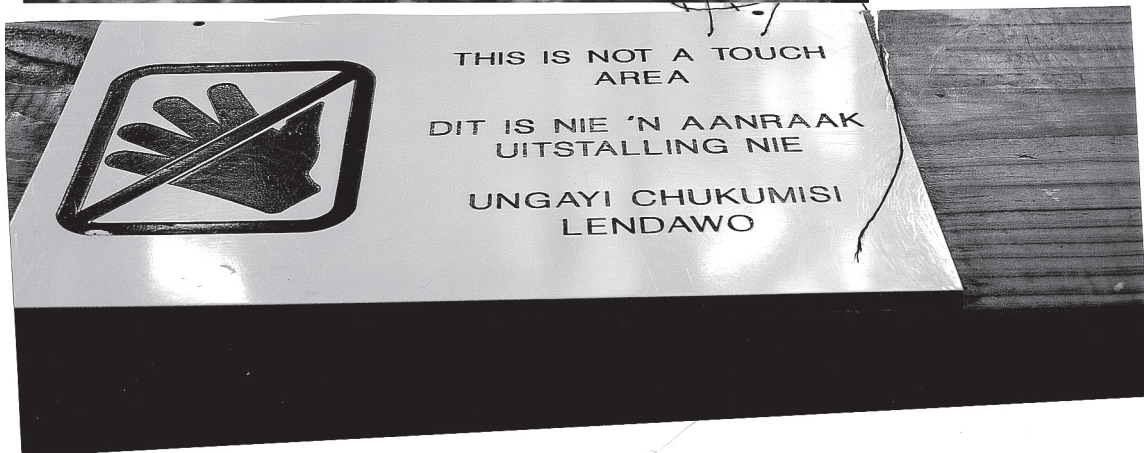
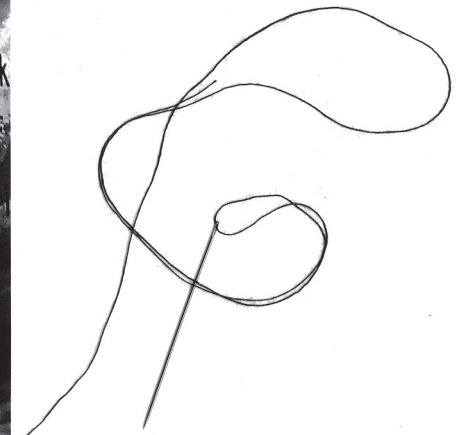


# kuckkuck

notizen zur alltagskultur



# impressum

**kuckuck**

Notizen zur Alltagskultur  
1/14, Jg. 29  
Erscheinungsfolge halbjährlich  
Einzelpreis 6,50 Euro  
ISBN 978-3-901270-31-4

**Homepage:**

<http://uni-graz.at/kuckuck>

**MedieninhaberInnen und  
HerausgeberInnen:**

Gerlinde Malli  
Johannes Moser  
Johanna Rolshoven  
Claudia Rückert  
Adelheid Schrutka-Rechtenstamm

**Redaktion:**

Die HerausgeberInnen und:  
Natalie Bayer  
Ruth Eggel  
Barbara Frischling  
Alexander Greie  
Markus Harg  
Anja Kittlitz  
Robin Klengel  
Elisabeth Luggauer  
Dunja Sporrer  
Georg Wolfmayr  
Armin Ziegler

**Layout:**

Natalie Bayer

**Kunstinsert (Umschlag und Innenteil):**

Susanne Schmitt

**Druck:**

Druckerei Printkick  
Truderingerstr. 306  
81825 München  
Tel: +49-(0)89-12472810

**Website:**

Markus Harg, Georg Wolfmayr

**Adresse der Redaktion:**

Prof. Dr. Johanna Rolshoven  
PD Dr. Adelheid Schrutka-Rechtenstamm  
Mag. Claudia Rückert  
Institut für Volkskunde und  
Kulturanthropologie  
Karl-Franzens-Universität Graz  
Attemsgasse 25/I  
A-8010 Graz

Prof. Dr. Johannes Moser  
Institut für Volkskunde/  
Europäische Ethnologie  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Oettingenstr. 67  
D-80538 München

**Rechte:**

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck,  
auch auszugsweise, nur mit Bewilligung  
der VerfasserInnen. Für den Inhalt der  
einzelnen Beiträge tragen deren  
VerfasserInnen die Verantwortung.

