, die die Funktion der Kamera im Krieg als Korrektiv der Wahrnehmung zu bestimmen versucht. Trotz der zuvor skizzierten Unmöglichkeit einer konstant gültigen Differenzierung, hält die Frage nach der Subjektivierung und Perspektivierung von Kriegserfahrungen durch das Filmen Deutungsmöglichkeiten bereit, die anhand der sichtbaren Anwesenheit und über die Motivwahl hinaus die (von Haller vermittelte) Verbindung mit der Wehrmacht im Krieg auffächern sollen.
Im Folgenden werden Szenen unter dokumentarische und inszenierte Tendenzen eingeordnet, um Hallers Filmpraxis zwischen Selbst- und Fremddarstellungen, Distanzierung von Geschehnissen vor der Kamera und Einbindung in die filmische Aufzeichnung auszuloten und somit Amateurfilmpraxis im Krieg in seiner potentiell subjektivierenden und gemeinschaftsstiftenden Funktion zu diskutieren.

5.2 „Realistische Tendenz“ und dokumentarischer Charakter

Wenn die folgende Auseinandersetzung mit der Annahme geführt wird, dass Film in der Lage ist Realität zu enthüllen, so ist damit auf der einen Seite ein Verständnis von Film formuliert, das, an Kracauer angelehnt, von der Möglichkeit ausgeht, Wirklichkeit transparent wiederzugeben. Dieser These ist andererseits im Kontext des Amateurfilms nur begrenzt zuzustimmen, da wie zuvor dargelegt, Strukturen in Familienfilmen erkennbar sind, die vielmehr vorgelagerten Wunschbildern

[270] Peter Jahn: *Bilder im Kopf – Bilder auf dem Papier.* In: Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. S. 9.

Ausdruck verleihen und sich darüber hinaus Versuche der Selbstthematisierung und Inszenierung des Besatzungsalltags in Hallers Aufnahmen aus der Wehrmachtszeit wiederfinden lassen. Somit ist der Begriff der realistischen Tendenz auf jene Fragmente des Filmmaterials bezogen, die verhältnismäßig deutliche Spuren davon tragen, dass diese Szenen nicht von spezifischen Wunschbildern geleitet und für die Kamera konstruiert oder hergestellt wurden. Eher dokumentieren diese Aufnahmen Auswirkungen des Krieges und produzieren Ansichten von den Zerstörungen ebenso wie von der Besatzung im rückwärtigen Heeresgebiet, die Macht und Herrschaft keineswegs ausblenden. Für den ideologischen Gehalt der Aufnahmen bedeutet das wiederum nicht, dass Haller die menschenverachtenden Vorgänge des deutschen Vernichtungskrieges aufdecken wollte, sondern vielmehr davon ausgegangen werden kann, dass die „Ideologie der Herrenmenschen“ mehr oder weniger in Hallers Kamera-Blick zum Ausdruck kommt. Trotz allem zeugen diese Bilder von Vorgängen und Ereignissen, die für propagandistische Zwecke wie den Wochenschauen möglicherweise unerheblich[271] und für eine Geschichtsschreibung anhand visueller Quellen zu wenig aussagekräftig und kaum kontextualisierbar waren.

Blümlinger weist auf die Reflexivität des Dokumentarischen hin und betont, dass mit den filmischen Äußerungen das Verhältnis zur vorfilmischen Wirklichkeit geformt wird:

> „Besonders im nichtfiktionalen Film gälte es jedoch, die Mechanismen der Bedeutungsproduktion in ihren ökonomischen, politischen und kulturellen Strukturen und Ideologien darzulegen, um hinter oder vielmehr zwischen den Bildern eine vorfilmische Realität vorscheinen zu lassen, deren Prüfung für den Zuseher erst in zweiter Linie von Belang ist. Wesentlich erscheint uns die Strukturierung von Äußerungen durch den und im Film, sowie deren Nachvollziehbarkeit.“[272]

Die Äußerungen im Haller-Material sind vor allem in Hinsicht auf die sichtbare und damit selbstdarstellende Einbettung in das Geschehen und den inszenierten Situationen zu untersuchen. Im Falle eines scheinbar neutralen Modus' der Abbildung tritt eben jene Äußerung in den Hintergrund. Wie die Strukturierung der Aufnahmen durch die Subjektivität der Kameraperson zum Ausdruck kommt oder zurückweicht vor einem eher berichtenden Vorgehen, ist nun von Interesse.

Drei Szenen veranschaulichen den dokumentarischen Gestus in Hallers Filmmaterial aus der ehemaligen Sowjetunion und die verhältnismäßig prägnante Entkopplung von subjektiven Einschreibungen in diesen Aufnahmen: 'Eisbrechen auf dem Fluss', 'Brückenbau' und 'Dorfbrand' sind thematische Felder, die in Hallers Filmpraxis unter dokumentarischer Prämisse aufgezeichnet wurden. Kennzeichnend und übereinstimmend in diesen ist die Distanz zum Geschehen, eine

---

271 Vgl. dazu Kay Hoffmann zum „Realismus“ in der Deutschen Wochenschau“ in: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, >Drittes Reich< 1933-1945. Stuttgart: Reclam 2005, S. 687-689.

272 Christa Blümlinger: *Blick auf das Bilder-Machen.* S. 194.

größere Gruppe an involvierten Personen und das von der Aufnahmesituation verhältnismäßig unbeeinflusste Verhalten der Beteiligten.

Die Szene 'Eisbrechen auf dem Fluss' zeichnet sich nicht nur durch eine auffällige Länge aus, sondern weist über das Motiv hinaus auf den Versuch, die Situation filmisch interessant einzufangen. Der Wechsel zwischen der Totalaufnahme des ganzen Flusses und der Eisschollenlandschaft, und der Halbtotalen auf ein bis drei Personen, vermutlich Kriegsgefangene, und die Bewegung der Eismassen lässt die Ambition erkennen, den Zusammenhang von überwältigendem Naturschauspiel und der Arbeit vereinzelter Menschen in jenem aufzeigen zu wollen. Bei den Personen handelt es sich keinesfalls um Wehrmachtsangehörige, sodass die Mutmaßung naheliegt, dass die Erhaltung von Transportwegen einen Teil der Zwangsarbeit darstellte, die sowjetische Kriegsgefangene sowie „dienstfähige“ Einwohner zwischen 14 und 65 Jahren zu leisten hatten.[273] Mittels Granaten, die hier in die großen Eisbrocken gesteckt werden, zerteilen sich die Eisschollen, sodass diese nun an der (wohl gerade neu gebauten) Brücke vorbeifließen können. Wie zuvor beschrieben, ist die Sicherung von Versorgungsstützpunkten und Nachschubwegen ein Aufgabengebiet der Sicherungsdivision gewesen, sodass Einheiten von Brückenpionieren Teil des Bataillons gewesen sind.[274]

Abb. 29

273 Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944*. S. 413.

274 Georg Tessin*: Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939-1945*. Neunter Band. Die Landstreitkräfte 281-370. Osnabrück: Biblio Verlag 1974.

Abb. 30

Abb. 31

Daran anschließend kann der 'Brückenbau' als wiederkehrendes Motiv in Hallers Aufnahmen aufgegriffen werden, um einerseits herauszustellen, dass die alltägliche Arbeit der Wehrmachtseinheit dokumentiert wurde und andererseits, dass die Verschiebungen von Dokumentarischem und Inszenatorischem dem Filmmaterial inhärent sind. Die Brücken und das Voranschreiten der Bautätigkeiten sind überwiegend in Totalaufnahmen aufgenommen, sodass die arbeitenden Kriegsgefangenen bzw. Einwohner selten im Zentrum der Darstellung stehen. Teilweise während der Wintermonate, aber auch in der wärmeren Jahreszeit ist Haller mit der Kamera vor Ort, sodass der Brückenbau als eine längerfristige Aufgabe seiner Einheit zu erkennen ist. In zwei Brückenszenen treten deutsche Soldaten hinzu, sodass das Verhältnis zwischen den arbeitenden Sowjets und der dirigierenden Wehrmacht sichtbar ist. Zuerst filmt Haller zwei Kameraden beim Gehen über diese Brücke, schließlich überreicht er die Kamera und lässt sich im gleichen Setting mit einem anderen im Gespräch selbst ins Filmbild setzen. Anfangs noch die Arme hinter dem Rücken verschränkt,[275] debattiert Haller mit dem Kameraden zunehmend gestikulierend während

[275] Zum Gestus der hinter dem Rücken verschränkten Arme als „kritische Form“ schreiben Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff im Zusammenhang mit der fotografischen Dokumentation von Exekutionen: [..] ein Ausdruck angemaßter Autorität.[...]. Vor allem aber spricht diese Geste […] von einem unangreifbaren Rechtsbewußtsein der Täter.“ Auch wenn es in der hier beschriebenen Szene nicht um Todesurteile und deren Vollstreckung geht, ist vielmehr das ideologische Moment erkennbar, das sich darin ausdrückt und daher als ein in abgeschwächter Form herangezogener Vergleich geltend gemacht werden soll. Vgl. dazu ausführlich: Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Die Kamera der Täter.* In: Vernichtungskrieg. Verbrechen

des Weges in Richtung Kamera. Da er auf den Boden der Brücke blickt und zeigt, thematisiert sich Haller nun selbst im Kontext eines Arbeitsgebietes der Einheit. Potentiell hätten diese Brückenaufnahmen mit den patrouillierenden Soldaten im Vordergrund und den arbeitenden Kriegsgefangenen im Hintergrund sowohl für die privaten Erinnerungen der Kameraden wertvoll sein können,[276] als auch für den erwähnten Bilderbedarf der Propagandakompanien oder von den militärischen Vorgesetzten herangezogen werden können.[277]

Obwohl somit ein inszenatorisches und identitätsstiftendes Moment der Selbstdarstellung festzustellen ist, überwiegen realistische Tendenzen im Brückenmotiv. Denn bis auf diese kurzen Einstellungen werden vorwiegend die Bauvorgänge und die Arbeit der Kriegsgefangenen aufgezeichnet, sodass hier vorrangig der Alltag im rückwärtigen Heeresgebiet dokumentiert und weniger das Erlebte zu einer erkennbaren Inszenierung verdichtet wird.[278] Vielmehr manifestiert sich aus heutiger Sicht in den Brücken-Aufnahmen ein enthüllender Charakter,[279] da die mit der Brücke verbundenen (romantisierenden) Semantiken – wie friedliche Koexistenz, Verbindung von ehemals Getrenntem, Entdeckung von Neuland – sowohl von der eher berichtenden Aufzeichnung als auch von Hallers Selbstdarstellung durchkreuzt werden. Brücken sind im Krieg als einfache Verbindungswege häufig zerstört worden, um die feindlichen Truppen beim Vormarsch aufzuhalten. Dass hier die sowjetischen Kriegsgefangenen neue Brücken für die deutschen Soldaten bauen (müssen), führt die Herrschaftsverhältnisse im nordrussischen Besatzungsgebiet (vor allem Hallers offensichtlich kontrollierender Gang über diese Brücke) und die divergenten Aussagen über die Errungenschaften der räumlichen Verkehrswege in Kriegszeiten vor Augen.

---

der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hannes Heer und Klaus Naumann (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 1995. S. 490f.

276 Vgl. das Zitat von Edgar Neumann: Der Amateurphotograph als Soldat in: *Deutschen Kamera-Almanach.* 31. Jg., Berlin 1941S. 52/54 Zit. nach Bernd Boll: *Das Adlerauge des Soldaten.* S. 80: „Darüber hinaus wird der Kreis derjenigen Kompanien immer größer, die sich einen eigenen Photographen ‚verschrieben' haben, einen Soldaten der Kompanie, der nicht nur die Erlaubnis, sondern geradezu den Auftrag hat, für ein Kriegstagebuch in Bildern zu sorgen und die Bildwünsche aller Kameraden zu erfüllen, die nicht selbst Fotos herstellen können.".

277 Vgl. Bernd Boll: *Das Adlerauge des Soldaten.* S. 80ff. Ebenso wie der von Starl herausgestellte Kontakt von Front und Heimat, der über die Aufnahmen hergestellt werden soll:Timm Starl: *Knipser.* S. 111ff.

278 Vgl. dazu: Ulrike Schmiegelt: *„Macht euch um mich keine Sorgen...".* In: Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt (Hg.)*: Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. S. 27: „Das Interesse an der Darstellung der eigenen Tätigkeiten dürfte vor allem durch ihre Besonderheit bedingt gewesen sein. Der Dienst in Kriegszeiten ist eben nicht Alltag, sondern ein dauerhafter Ausnahmezustand, und das Ungewöhnliche wurde dokumentiert.".

279 Vgl. dazu Siegfried Kracauer: *Theorie des Films.* Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. S. 105f: „Was immer die Kamerabewegungen innerhalb des gegebenen Zusammenhangs bezwecken mögen, sie lösen unweigerlich eine wohlbekannte Gesamtsituation auf und konfrontieren so den Zuschauer mit isolierten Phänomenen, die er bisher als selbstverständliche Bestandteile jener Situation vernachlässigt oder übersehen hatte. Während die Kamera schwenkt, werden die Vorhänge gesprächig, erzählen Augen ihr eigene Geschichte. Der Weg führt zum Unvertrauten im Vertrauten." Weniger wird dies, wie Kracauer weiter ausführt, mittels ungewohnter Kamera-Einstellungen hervorgerufen als vielmehr durch die bemerkenswerte Akzentuierung des Motivs. Somit soll sowohl auf den Filmtagebuch-Charakter in der Produktion, als auch die kognitiven Ebenen in der Rezeption hingewiesen werden.

Abb. 32

Abb. 33

Zur abschließenden Veranschaulichung der dokumentarischen Tendenzen in Hallers Filmmaterial dient die Aufzeichnung von Haus- bzw. Dorfbränden, die mit großer Wahrscheinlichkeit von der Wehrmacht gelegt wurden. Die ersten Einstellungen wurden vermutlich zur Dämmerungszeit gemacht, sodass die Aufnahmen großteils unterbelichtet sind. Von leichter Untersicht und in der Totalen gefilmt, treten die Menschen nur als schemenhafte Schatten vor den Häusern hervor, aus denen Flammen und tiefschwarzer Rauch aufsteigen. Die nächsten Einstellungen sind weniger unterbelichtet und zeigen einen Trupp von deutschen Soldaten auf einem Feldweg. Im Hintergrund tauchen nun (mit großer Wahrscheinlichkeit) die Rauchwolken des Dorfes am Horizont auf, das zuvor aus nächster Nähe von Haller gefilmt worden ist. Anschließend sind für wenige Sekunden zwei Frauen mit einem Schwein vor einem Trinkwasserbrunnen zu sehen. Immer wieder schwenkt die Kamera von der Truppe auf dem Weg nach rechts und links, wobei die rauchende Erde und zerstörte Häuser, aber keine DorfbewohnerInnen sichtbar werden. Teilweise gehen die Soldaten im Rauch, sodass die Annahme, dass diese Einheit die Feuer selbst gelegt hat, naheliegt.[280] Möglich ist hingegen ebenso, dass eine Wehrmachtseinheit zuvor durch diese Gegend marschiert ist, und im

[280] In keinem Fall ist es nach bisherigem Kenntnisstand möglich, dass die Dorfbrände (beim Rückzug) durch die Rote Armee gelegt worden sind, da das Landesschützen-Bataillon 889 ab Dezember 1942 in der Sowjetunion stationiert war und somit die Kampflinie der Wehrmacht zu dieser Zeit schon 200 km weiter östlich lag.

Rahmen des Befehls „Verbrannte Erde“ [281] oder als Racheaktion für Unterstützung von PartisanInnenaktionen die Dörfer niedergebrannt wurden. [282] Die Aufnahmen erwecken den Eindruck, als wären sie im Durchmarsch (oder Rückzug) entstanden, denn auch die folgenden Einstellungen zeigen die Wehrmachtssoldaten auf ihrem Weg durch die Landschaft und kleinen Ortschaften. Doch weder die Formation des Trupps noch die Gangart weisen darauf hin, dass es sich um einen Vormarsch handelt. Das ist insofern mit den Informationen zu der Sicherungsdivision übereinstimmend, als dass im rückwärtigen Heeresgebiet keine direkte Kampfzone war, sondern, wie zuvor festgehalten, stellten der Schutz der Versorgungsnetze, die Überwachung der Kriegsgefangenen und die PartisanInnenbekämpfung das zentrale Aufgabengebiet dar. Die Gesichter der deutschen Soldaten bleiben aufgrund der Unterbelichtung und der Entfernung, als auch wegen der Wahl der Kameraposition (als 'Rücklicht' des Trupps) in diesen Aufnahmen unkenntlich. Der Blick in die Kamera ist kurz und das Gesicht wird nach dem Bemerken der Aufnahmesituation abgewendet. Different ist das Auftreten der Wehrmacht in diesem Kontext, da im Vergleich zu anderen Aufnahmen von dem marschierenden Trupp die Einstellungen sehr kurz andauern und die Gefilmten nicht darauf bedacht sind, in Interaktion mit der Kamera(person) zu treten. Mit diesen, nur für kurze Augenblicke andauernden Aufnahmen der Zerstörungen zeichnet Haller fragmentarisch die nationalsozialistischen Ziele kollektiver Vergeltungsmaßnahmen auf: Die Auslöschung ganzer Landstriche und die Vertreibung ihrer BewohnerInnen. Petra Bopp stellt für private Fotoalben aufgrund der Anordnung und den Bildunterschriften heraus, dass der „Zusammenhang für die Entstehung dieses Krieges, verursacht durch die eindringenden deutschen Soldaten, die das Land besetzten, die die Häuser der Bauern in Brand setzten und damit viele Einwohner obdachlos machten und in die Flucht trieben […] zertrümmert und aufgelöst“ wird.[283]

---

281 Vgl. dazu den Führerbefehl Nr. 4 vom 28.2.1943 In: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Verbrechen der Wehrmacht.* Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944. Hamburg: Hamburger Edition 2002, S. 391. Zit. Nach: Petra Bopp: *Fremde im Visier.* Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Bielefeld: Kerber 2012, S. 72f. Ebenso führt Kilian die Zerstörungen beim deutschen Rückzug aus den besetzten Gebieten im russischen Nordwesten aus. Vgl. dazu Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* S. 458ff.