**Offenlegung:**

Der kuckuck ist ein nicht auf Gewinn  
gerichtetes Publikationsorgan für Bereiche  
der Alltagskultur.

**Zusendung von Manuskripten:**

Das Manuskript soll einen Umfang von  
acht Seiten bzw. 20.000 Zeichen nicht  
überschreiten. Natürlich besteht die  
Möglichkeit, uns Ihre Arbeiten zu mailen.

**e-mail:**

[kuckuck@uni-graz.at](mailto:kuckuck@uni-graz.at)

Thema für Heft 2/14:

**Figuren**

Redaktionsschluss: Mitte September 2014

Thema für Heft 1/15:

**Teilen**

Redaktionsschluss: Mitte März 2015

# Trautes Heim auf Zelluloid?

## Heile Welt, familiäre Sinnkonstitution und Macht in privaten Familienfilmen

Michael Geuenich, Marie Heidenreich

### Einleitung

Ähnlich wie „Diaabend“ setzt auch der Begriff „Familienfilm“ den inneren Projektor in Gang: Die fast schon klišeehaften Motive ziehen ebenso am geistigen Auge vorbei wie der filmende Vater, der freundlich-bestimmt einfordert, „mal was zu machen“, und wie der gemeinsame Genuss der rotstichigen Bilder des Super 8-Projektors auf weißen Tapeten.

Familienfilme sind dabei nach Roger Odin allgemein Bewegtbilder, die von einem Familienmitglied aufgenommen werden und die von Personen, Ereignissen oder Objekten handeln, die mit der Familiengeschichte verknüpft und nur für den Gebrauch innerhalb eines familialen Rahmens gedacht sind.<sup>1</sup> Wir verstehen Familienfilme im Speziellen und familiäre visuelle Erinnerungskultur im Allgemeinen als symbolische Kommunikation im Sinne Richard Chalfens: Die so entstandenen Bilder sind keine authentisch-indexikalischen Belege von „Realität“, die spontan und unintendiert entstanden. Die Bilder sind im Gegenteil trotz ihrer Zufälligkeit sinnfällig arrangiert und selektiert.<sup>2</sup>

Wie statistische Daten aus der BRD und aus Frankreich zeigen, war das Filmen (in) der Familie seit den 1960er Jahren eine weitverbreitete kulturelle Praxis, wenngleich auch nie so gebräuchlich wie die private Fotografie. Es erstaunt daher, dass die kulturwissenschaftliche Analyse des Familienfilms bei weitem nicht so fortgeschritten ist wie jene der Familienfotografie. Während Fotoalben und Fotografien gesammelt, aufbewahrt und erforscht werden, mangelt es beim Familienfilm noch an einer konsistenten Sammlungsstrategie der Archive ebenso wie an der Kenntnis des Quellenwerts dieser Filme. Eine der wenigen Ausnahmen ist das Filmarchiv des

LWL-Medienzentrums für Westfalen in Münster. Im Rahmen eines Master-Lehrforschungsprojekts des Seminars für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Universität Münster unter der Leitung von Elisabeth Timm und Ragnar Kopka konnten in Kooperation mit dem Archiv etwa 450 Familienfilme akquiriert werden. Diese stellen gemeinsam mit bereits im Archiv vorhandenen Beständen die empirische Grundlage dieses Beitrags dar.<sup>3</sup>

Im Folgenden soll davon ausgegangen werden, dass sich viele Ergebnisse der Fotografieforschung auch auf das Medium des Familienfilms übertragen lassen. So ähneln sich beispielsweise Fotoalbum und der editierte Familienfilm in vielen ihrer jeweiligen Charakteristika. Sowohl Fotografie als auch Film sind Bestandteile einer familialen visuellen Erinnerungskultur. Eine besondere Stärke des Familienfilms als Quelle für die kulturwissenschaftlich-historischen Disziplinen ist ihr emischer Charakter als kulturelles Dokument der familialen Selbstartikulation. Nicht der außenstehende Forscher, sondern die Familie selbst wirft hier den Blick auf sich selbst und offenbart ihre impliziten Ideale eines Familienlebens. Um diesen Idealen als Forscher aber auf die Spur kommen zu können, bedarf es eigentlich kontextueller Informationen – ohne diese bleiben die Filme rätselhaft: Welches Verhältnis haben die gezeigten Personen zueinander, welche Anlässe sind zu sehen und wer filmt überhaupt?

In Anlehnung an Susanne Regeners Konzept der „Visuellen Kultur“ und dem von ihr vorgeschlagenen analytischen Instrument einer „Bild-Diskursanalyse“<sup>4</sup> soll in diesem Artikel aber stattdessen nach Mustern in größeren Serien von Filmen gesucht werden, ohne auf den Kontext und die Besonderheiten des einzelnen Doku-

ments einzugehen – oder kurz gefragt: In welchen Formen wird Ordnung in den Familienfilmen sichtbar?

### Heile Welt

Die Stereotypie der Familienfilme hinsichtlich ihrer Sujets ist nahezu sprichwörtlich: „The symbolically created world of home movies is a very happy place, full of smiling people engaged in enjoyable and important activities.“<sup>5</sup> In den Bildern der Familie scheint alles in Ordnung zu sein. Der Betrachter sieht kein detailgetreues Abbild der Realität, sondern eine Selektion der schönen Momente des Lebens; in Abwandlung von Susan Sontags Diktum zur Fotografie: Es wird gefilmt, was schön ist.

Die Funktionen, die Filme (wie auch Fotografien) für die Familie übernehmen, sind im Wesentlichen die Identitätsarbeit, die Stärkung des sozialen Zusammenhalts innerhalb der Familie sowie die Funktion der Erinnerung.<sup>6</sup> Die Familie, aber auch das einzelne Mitglied, verhandelt also über die Bildprodukte den Platz in Gesellschaft und Familie, baut und stärkt mit ihnen die familialen Bande durch den Ausschluss alles Außerfamilialen und aktualisiert die Familiengeschichte stets von neuem.

Dabei greifen die Familienfilmer vor allem auf zwei Annahmen zurück, welche Merkmale ein Familienfilm haben sollte, um diese Funktionen angemessen erfüllen zu können: die Besonderheit der gefilmten Momente und die Konservierung derselben für eine vermeintliche Ewigkeit.

Ein Charakteristikum des Familienfilms ist, dass die Vergangenheit lediglich ausschnittsweise festgehalten wird. Es werden die besonders signifikanten Momente des Lebens (bzw. was man dafür hält) mit der Kamera dokumentiert. Andersherum gilt dies

ebenso: Manches erlangt erst Bedeutung dadurch, dass es im Bild festgehalten wird. Jedoch gibt es Tabuzonen des Filmens, die nicht des Festhaltens angemessen erscheinen – dass diese kulturell bedingt und historisch wandelbar sind, lässt sich anschaulich an der derzeitigen Hausse der Schwangerschaftsfotografie und dem verschwundenen Bildsujet des „verstorbenen Kindes“ ablesen.<sup>7</sup> Im Bewusstsein, dass die ausgewählten Anlässe eine besondere Bedeutung für die Familie und ihr Selbstverständnis haben müssen, verwundert es kaum, dass besonders „rites de passage“, lebens- und jahreslaufstrukturierende Feiern sowie die „ersten Male“ der kindlichen Entwicklung (erster Zahn, erste Schritte) oder eine Mischung daraus (erstes Weihnachten) in nahezu allen Familienfilmbeständen auftauchen. Für den Familienfilm scheint daher dasselbe zu gelten, was Bourdieu für die Fotografie festhält: Sie ist eine „(...) Technik der feierlichen Erhebung oder Technik des Festes und allemal Technik der feierlichen Erhebung des Festes (...).“<sup>8</sup>