282 Zum „Partisanenkrieg im russischen Nordwesten“: Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* S. 504ff.

283 Petra Bopp: *Fremde im Visier.* 2009. S. 70.

Abb. 34

Abb. 35

Abb. 36

Der Zusammenhang zwischen brennender Ortschaft und Wehrmacht wird in den Haller-Aufnahmen implizit hergestellt, da die Kadrierung und Kamerabewegung die Intention aufweisen, die Soldaten vor und neben den in Brand gesetzten Häusern aufzuzeichnen. Doch die Frage nach der Ursache kann durch die Szenen nicht beantwortet werden, vielmehr dokumentiert die Einstellungsabfolge den Weg der deutschen Soldaten durch russisches Gebiet in einer Weise, als wäre diese Situation schon zuvor so gewesen und die Wehrmacht hätte daran kein Verschulden. Die brennende Erde erscheint ohne die Aufzeichnung des damit verbundenen Leids in Form einer selbstverständlichen Konsequenz des Kriegs, den die Deutschen gegen die Sowjetunion führten. Somit verschweigen die tendenziell dokumentarischen Szenen die Verbrechen der Wehrmacht im Russlandfeldzug und offenbaren zudem eine Filmpraxis, die die Kriegserfahrungen vorwiegend als Geschehnisse

ausweist.[284] Insbesondere die Kriegsgräuel sind weniger subjektiv artikuliert, denn einzelne Personen und ihre Handlungen werden nicht damit verknüpft. In objektivierender und distanzierender Weise scheint Hallers Filmpraxis die individuelle Teilhabe an den Zerstörungen auszublenden. Rolf Sachsse schreibt zum Verhältnis von erwünschten Bildmotiven durch die propagandistische Förderung von Amateurfotografien und der aufgenommenen Wirklichkeit:

> „Eine Versachlichung durch exakte und unbeteiligte Schilderung von Zerstörungen besetzter Städte erzeugte den gegenteiligen Effekt: Die Amateure begannen, ihre eigenen Schäden möglichst genau zu registrieren. Ähnlich negativ manifestierte sich die Ambition, Amateure als Hilfslieferanten der Schadensdokumentation einzuspannen. Sie dokumentierten entweder allein die eigene Umwelt oder aber genau die Schäden, von denen Kriegsleitung wie Staat ablenken wollte.“[285]

Für die beschriebene Szene ist die Ausführung Sachsses zutreffend, jedoch kann der gegenteiligen Motivwahl zum einen nicht zwangsläufig eine subversive Intention unterstellt werden und zum anderen finden sich in Hallers Russland-Aufnahmen hingegen wiederkehrend Szenen, die die erobernden Soldaten mit 'Trophäen' darstellen, beispielsweise bei der 'Inspektion von sowjetischem Geschütz in einer von der Wehrmacht eingenommen Stadt'.[286]

Im Gegensatz zu der Gestaltung der Wien-Aufnahmen, die davon geprägt sind, abseits eines belastenden Alltags und der tagespolitischen Ereignisse eine zukünftige (schöne) Vergangenheit im familialen Rahmen zu konstruieren, dokumentiert Haller als Soldat in Russland die aktuellen Ereignisse unter anderen Vorzeichen. Der intime Kontext der Familie ist durch den Kriegsschauplatz und die soldatische Funktion aufgebrochen, doch während in Frankreich noch die Motive von Freizeitaktivitäten dominant sind, verblassen diese in Russland zusehends zugunsten der Thematisierung der Besatzungssituation selbst. Timm Starl sieht das dadurch begründet, dass die Soldaten im Krieg begrenzt über Privatsphäre verfügen und dementsprechend Fotografieren als affirmativer Akt im öffentlichen Geschehen verstanden werden kann: „Auf der Seite der Sieger sind die Überlebenschancen größer. Die Haltung des Soldaten richtet sich nach den Vorstellungen der politischen Führung, die Bilder sind Teil einer gemeinsamen Sache, die erfolgreich gemeistert werden muß, will man selbst nicht untergehen.“[287]

---

284 Vgl. dazu Peter Jahn: *Bilder im Kopf – Bilder auf dem Papier.* S. 10. Neben der dargestellten Alltäglichkeit sind laut Jahn ebenso die Dokumentationen der Kriegszerstörungen als „Kommunikationsversuche mit der Heimat“ und dementsprechend „als der Versuch zu sehen, etwas von diesem mit Worten kaum Mitteilbaren über die Gegenwelt der eigentlichen Kriegsrealität und damit auch über die eigentlichen Ängste zu vermitteln.“

285 Rolf Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen.* Fotografie im NS-Staat. Dresden: Philo Fine Arts 2003, S. 211f.

286 Vgl. dazu den Stolz und die Erleichterung bei der Darstellung der generellen Überlegenheit der Wehrmacht: Ulrike Schmiegelt: *„Macht euch um mich keine Sorgen...“*. In: *Foto-Feldpost.* S. 30: „Jedes Stück zerstörten Geräts symbolisierte schließlich zugleich einen Sieg und den Bann der Bedrohung zugleich.“

287 Timm Starl: Knipser. S. 116.

5.3 Inszenierte Situationen und die Wiederkehr des Tanzes

Die dokumentarischen Tendenzen sind anhand ausgewählter Szenen herauskristallisiert worden, um aufzuzeigen, inwiefern Hallers Amateurfilmpraxis im Russlandfeldzug zunehmend von einem zurückhaltenden Auftreten vor der Kamera geprägt ist. Die Motive sind bestimmt von den Tätigkeiten der Einheit: Die Marschkolonne der Einheit, zum Teil mit Zivilbevölkerung und Kriegsgefangenen, sowie der Brückenbau können dabei als wiederkehrende Schauwerte aufgefasst werden. Die Differenz zu den filmwürdigen Motiven in Wien und Frankreich findet sich in den nun vorherrschenden Pflichten und Aufgaben der Wehrmacht (und ist weniger von den Sujets des Freizeitlebens geleitet), sodass die subjektivierenden Funktionen in Hallers Filmpraxis einer von Außen vorgegebenen Struktur weichen. Die Einbindung in das Geschehen und Selbstdarstellungen sind reduziert, jedoch Versuche dieser Art vereinzelt erkennbar. Während der dokumentarische Gestus durch die Distanzierung von den Ereignissen vor der Kamera beeinflusst und vor allem durch das Nichtbeachten der Aufnahmesituation erkenntlich ist, zeichnen sich die folgenden Situationen ('Waschen im Schnee', 'Selbstdarstellungen' und 'Tanzdarbietungen') durch den offensichtlichen Bezug auf die Kameraperson aus und stellen jene Funktionen in der Amateurfilmpraxis heraus, die von dem schon erwähnten Vermittlungsinteresse und der eigenen Selbstvergewisserung zeugen.

Die Szene 'Waschen im Schnee' enthält auf den ersten Blick homoerotische Offenbarungen, die über die Ebene des Spaßes mehrdeutig dargelegt werden. Eingefangen wird die alltägliche Situation der Verrichtung der Morgentoilette durch einen Kameraden, der sich mit der Kamera, wie sich in der letzten der drei Einstellungen herausstellt, neben der Eingangstür der Baracke positioniert hat. Zuerst ist Haller in Unterhose beim Abschrubben seines Oberkörpers aufgezeichnet, bis schließlich zwei Uniformierte aus dem Haus zu ihm treten und daraufhin die Kamera abrupt abgestellt wird. Die nächste Einstellung fokussiert auf einen anderen Soldaten im Schnee, zu dem anschließend ein weiterer tritt, um ihm den Rücken zu waschen. Dabei blicken beide in die Kamera und schließlich bewegt der sich waschende in gebückter Haltung auf und ab, während der andere Soldat hinter ihm steht. Die Kamera schwenkt in diesen Sekunden vom Geschehen weg, sodass die beiden für einige Augenblicke nur im Anschnitt zu sehen sind. Durch den Schwenk und den ruckartigen Abbruch der Aufnahmesituation zuvor, wird der Eindruck erweckt, dass die Kameraperson entweder sehr unerfahren im Umgang war oder es vermeiden wollte, eindeutig homoerotische Szenen aufzuzeichnen. In der letzten Einstellung treten alle Beteiligten, zum Teil wieder mit direktem Blick in die Kamera, in die Baracke ein und die Kamera verweilt solange draußen, bis die Tür

geschlossen ist. Haller selbst ist nicht direkt eingebunden in einen Assoziationsradius, der auf homoerotisches Begehren – wenn auch in ironischer Form – verweist.

Abb. 37

Abb. 38

Vielmehr stellt die Szene den inszenierten Alltag der Soldaten vor, denn der Kamerabezug ist durch die Blickstrukturen prononciert und die Situation von einer geringen vorherigen Planung geprägt (draußen mit der Kamera zu warten und weitere Soldaten hinzutreten zu lassen). Durchdrungen bleibt die inszenierte Tendenz, die die Strapazen durch Kälte hier in humoristischer Weise 'überspielt', trotzdem von einem dokumentarischen Impetus, der über den Alltag der Soldaten berichtet.

An Köstlins Argumentation anknüpfend, kann davon ausgegangenen werden, dass solche Szenen auch hilfreich dafür sind,[288] über den Kriegsalltag zu berichten und den Daheimgebliebenen Anknüpfungspunkte zu geben: Das Erzählen vom Krieg kann als eine nachträgliche und

> „therapeutisch integrative, kulturelle Technik verstanden werden, die auch eigentlich nicht erzählbare Teile der Biographie, umbaut, um sie so in die Alltäglichkeit einzubetten. Dieses Erzählen wird gestützt durch eine Kulturwarenproduktion, einen weiten Bereich an selbstgemachten Souvenirs, die den Krieg als Reisegeschichte ausweisen, durch Fotoalben, die das Erlebnis zwischen zwei schwarze Deckel packen. Die Fotos dienen dazu, eine menschliche Fassung des Krieges zu stützen.“[289]

---

288 Und, wie zuvor ausgeführt, von der militärischen Führungsebene im Rahmen einer nationalsozialistischen Ideologisierung gefördert wurde. Vgl. Bernd Boll: *Das Adlerauge des Soldaten.* S. 86.

289 Konrad Köstlin: *Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise II*. S. 181.

Die Differenz zur nachträglichen Erzählung ist beim Amateurfilm gegeben, da er als eine begleitende Aufzeichnung und Strukturierung der Erlebnisse aufzufassen ist. Nichtsdestoweniger ist die der biographischen Konstruktion dienliche Funktion zu beachten, was sich anhand von Auswahl und Planung etwaiger Filmmotive offenbaren kann. Diese Sujets weisen auf ein Vermittlungsinteresse hin, das von Köstlin als „responsive Umwelt“[290] bezeichnet wird, in der die (unbeschreiblichen) Erlebnisse des Krieges „veralltäglicht“ werden.[291] Die zeitliche Differenz von nachträglichem Erzählen und 'simultanen' Filmen verschränkt sich somit jedoch vor allem mit der Motivation, Kriegserfahrungen zu vermitteln. Die vom Subjekt ausgehende, aber auf die künftige Rezeption gerichtete, filmische Erzählung findet folglich neben der Selbstvergewisserung auf der Ebene der Adressierung ihre Orientierung. Vom Wunsch nach Akzeptanz und Anerkennung geleitet, zielt die Konstruktion der erzählten Erinnerung laut Köstlin auf (Re-)Integration.[292]

Weitergehend sind die Szenen der Selbstdarstellungen im Kontext von Erzählbarkeit einerseits (dadurch immer auch von einer gewissen Selbstzensur) und andererseits im Zusammenhang mit der erwähnten Ideologisierung zu verstehen. Haller scheint, im Gegensatz zu den Frankreich-Aufnahmen, nicht nur durch die Auswahl in den tendenziell dokumentarischen Darstellungen, sondern auch in den inszenierten Situationen vom Einfluss der Wehrmacht in der Filmpraxis vereinnahmt zu sein. Die eigene Einheit ist häufiger das bevorzugte Motiv und zumeist befinden sie sich beim Marschieren oder Schießen. Wie im vorigen Unterkapitel ausgeführt, zeigt sich Haller selbst bei der Arbeit als Soldat, wenn er über die Bücke geht und gestikulierend deren Fortschritt beurteilt, ebenso während des morgendlichen Waschprogramms. Während die Selbstdarstellungen in den Frankreich-Aufnahmen noch von abwechslungsreichen Verschiebungen aus Aufzeichnung der Dienstpflichten und filmischen Erzählfragmenten von Freizeitaktivitäten geprägt sind, lässt sich diese Variation in dem Filmmaterial aus der Sowjetunion kaum feststellen. Haller lässt sich beim Transportieren eines „Spanischen Reiters“ (Straßensperre) filmen, vor der Unterkunft mit ernstem Blick, neben einem fressenden Pferd (vermutlich auch vor der Unterkunft) und beim Spähen mit dem Fernrohr (wahrscheinlich an einem Bahnhof). Die einzigen Szenen, die nicht in eindeutig soldatischem Dienstkontext stehen, sind Aufnahmen von einem Abendspaziergang in schon erwähnter Dreierkonstellation und Selbstinszenierungen mit einheimischen Frauen. Den Selbstdarstellungen vorausgehend sind Einstellungen von Wehrmachtsangehörigen mit der Bevölkerung eines Weilers. Überwiegend Frauen und Kinder, aber auch wenige Männer, sind auf freier Ebene zu Anfang relativ unkoordiniert vor der Kamera versammelt und vier Einstellungen in

290 Ebd.

291 Köstlin bezieht sich hier auch auf Reisen von Wehrmachtssoldaten in der Nachkriegszeit zu den Orten der Kriegsgeschehen. Ebd. S. 179.

292 Ebd. S. 180.

der Halbtotalen und Halbnahen zeigen die deutschen Soldaten, wie sie von einer einheimischen Frau einen Krug nehmen, aus diesem trinken und anschließend den Kindern vermutlich Medikamente geben. Daraufhin sind die Frauen und ihre Kleinkinder im Fokus, bis sich alle Anwesenden für eine Gruppenaufnahme aufstellen. Die Blicke der Beteiligten richten sich in der gesamten Szene nach der Kamera aus.

Daran anschließend reihen sich Aufnahmen von zwei Frauen an, wobei eine mit ernstem Blick und die andere mit lächelndem Gesichtsausdruck in die Kamera schauen. In der Halbnahen werden die Frauen für wenige Sekunden aufgezeichnet, bis eine der beiden verlegen ihr Gesicht mit den Händen bedeckt. Im Hintergrund sind wenige Häuser zu sehen, sodass naheliegt, dass die Frauen in diesem Dorf gewohnt haben. In der Halbtotalen folgt eine Gruppenaufnahme von den beiden Frauen, Haller, einem weiteren Soldaten und zwei anderen Frauen. Auffällig sind neben der Anordnung – die Soldaten sind in der Mitte zwischen den von ihnen umarmten Frauen – die fehlenden Feldblusen der Soldaten. Während die Anwesenden relativ starr posieren, versucht Haller für Bewegung im Filmbild zu sorgen, indem er die beiden Frauen rechts und links von ihm mit Umarmungen und letztlich auch küssend zu sich heranzieht. Die letzte Einstellung zeigt nun, wieder in der Halbnahen, vermutlich den Soldaten, der zuvor gefilmt hat, mit den beiden Frauen. Auch dieser versucht, indem er um beide einen Arm gelegt hat, für dynamische Aufnahmen zu sorgen und berührt mit seinen Fingern die Nasen der Frauen. Die Beteiligten lachen daraufhin, jedoch ist ebenso zu beobachten, wie sich eine Frau der Berührung zu entwinden versucht. Obwohl in diesen Personenaufnahmen vorrangig die Begegnung von Wehrmachtssoldaten und Zivilbevölkerung visualisiert ist,[293] tritt zu den Selbstdarstellungen mit den Frauen ein zusätzlicher Aspekt, der im Kapitel 4.2, unter Krieg als Reise und Amateurfilm als ethnografische Erkundung, diskutiert wurde. Doch weniger wird in diesen Selbstinszenierungen die einheimische Bevölkerung als 'fremd' und dementsprechend different gegenüber der eigenen (kollektiven) Identität abgegrenzt,[294] als dass vielmehr einerseits ein harmonisches Verhältnis zur Schau gestellt und andererseits die Frauen zur Demonstration einer (erfolgreichen) „Jagd nach Trophäen“ herangezogen werden. Den Aufnahmen unterliegt ein subtiler sexueller Gestus, der sowohl durch die legere Kleidung als auch durch das Verhalten der Soldaten vermittelt wird. Zudem vollzieht sich eine Gedächtnismarkierung privater

293 Auch Petra Bopp weist in ihrer Auseinandersetzung mit den Fotoalben von Wehrmachtsangehörigen darauf hin, dass sich der Fokus in den Aufnahmen aus der Sowjetunion auf die Darstellung der Zivilbevölkerung verschiebt. Vgl. Petra Bopp: *Fremde im Visier.* 2009. S. 69ff.

294 Vgl. Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* S. 192.

Art,[295] die nicht über die Umgebung oder Gebäude im Hintergrund gesetzt wird, sondern sich über die Darstellung mit den Frauen als eine Form der Eroberung manifestiert.[296]

Abb. 39

Abb. 40

Abschließend zeigt die wiederkehrende Szene des Tanzes ein bevorzugtes Motiv in Hallers Filmpraxis auf. In Kapitel 4 wurde eine Tanzszene untersucht, mit dem Hinweis, dass die Aufnahmen vermutlich in den östlichen Gebieten entstanden sind. Bei dieser Tanzdarbietung sind weitaus weniger Menschen involviert, da zuerst nur eine Frau zu der von einem Jungen gespielten musikalischen Untermalung durch eine Balalaika tanzt. In der nächsten Einstellung geht der Auftritt schließlich mit einer weiteren Frau zum Paartanz über. Die Wehrmachtssoldaten sind wieder als Zusehende am Rand von der Darstellung exkludiert, wobei das Geschehen durch die Blicke und Ausrichtung der Körperhaltungen auf die Kamera ausgerichtet ist. Der Gesichtsausdruck der Beteiligten vermittelt, ebenso wie in den zuvor ausgeführten Tanzszenen, eine vergnügte

295 Ebd.. S. 83.

296 Es kann zu diesen Aufnahmen kaum weitere Deutung vorgenommen werden, da sich aus dem lächelnd-widerstrebenden Verhalten der Frauen nicht ableiten lässt, inwiefern das Posieren vor der Kamera eines Besatzers als ein freiwilliger Akt aufgefasst werden kann Vor allem in Bezug auf durch den NS-Staat kontrollierte Maßnahmen zur Steigerung der Kampfmoral zeigt sich eine Sexualitätspolitik, die auszuführen hier nicht das Ziel ist. Jedoch soll auf die Tatsache der Errichtung von Wehrmachtsbordellen und Militärprostitution in den besetzten Gebieten als ein lange verschwiegener Aspekt in der Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus hingewiesen werden. Vgl. dazu Christa Paul in: Barbara Drinck (Hrsg.): *Zwangsprostitution in Kriegs- und Friedenszeiten.* Tagungsdokumentation, 2004. Sowie: Udo Gerheim: *Die Produktion des Freiers: Macht im Feld der Prostitution. Eine soziologische Studie.* transcript Verlag, 2012.

Atmosphäre. Das Verhältnis von Zivilbevölkerung und Wehrmacht lässt sich anhand dieser Aufnahmen kaum auf ein ideologisches Moment beziehen. Vielmehr werden zuvor etablierte Ambitionen in Hallers Filmpraxis genutzt (Bewegung der involvierten Personen), sodass der für die Darstellung der Kolonialsoldaten herausgestellte exotistische Gestus in diesem Fall weniger inhärent scheint. Jedoch zeigt die wiederkehrende und dadurch bewusst gesetzte Trennung von tanzenden Einheimischen und zusehenden/filmenden Wehrmachtsangehörigen auf, dass diese Szene auf Aufforderung durch die deutschen Soldaten entstanden ist. Tanz vollzieht sich hier weder als eine repräsentativen Zwecken dienliche Zusammenkunft, noch als künstlerischer Ausdruck oder intersubjektive Begegnung, da das Moment der lustvollen Freiwilligkeit trotz lächelnder Gesichter zu hinterfragen bleibt.[297]

Abb. 41

Abb. 42

Weder scheinen dieser Szene Aushandlungsprozesse zwischen den Involvierten vorausgegangen zu sein, noch sind hier vorgelagerte Imaginationen erkenntlich, die über die Inszenierung eines harmonischen Verhältnisses hinausgehen. Vor dem Hintergrund eines propagandistisch geförderten „jüdisch-bolschewistischen Feindbildes“, in Kombination mit dem eliminatorischen Antisemitismus

297 Insbesondere ist das differente Verhalten auffällig, wenn die in Kapitel 4.3 ausgeführte intime Beziehung zu französischen Frauen in Relation zu der Darstellung der Frauen aus den östlichen Gebieten gesetzt wird. Entweder es findet keine soziale Interaktion statt, oder die Frauen wirken derart eingeschüchtert und verlegen, dass die Handlungen der deutschen Soldaten sie dazu veranlassen soll, „locker“ vor der Kamera zu erscheinen.

und der von der Wehrmacht durchgeführten PartisanInnenbekämpfung im rückwärtigen Heeresgebiet,[298] ist das Verhältnis zu der Dorfbevölkerung, in Hinsicht auf eine rassistisch durchsetzte Haltung, keineswegs als ein gleichberechtigtes zu verstehen.[299] Die Frauen sind derart auf die Aufnahmesituation bezogen, dass der 'volkstümliche' Tanz für die Wehrmacht und die Kamera sehr wohl einem identitätsstiftenden Bedürfnis durch die Betonung einer Differenz zu entspringen scheint, da keinerlei Interaktion zwischen den Frauen (und Kindern) und den Wehrmachtssoldaten stattfindet, was der Situation einen demütigenden und makaberen Duktus verleiht.

5.4 Gleichzeitigkeit von Inszenierung und Dokument

Anhand der Szenen 'Schweinejagd', 'Marschkolonnen' und 'Begräbnis' soll abschließend das Spannungsverhältnis von Inszenierung und Dokument ausgelotet werden, um neben dem konstitutiven Moment der Selbstdarstellung eine Annäherung an die potentiell subjektivierende und (kollektiv-)identitätsstiftende Funktion innerhalb von Hallers Filmpraxis zu verfolgen. Somit sind die zuvor auf ihre Ambivalenzen untersuchten Sphären von privater Erinnerung und öffentlich-politisch-militärischer Identitätskonstruktion, ebenso wie die inszenierte Situation und dokumentarische Tendenz, weiter als Schema aufzufassen, mittels dessen sowohl ideologische Implikationen als auch die private Verortung in den Aufnahmen gedeutet werden können.
Die Schweinejagd weist neben der schon in den Frankreich-Aufnahmen auffälligen Vorliebe für den Agrarbereich auch auf die nationalsozialistische Ausbeutung der sowjetischen Landwirtschaft zur Verpflegung der Wehrmacht hin.[300] Die erste Einstellung in der Totalen zeichnet eine größere Gruppe an Wehrmachtssoldaten dabei auf, wie diese versuchen auf einer Lichtung ein Schwein einzufangen. Da Haller sich im Rücken der anderen Soldaten befindet, ist keine Reaktion in Bezug auf die Aufnahmesituation festzustellen. Nachdem von der linken Seite zwei Männer in das Filmbild treten, und nur für einen kurzen Augenblick die Handbewegung des Soldaten auf dem

---

298 Vgl. zu der „Mentalität des deutschen Landsers“ und den „kollektiven und individuellen Forme der Legitimation“: Hannes Heer: *Tote Zonen*. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront. Hamburg: Hamburger Edition 1999. S. 106ff sowie S. 130ff.

299 Vgl. dazu Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* S. 593: „Zwar vermittelte die deutsche Propaganda unmittelbar nach dem Beginn des Überfalls auf die Sowjetunion das altbekannte Bild des ‚jüdischen Bolschewismus‘ und seiner Protagonisten, das bald durch die Projektion einer angeblich ‚asiatischen Gefahr‘ ergänzt wurde, doch erhielten die Äußerungen in Bezug auf die slawischen Völker weiterhin wenig Konturen.“

300 Vgl. zu den Plünderungen und Requisitionen beim Abzug der Deutschen ab Spätherbst 1943: Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* S. 465ff.

Pferd in Richtung des anderen Mannes, vermutlich ein Ortsansässiger oder Kriegsgefangener, sichtbar wird, ist die Kamera ruckartig von dem Geschehen weggerissen. Die Möglichkeit, dass Haller sich über die folgenden, nicht mehr nachzuvollziehenden Ereignisse erschrak, stellt nur eine unter mehreren dar. Ebenso liegt die Vermutung nahe, dass die Kamerabewegung aufgrund eines Verhaltens erfolgt ist, um möglicherweise belastende Aufnahmen zu vermeiden oder von außerhalb des Bildrandes Anweisungen gekommen sind, die Kamera abzustellen. Die nächste Einstellung zeigt einen Pferdewagen mit einem deutschen Soldaten, der in die Kamera lacht und drei tote Schweine im Wagen liegen hat. Die 'Geschichte' von der Schweinejagd der Wehrmachtssoldaten findet durch diese Aufnahme ein triumphales Finale.

Abb. 43

Abb. 45

Abb. 44

Zwar ist keine erkenntliche Planung im Sinne einer Inszenierung vorausgegangen, jedoch treffen in dieser Szene dokumentarische Tendenzen (eindeutiges Nichtbeachten der Aufnahmesituation und das ruckartige Abwenden stellen das Ereignis als eines heraus, das auch ohne die Kamera stattgefunden hätte) auf eine Konfrontation mit der Kamera in der abschließenden Einstellung, die auf die zukünftige Erinnerung an die erfolgreiche Jagd abzielt. Während in der ersten Einstellung noch vor der Aufzeichnung möglicher Gewalttaten eine interessante Szenerie eingefangen werden sollte, offenbart sich durch den (Ab-)Bruch die Kollision von inszeniertem Alltag, Einschränkungen durch nationalsozialistische Autoritäten und dokumentarischem Potential.

Die Szenen 'Marschkolonnen' und 'Begräbnis' sind als wiederkehrende Schauwerte in den Russland-Aufnahmen aufzufassen, sodass neben der (vermutlich von Haller intendierten) Dokumentation des Soldatenalltags die ideologische Bedeutung dechiffriert werden soll. Die Märsche und Flussüberquerungen werden in allen Variationen aufgezeichnet: Vom Pferdewagen oder Lastwagen und in Fußtrupps stellen Aufnahmen der Routen – vor allem bei Schwierigkeiten aufgrund des schlammigen Bodens – die Leistung der deutschen Soldaten heraus. Timm Starl formuliert diesen Zusammenhang in Bezug auf Fotografien aus dem Krieg folgendermaßen:

> „Ausführlich werden Verlegungen und Märsche fotografisch festgehalten. Diese machen nicht nur zeitlich einen erheblichen Teil des soldatischen Alltags aus, sondern sie bedeuten oft große Strapazen und sind immer wieder von Unfällen, widrigen Straßenverhältnissen und Mißlichkeiten des Wetters begleitet. So werden Fahrzeugkolonnen ebenso gerne aufgenommen wie marschierende Soldaten, denen die Anstrengung manchmal anzusehen ist. Wenn Pferde bei Flussüberquerungen im Eis einbrechen, ist dies gleichermaßen ein Motiv wie der Mannschaften, im Schlamm festgefahrene Wagen und Geschütze freizubekommen. Solche Bilder entstehen auch, weil sie davon zeugen, was man als Soldat leistet und welche Entbehrungen man auf sich nimmt.“[301]

Abb. 46

In diesen Kontext sind die Aufnahmen der Begräbnisse wie der Soldatenfriedhöfe einzuordnen. Prononciert erweist sich neben der Präferenz für das Motiv die Länge der Aufzeichnungen:

[301] Timm Starl: Knipser. S. 116f.

Ehrensalven werden abgefeuert, ein Lied wird angestimmt und Haller filmt in wechselnder Perspektive und Einstellungsgröße die Särge und Beteiligten der militärischen Trauerfeier.

Abb. 47

Die Aufzeichnung soldatischer Rituale, die den Gefallenen aus den eigenen Reihen gedenkt, folgt laut Anton Holzer sowohl Regeln zu einer An- und Abwesenheit des Todes als auch spezifischen Formen der Sichtbarkeit:

> „Das Zeigen und das Verbergen des Todes wird zur Inszenierung. Die Inszenierung des Todes kennzeichnet die Kriegsfotografie von ihrem Anfang an. […] Der eigene Soldat ist, wenn er überhaupt ins Bild gelangt, dem Boden enthoben. Er ist aufgebahrt, sein Leichnam ist eingefasst. Die eigenen Toten sind im Ritual des Gedenkens – im Symbol des Kreuzes wie wie in der Weite einer stillen Landschaft – oder in der Galerie der Helden vom Ort des Krieges entrückt. Ihre Körper sind dem Blick der Kamera entzogen.“[302]

Das von Holzer ausgeführte Verhältnis von der An- und Abwesenheit des Todes in Kriegsfotografien wird im nächsten Kapitel von elementarer Bedeutung sein. Festgehalten werden kann abschließend jedoch, dass mittels der formulierten Tendenzen Verschiebungen in Motivwahl und Inszenierungsgrad erkennbar sind und damit veränderte Deutungen zulassen. Während sowohl für die Wien- als auch für die Frankreich-Aufnahmen herausgestellt wurde, dass ein vom belastenden Alltag differenter Sinn in Hallers Filmpraxis generiert wurde, der vom (mehr oder weniger intimen) Freizeitleben und seiner Konstruktion für die Kamera geprägt war, so ist das Filmmaterial aus der Sowjetunion von den Momenten geleitet, die in Frankreich nur partiell festgehalten wurden: Die Tätigkeiten der Wehrmacht. Zuvor ist eine gewisse Distanz zu den gesellschaftlichen Zwängen des Alltags, den (häuslichen) Pflichten und der (Lohn-)Arbeit in den Aufnahmen kreiert worden, die sich vor allem in jenen Fragmenten niederschlägt, die eindrücklich Erlebnisse aus der Freizeit vermitteln.[303]

---

302 Anton Holzer: *Das fotografische Gesicht des Krieges*. Eine Einleitung. In Anton Holzer (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet.* Krieg und Fotografie. Marburg: Jonas Verlag 2003, S. 14.

303 Vgl. hierzu den Charakter von Freizeit als Auszeit und Möglichkeit der Selbstverwirklichung: Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir.* S. 71f.

Nun sind es in Russland überwiegend die Bereiche der soldatischen Pflichten, die Hallers Filmpraxis lenken und in ambivalenter Bewegung zwischen der Inszenierung eines harmonischen Besatzungsalltags mit Selbstdarstellungsbestreben und zurückgenommen Aufnahmen von Kriegsgräueln vielmehr eine Nähe zum Lebensalltag aufweisen. Die subjektivierende Funktion, die sich in den Aufnahmen zuvor durch die familialen Zusammenkunft im Rahmen von privaten Freizeitaktivitäten ausdrückt, scheint mit Hallers Arbeit als Wehrmachtssoldat zurückzutreten. Vielmehr stellt die Amateurfilmpraxis eine „Normalität" in den anormalen Kriegserlebnissen her,[304] die den Zusammenhalt des militärischen Gefüges stärken kann, wie dies für den Familienkreis in den Wien-Aufnahmen betont wurde.[305] Nicht mehr sind es die (vorgelagerten) subjektiven Imaginationen einer glücklich und schön verbrachten Zeit und touristischen Schauwerte eines „urlaubenden" Soldaten,[306] sondern die Kriegserfahrungen selbst sowie eine sichtbare Identifikation mit dem Wehrmachtskollektiv,[307] die ideologisch und propagandistisch gefördert wurde, beeinflussen die Filmpraxis.

304 Vgl. dazu „Filming the Ordinary in Extraordinary Times": Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* S. 203ff.

305 Vgl. dazu Peter Jahn: *Bilder im Kopf – Bilder auf dem Papier.* S. 9.

306 Vgl. die in den ersten beiden Kapiteln ausgeführten Wunschbilder bei Sierek und der Fetischcharakter von Familienfilmen bei Citron: Karl Sierek: „*Hier ist es schön*" & Michelle Citron: *Home movies and Other Necessary Fictions.*

307 Vgl. dazu: Klaus Latzel: *Kollektive Identität und Gewalt.* In: Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt (Hg.)*: Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. S. 13-22. Anhand von Feldpostbriefen zeichnet Latzel den Weg der „Vergesellschaftung der Gewalt" nach und stellt die Identifizierung von Wehrmachtssoldaten mit dem nationalsozialistischen Krieg heraus, Begriffe wie „Tatkraft", „Unerschütterlichkeit" oder „Kameradschaft" lassen sich in Hallers Russland-Aufnahmen in Ansätzen erkennen, indem sich die deutschen Soldaten nicht nur in Tanzdarbietungen sichtbar von der einheimischen Bevölkerung abgrenzen, sondern die eigene Identität in Selbstdarstellungen mit der soldatischen Tätigkeit über das Kollektiv Wehrmacht hergestellt wird. Ebenso stellt Rolf Sachsse diese Tatsache für die Amateurfotografien von der Front heraus: „Die Dokumentation des Kriegsgeschehens ist aus Sicht der Beteiligten ein positives Identifikationsziel der Propaganda gewesen." In: Rolf Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen.* Fotografie im NS-Staat. Dresden: Philo Fine Arts 2003, S. 215.

6) 'Partisanenerschießungen, Russland': Filmische Zeugenschaft

> „Das Undenkbare zu denken, das Unbegreifliche zu begreifen soll keine Aufforderung sein, den Verstand aufzugeben und sich seinen Gefühlen zu überlassen, die angesichts der Schuld nur falsche Gefühle sein können, sondern den Verstand aufs äußerste anzustrengen, um aushalten zu können, daß das Unvernünftigste als unvorstellbarer Schrecken wirklich geworden ist.“[308]

Das letzte Kapitel hat das Filmmaterial von Haller zum Gegenstand, das vom Österreichischen Filmmuseum den unzutreffenden Titel 'Partisanenerschießungen, Russland' erhalten hat. Dokumentiert werden, entgegen der Kennzeichnung durch das ÖFM, das Erhängen eines Partisanen durch Wehrmachtsangehörige und Leichentransporte, vermutlich von Kriegsgefangenen, wobei die Situationen zu völlig unterschiedlichen Jahreszeiten gefilmt wurden. Diese Aufnahmen setzen sich von dem bisherigen Material ab, weil sie Zeugnis über Exekutionen ablegen sowie Szenen beinhalten, die wahrscheinlich in einem Arbeitslager aufgenommen worden sind.