Darüber hinaus ist die Alltagspraxis des Familienfilms von der Annahme bestimmt, dass die Filme für die „Ewigkeit“ gemacht sind und auch nachfolgenden Generationen noch Einblicke in das eigene Familienleben erlauben. Mit dem Familienfilm schreibt die Familie gleichsam ihre eigene visuelle Chronik für sich selbst und die Nachfahren – und diese soll natürlich nicht den Streit an der Festtafel, die Scheidung oder das Begräbnis zum Thema haben. Obwohl die Filme nur für den familialen Rahmen hergestellt wurden, so wird doch eine prinzipiell unendliche Haltbarkeit und unkontrollierbare Vergrößerung des Publikums angenommen, das auf jenes visuelle Familiengedächtnis zurückgreifen kann: „Family memories on film are about making good times last. Their actuality is stretched through time as a wish of how family, childhood, parenthood might be recorded permanently or, at least, for longer. Remembering is also about forgetting.“<sup>9</sup> Dies bietet auch eine mögliche Erklärung für die in den Filmen häufig zu beobachten-

de Scheu, gefilmt zu werden: Das Bild ist ein haltbares und soll darum ein ordentliches, ein perfektes sein. Letztlich ist die Hoffnung oder Sorge bezüglich der Haltbarkeit der Filme oftmals unzutreffend: Nicht nur nagt an den Filmrollen der Zahn der Zeit, auch die Abspielgeräte werden immer seltener und so wandern unzählige Filme vom Dachboden in den Orkus.

Trotz aller individuellen Bedeutung, die den Filmen beigemessen wird, bewegen sich die filmenden Familien auf einem schmalen Grat zwischen einzigartiger Identität und gesellschaftlicher Konformität. Das eigene Leben wird im Bild festgehalten, aber zugleich in einer hochgradig konventionalisierten Motivik. Diese sichert zum einen die sichtbare Ausstellung der Anpasstheit an gesellschaftliche Normen, Werte und Bildkonventionen – zum anderen aber, insbesondere durch (unintendierte) Rückgriffe auf ältere Bildtraditionen (z.B. aus Atelierfotografie oder Malerei) zeigen sich historisch weitere Horizonte einer visuellen populären Kultur.

Ähnlich wie bei Fotoalben lassen sich auch für den Familienfilm verschiedene Formen ausmachen. Jede Form und jedes Thema hat dabei eine eigene Motivik und eigene Vorgaben, die erfüllt sein wollen, um dem Ideal eines perfekten Familienlebens zu genügen: Nur ein Kind, das am Kopfende des Tisches sitzend die Kerzen auf dem Geburtstagskuchen ausbläst, ist ein glückliches Kind.

Ein weiteres Beispiel sind die Filme, die zu Weihnachten entstanden sind. In auffällender Gleichförmigkeit ziehen über verschiedene Familien und über verschiedene Jahrzehnte hinweg stets die selben Motive vorüber: der kindliche Blick durchs Schlüsselloch, der Schwenk von der Spitze des geschmückten Weihnachtsbaums auf Krippe und Geschenke darunter, das Auspacken der Geschenke durch die Kinder, das gemeinsame Familienessen an reich gedeckter Tafel.

In den Filmen erlebt man diese Feiern und Übergänge zwar als Individuum, aber bewegt sich letztlich innerhalb festgefügtter Formen: Familiäre und ge-

sellschaftlich-historisch konventionalisierte Codes vermischen sich in diesen Bildern.<sup>10</sup>

### Familienordnung

Wenn Kinder aus einer Paarbeziehung eine Kleinfamilie werden lassen, so ist dies für manche Familie der Anlass für die Anschaffung einer Filmkamera.<sup>11</sup> Indem in den Bildern eine symbolische Zusammenfügung in visuelle Formen eines verwandtschaftlichen Netzwerks stattfindet, wird familiäre Ordnung geschaffen und bewahrt. Marianne Hirsch spricht in diesem Zusammenhang vom „familial gaze“ und vom „familial look“, die Bildkonventionen prägen: Die familiäre Ideologie bildet den Rahmen, durch den auf (private) Bilder geschaut wird und in dem sich die abgebildeten Personen als Familie anordnen.<sup>12</sup> Prospektiv ließen sich in der Zusammenschau großer Mengen von Filmen aus bestimmten Jahrzehnten auf diese Weise bestenfalls sogar Befunde zu vorherrschenden Familienkonzeptionen im Milieu der filmenden Familien gewinnen.