Die erste Einstellung dieser Filmrolle zeigt unterbelichtete Totalaufnahmen von einem Wehrmachtssoldaten, der vermutlich auf dem zugefrorenen Fluss Welikaja und vor dem Hintergrund der Pskover Zitadelle auf die Kamera zuläuft. Die darauf folgenden Aufnahmen von einem umzäunten Gelände können weder zeitlich noch räumlich kontextualisiert werden, jedoch liegt die Annahme nahe, dass es sich um das Stalag 372 bei Pskov handelt.[309] Aufgezeichnet werden vorerst patrouillierende Wehrmachtssoldaten in Winterkleidung vor dem Arbeitslager, auch Haller lässt sich bei der Bewachung filmen. Anschließend sind relativ stark unterbelichtete Aufnahmen von einer großen Gruppe Kriegsgefangener zu sehen, die sich – zum Teil unter Prügel durch einen sowjetischen Aufseher – vermutlich auf ihrem Rückweg von der Zwangsarbeit befanden.[310] Haller setzt sich in dieser Situation selbst in Szene, indem er die Kamera auf einem niedrigen Stativ befestigt und schließlich ins Filmbild tritt, während die Kriegsgefangenen an ihm vorbeigehen. In Hallers Filmmaterial sind Tod und Gewalt des deutschen Vernichtungskrieges visualisiert, indem Nah- und Totalaufnahmen von abgemagerten und halbnackten Körpern in aller Blöße aufgezeichnet werden. Notwendig erscheint somit die im Folgenden geführte Auseinandersetzung mit (filmischer) Zeugenschaft und Dokumentation von Kriegsgräueln, indem das paradoxe Moment der

---

308 Detlev Claussen: *Grenzen der Aufklärung.* Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994. S. 194.

309 Vgl. dazu: Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* S. 442f.

310 Vgl. dazu ebd. S. 442: „Der notorische Mangel an Sicherungstruppen führte darüber hinaus bald zum Einsatz lagerinterner Polizeikräfte aus Gefangenen sowie von baltischen Freiwilligen als Hilfswachmannschaften. Schon im Spätherbst 1941 stellte der Versorgungsbezirk Nord eigens zu diesem Zweck sechs lettische bzw. litauische Schutzmannschafts-Kompanien auf.“

erinnerungsstiftenden Selbstvergewisserung anhand einzelner Szenen in den Aufnahmen diskutiert und vor dem Hintergrund subjekttheoretischer wie erinnerungspolitischer Überlegungen ausgeführt wird.

6.1 Aspekte zum Umgang mit Tod und Toten im Krieg: Amateurfilm als ein Geflecht aus Zeugnis des allgegenwärtigen Schreckens und erinnerungsstiftender Inszenierung

Die mit den Russland-Aufnahmen angedeuteten Darstellungsformen der eigenen Toten, insbesondere durch die Aufzeichnung der Begräbnisse von Wehrmachtsangehörigen, werden im Folgenden anhand der Differenz zu den sowjetischen Kriegsgefangenen ausgeführt. Die Anwesenheit des Todes folgt in der Kriegsfotografie einer Stärkung der eigenen Machtsituation, indem vor allem die feindlichen Toten ins Bild gesetzt werden. Anton Holzer formuliert die Formen der Sichtbarkeit folgendermaßen:

> „Die Toten des Krieges sind in der Regel die toten Körper des Kriegsgegners. Die Bildsprache des Krieges im Umgang mit dem Tod hat sich erst nach und nach verdichtet: der Körper des Feindes liegt auf der Erde, im Schlamm, manchmal beginnt er sich schon aufzulösen, oft hat bereits die Verwesung begonnen, die tödliche Verwundung liegt offen zutage. […] Die private Fotografie zeigt, im Gegensatz zur Pressefotografie – zumindest im Ersten und Zweiten Weltkrieg – manche Aspekte des Todes unverschämter. […] Die Fotografierverbote sind eine, wenn auch nicht die einzige Begründung dafür, dass die Lust an der Betrachtung des Todes, der Voyeurismus am erniedrigten Opfer, ihren Niederschlag eher in der privaten als in der offiziellen Fotografie findet. Das private Bild dieser Gewalt ist mehr als ein Dokument, das ein Ereignis festhält, es ist oft ein geradezu magisches Zeichen, das die Gemeinschaft der Tötenden fest- und zugleich zusammenhält.“[311]

Diese grundlegende Differenz in der Aufzeichnung des Todes und der Getöteten im Zweiten Weltkrieg dient als Hintergrundfolie vor der die folgenden Szenen untersucht werden.

Das erste Drittel der Filmrolle besteht aus Aufnahmen von Wehrmachtssoldaten, die vor dem mit doppelter Stacheldrahtumzäunung gesicherten Lager patrouillieren und militärisch grüßend mit der kommenden Wachablösung die Lageraufsicht demonstrieren. Auch Haller selbst lässt sich bei seinem Wachdienst filmen und zumeist ist bei den Beteiligten ein direkter Kamerabezug durch Blicke erkenntlich. Anschließend werden – teilweise unterbelichtet – die Kriegsgefangenen von Haller auf ihren Wegen im Lager sowie bei dem Transport von toten Gefangenen aufgezeichnet. Mit Schwenks verfolgt er dabei die aufgrund der Kälte sehr schnell gehenden und unzureichend gekleideten Kriegsgefangenen, die in einer Hand Blechschüsseln tragen, in denen sie vermutlich

311 Anton Holzer: *Das fotografische Gesicht des Krieges*. S. 14f.

ihre unzureichende Verpflegung erhalten haben[312]. Sie halten zumeist die Köpfe gesenkt, sodass die Aufnahmesituation von vielen nicht wahrgenommen wird; nur in einer Einstellung in der Nahaufnahme blickt ein Kriegsgefangener unverwandt in die Kamera, während die anderen an ihm vorbei eilen. Mehrmals filmt Haller Situationen der Prügel durch lagerinterne Aufseher. Von der Gruppe der Gefangenen abgetrennt, werden einzelne Menschen auf ihrem Rückweg, vermutlich von ihrem Arbeitseinsatz, mit einer Art Gummiknüppel auf den Rücken geschlagen und mit Füßen getreten während Wehrmachtssoldaten nebenher gehen. Diese Szenen der Gewalt scheinen Haller in voyeuristischem Maße fasziniert zu haben und unterscheiden sich von den bisherigen Aufnahmen aus seiner Kriegszeit. Gräueltaten, die von der Wehrmacht begangen wurden, haben sich in Hallers privaten Amateurfilmaufnahmen bislang nicht in solcher Direktheit finden lassen. Nun wird die Gewalt nicht unmittelbar von der Wehrmacht ausgeübt, sondern „Hilfswillige“ oder zu Polizeikräfte ernannte Gefangene aus dem Lager vollstrecken bei besserer Behandlung diese brutalen Maßnahmen zur Beaufsichtigung.[313]

Abb. 48

312 Vgl. zu der Verpflegung im Offizierslager Pskov: Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* S. 446f: „Nach der Aussage des Obergefreiten Karl Frei von der 1./Ld.Schtz.Btl. 889 erhielten die dortigen Gefangenen im Winter 1941/42 meist kein Brot, sondern täglich nur einen Teller Wassersuppe mit einer Einlage aus verdorbenen Kartoffeln. Einem anderen Gewährsmann zufolge soll zeitweise sogar überhaupt keine Verpflegung ausgegeben worden sein. […] Für die mangelhaft bekleideten Insassen dieses Lagers, die bei strenger Kälte vielfach in Erdlöchern leben und schwere Arbeit verrichten mussten, hatte eine solche Haltung aber zur Folge, dass bereits im November ein massenhaftes Sterben eingesetzt hatte.“

313 Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* S. 442f/457f. Ebenso zur Willkür und unmenschlichen Behandlung durch das Wachpersonal S. 448.

Abb. 49

Haller dokumentiert zudem die Leichentransporte von Kriegsgefangenen aus variierender Distanz, indem er außerhalb des Geländes steht und der Zaun als trennende Instanz vom Geschehen fungiert, sowie aus nächster Nähe und vor dem Schlitten posierend. Die Gefangenen schaufeln Gruben in den vereisten Boden und wie sich wenige Einstellungen später verdeutlicht, werden die Leichen vom Schlitten in diese hinab geworfen. Von oben erfasst Haller mit schwenkender Bewegung die Grube und die Konturen einzelner Gliedmaßen werden im Schlamm erkenntlich.

Mit der Kamera verfolgt Haller den Weg der toten Kriegsgefangenen im Lager: Aus einer Baracke werden die ausgemergelten Körper von den anderen Gefangenen auf die Schlitten gehoben, um schließlich zu den Massengräbern gebracht zu werden. Durch die Einstellungsgröße und Kameraperspektive potenziert sich letztlich die gegensätzliche Darstellung der Toten: Differenz ist nicht nur zu den toten Wehrmachtssoldaten hergestellt, die im Beerdigungsritual und Sarg eingebettet unsichtbar bleiben, sondern prinzipiell in Hallers Filmverhalten. Wenig zurückhaltend begleitet Haller den letzten Weg der Kriegsgefangenen in scheinbar unberührten Aufnahmemodus. Wiederkehrend zeichnet Haller die Toten in der Nahaufnahme, ohne Kleidung, mit verrenkten Gliedmaßen und offenen Wunden auf. Die Kamera schwenkt mit der Bewegung des Leichenschlittens, und fokussiert dabei auf ein Detail: Nahe dem vereisten Boden sind drei Hände von der Plane unbedeckt, die die aufeinandergelegten Körper mittlerweile verbergen. Auf welche subjektiven Bedürfnisse (und psychischen Triebbefriedigungen) diese Filmsprache – das Grauenhafte und Barbarische in entwürdigender Weise aufzuzeichnen – schließen lassen kann, wird im folgenden Unterkapitel diskutiert. Konstatiert werden kann jedoch, dass sich in diesen Aufnahmen weder ein kritischer noch mitleidiger Kamerablick vollzieht.[314]

Stattdessen bleiben – wenn auch ambivalenten Brüchen unterworfen – die toten wie die lebenden Kriegsgefangenen in Abgrenzung zu den Tätigkeiten der Wehrmachtsangehörigen erniedrigte

314 Jahn und Schmiegelt gehen von der Möglichkeit eines solchen Blicks beim Fotografieren aus. Vgl. Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. Vgl. S. 134ff.

Menschen. Insbesondere im Wechsel von der Totalen, die einen Überblick über die letzten Wege der Toten gibt und der Nahaufnahme auf die nackten Körper, die die Toten jedweder Diskretion beraubt, indem sie in ihrer Versehrtheit und ohne die Möglichkeit der Zustimmung von Haller aufgenommen werden, kulminiert die Ohnmacht der Insassen des Arbeitslagers in der physischen Vernichtung. Obwohl die deutschen Soldaten das Areal bewachen und somit als Autoritäten im Filmmaterial bestimmt werden, ist keine Brutalität von Seiten der Wehrmachtssoldaten gegenüber den Kriegsgefangenen von Haller dokumentiert. Durch historische Erkenntnisse zu dem „Erschöpfungstod“, [315] der von der Wehrmacht mit vielen Tausenden toten sowjetischen Kriegsgefangenen in Kauf genommen wurde – denn erst ab Frühjahr 1942 ist ein Abwägen der Erhaltung des „ökonomischen Wertes“ festzustellen, [316] können die Aufnahmen aus dem Arbeitslager annäherungsweise kontextualisiert werden.[317] Angelehnt an Kilians Ausführungen hat die Wehrmacht im Stalag 372 bei Pskov den Tod von etwa 15.000 internierten Rotarmisten zu verantworten: „Waren die meisten Verluste einer mangelhaften Ernährung, Bekleidung und Unterbringung sowie den im Gefolge auftretenden Epidemien zuzuschreiben, so resultieren ungezählte Todesfälle aus einer nicht selten unmenschlichen Behandlung durch das Wachpersonal.“[318]

Demgegenüber ist am Ende der Filmrolle die Hinrichtung eines Partisanen dokumentiert, die von einer Gruppe von Wehrmachtssoldaten in einer ländlichen Gegend durchgeführt wird. Die ersten Einstellungen zeigen einen Wehrmachtsangehörigen, der dem Partisanen Handfesseln abnimmt während andere deutsche Soldaten als Zusehende daneben stehen. In der nächsten Einstellung ist ihm eine Schlinge um den Hals gelegt worden an der er von einem im Filmbild nicht sichtbaren Deutschen gehalten wird, während Haller in Nahaufnahme und aus der Obersicht filmt. Dazu angehalten, sich zu entkleiden, formt diese Perspektive erneut ein deutliches Bild des Opfers. In demütigender, am Boden sitzender Haltung tauchen die Stiefel der Wehrmachtssoldaten neben dem am Strick gehaltenen Partisanen auf. Anschließend ist Haller in den hinteren Reihen der

315 Vgl. zu dem euphemistischen Begriff des Verhungerns: Jürgen Kilian: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944*. S. 445.

316 Ebd. S. 455.

317 Vgl. ebd. S. 434f: „Der Umgang mit den gefangenen Angehörigen der Roten Armee durch die traditionell für ihre Betreuung verantwortliche Wehrmacht zählt zu den schwerwiegendsten Völkerrechtsverstößen im Rahmen der Vernichtungskrieges im Osten, nahm doch die Gewahrsamsmacht allein bis Frühjahr 1942 den Tod von etwa zwei Millionen Rotarmisten wissentlich in Kauf. […] Von Anfang an wurde damit das Überleben eines großen Teils der sowjetischen Kriegsgefangenen entscheidend mit dem Erfolg oder Misserfolg der deutschen Ausbeutungsstrategie im mittelbaren und unmittelbaren Kampfgebiet verknüpft. Dies offenbart gleichzeitig, dass die deutsche Führung bereit war, die mögliche physische Vernichtung dieser Personengruppe in Kauf zu nehmen.“

318 Ebd. S. 448.

zuschauenden Soldaten positioniert. In der Totalen sind der erhöht stehende Partisan in Unterwäsche und zwei Wehrmachtsangehörige aufgezeichnet, die den Strick am Balken eines Holzhauses befestigen. An der Körperhaltung der deutschen Soldaten lässt sich erkennen, dass das Interesse auf die nahende Erhängung gerichtet ist. Für wenige Augenblicke scheint Haller die Kamera abgestellt zu haben, da sich der Ausschnitt und die Position in der nächsten Einstellung geändert haben und weniger Soldaten als auch ihre vom Geschehen abgewandten Gesichter erkenntlich sind. Der Soldat tritt nun mit den Füßen den Partisanen von der Erhöhung und abrupt bricht die Aufzeichnung ab.

Aufzuzeigen ist in diesem Zusammenhang die mit den legalen Institutionen der Gewalt durchgesetzte physische Vernichtung der Menschen und die nationalsozialistische Konstruktion der Feindbilder, die nach Claussen als eine „Logik der Nicht-Anerkennung" zu verstehen ist und über den Antisemitismus hergestellt wird:

> „Diese Raubzugsmentalität stand immerhin noch unter den Gesetzen ökonomischer Zweck-Mittel-Relation; doch mit dem Kampf auf Leben und Tod, der mit der Sowjetunion begonnen wurde, übersetzten die Nationalsozialisten die Praxis der Nicht-Anerkennung auf das Schlachtfeld. Die Gewalt wurde nun offen legitimiert als Kolonialgewalt, Eroberung von Neu-Land, Griff zur Weltmacht. Die Logik der Nicht-Anerkennung traf Polen, Russen und viele Völker Ost- und Mitteleuropas, das Band jedoch, das ideologisch alle Untaten zusammenhielt, blieb der Antisemitismus, auch im sogenannten Kommissarbefehl, der Bolschewismus und Juden als einen einheitlichen Feind bezeichnet. Eine neue Abstraktion wurde ideologisch konturiert: der Partisan. […] Was die hohen Herren notierten, spiegelte sich plakativ in den Köpfen der einfachen Täter wider, die aus Schulungskursen folgendes Wissen mitnahmen, das sie in der Praxis anzuwenden hatten: ‚Wo der Partisan ist, ist der Jude, und wo der Jude ist, ist der Partisan'."[319]

Ab Dezember 1941 kann laut Bernd Boll von einer Reglementierung der privaten Fotopraxis ausgegangen werden kann, die aufgrund der Aufzeichnungen von Massenexekutionen durch Fotoamateure von den Befehlshaber der Heeresgruppen angeordnet wurde: „Anfang Dezember verbot auch der Befehlshaber des rückwärtigen Heeresgebietes Mitte, General der Infanterie Max von Schenckendorff, das Fotografieren von Exekutionen […]. Da dieser Befehl mit Bezug auf eine inzwischen vom Generalstab des Heeres erlassenen Verfügung erlassen wurde, kann auf eine entsprechende Regelung für die gesamte Ostfront geschlossen werden."[320]

Auf die Amateurfilmpraxis wird sich dieses Verbot ebenso bezogen haben, sodass Hallers Aufnahmen von der Hinrichtung des Partisanen gegen die Vorschriften der Wehrmacht verstoßen haben. Andererseits ist in diesem Zusammenhang auf Bolls Ausführung zum Verhältnis von privater und staatlicher Fotopraxis hinzuweisen, das sich selbst durch die erlassenen Verbote nicht weniger porös gestaltete: „Die wenigen und auf einen engen Geltungsbereich beschränkten

319 Detlev Claussen: *Grenzen der Aufklärung.* S. 215.
320 Bernd Boll: *Das Adlerauge des Soldaten.* S. 76.

Fotografierverbote, für deren Einhaltung überdies eher durch Wiederholung als durch disziplinarische oder gar strafrechtliche Sanktionen gesorgt wurde, können daher nicht als Einschränkung, sondern müssen geradezu als Form der Institutionalisierung der privaten Fotografie interpretiert werden."[321]

Nachdem die staatliche Legitimation und Förderung privater Fotopraxis mit Bolls Ausführungen skizziert wurde, um die ideologische Verzahnung von Amateuraufnahmen und Aufträgen der Propagandakompanien aufzuzeigen, scheint nun die Auseinandersetzung mit den Aufnahmen in subjekttheoretischer sowie erinnerungskultureller Hinsicht notwendig. Da sich weder ein vollständiger Verzicht auf Selbstdarstellung in den Aufzeichnungen vorfinden lässt, noch die Gewalt ausschließlich von den lagerinternen Aufsehern dokumentiert, sondern – wenn auch nur für sehr kurze Augenblicke – die Wehrmacht bei einer Exekution gefilmt wird, kann nicht von einer durch äußere Beeinflussung veränderten Filmpraxis ausgegangen werden.[322] Vielmehr drücken sich in den Aufnahmen der Toten und der Hinrichtung psychische Bedürfnisse des Wehrmachtssoldaten Haller aus, seine Kriegserfahrungen zu strukturieren. Für die Wien- und Frankreich-Aufnahmen wurde ein von den (tages-)politisch aktuellen Geschehnissen ab- und dem intimen Familienleben (bzw. den bekannten Schauwerten) zugewandtes Filmverhalten konstatiert, das im Rahmen der Russland-Aufnahmen changiert und sich folglich die dem einzelnen Soldaten übergeordnete Wehrmacht nach und nach zum hauptsächlichen Bezugspunkt entwickelt. Die dokumentarische Tendenz verschärft sich in der Motivwahl derart, dass die bekannten Schauwerte (das Schöne, Nichtbelastende und Besondere auszuwählen) nicht nur verändert (die soldatische Leistung) und an den Soldatenalltag angepasst werden, sondern den „neutralen" Modus der filmischen Aufzeichnung letztlich überschreitet. Explizit wird auf das Grauenhafte (der verwesende „feindliche" Körper und die Hinrichtung) fokussiert, sodass Haller zum einen keine Ahndung des Fotografierverbots zu fürchten schien und zum anderen die „inoffiziell" erwünschte Bildsprache beachtete.[323] Demzufolge ist die an den Konventionen orientierte Filmsprache auffällig: Die eigenen Toten sind verhüllt und aufgebahrt, im Ritual des Begräbnisses werden sie ihrer „soldatischen Ehre" nicht beraubt. Die Omnipräsenz des Todes im Krieg (und somit auch die Konfrontation mit der eigenen Todesangst) wird filmisch nur über die Darstellung der „feindlichen" Toten und ihre Körper thematisiert. Von diesem – aus heutiger Sicht – furchterregenden Anblick setzt sich Haller jedoch nicht ab, sondern

---

321 Ebd. S. 86.

322 Im vorigen Kapitel wurde aufgezeigt, dass neben den äußeren Umständen des Ostfeldzuges (wie z.B. Wetterbedingungen und kaum mehr „Freizeit") vor allem die (von den Autoritäten geförderte) Identifikation mit der Wehrmacht für die Verschiebung der Motivwahl zum Militärkollektiv verantwortlich gemacht werden kann.

323 Bernd Boll hebt hervor, dass nur selten Strafmaßnahmen gegen Fotoamateure, die sich über das Verbot hinwegsetzten, eingeleitet wurden. Vgl. Bernd Boll: *Das Adlerauge des Soldaten.* S. 86.

konzentriert vielmehr den (Kamera-)Blick darauf. Wiederkehrend tritt er selbst ins Filmbild, sodass eine Selbstverortung, wie sie für das bisherige Filmmaterial formuliert wurde, ebenso für diese Aufnahmen geltend gemacht werden kann.

In Hinsicht auf eine filmische Zeugenschaft deuten diese Aufnahmen auf die von Agamben offengelegte Lücke, auf die Unmöglichkeit eines Zeugnisses. Der erhängte Partisan kann von seinem Leid nicht berichten. Mit Bezug auf Felman und Laub, die Lanzmanns Film Shoah in „doppeltem Sinn" als „ein Ereignis ohne Zeugen" bezeichnen, schreibt Agamben: „Es ist ebenso unmöglich, von innen her Zeugnis abzulegen – denn es ist nicht möglich, aus dem Inneren des Todes Zeugnis abzulegen, es gibt keine Stimme für das Verschwinden der Stimme – wie von außen her – denn der *outsider* ist *per definitionem* vom Ereignis ausgeschlossen."[324]

6.2 Subjekttheoretische und erinnerungskulturelle Überlegungen zum „Sehen des Sehens"

Dieses „Paradoxon des Zeugnisses" [325] soll aufgenommen werden, um im Folgenden den komplexen Bedeutungsebenen der Aufnahmen und ihrem Entstehungskontext nachzugehen. Angebracht scheint zudem die Differenz des filmischen Zeugnis, das sich hier über die Perspektive des zuschauenden, wenn auch passiven, Täters vollzieht. Zeugenschaft wird mit der Entscheidung, in dieser Situation zur Kamera zu greifen, vermutlich nicht aus der Intention heraus hergestellt, über die Schrecken in der Nachkriegszeit berichten zu wollen, sondern die eigene Teilhabe an diesem Geschehen implizit erinnerbar zu machen. Somit ergibt sich das Zeugnis aus der heutigen Zuschreibung, dass diese Aufnahmen nicht nur auf das Leid und den Terror des nationalsozialistischen Zivilisationsbruchs verweisen, sondern explizit im untrennbaren Zusammenhang von Teilhaberschaft und Dokumentation betrachtet werden sollten.

Spekulativ beschreiben Reifarth und Schmidt-Linsenhoff die Annäherungen an die Intentionen des fotografierenden Soldaten und ähnliches gilt für die Deutungsarbeit der Haller-Aufnahmen. Zwei gegensätzliche Funktionen liegen der Fixierung des eigenen Blicks in Bilddokumenten dieser Art zugrunde:

> „Vor allem aber ermöglicht ihm die Isolierung und Technisierung des Augensinns eine ‚versachlichte' Wahrnehmung, die das Gesehene nicht in seine seelische Vorstellungswelt eindringen läßt. Der Fotoapparat neutralisiert sein Gefühlsleben, seine Phantasie und seine eigenen sensuellen Reaktionen. […] Die Abtrennung des Sehvorgangs als eines rein optischen Vorgangs von der übrigen Sinneswahrnehmung und vom Gefühlsleben befähigt […] zu jener

---

[324] Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt.* Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 31.

[325] Ebd. S. 32.

> ‚Härte gegen sich selbst', die das höchste Tugend- und Erziehungsideal aller Militärs, besonders aber der SS-Elite war. […] Wenn das Zuschauen bei Folterungen und Tötungen als Quelle von Lust, als Befriedigung eines wie immer zerstörten Triebes erlebt werden kann, kann auch das Betrachten von Bildern dieser Szenen die gleiche Erlebnisqualität haben. Das Fotografieren kann jedoch auch als Steigerung der Schaulust, als potenziertes, intensiviertes Sehen verstanden werden."[326]

Folglich könnte gleichermaßen der filmende Haller eine distanzierende „Wahrnehmung durch die Kamera"[327] verfolgen, die als „Strategie der Abwehr"[328] funktioniert. Die konträre Möglichkeit einer triebhaften Wahrnehmungsreaktion, die Luststeigerung durch die Kamera, erklärt laut Reifarth und Schmidt-Linsenhoff ebenso die Entstehung von Fotografien des nationalsozialistischen Terrors. Auch wenn möglicherweise beide Wahrnehmungsweisen ineinandergreifen können,[329] soll diese Lesart der Amateurfilmpraxis in Ansätzen auf Hallers Aufnahmen bezogen werden. In den Augenblicken, in denen Haller sich neben dem Leichenschlitten und vor den eilenden Kriegsgefangenen in Szene setzt, zumeist indem die Kamera auf einem Stativ befestigt wird, weicht die distanzierende oder abwehrende Wahrnehmung einer expliziten Selbstdarstellung vor dem Hintergrund grauenerregender Vorgänge.

Die Kadrierung und Perspektive bei der „Vorbereitung" der Hinrichtung lassen ebenso wenig auf eine Distanzierung durch das Filmen schließen. Viel eher scheint die Kamera die Erniedrigung mit den umstehenden Wehrmachtssoldaten zusätzlich szenisch aufzuladen.[330] Das potenzierte Sehen während der Exekution auf der Seite der Kameraperson macht zudem das Sehen der anderen Soldaten sichtbar. Die Aufnahmen von der Hinrichtung offenbaren den lust- wie machtvollen Blick auf drei Ebenen: Hallers Kamerablick auf das „Ereignis", die Blickstrukturen der anderen Wehrmachtsangehörigen und die damit implizit verbundene abstrahierte Täter-Perspektive, die den Aufzeichnungen inhärent ist und in der heutigen Rezeption insbesondere aufgrund ihrer Distanzlosigkeit erschütternd ist. Möglicherweise ist das der Tatsache geschuldet, die auch zum Skandal der ersten Wehrmachtsausstellung führte und laut Lethen darin besteht, dass „die

---

326 Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Die Kamera der Täter.* In: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hannes Heer und Klaus Naumann (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 1995. S. 497ff.

327 Ebd.

328 Ebd.

329 Vgl. dazu den Begriff der „Angstlust", den Helmut Lethen in diesem Kontext verwendet: Helmut Lethen: *Der Schatten des Fotografen.* Bilder und ihre Wirklichkeit. Berlin: Rowohlt 2014, S. 185.

330 Vgl. Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Die Kamera der Täter.* S. 497: „Der Fotograf visiert das Opfer als ‚Hauptmotiv' an, allein oder von einem NS-Akteur in welcher Weise auch immer malträtiert, in einigem Abstand ist ein Kranz von Zuschauern kreisförmig aufgestellt. Der Kreis schließt sich dort, wo der Fotograf steht. […] Diese Situation erinnert in ihrer formalen Struktur an den Auftritt von Schaustellern, an eine Zirkusvorführung."

Überschneidungspunkte von Krieg und Verbrechen im Handlungsraum der Wehrmacht und im Gedächtnisalbum des Einzelnen *sichtbar*“ werden.[331]

Abb. 50

Abb. 51

Abb. 52

Neben der Schaulust als eine Form der Auslebung unterdrückter Triebe sollen nun die Reflexionen des Auschwitz-Überlebenden Jean Améry zum Sadismus der nationalsozialistischen Peiniger angeführt werden, die – auch wenn sie sich auf Folter (als eine Lust an der Tortur des Anderen) bezieht – konstitutiv für eine Annäherung an die psychische Disposition der Täter scheint:

331 Helmut Lethen: *Schrecken und Schatten des family frame in Brieftaschen, privaten Sammlungen und öffentlichen Ausstellungen.* In Anke Kramer, Annegret Pelz (Hg.): *Album.* Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein 2013, S. 158.

> „Wir werden dann vielleicht sehen, daß nicht nur meine Peiniger am Rande einer sadistischen Philosophie hausten, sondern, daß der Nationalsozialismus in seinem Gesamtumfang weniger vom Siegel eines schwer zu definierenden ‚Totalitarismus' geprägt war als von dem des Sadismus. Für Georges Bataille ist der Sadismus nicht sexualpathologisch aufzufassen, vielmehr existenzialpathologisch, wobei er sich abzeichnet als die radikale Negation des Anderen, als die Verneinung zugleich des Sozialprinzips und des Realitätsprinzips. Eine Welt, in der Marter, Zerstörung und Tod triumphieren, kann nicht bestehen, das ist offenbar. Aber es schert sich der Sadist nicht um den Fortbestand der Welt. Im Gegenteil: Er will diese Welt aufheben, und er will in der Negation des Mitmenschen, der für ihn auch in einem ganz bestimmten Sinne der ‚Hölle' ist, seine eigene totale Souveränität wirklich machen. Der Mitmensch wird verfleischlicht und in der Verfleischlichung schon an den Rand des Todes geführt; allenfalls wird er schließlich schließlich über die Todesgrenze hinausgetrieben ins Nichts. Damit realisiert der Peiniger und Mörder seine eigene zerstörerische Fleischlichkeit, ohne daß er sich aber darin, wie der Gemarterte ganz verlieren müßte: er kann ja mit der Folter einhalten, wenn es ihm passt."[332]

Die Selbstdarstellung im Kontext der toten Kriegsgefangenen im Arbeitslager ist über eine private Gedächtnismarkierung und Verortung in diese Geschehnisse, [333] über soldatische Gefühlsverhärtung [334] hinaus als eine solche Luststeigerung in der Negation des Anderen zu verstehen. Denn die Nahaufnahmen der entstellten Körper und das Posieren Hallers vor einem Leichenberg widersprechen der Annahme, dass sich mithilfe der Kamera eine psychische Distanzierung von diesen Vorgängen vollzieht. Wurden die Dorfbrände – vor allem durch die Totalaufnahmen bedingt – in einer distanzierten Weise aufgezeichnet, die den Zusammenhang mit den Verbrechen der Wehrmacht im Allgemeinen und mit Hallers Beteiligung im Speziellen nicht explizit zeigt, so sind es bei den Aufnahmen aus dem Arbeitslager vornehmlich die Selbstdarstellungen, die Hallers Teilhabe am Geschehen – das nicht notwendigerweise als moralisch verwerflich empfunden wurde[335] – für die Zukunft filmisch fixieren. Aus dieser Tatsache lässt sich eine Deutung entwickeln, die im vorigen Kapitel mit der Szene 'Brückenbau' nur am Rande erwähnt wurde. Indem bei den Wehrmachtssoldaten ein Rechtsbewusstsein vorhanden ist, das die Tätigkeiten nicht als Verbrechen wahrnehmen lässt, können die subjektiven Verortungen in den Aufnahmen erklärt werden. Nicht zwangsläufig ist den Szenen „nationalsozialistische Tugend" oder der „Stolz ihrer Tat"[336] eingeschrieben, wohl aber vermittelt das Filmmaterial eine Unbefangenheit

---

332 Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne.* Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart: Klett-Cotta 2008. S. 65f.

333 Vgl. Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* S.82ff.

334 Vgl. Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. Vgl. S. 10f.

335 Hier ist mit Bernd Hüppauf darauf hinzuweisen dass Bilder „im Blick des Betrachters mit einem ethischen Begriff vom Leben gefüllt" werden und „aus den Bildern an sich keine moralischen Positionen sprechen und sprechen können.": Bernd Hüppauf: *Der entleerte Blick hinter der Kamera.* In: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hannes Heer und Klaus Naumann (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 1995. S. 513/511.

336 Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Die Kamera der Täter.* In: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hannes Heer und Klaus Naumann (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 1995.

im Angesicht der toten Kriegsgefangenen. Wie in den Kapiteln zuvor dargelegt, würden Interviews, Tagebucheinträge oder Feldpostbriefe von den Beteiligten für solch eine mentalitätsorientierte Analyse und Einordnung des Filmmaterials hilfreich sein.

Um abschließend die Deutung einer Schaulust hinter der Kamera zu bestärken, soll auf Bernd Hüppaufs Versuch eingegangen werden, die Mentalität des fotografierenden Subjekts zu differenzieren und den Umgang mit den Bildern zu erschweren.[337] Abseits einer „Identifikation des Blicks der Täter auf die Opfer mit der Ideologie von Rassismus und Heldentum des Nationalsozialismus“[338] geht Hüppauf von einem heterogenen Bewusstsein der Fotografen aus, denn die entstandenen Fotografien lassen sich demzufolge auch durch eine zunehmende Brutalisierung der Soldaten nicht hinreichend erklären:

> „Die ichstabilisierende Trennung in ein beobachtendes Subjekt und das Objekt einer fremden Bildwelt scheint sich durch die dokumentierende Kamera bestätigen zu lassen. Die mit dem Blick aus dem Nirgendwo aufgenommenen Bilder entstanden in der Hoffnung, mit der Kamera eine Welt konstruieren zu können, zu der der Fotograf nicht gehört, sondern der er gegenübersteht und zu der ihn die Kamera auf Distanz hält. Die Hoffnung darauf, dem eigenen Ich einen Raum zu erhalten, der von dem des dokumentierten Grauens unbeschädigt bleibt, schafft die Notwendigkeit zur ‚Entleiblichung‘ des Blicks. […] Das Zusammenwirken von Furcht vor dem Verlust und Hoffnung auf die Erhaltung der Macht über das Ich durch die Stabilisierung von Erinnerung schafft mit dem entleiblichten Blick gleichzeitig eine moralische Indifferenz gegenüber dem Abgebildeten. […] Den Sinn für die soziale Situation, für den Zusammenhang, den der Blick zwischen zwischen dem Fotografen und seinem Objekt stets herstellt, scheinen diese Fotografen verloren zu haben.“[339]

Zum einen kann Hüppaufs Ansatz für das Haller-Material nicht ohne weiteres übernommen werden, da, wie zuvor herausgestellt, die Aufnahmen bei einer derartigen die Fokussierung auf die toten Körper der Kriegsgefangenen über eine „dokumentierende Kamera“ hinausweisen. Eine in den bisherigen Filmen nicht festzustellende Nähe zum Grauen und Suche nach ekelerregenden Details auf den Körpern der Toten wird von Haller mit diesen nun verfolgt, sodass vor allem der Kontrast zur bisherigen Motivwahl und Kadrierung als Charakteristika gelten können, die Hüppaufs Definition eines distanzierten und entleiblichten Blicks nicht entsprechen.

Zum anderen bleibt der Ausgangspunkt Hüppaufs zu hinterfragen, dass in gewaltsamen Szenen der entleiblichte Blick der „gefährdete[n] Identität des Ichs hinter dem Sucher“ eine Macht und „perspektivische“ Ordnung vermittelt. Dabei wird dem (Täter-)Subjekt, auch wenn die Kriegserfahrungen psychisch destabilisierend waren, implizit eine derart unsichere Position zugeschrieben, die mit der realen (Besatzungs-)Machtposition der Wehrmacht im rückwärtigen Heeresgebiet und insbesondere nicht für die hier untersuchten Aufnahmen zutreffend ist. Vielmehr

---

S. 487.

337 Bernd Hüppauf: *Der entleerte Blick hinter der Kamera.* S. 504-527.

338 Ebd. S. 509.

339 Ebd. S. 514f.

weisen Hallers Selbstdarstellungen vor dem Arbeitslager auf eine gegenwärtige Selbstvergewisserung, die für die bisherige Filmpraxis vor allem in Situationen der Freizeit bestimmend war. Nun tritt seine Arbeit als Soldat in den Mittelpunkt, in die er sich sichtbar einbezieht. Die Intention scheint hier – mitsamt der grausamen Verbrechen – die subjektiven Erinnerungen an den Krieg zu fixieren. Somit bezieht sich die Filmpraxis auch in diesen grauenerregenden Aufnahmen auf ihre zukünftige Vermittlung.