Sowohl in der Produktions- als auch in der Verwendungspraxis der Filme werden Familienordnungen generiert und repräsentiert. Nach Roger Odin kommt der Produktion ein großer Anteil am Aufbau von Familienordnung und -identität zu. Die Kamera fungiert dabei als ein Interventionsinstrument, als eine Art Katalysator, dessen Funktion die zeitweilige Zusammenführung der Familie ist.<sup>13</sup> Dadurch, dass, wie oben gezeigt, die „besonderen“ und speziell die festlichen Momente Eingang in die visuelle Familienchronik finden, ist die Produktion der Filme zugleich auch eine Feier der Familie und stärkt deren Zusammenhalt. Auch die Vorführung der Filme ist ein elementarer Bestandteil in diesem Prozess. Darüber, dass die Filme nur einem recht exklusiven Zirkel zugänglich sind, lassen sich soziale Beziehungen aufbauen und verfestigen: Es obliegt der Familie, über das Publikum der Filme zu bestimmen. Die „Offenbarung“ dieser privaten Bilder kann auch Freunde oder weit entfernte Verwandte in den Zirkel der Familie integrieren. Der Film dient

dann gleichsam als soziale Beziehungen verstärkende Gabe im Sinne Marcel Mauss'.<sup>14</sup>

Von besonderer Bedeutung sind bei der Familienfilmrezeption die Erzählungen, die sich rund um jene Filme entspinnen. Ebenso wie bei Fotoalben sind die Erzählungen symbiotischer Bestandteil der Familienfilme. Mit der Erzählung wird für nicht ins Filmgeschehen involvierte Betrachter (wie z.B. Freunde oder Nachkommen) ein roter Faden durch die meist disparate Erzählweise der Filme gelegt. Dieses roten Fadens bedürfen die Familienangehörigen zumeist nicht; stattdessen wird im Anschauen der Filme Familie, Erinnerung und Familienerinnerung stets von neuem verhandelt.

Dies ist auch der Grund, warum Familienfilme als nahezu einziger Filmtyp so offen für Kommentare, Einschübe und Unterbrechungen sind. Für die Familien selbst sind die Filme die kulturelle Repräsentation ihres familialen Narrativs von Einheit, Erbe, Intimität und räumlicher Geborgenheit.<sup>15</sup>

Aber auch wenn diese kommunikative Situierung der Filme nicht mehr ohne weiteres gegeben ist, weil die gefilmten Personen bereits verstorben sind, können diese Filme weiterhin der Rekonstruktion von Familienvergangenheit dienen und auch die individuelle Identitätssuche mittels der Identifikation mit anderen Angehörigen ermöglichen: Warum sind meine Familie und ich so, wie wir sind?

### Kamera als Ordnungsmacht

Zwar sind private Familienfilme eine reichhaltige Quelle, um Einblick in den familiären Alltag zu erhalten; allerdings beeinflusst und kontrolliert die Kamera das Verhalten der gefilmten Personen durch ihre bloße Anwesenheit.

Das Prinzip visueller Kontrolle hat Michel Foucault in „Überwachen und Strafen“<sup>16</sup> anhand der Überwachungsarchitektur des Panoptikons anschaulich analysiert. Dieses Gefängnis ist um einen runden Turm herum gebaut, von dem aus alle Gefangenen beobachtet werden können. Somit wähnen sich die Gefangenen im Fokus perma-

ner Überwachung. Dabei spielt es kaum eine Rolle, ob in dem Turm tatsächlich ein Beobachter sitzt, da die Gefangenen nicht in den Turm hineinblicken können. Allein die Vermutung, dass sie ständig beobachtet werden können, führt dazu, dass sich die Gefangenen an vorherrschende Normen anpassen; Foucault spricht hier von Technologien des Selbst, die dazu beitragen, dass die bestehende Ordnung aufrechterhalten wird.

Auch im Falle der Familienfilme ist es für das Agieren vor der Kamera nachrangig, ob der Film tatsächlich von jemandem angeschaut wird. Auch wer filmt, ist letztlich unwichtig – die Kamera beeinflusst das Verhalten unabhängig von der Person, die die Kamera führt.

Die gegenseitige Kontrolle, die Foucault auch im Privaten verortet, kommt durch die Kamera zum Ausdruck. Mit ihr wird ermöglicht, in den letzten Winkel der Privatsphäre einzudringen, zu dem sonst nur enge Familienmitglieder Zugang haben. Da nun auch gänzlich fremde Personen prinzipiell die Möglichkeit haben, die privaten Bilder anzuschauen, wird das Private potentiell öffentlich. Die Familie strebt nach einer normengeordneten Inszenierung ihrer selbst.

Auch wenn es für das Machtpotential der Kamera nicht entscheidend ist, wer die Kamera hält, so haben wir es in den Filmen doch zumeist mit „väterlichen Blickregimen“<sup>17</sup> zu tun: „The angle of the camera, its mobility, and its control over representation unfurl patriarchal prerogative. (...) The father is absent from all these images (...). Yet the camera imprints his presence and control over the actors.“<sup>18</sup> Dadurch, dass zumeist Männer filmen, ist der Blick auf die Familie in erster Linie ein männlich geprägter, der innerfamiliäre Machtverhältnisse bereits bei der Produktion der Filme verfestigt. Diese klassische Rollenverteilung zementiert das bürgerliche Familienmodell, indem es das Bild einer „weiblichen“ häuslichen Sphäre festigt, deren männliches Korrelat die außerhäusliche Erwerbsarbeit ist.

Bestehende Machtgefüge innerhalb der Familie werden während der Produk-

tion der Filme reproduziert und verstärkt: Der Mann fungiert gleichsam als Regisseur des Familienfilms und -lebens. Nichtsdestoweniger entwickeln die Gefilmten Strategien, um einen Kontrapunkt zu dieser filmischen Ordnungsmacht zu setzen; Grimassen und „overacting“ (übertriebenes Spielen) gehören ebenso dazu wie die Spiegelung des eindirektionalen Blicks durch eine eigene Fotokamera und andere optische Instrumente. So lassen sich das Posieren vor der Kamera, die Performanz und die Nachahmung von Leinwandgrößen, die Alexandra Schneider als wichtigen Bestandteil von Familienfilmen gekennzeichnet hat,<sup>19</sup> als Gegenstrategien zu der Ohnmacht gegenüber der sichtbaren Kontrolle fassen.

Allerdings muss dieser auf Foucault basierende Ansatz, der das Filmen der eigenen Familie als patriarchale Machtausübung begreift, durch die Einordnung in den historischen Kontext relativiert werden. Die meisten der von uns untersuchten Familienfilme stammen aus den 1950er bis 1960er Jahren, einer Zeit, in der der Schmalfilm als Hobby einen regelrechten Boom erlebte. Sowohl Heather Norris Nicholson für Großbritannien<sup>20</sup> als auch Alexandra Schneider für die Schweiz<sup>21</sup> merken an, dass in der Nachkriegszeit die Teilnahme des Vaters an der häuslich-familialen Freizeit ein Kennzeichen für ein progressives Nachdenken über Vaterschaft darstellt. Die Praxis des Familienfilms bot damit eine willkommene Plattform, um die rare Freizeit gemeinsam mit der Familie verbringen und sich in den familialen Alltag einbringen zu können. Insofern greift eine allein an Michel Foucaults These der Komplementarität von Überwachung und Selbst-Technologie orientierte Deutung nur eine mögliche Rolle der Kameraperson auf.