Die Kamera fördert sowohl in der intensivierenden als auch in der neutralisierenden Wirkung Erinnerungskonstruktionen und erfüllt identitätssichernde Funktionen. Die moralische Indifferenz kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden, zum einen da sie aus der Gestaltung der Aufnahmen interpretiert und nicht empirisch geprüft wurde und zum anderen wäre eine vertiefende Auseinandersetzung mit nationalsozialistischer Ideologie, vergangenheitspolitischen Entwicklungen sowie den Kategorien Verantwortung und Schuld nach 1945 – und infolgedessen auch mit den Sphären des Rechts und der Ethik[340] – notwendig. Darüber hinaus wäre für eine fundierte Deutung eine Analyse der Vorführpraxis notwendig, die die Aufnahmen im Verhältnis zur Nachkriegsgesellschaft auf ihre Leerstellen der Narration des Krieges prüft.[341]

Diese Perspektive wirft Fragen nach einem erinnerungskulturellen Umgang auf, da nach dem derzeitigen Stand dieser Arbeit weder konkrete historische Kontextualisierungen möglich sind noch weitere Informationen zu dem Familiengedächtnis[342] der Hallers vorliegen. Folglich stellt sich insbesondere diese Filmrolle aus Hallers Amateurfilmschaffen quer zu Deutungsversuchen, die das subjektive Bedürfnis – das Gedächtnis mit der Auswahl unbeschwerter und glücklich verbrachter Momente filmisch zu strukturieren und zu konstruieren – zum Ausgangspunkt nehmen. Innerhalb von familial-intimen Erinnerungs- wie Wunschbildern in Wien und harmonischem Inszenierungsbestrebungen im soldatischen Kollektiv in Frankreich konnten Gedächtniskonstruktionen einer explizit geschönten Weltsicht verortet werden. Nicht das Grauen des Krieges als ein von Haller abgetrenntes Geschehen, sondern seine explizite Verortung neben den toten „feindlichen“ Körpern und die „Aktionen“ der Wehrmacht sind für Haller inzwischen aufzeichnungswürdig, sodass sich mit den Kriegserfahrungen und seiner Identität als Wehrmachtssoldat der Aktionsradius der Amateurfilmpraxis grundlegend verändert. Die bevorzugten Motive und Sujets verweisen nicht mehr auf die Leerstellen, sondern sie zeigen in

---

340 Vgl. hierzu Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt.* Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 15-21.

341 Vgl. dazu Bopps Ausführungen zum Entfernen von Bildern der Wehrmachtsverbrechen aus dem Fotoalbum: Petra Bopp: *Fremde im Visier.* Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Bielefeld: Kerber 2012, S. 124.

342 Ebd. S. 24.

nahezu leidenschaftlicher Deutlichkeit die Momente und Ereignisse, an denen Haller teilhat und die sonst in Familienfilmen verborgen bleiben: Tod und Gewalt.

Nun werden mit diesen Aufnahmen Verbrechen der Wehrmacht in aller Direktheit aufgezeichnet und somit in die (privat-)filmischen Kriegserinnerungen integriert. Nicht nur ist sichtbare ideologische Durchsetzung in dem Filmmaterial aus der Wehrmachtszeit erkennbar. Eine erinnerungsstiftende Tendenz drückt sich in den Aufnahmen von dem Arbeitslager und von der Exekution aus, die im Nebeneinander von wiederkehrenden Selbstinszenierungen und Hinrichtung durch die Wehrmacht, die eigene Identität im Militärkollektiv aufgehen lassen.[343] Über Jean Amérys Ausführungen zum Sadismus der nationalsozialistischen Folterer konnte sich schließlich dem Zusammenhang von unvorstellbarer Gewalt und filmischer Aufzeichnung als Ausdruck sadistischer Schaulust genähert werden.

[343] Vgl. dazu die mit Guerin herausgestellte Markierung von Ort und privater Identität im Zweiten Weltkrieg: Frances Guerin: *Through Amateur Eyes.* S. 83: „The famous monument or location is the background to the fact that the person in the image was there. The image designates the site as belonging to the identity of the person pictured.“ Diese Lesart wird für das prononcierte Selbstdarstellen von Haller im Kriegsgefangenenlager übernommen.

7) Conclusio

Die Struktur der vorliegenden Arbeit ist der Katalogisierung des Österreichischen Filmmuseums gefolgt und soll nun in der zusammenfassenden Betrachtung mit Blick auf die formulierte Fragestellung noch einmal aufgenommen werden. Die Erkenntnisse aus den einzelnen Kapiteln werden abschließend dargelegt, um die eingangs konzipierte Frage nach den Erinnerungs- und Identitätskonstruktionen in dem Filmmaterial zu beantworten. Anhand von fotohistorischen, filmwissenschaftlichen und soziologischen Theorieansätzen konnten Überlagerungen, Widersprüche und Differenzen im Verhältnis von privater Filmpraxis und historischen Quellen freigelegt werden.

Da es keinen Kontakt zur Familie Haller gibt, wurden Nachforschungen beim *Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs*, beim *Heeresgeschichtlichen Museum*, bei der Abteilung *Militärarchiv des Bundesarchivs* in Freiburg sowie bei der *Deutschen Dienststelle (WASt)* in Berlin angestellt. Aus den Angaben genannter Institutionen resultiert zur aufgezeichneten Feldpostnummer 08132, dass Haller mit dem Landesschützenbataillon 889 ab dem 15.08.1940 dem Militärbefehlshaber Frankreich und ab dem 6.12.1941 mit der 281. Sicherungsdivision der Heeresgruppe Nord unterstellt war. Anhand des Filmmaterials konnte die Ortschaft Sens in Frankreich ausgemacht werden, da mehrere Aufnahmen die Kathedrale Saint-Étienne zeigen. Die Organisation Arory (Association pour la Recherche sur l'Occupation et Résistance dans l'Yonne) konnte diese Annahme bestätigen und stellte weitere Informationen zu der Situation im Département Yonne während der nationalsozialistischen Besatzung, vor allem in Bezug auf die der Kolonialsoldaten, zur Verfügung. Eine räumliche Kontextualisierung der Aufnahmen vom rückwärtigen Heeresgebiet, dem die 281. Sicherungsdivision zugeteilt war, konnte über Jürgen Kilians umfangreiche Auseinandersetzung „Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im Russischen Nordwesten 1941 – 1944: Praxis und Alltag im Militärverwaltungsgebiet der Heeresgruppe Nord“ zumindest für die Stadt Pskov aufgrund der Zitadelle vorgenommen werden. Doch ein Großteil der Aufnahmen konnte für eine historiographische Analyse nicht herangezogen werden, da nicht erkenntlich ist, wo und wann das Filmmaterial entstanden ist.

Wie an unterschiedlichen Abschnitten dieser Arbeit festgehalten, wäre für eine fundierte mentalitätsgeschichtliche Deutung des Materials die Einbettung in (Kriegs-)Tagebücher, Feldbriefe sowie Interviews notwendig gewesen, die den Rahmen jedoch überschritten hätte. Für eine über die privatfilmische Erinnerungskonstruktionen hinausgehende Untersuchung, die die Funktion und Motivation der Amateurfilmpraxis zum Gegenstand hat, wäre zusätzlich ein umfassenderes Ausmaß an Filmmaterial hinzuziehen.

Zu Anfang der Arbeit wurde sich der Vorstellung einer Authentizität von Familienfilmen kritisch genähert, um daraufhin mit Roepkes praxisorientiertem Zugang auf narrative Mikroelemente in „Dornbach/Linie 48“ einzugehen. Hinzugezogen wurde zeitgenössische Handbuchliteratur, um die Gestaltung von inszenierten Sinneinheiten in Hallers Filmen auf in Zeitschriften und Regelwerken publizierte Empfehlungen und Anleitungen der 1930er Jahre zu beziehen. Die Filme erwiesen sich durch die notwendige, vorausgehende Planung in Relation zu seinem gesamten Filmschaffen als ambitioniert im Bemühen kleine Geschichten zu erzählen, die – durch die Konstruktion sozialer Situationen für die Kamera – den trüben Alltag aufwerten. Darüber hinaus konnten darin Bedürfnisse aufgezeigt werden, bewusst gewählte Ausschnitte des eigenen Lebens für die zukünftige Erinnerung zu inszenieren. Die konstruierten Familienerinnerungen beziehen somit vor allem die scheinbar glücklich verlebten Augenblicke in die (Selbst)Inszenierungen ein und wurden daraufhin mit Siereks Ausführungen zur Zeitlichkeit bei der Lektüre von Familienfilmen verbunden. Die harmonischen wie intimen Familiengeschichten der Hallers konnten durch den normativ-imaginären Lektüre-Modus des Futur II („Es wird schön gewesen sein“) gedeutet werden, indem sich in privaten Filmen vornehmlich familiale Wunschbilder konstituieren. Die Organisation des Films bestätigte die Deutung von Familienfilmpraxis, ausschließlich glücklich verbrachte Augenblicke ('Ausflug ins Grüne', 'Ausflug in den Prater', 'Freunde und Familie bei Kaffee und Kuchen', 'Die Kinder beim Spielen', 'Ausflug in das Schwimmbad' oder 'Beim Sonnenbad') für die Kamera herzustellen und für die Zukunft zu fixieren.

Im dritten Kapitel „'Wien 1935 bis 1945': Sehnsucht nach Privatheit“ wurden erkennbare ästhetische Ambitionen nachgezeichnet und in den für die Familienfilmpraxis bedeutenden Zusammenhang der sozialen Konventionen gesetzt. Für eine gelungene Inszenierung notwendige Kommunikationsprozesse vermitteln den Beteiligten – zumeist über die zentrale Position des Vaters und Ehemanns – die angestrebte Inszenierung, sodass anhand spezifischer Szenen aufgezeigt wurde, dass auf ästhetischer und sozialer Ebene für das erwünschte „Ergebnis“ interagiert werden muss. Die patriarchale Geschlechterordnung hat sich auch für die Familienfilmpraxis der Hallers zu erkennen gegeben, wobei die wenigen Situationen, in denen die Mutter und Ehefrau gefilmt hat, auf ihre Spielräume untersucht wurden. Inwiefern sich für den „Eindringling“ die Lektüre von Familienfilmen mit den im Bild sichtbaren Familienangehörigen ändert, wurde unter Bezugnahme auf Siereks Ausführung zu Wunschbildern und imaginärer Wirklichkeitskonstruktion in Familienfilmen aufgezeigt. In diesem Zusammenhang wurde das Verhältnis der öffentlichen und privaten Sphäre unter dem Vorzeichen der Absenz politischer Ereignisse und Markierungen im urbanen Raum (wie bspw. Flaggen und Plakate) in den Wien-Aufnahmen bestimmt. Die (bürgerliche) Vorstellung von Familie als privater, vor staatlichem Zugriff geschützter Bereich wich im Nationalsozialismus dem Bestreben einer Identifikation mit der „Volksgemeinschaft“, der sich

die Individuen durch die Mitgliedschaft in den vielfältigen Massenorganisationen zu unterwerfen hatten. Ebenso wurde die politische Durchdringung des (für den privaten Gebrauch vorgesehenen) Schmalfilmvertriebs dargelegt, um Familienfilmpraxis als „glücksversprechende Freizeittechnologie“[344] und als einen Bereich zu verorten, der nach ideologisch wertvollen Kriterien im Nationalsozialismus gefördert wurde und demnach kaum mehr privat ist. Jedoch wurde herauskristallisiert, dass das öffentliche oder politische Geschehen für Haller kaum Anlass zum Filmen bot, sondern eher auf die vermeintlich privaten Freizeitaktivitäten fokussiert wurde. Der Bezug auf den intimen Familienrahmen wurde mittels Timm Starls Auseinandersetzung mit den Knipsern als durchaus verbreitet herausgestellt, um daraufhin Hallers Filme weniger als Chroniken des tagespolitischen Zeitgeschehens oder subversive Praxis zu sehen, sondern in Anlehnung an Schneider im Kontext der familialen Verfestigungstechnik zu verstehen.

Das vierte Kapitel setzte mit dem veränderten Zusammenhang, von der Familie zur Wehrmacht, die Diskussion um den Umgang mit den Aufnahmen an eben diesem Punkt an: Wurde die Aufforderung (mit begrenztem Erfolg) von NS-Organisationen sowie von Fachzeitschriften kundgetan, privates Fotografieren in den öffentlichen Dienst zu stellen, so zeigte sich mit dem Kriegseintritt ein ähnliches Bemühen für Aufnahmen von der Front. So können in der heutigen Rezeption die Filme aus Hallers Wehrmachtszeit nicht unabhängig von der kollektiven Geschichte des Nationalsozialismus betrachtet werden. Vielmehr wurde in dem Kapitel versucht, die Schnittstellen von subjektiver Verortung, ideologischer Färbung und historischen Erkenntnismöglichkeiten in „Soldaten in Frankreich“ sichtbar zu machen.

Mittels der am Material orientierten Analyse wurden Szenen der Selbstdarstellung in Frankreich von jenen Aufnahmen abgegrenzt, die laut Guerin eine ideologische Wirkungsweise – und dementsprechend historische und politische Aussagekraft – entfalten. Somit offenbarte sich in den privat markierten Szenen eine Ausrichtung in Motivwahl und Gestaltung, die beispielsweise für Ausflugsaufnahmen in Wien herausgearbeitet wurde (die Familie vor der Gloriette) und vernehmlich der privaten Erinnerungskonstruktion dient. Vorrangig ist dabei die Vermittlung des eigenen Blicks für andere Personen bei einer zukünftigen Vorführung, sodass die „intersubjektivitätssichernde Bedeutung“[345] als übereinstimmendes Merkmal der Familienfilme aus Wien und der Aufnahmen aus Frankreich betont wurde. Im Abschnitt „Krieg als Reise“ wurde das individuell konstruierte Gedächtnis in den Aufnahmen erneut im Spannungsfeld von Öffentlichkeit und Privatheit diskutiert, um schließlich aufzuzeigen, dass die private Markierung und der dementsprechend ausgeprägtere subjektive Kamerablick mit der von Guerin herausgearbeiteten ideologischen Bedeutung einhergehen kann. Anhand der Darstellung der französischen

344 Martina Roepke: *Privat-Vorstellung.* S. 172.
345 Vgl. Hilde Hoffmann: *On the road.* Erfahrung Urlaubsvideo. S. 245.

Kolonialsoldaten konnte – nach einem Exkurs zur Besatzungssituation um 1940/41 in Nordfrankreich – neben einem exotistischen Gestus das Bedürfnis ausgemacht werden, mithilfe der Kamera ein persönliches touristisches Souvenir zu kreieren. Die Kolonialsoldaten wurden durch ihre spezifische Inszenierung für die Kamera gegensätzlich zu Hallers bisherigen Filmgewohnheiten aufgezeichnet und erfüllten damit eine – über die Differenz zum „Anderen“ und „Fremden“ hergestellte – identitätssichernde Funktion. Identität (im Nationalsozialismus und im Krieg) wiederum wurde zuvor keineswegs als rein private Konstruktion definiert, sodass der Wehrmachtssoldat Haller in diesen Aufnahmen auch den kollektiven Blick des Militärkollektivs zu erkennen gibt.

Weiterhin wurden tendenziell realistische Szenen in dem Filmmaterial offengelegt, wobei die gefilmten Ereignisse meist nicht aufgrund einer zuvor geplanten Ambition artifiziell hergestellt wurden, sondern spezifische Kriterien wie dynamisches Personenverhalten für Hallers Motivwahl entscheidend waren. Die subjektiven Verortungen sind in diesen Szenen abgemindert und erweitern die Merkmale der Familienfilmpraxis – Anlässe zu schaffen, um ausgewählte, besondere und schöne Augenblicke in dem feststehenden Rahmen der Familie für die Zukunft filmisch zu fixieren – um Einblicke in den Kriegs- und Soldatenalltag. Laut Caneppele und Schmidt vom ÖFM „lauern gerade in den Falten des Alltäglichen die Kräfte einer Gesellschaft.“[346] Inwiefern insbesondere der uninszenierte Soldatenalltag Erkenntnispotential bietet, da der Kamerablick Hinweise für vorgelagerte Denkweisen geben kann, stand in den letzten beiden Kapiteln zur Diskussion. Folglich wurde mit dem Kapitel „Zum Wechselspiel von Formgebung und ‚realistischer Tendenz‘ in 'Soldaten in Frankreich'“ ein komplexer Grundstein gelegt, um die ambivalenten Bedeutungsebenen des Amateurfilms im Zweiten Weltkrieg im Allgemeinen und in Hallers Filmen im Speziellen theoretisch zu erfassen.

Das fünfte Kapitel „'Begräbnis eines Soldaten': Amateurfilm im Krieg und das ‚Andenken‘ an die Eroberungen im Spannungsfeld von Inszenierung und Dokument“ wurde mit einem Exkurs zu der Besatzungssituation im russischen Nordwesten eingeleitet, damit die Aufgaben der Sicherungsdivision, der Haller angehörig war, auf die bestimmende Motivwahl im Filmmaterial bezogen werden konnte. Der Brückenbau als wiederkehrendes Thema erwies sich folglich als ein Verantwortungsbereich der 281. Sicherungsdivision. Im Weiteren wurde die Differenzierung zwischen realistischer Tendenz und inszenierten Situationen ausgearbeitet, um diese Kategorien als Orientierungshilfen in den verwobenen Konstellationen von privater Erinnerungskonstruktion und (propagandistischer) Förderung durch die militärischen Organisationen hinzuziehen. Somit stellte sich vor dem Hintergrund der subjektiven Verortung Hallers in den Aufnahmen die Frage nach der

346 Paolo Caneppele/Raoul Schmidt: *Amateurfilme und Kleinfilmformate im Österreichischen Filmmuseum,* Wien. S. 245.

Identifikation mit dem militärischen Kollektiv. Nachdem tendenziell realistische Szenen untersucht wurden, konnten sowohl im Verzicht als auch durch die Einbindung von Selbstdarstellungen ideologische Bedeutungen ausgemacht werden. Bei der Auseinandersetzung mit den Aufzeichnungen von Begräbnissen und Märschen stellte sich heraus, dass diese nicht nur aufgrund der zeitlichen Möglichkeit entstanden sind, sondern durchaus die Leistungen der Soldaten zum Ausdruck bringen (sollen). Zerstörungen von Dörfern, die die Wehrmacht auf den Befehl „Verbrannte Erde“ durchführte, zeichnete Haller in registrierendem Modus auf, während der Brückenbau zum Teil als privat markierter Bereich innerhalb der Wehrmachtstätigkeiten dokumentiert wird. Eingehende Überlegungen zur Szene 'Brückenbau' verdeutlichten die Überlagerung von subjektiver Verortung und Identifikation mit der Wehrmacht sowie von „realistischer Tendenz“ und inszenierter Situation. Das Inszenierungsbestreben wurden vor allem im Rahmen der Selbstdarstellungen herausgestellt, die nicht nur über den soldatischen Alltag (wie bspw. 'Waschen im Schnee'), sondern auch die Pflichten, die Haller nun im Gegensatz zu den Wien-Aufnahmen in seine Filmpraxis einbezieht, kommunizieren. Somit konnte der Gegensatz zu den Frankreich-Aufnahmen daran festgemacht werden, dass kaum mehr Motive und Sujets abseits der soldatischen Tätigkeiten kreiert wurden, die vorgelagerten kollektiven Wunschbildern (die schöne Zeit in der Wehrmacht) entsprechen, sondern die Filmpraxis eine größere Nähe zum arbeitsreichen Lebensalltag der Wehrmachtsangehörigen aufweist. Spezifischen Szenen konnte ideologische Bedeutung beigemessen werden, insbesondere durch die vermittelte „soldatische Härte“ und Hallers Selbstdarstellungen in Ausübung seiner Dienstpflichten. Die Exkurse zu den Besatzungssituationen sollten als Folie dienen, um die Veränderungen im Aufgabengebiet und somit im Wehrmachtsalltag als prägenden Umstand in der Filmpraxis auszuweisen. Wurden zuvor besondere Anlässe und Situationen geschaffen, um zu filmen, so scheint die Kamera nun eher eine „veralltäglichende“ Funktion einzunehmen, die laut Köstlin die Kriegserfahrungen in erzählbarer Form darbietet. Die Aufnahmen von der einheimischen Bevölkerung wurden ebenso untersucht, wobei sich das Machtverhältnis in den '(Selbst)Darstellungen mit Frauen' und in den 'Tanzdarbietungen' unterschiedlich zu erkennen gab: Während ersteren ein subtiler sexueller Gestus attestiert wurde und die Frauen in der Interaktion mit Haller und Kameraden viel eher als Trophäen in Erscheinung getreten sind, hat sich bei dem Tanz für die Wehrmacht ein Machtgefälle durch die fehlende Interaktion visualisiert. Die (vorwiegend weibliche) Zivilbevölkerung ist in diesen Aufnahmen als different gegenüber der Wehrmacht exponiert.

Im letzten Kapitel wurde das Filmmaterial, das zu einem großen Teil in einem Kriegsgefangenenlager entstanden ist und zudem die „Vorbereitung“ auf die Exekution eines Partisanen zeigt, im Zusammenhang mit filmischer Zeugenschaft untersucht. Das Ereignis, das Haller mit der Kamera aufgezeichnet hat, wurde mit Agamben auf die Unmöglichkeit ein Zeugnis

abzuliefern gedeutet, da die Zeugen die Verbrechen, die ihnen angetan wurden, nicht mehr bezeugen können. Mit dem Filmmaterial ist somit ein Verweis auf nationalsozialistische Verbrechen entstanden, das von diesem Entstehungskontext nicht losgelöst werden und folglich die filmende Person als Teil der Wehrmacht nicht außer Acht lassen kann.

Gegenüber der zuvor untersuchten Darstellung der „eigenen Toten“ im Rahmen des Beerdigungsrituals wurde mit Holzers Ausführungen auf die Differenz in Hallers Aufnahmen von den toten sowjetischen Kriegsgefangenen hingewiesen. Eine voyeuristische Faszination für die toten Körper und ihre Wunden wurde anhand der „Filmsprache“ (Einstellungsgröße, Perspektive, Kadrierung) begründet und durch den fragwürdigen Umstand der Selbstdarstellung vor den Leichen vor die Herausforderung einer Deutung gestellt, die den Fokus und die Insistenz auf das Grauenhafte über eine realistische Tendenz hinausgehend zu erklären vermag. Die (abrupt endende) Aufzeichnung der Partisanenerhängung war ebenso wenig ausschließlich durch ideologische Gründe der Stärkung der eigenen (kollektiven) Identität als Wehrmachtssoldat bestimmt. Haller setzte sich über das Fotografierverbot bei Exekutionen hinweg, sodass das Übertreten des „soldatischen Gehorsams“ Anlass gab, für die Deutung bei den subjektiven Beweggründen – diese Erlebnisse filmisch zu fixieren – anzusetzen. Es erschien notwendig, sich den psychischen Bedürfnissen, die diesen Aufnahmen zugrunde liegen, spekulativ zu nähern. Mit Reifahrth und Schmidt-Linsenhoff wurden Wahrnehmungsweisen konstatiert, die für private Fotografien von Gräueltaten aus dem Zweiten Weltkrieg geltend gemacht werden können: Die Reduktion der Empfindung im Augenblick des Geschehens, sodass die Kamera eine distanzierende und abwehrende Wahrnehmung oder einen luststeigernden Affekt ermöglicht, der sich in Form einer sadistischen Schaulust vollzieht.

In dieser Arbeit wurde das Filmmaterial von Haller in seinem (nahezu) gesamten Umfang als Ausgangspunkt genommen, um Deutungsansätze für den Entstehungskontext zu finden und jedem der Filme – von den ambitionierteren Familienfilmen über die Amateurfilme der Wehrmachtszeit in Frankreich und Russland bis zu den Aufnahmen von den Gräueltaten – ein wenig von der großen Leerstelle zu nehmen, die sich beim ersten Sehen aufgetan hat. Historische Kontextualisierungen und (transdisziplinäre) theoretische Ansätze wurden nach Möglichkeit recherchiert und hinzugezogen, um das Filmmaterial les- und deutbar zu machen. Die Frage, „wie sich die Morde in die Privatheit der Familiengeschichten einmischen konnten“,[347] lässt sich ohne die Einbettung in eine Untersuchung der Vorführpraxis der Familie Haller nicht beantworten und muss für weitere Forschende in diesem Bereich vermutlich offen bleiben.

Einerseits zeigten sich wiederkehrend Selbstdarstellungen in Hallers Filmpraxis, die als subjektive Verortungen gelesen wurden, ohne der Filmpraxis zwangsläufig eine affirmative oder subversive

[347] Helmut Lethen: *Der Schatten des Fotografen.* Bilder und ihre Wirklichkeit. Berlin: Rowohlt 2014, S. 193.

Haltung zur nationalsozialistischen Ideologie zu unterstellen. Das vermittelte Freizeit- und Liebesleben in Wien und Frankreich offenbart vor allem das Bestreben, schöne wie glückliche Momente und „exotische“ Erlebnisse von der „Kriegsreise“ auszuwählen. Mit den Aufnahmen von der Ostfront überwiegen nun Bilder, die nicht mehr diesen verschönten, subjektiven Blick artikulieren, sondern die Strapazen, Beerdigungsrituale und der „Arbeitsalltag“ der Kompanie lassen die privaten Erinnerungskonstruktionen mit den Darstellungen der „tapferen“ Wehrmachtstruppe verschmelzen. Das wurde anhand der Truppenaufnahmen bei ihren Aufgaben und Hallers Selbstdarstellungen aufgezeigt, die mit den Russland-Aufnahmen nahezu ausschließlich vor dem Hintergrund der soldatischen Pflichten vorgenommen werden.

Das Kriegsgrauen findet sich nur in der Darstellung des 'Anderen' als erniedrigtes Opfer: die sowjetischen Kriegsgefangenen und der Partisan. Der in den ersten Kapiteln eingeführte gemeinschaftsstiftende (und erinnerungsstiftende) Sinn konnte für die Aufnahmen aus Hallers Kriegszeit schließlich aufgenommen und aktualisiert werden: Die Identität der Wehrmachtkompanie und Hallers Zugehörigkeit zu ihr wurden mit diesen Filmen gemeinschaftsstiftend verfestigt und stabilisiert, an einem Punkt, wo die einzelnen Soldaten tagtäglich mit der Möglichkeit des eigenen Todes konfrontiert waren. Somit konnten bei der Analyse des Filmmaterials weder wesentlich ideologisch gefärbte Sichtweisen ausgeklammert werden noch ließen sich ausschließlich „propagandistisch wertvolle“ Heldenerzählungen finden. Vielmehr wurde das Konglomerat aus subjektivem und (selbst)vergewisserndem Kamerablick (schon durch die Motivwahl bedingt) und zunehmender Identifikation dieses Blicks mit dem Wehrmachtskollektiv (durch die Gestaltung der „Eigen-“ und „Fremdbilder“ sowie den Fokus auf die soldatischen Aufgaben) herausgearbeitet.

Die Grenzen eines erinnerungskulturellen Umgangs wurden dargelegt, da – entgegen bspw. der Wehrmachtsausstellung [348] – eine Fülle an Kontextinformationen fehlt, die für eine historiographische Einordnung notwendig wären. Ebenso wäre eine Rekonstruktion des Familiengedächtnisses[349] anhand des Konvoluts und seiner Vorführung im Familienkreis über die Einbettung in Interviews hilfreich bei einer ausgeweiteten Beschäftigung mit den Haller-Filmen.

Die Familienfilmpraxis gab Anlass und Motivation, jenseits eines anstrengenden oder traurigen Alltags 'Geschichten' zu kreieren. Die Amateurfilme von Wehrmachtssoldaten dokumentieren hingegen Erlebnisse, die im Alltag ihren Ausgangspunkt haben, sodass sich die Haller-Filme nur im dargelegten Spannungsfeld von Inszenierung und Dokument, Ideologisierung und subjektivem Bedürfnis, nationalsozialistischer Vergangenheit und partikularer Perspektive, kollektiver

---

348 Die Wehrmachtsausstellung wurde von 1995 bis 1999 und in veränderter Fassung von 2001 bis 2004 gezeigt, vgl. dazu u.A.: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hannes Heer und Klaus Naumann (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 1995.

349 Vgl. dazu bspw.: Margit Reiter: *Die Generation danach*. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2006.

Identitätskonstruktion und privater Erinnerungskonstruktion sehen und verstehen lassen. Die hier vorgestellten Ergebnisse könnten als Orientierungsmöglichkeit in diesem verzweigten Feld dienen.

8) Anhang

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia.* Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt.* Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne.* Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart: Klett-Cotta 2008.

Assmann, Jan/Hölscher, Tnio: Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Barsy, A. v.: Kurzschule der Beleuchtung. In: Filmtaschenbuch für Alle. Filmbücher für Alle 14. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1939.

Blaschko, Fritz: *Schmalfilmbasteleien.* Berlin: Otto Elsner Verlagsgesellschaft 1941.

Blümlinger, Christa: *Blick auf das Bilder-Machen.* Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, S.193-208.

Boll, Bernd: *Das Adlerauge des Soldaten.* Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg. In: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Heft 85/86, Jg. 22, Sept./Dez. 2002, S. 75-87.

Bopp, Petra: *Fremde im Visier.* Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg. Bielefeld: Kerber 2012.

Bopp, Petra: *Fremde im Visier.* Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten. In: Anton Holzer (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet.* Krieg und Fotografie. Marburg: Jonas Verlag 2003.

Bourdieu, Pierre: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie.* In: Pierre Bourdieu/Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006.

Bourdieu, Pierre: *Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede.* In: Pierre Bourdieu/Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006.

Caneppele, Paolo/Schmidt, Raoul: *Amateurfilme und Kleinfilmformate im Österreichischen Filmmuseum,* Wien. In: Geschichte und Region: Storia e regione. 21. Jahrgang, 2012, Heft1 und 2, Hg.: Andrea Bonoldi et.al., Innsbruck: Studien Verlag 2013, S. 243-252.

Castel, Robert: *Bilder und Phantasiebilder.* In: Pierre Bourdieu/Luc Boltanski u.a.: *Eine illegitime Kunst.* Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006.

Chalfen, Richard: *Home movies as cultural documents.* Sari Thomas (Hg.): Film/Culture: Explorations of cinema in its social context. Metuchen, NJ: Scarecrow Press 1982, S.126-138.

Citron, Michelle: *Home movies and Other Necessary Fictions.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1999.

Claussen, Detlev: *Grenzen der Aufklärung.* Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994.

Dannecker, Karin: *Die Wahrheiten des Kitsch.* In Psychologie & Gesellschaftskritik, 37 (2), 2013, S. 9-26.

Deeken, Annette: *Reisefilme.* Ästhetik und Geschichte. Filmstudien, Band 38. Remscheid: Gardez! Verlag 2004

Deren, Maya: *Poetik des Films.* Wege im Medium bewegter Bilder. Berlin: Merve Verlag 1984, S. 17-19.

Didi-Hubermann, Georges: *Bilder trotz allem. München.* Wilhelm Fink Verlag 2007.

Ebbrecht, Tobias*: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis.* Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld: Transcript 2011.

Elm, Michael: *Zeugenschaft im Film*. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin: Metropol 2008, S. 21-81, 103-144.

Fest, Karin/Yazdanpanah, Marie-Noëlle: *„Was hat das mit mir und meiner Vergangenheit zu tun?“* Geschichte, ephemere Filme und deren Vermittlung. In: Karin Fest, Marie-Noëlle Yazdanpanah, Siegfried Mattl (Hrsg.): Geschichte und Filmvermittlung: Neue Perspektiven. Zeitgeschichte 4 / 40. Jg. / 2013. S. 227-235.

Fest, Karin: *Stadt. Bewegung. Amateurfilm.* Zur medialen Kartographie des bürgerlichen Amateurfilms in den 30er Jahren. In: Linda Erker et al. (Hg.): Update! Perspektiven der Zeitgeschichte. Zeitgeschichtetage 2010. Innsbruck: Studienverlag 2012.

Gehmacher, Johanna/Mesner, Maria (Hrsg.): *Frauen- und Geschlechtergeschichte*: Positionen / Perspektiven. Innsbruck, Wien (u.a.): Studienverlag 2003.

Gerheim, Udo: *Die Produktion des Freiers: Macht im Feld der Prostitution. Eine soziologische Studie.* transcript Verlag, 2012.

Geuss, Raymond: *Privatheit*. Eine Genealogie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

Gross-Talmon, Paul: Filmrezepte für den Hausgebrauch. Kleine Drehbücher für Jedermann. Halle (Saale): Wilhelm Knapp Verlag 1939.

Guerin, Frances: *Through Amateur Eyes.* Film and Photography in Nazi Germany. Minneapolis: University of Minnesota Press 2012.

Hausen, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte.* Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. Band 202. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Heer, Hannes: *Tote Zonen*. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront. Hamburg: Hamburger Edition 1999

Hoffmann, Hilde: *On the road*. Erfahrung Urlaubsvideo, S. 239-247. In: Ralf Adelmann, Hilde Hoffmann, Rolf Nohr (Hg.): REC – Video als mediales Phänomen. Weimar: VDG 2002.

Hohenberger, Eva: *Dokumentarfilmtheorie*: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8: 1998, S. 9-31.

Holzer, Anton: *Das fotografische Gesicht des Krieges.* Eine Einleitung. In: Anton Holzer (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet.* Krieg und Fotografie. Marburg: Jonas Verlag 2003.

Hornung, Ela: *Das Schweigen zum Sprechen bringen.* Erzählformen österreichischer Soldaten in der Deutschen Wehrmacht. In: Walter Manoschek (Hrsg.): Die Wehrmacht im Rassenkrieg. Der Vernichtungskrieg hinter der Front. Wien: Picus Verlag 1996.

Hüppauf, Bernd: *Der entleerte Blick hinter der Kamera.* In: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hannes Heer und Klaus Naumann (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 1995. S. 504-527.

Jahn, Peter: *Bilder im Kopf – Bilder auf dem Papier.* In: Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. S. 8-12.

Kesting, Robert W.: *Blacks Under the Swastika: A Research Note.* The Journal of Negro History. Volume 83 1998, S. 84-99.

Kilian, Jürgen: *Wehrmacht und Besatzungsherrschaft im russischen Nordwesten 1941-1944.* Praxis und Alltag im Militärverwaltungsgebiet der Heeresgruppe Nord. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012, S. 122. In: Stig Förster/Bernhard R. Kroener/Bernd Wegner/Michael Werner (Hg.): Krieg in der Geschichte (KriG). Band 75.

Kirchhoff, Christine: *Die Möglichkeit als eine der Wirklichkeit fassen*. Über den Erfahrungsbegriff Theodor W. Adornos. In: Gesellschaft als Verkehrung. Perspektiven einer neuen Marx-Lektüre. Freiburg: ça ira-Verlag 2004.

Klaps, Constanze: Die inszenierte Illusion – Temporäre Architektur des Nationalsozialismus in Wien. In: Linda Erker (Hg.): Update! Perspektiven der Zeitgeschichte : Zeitgeschichtetage 2010. Innsbruck (u.a.): Studienverlag 2012.

Klippel, Heike: *Film und gelebte Zeit.* In: Synema (Hg.): *Kinoschriften 5: Auf der Suche nach dem Filmischen.* Wien: Synema 2002.

Köstlin, Konrad: *Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise II*. Bios, Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History. 1989, 2, S. 173-182.

Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 52-65.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films.* Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hg. Von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Kuball, Michael: *Familienkino.* Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931-1960. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Kuplent, Friedrich: *Kontraste im Amateurfilm.* In: Photo- und Kino-Sport. Wien: Herlango Photo-Gesellschaft m.b.H. März 1938, S. 54f.

Kuplent, Friedrich: *Rund um den Filmtitel*. In: Photo- und Kino-Sport. Wien: Herlango Photo-Gesellschaft m.b.H. November 1938, S. 213.

Kuplent, Friedrich: *Kommen Gäste ins Haus....* In: Photo- und Kino-Sport. Wien: Herlango Photo-Gesellschaft m.b.H. Oktober 1938, S. 193f.
Lange, Hellmuth: *Wir filmen mit 9,5*. Filmbücher für Alle 8. Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1942, S. 45-115.

Lanzmann, Claude: Der Ort und das Wort. Über *Shoah*. In: Ulrich Baer: Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 101-118.

Latzel, Klaus: *Kollektive Identität und Gewalt.* In: Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt (Hg.)*: Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. S. 13-22.

Lesky, Carina: *Filmen Gehen.* Dem Amateurfilm auf den Fersen. In: Werner Michael Schwarz und Ingo Zechner (Hrsg.): *Die helle und die dunkle Seite der Moderne.* Festschrift für Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Wien, Berlin: Turia + Kant 2014.

Lethen, Helmut: *Der Schatten des Fotografen.* Bilder und ihre Wirklichkeit. Berlin: Rowohlt 2014, S. 178-198.

Lethen, Helmut: *Schrecken und Schatten des family frame in Brieftaschen, privaten Sammlungen und öffentlichen Ausstellungen.* In Anke Kramer, Annegret Pelz (Hg.): *Album.* Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein 2013, S. 156-167.

Loebenstein, Michael/Mattl, Siegfried: *Missratene Figuren. Der „Anschluss"1938 im „ephemeren" Film:* In: Zeitgeschichte Heft 1, Jg. 35, Innsbruck/Wien: Studienverlag 2008, S. 35-46.

Luckett, Moya: *„Filming the Family":* Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship. The Velvet Light Trap. Number 36, Fall 1995. Austin: University of Texas Print 1995, S. 21-36.

Lullack, Fred: Merkbuch für Schmalfilmer. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1945.

Mae, Michiko/Schmitz, Julia: *Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit: Die moderne Familie in Japan und Deutschland bis 1945*. In: Japanstudien: Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung. München. Band 19, 2007, S. 49-79.

Mattl, Siegfried/Öhner, Vrääth: The Aesthetics of the Possible: *The Green cockatoo* as Bricolage of Heterogeneous Traditions. In: Ryan Shand and Ian Craven: Small-Gauge Storytelling. Disccovering the Amateur Fiction Film. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013, S. 243-259.

Mühlfeld, Claus: Nationalsozialistische Familienpolitik: Familiensoziologische Analyse der nationalsozialistischen Familienpolitik. Stuttgart: Enke Verlag 1989.

Neitzel, Sönke: *Die Banalitäten des Kriegsalltags.* Anmerkungen zu den Wahrnehmungen und Deutungen deutscher Soldaten im Totalen Krieg. In: H. Konrad, G. Botz, Stefan Karner, S. Mattl (Hg.): Terror und Geschichte. Veröffentlichungen des Clusters Geschichte der Ludwig Boltzmann Gesellschaft. Band 2. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012.

Nicholson, Heather Norris: *Moving Pictures, Moving Memories.* Framing the Interpretative Gaze? In: Sonja Kmec and Viviane Thill (Hrsg.): *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*. Trier: Kliomedia 2009, S. 69-78.

Nicholson, Heather Norris: Framing the View: Holiday Recording and Britains' Amateur Film Movement, 1925-1950. In: Ian Craven: Movies on Home Ground. Explorations in Amateur Cinema. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2009.

Odin, Roger: *Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen*. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: Montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Pragmatik des Films. Marburg: Schüren. 11/2/2002, S. 42-57.

Odin, Roger: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, S. 125-145.

Opfermann, H.C.: Die neue Schmalfilm-Schule. Harzburg: Heering-Verlag 1940.

Paul, Christa: *Zwangsprostitution von Mädchen und Frauen im Nationalsozialismus.* In: Barbara Drinck (Hrsg.): *Zwangsprostitution in Kriegs- und Friedenszeiten.* Tagungsdokumentation, 2004, S. 60-68.

Plaumann, Hanns: *Dramatischer Frühlingsfilm.* In: Photo- und Kino-Sport. Wien: Herlango Photo-Gesellschaft m.b.H. April 1938, S.75.

Plaumann, Dr. H.: Brief an einen Anfänger. In: Filmtaschenbuch für Alle 1940. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp 1940.

Reifarth, Dieter/Schmidt-Linsenhoff/Viktoria: *Die Kamera der Täter.* In: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hannes Heer und Klaus Naumann (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 1995.

Reiter, Margit: *Die Generation danach*. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2006.

Roepke, Martina: *Privat-Vorstellung.* Heimkino in Deutschland vor 1945. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006.

Roepke, Martina: *Bewegen und Bewahren.* Die Wirklichkeit im Heimkino. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, ‚Drittes Reich' 1933-1945. Stuttgart: Reclam 2005, S. 287-298.

Rössler, Beate: *Der Wert des Privaten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Sachsse, Rolf: *Die Erziehung zum Wegsehen.* Fotografie im NS-Staat. Dresden: Philo Fine Arts 2003, S. 208-222.

Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit.* Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld: Transcript-Verlag 2008

Scharf, Michaela: *Alltagsleben*. Bilder des Urbanen in einem Amateurfilm der 1930er Jahre. In: Werner Michael Schwarz und Ingo Zechner (Hrsg.): *Die helle und die dunkle Seite der Moderne.* Festschrift für Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Wien, Berlin: Turia + Kant 2014.

Scheck, Raffael: *Hitlers afrikanische Opfer.* Die Massaker der Wehrmacht an schwarzen französischen Soldaten. Berlin: Assoziation A 2009.

Schmiegelt, Ulrike: *„Macht euch um mich keine Sorgen..."*. In: Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt

(Hg.)*: Foto-Feldpost.* Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin: Elefanten Press Verlag 2000. S.23-31.

Schneider, Alexandra: *Die Stars sind wir*. Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren 2004.

Schneider, Alexandra: Gesten der Privatheit. *Christopher und Alexander* von Fredi M. Murer. In: Cinema. Das Private. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 44. Jahrgang. Zürich: Chronos 1999, S. 36-44.

Schneider, Alexandra: *Die Ankuft von Tante Erica.* Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen. In: Montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Anfänge und Enden. Marburg: Schüren. 12/2/2003, S. 119-129.

Schulz, Fritz: *Film-Schule.* Kurz und bündig. Das Nachschlagebuch für jeden Kinoamateur. Berlin: Photokino-Verlag 1938.

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. In: Susanne Hauser, Christa Kamleithner, Roland Meyer (Hg.): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielefeld: Transcript 20111, S. 352-358.

Shand, Ryan: Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities. The Moving Image,Volume 8, Number 2, Fall 2008, S: 36-60.

Sierek, Karl: „Hier ist es schön". Sich sehen sehen im Familienkino. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, S. 147-167.

Sontag, Susan: *Über die Fotografie.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2008.

Spode, Hasso: *Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" – ein Volk auf Reisen?* In: ders. (Hrsg.): *Zur Sonne, zur Freiheit!* Beiträge zur Tourismusgeschichte. Berlin 1991.

Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland von 1880 bis 1980. München; Berlin: Koehler & Amelang 1995.

Strasser, Alex: Kind und Kegel vor der Kamera. Tagebuchblätter eines Filmamateurs. Filmbücher für Alle (2). (Hrsg.: A. Kraszna-Krausz). Halle (Saale): Wilhelm Knapp Verlag 1932.

Streit, Christian: *Die sowjetischen Kriegsgefangenen in der Hand der Wehrmacht*. In: Walter Manoschek (Hrsg.): Die Wehrmacht im Rassenkrieg. Der Vernichtungskrieg hinter der Front. Wien: Picus Verlag 1996.

Tessin, Georg*: Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939-1945*. Neunter Band. Die Landstreitkräfte 281-370. Osnabrück: Biblio Verlag 1974.

Tessin, Georg: Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939-1945. Dreizehnter Band: Die Landstreitkräfte 801-13400. Osnabrück: Biblio Verlag 1976.

Ziegler, Reiner: *Die Welt im Auge des Filmamateurs*. Entwicklung analoger Filmformate und des Amateurfilms. In: Geschichte und Region: Storia e regione. 21. Jahrgang, 2012, Heft1 und 2, Hg.: Andrea Bonoldi et.al., Innsbruck: Studien Verlag 2013, S. 94-100.

Zimmermann, Patricia: *Professional results with amateur ease.* The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940. Film History. 2/3/1988, S. 267-281.

Zimmermann, Patricia: Morphing History into Histories: From Amateur Film to the archive of the future. In: Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories. Berkeley (u.a.): Univ. of California Press 2008, S. 275-288.

Zimmermann, Patricia R.: *Geographies of dersie: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film.* Film History, Volume 8, 1996, S. 85-98.

Zimmermann, Peter/Hoffmann, Kay: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, ‚Drittes Reich' 1933-1945. Stuttgart: Reclam 2005, S. 687-689.

Filmverzeichnis:

Mein Krieg. Harriet Eder und Thomas Kufus, BRD 1989.

Unser Krieg. Der unbekannte Krieg: Europäische Amateurfilme aus dem 2. Weltkrieg. Michael Kuball, BRD 2007.

Internetquellen:

http://www.arory.com/index.php?id=12 , Zugriff am 24.07.2014

http://www.filmmuseum.at/sammlungen/wien_bewegt/mission_statement , Zugriff am12.01.2015

http://www.oesta.gv.at/site/4995/default.aspx , Zugriff am 12.01.2015

https://www.bundesarchiv.de/bundesarchiv/organisation/abteilung_ma/index.html.de , Zugriff am 12.012015

https://www.dd-wast.de/de/startseite.html , Zugriff am 12.01.2015

Abbildungsverzeichnis

Kapitel 2):
Abb. 1: Linie 48, Dornbach (Interner Titel), Haller, Österreich, ohne Jahr (o.J.), 16mm, 00:05:45.
Abb. 2: Linie 48, Dornbach (I. T.), Haller, Österreich, o.J., 16mm, 00:05:46.
Abb. 3: Linie 48, Dornbach (I. T.), Haller, Österreich, o.J., 16mm, 00:20:28.
Abb. 4: Linie 48, Dornbach (I. T.), Haller, Österreich, o.J., 16mm, 00:20:45.
Abb. 5: Linie 48, Dornbach (I. T.), Haller, Österreich, o.J., 16mm, 00:04:19.
Abb. 6: Linie 48, Dornbach (I. T.), Haller, Österreich, o.J., 16mm, 00:04:26.

Kapitel 3):
Abb. 7: Wien 1935 bis 1945 (I. T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:03:19.
Abb. 8: Wien 1935 bis 1945 (I.T), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:02:16.
Abb. 9: Wien 1935 bis 1945 (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:02:17.
Abb. 10: Wien 1935 bis 1945 (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:09:36.
Abb. 11: Wien 1935 bis 1945 (I. T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 3/3,00:07:20.
Abb. 12: Wien 1935 bis 1945 (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:08:30.
Abb. 13: Wien 1935 bis 1945 (I.T.), Haller, Österreich, o.J. 9,5mm, Rolle 2/3, 00:08:32.
Abb. 14: Wien 1935 bis 1945 (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:03:14.

Kapitel 4):
Abb. 15: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:07:44.
Abb. 16: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:07:51.
Abb. 17: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:07:54.
Abb. 18: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 1/2, 00:01:47.
Abb. 19: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 1/2, 00:02:01.
Abb. 20: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:17:06.
Abb. 21: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:19:15.
Abb. 22: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:17:24.
Abb. 23: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 1/2, 00:15:49.
Abb. 24: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 1/2, 00:15:59.
Abb. 25: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 1/2, 00:14:46.
Abb. 26: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:09:19.
Abb. 27: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 2/2, 00:10:08.
Abb. 28: Soldaten in Frankreich (I.T.), Haller, Österreich, o.J., 9,5mm, Rolle 1/2, 00:11:38.

Kapitel 4):
Abb. 29: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 1/3, 00:03:44.
Abb. 30: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 1/3, 00:03:52.
Abb. 31: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 1/3, 00:04:35.
Abb. 32: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 1/3, 00:09:41.
Abb. 33: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 1/3, 00:09:45.
Abb. 34: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:05:50.
Abb. 35: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:05:59.
Abb. 36: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:06:10.
Abb. 37: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:06:31.
Abb. 38: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:06:38.
Abb. 39: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:04:54.
Abb. 40: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:04:55.
Abb. 41: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:06:49.
Abb. 42: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 3/3, 00:07:08.
Abb. 43: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:12:36.

Abb. 44: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:12:39.
Abb. 45: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:12:41.
Abb. 46: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:12:28.
Abb. 47: Begräbnis eines Soldaten (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, Rolle 2/3, 00:10:24.

Kapitel 5):
Abb. 48: Partisanenerschießungen, Russland (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, 00:03:04.
Abb. 49: Partisanenerschießungen, Russland (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, 00:05:13.
Abb. 50: Partisanenerschießungen, Russland (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, 00:08:43.
Abb. 51: Partisanenerschießungen, Russland (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, 00:08:52.
Abb. 52: Partisanenerschießungen, Russland (I.T.), Haller, Österreich, o. J., 9,5mm, 00:08:55.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem Konvolut von Familien- und Amateurfilmen aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums. Das in den 1930er und 1940er Jahren entstandene Filmmaterial wurde dem ÖFM 2003 von der „Familie Haller“ übergeben und soll nun aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive untersucht werden. Dabei fließen keine Informationen von den (ehemals) Beteiligten ein, sondern ausschließlich das Material bildet den Ausgangspunkt für die geführten Auseinandersetzungen. Zum einen werden die ästhetischen Ambitionen in den Familienfilmen aus Wien(-Umgebung) im Kontext damaliger Handbuchliteratur betrachtet und zum anderen die familial-intimen Erinnerungskonstruktionen in ihrem Verhältnis zu geschlechtsspezifischen Konventionen und öffentlichen wie privaten Sphären diskutiert. Die in den Filmen konstruierte (und inszenierte) Wirklichkeit gerinnt zu einer idealisierten Vergangenheit für die Zukunft, sodass die narrativen Bruchstücke in dieser kulturellen wie sozialen Praxis gleichzeitig auf die Leerstellen des Familien(film)lebens verweisen.

In einem weiteren Teil der Arbeit werden die Filme, die Haller als Wehrmachtssoldat in Nordfrankreich und Russland gedreht hat, thematisiert und in ihren veränderten Entstehungskontext eingefügt. Anhand der aufgezeichneten Feldpostnummer konnten grobe historische Kontextualisierungen für Hallers Einheit vorgenommen werden. Da nicht ausschließlich der „dauerhafte Ausnahmezustand“ des Krieges für die Veränderung in der Motivwahl verantwortlich gemacht werden kann, werden zudem Ansätze entwickelt, die den Zusammenhang von privatem und militärischem Bereich, von Selbstdarstellung und „Dienstpflichten“ anhand der Aufnahmen aus der Wehrmachtszeit bestimmen. An eine kollektive Geschichte geknüpft sind diese (nur bedingt) privaten Aufnahmen im Spannungsfeld von Inszenierung und Dokument zu verstehen, um im Weiteren ideologische Gesichtspunkte in die Betrachtung miteinzubeziehen. Ideologisierung vollzog sich laut Petra Bopp (und Bernd Boll) auch über die Förderung von Amateurfotografien (und ähnliches kann für Amateurfilme angenommen werden) durch die militärischen Institutionen, sodass private Aufnahmen in die Propagandakompanien und vice versa gelangten. Diese Erkenntnisse sowie der für die Familienfilmpraxis herausgearbeitete gemeinschaftsstiftende Sinn – der sich nun hin zum Wehrmachtskollektiv verschiebt – geben Anlass, um Hallers Amateurfilme aus dem Zweiten Weltkrieg auf das Verhältnis von sichtbarer subjektiver Verortungen und ideologischem Gehalt zu untersuchen. Abschließend werden Aufnahmen, die Gräueltaten des deutschen Vernichtungskrieges dokumentieren, in subjekttheoretische Überlegungen eingebettet, um sich dem äußerst ambivalenten Konvolut in seinen komplexen Bedeutungsebenen anzunähern.

Abstract

This master thesis analyzes a collection of family- and amateur films by the Austrian Film Museum (OeFM). These films from the 1930's and 1940's have been granted to the OeFM by the "family Haller" in 2003. They are analyzed from a cinema studies perspective relying only on the filmed material itself, not on contemporary witnesses or the like.

On the one hand the aesthetic ambitions in the family films from Vienna and the surrounding countryside are contextualized through the handbook-literature of that time, on the other hand the family-intimate construction of remembrance are discussed in relation to gender specific social conventions and the private and public spheres.

The reality constructed (and enacted) in these films crystallizes into an idealized past for the future and the fragments of this cultural and social praxis therefore point to gaps in the family (film) life itself.

In another part the films (filmed by Haller during his service as a soldier of the Wehrmacht in Northern France and Russia) are contextualized by re-embedding them into the altered circumstances of their creation. It was possible to roughly locate Hallers' military unit at given points in time through the recorded Feldpostnummern (reference number for military mail). New perspectives for understanding the relation of the private and the military, of self-portrayal and military duty of the time are developed since the "permanent state of exception" of war cannot be the sole explanation of the choice of motive. Understood in the context of collective history, these (not only) private recordings are located between enactment and documentation to include ideological aspects into the analysis. According to Petra Bopp (and Bernd Boll) the ideologization proceeded via the encouragement of amateur photography (and the same can assumed for amateur films) through the military institutions, so private recordings ended up in propaganda departments and vice versa. These findings as well as the established collectivizing function of the family films that are now re-focused on the collective of the Wehrmacht are reason to analyze Hallers' amateur films from WWII for the relationship of visible subjective localization and ideological elements. Finally recordings documenting the atrocities of the German war of annihilation are read through the lens of subject theoretical thoughts to grasp the multiple layers of meaning in this extremely ambivalent collection.

LEBENSLAUF

Persönliche Daten

Name	Sandra Ladwig
Geburtsdatum	17. September 1985
Geburtsort	Berlin
Wohnort	Rennweg 45/12, 1030 Wien
Email	sandra.ladwig@univie.ac.at

Schulausbildung

1992 - 1996	Grundschule Luthe
1996 - 1998	Orientierungsstufe Wunstorf
1998 - 2005	Hölty-Gymnasium Wunstorf Abschluss: Abitur

Ausbildung/Berufserfahrungen

Oktober 2005 – April 2006	Auslandsaufenthalt/Sprachreise in Mittelamerika
Oktober 2006	Studium der Kunst- und Medienwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
seit Oktober 2007	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
seit März 2011	Bibliothekarische Hilfskraft an der Zentralbibliothek für Physik und Chemie der Universität Wien