Einseitige Annahmen zur Verknüpfung von Kamera und Macht sind auch noch aus einem anderen Grund kritisch zu hinterfragen. Die Person hinter der Kamera ist während des Filmens paradoxerweise seltsam machtlos: Sie kann nicht in die Aufnahme eingreifen, will sie die Aufnahme nicht zerstören. In Zeiten stummer Super 8-Filme konnten zumindest noch Szenen-

anweisungen und Aufforderungen wie „Wink’ doch mal in die Kamera!“ eingeworfen werden; spätestens mit der serienmäßigen Tonaufnahme durch VHS-Camcorder ist auch diese Einflussnahme kaum mehr möglich. Besonders Kinder scheinen diese zeitweise Machtlosigkeit des Filmenden zu realisieren und auszutesten; sie versuchen den filmenden Vater vor die Kamera zu locken oder loten mit Grimassen die Grenzen erlaubter Provokation aus. Sie hinterfragen so die Integrität des männlichen Beobachters und setzen einen Kontrapunkt zum ubiquitären Familienidyll in den Filmen.

Die Kamera beeinflusst durch ihre Anwesenheit das Verhalten aller Anwesenden. Eine an Foucault angelehnte Interpretation begreift das Filmen im familiären Rahmen als Ausdruck der Disziplinarmacht: Einerseits entwirft die Familie hier ein Bild ihrer selbst, das mit den gesellschaftlichen Normen konform geht, andererseits führt die Anwesenheit einer Kamera zu eigenkontrolliertem Verhalten – die Gefilmten vermeiden Verhaltensweisen, die bei potentiellen Zuschauern Anstoß erregen könnten.

Sowohl während der Produktion als auch in der gemeinsamen Rezeption der Filme wird den einzelnen Familienmitgliedern ihre Rolle innerhalb der Familie explizit vor Augen geführt. Indem der Mann als Regisseur der Familiengeschichte fungiert – er wählt aus, wer und was festgehalten wird – festigt er seine Machtposition innerhalb der Familie.

Der Faktor „Ordnung“ bestimmt Familienfilme in vielerlei Hinsicht – manchmal sehr sinnfällig und auch für die filmenden Familien selbst ersichtlich, meist aber recht versteckt und erst aus einer kulturanalytischen Perspektive sichtbar.

Hinsichtlich der Frage der Macht lässt sich für den Familienfilm sicherlich festhalten, dass er bestehende Ordnungen eher verstärkt als in Frage stellt. Es würde aber in die Irre führen, den Familienfilm generell als ein konserva-

tives Medium betrachten zu wollen. Denn trotz aller Konventionen, trotz aller Reproduktion bestehender Ordnungen, hält er doch zugleich Überraschungen für den Forschenden bereit: Geschirrtuch schwingende Familienväter.<sup>22</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Roger Odin: Le film de famille dans l’institution familiale. In: ders. (Hg.): Le film de famille. Usage privé, usage public. Paris 1995, S. 27-41, hier S. 27.
- 2 Richard Chalfen: Redundant Imagery. Some Observations on the Use of Snapshots In American Culture. In: Journal of American Culture 4, 1 (1981), S. 106-113.
- 3 Aus diesem Lehrforschungsprojekt entstand auch ein Artikel von Studierenden: Diana Burgmann/Michael Geuenich/Marie Heidenreich/Nora Langensiepen/Urs Ruben Kersten: Familienfilme – Filmfamilien. Private Bilder des Sozialen in kulturanthropologischer Perspektive. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 58 (2013), S. 209-234.
- 4 Susanne Regener: Visuelle Kultur. In: Ruth Ayaß/Jörg Bergmann (Hg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek 2006, S. 435-455.
- 5 Richard Chalfen: Cinéma Naïveté: a Study of Home Moviemaking as Visual Communication. In: Studies in the Anthropology of Visual Communication 2 (1975), S. 87-103, hier S. 97.
- 6 Vgl. Chalfen (wie Anm. 5), S. 100 sowie James M. Moran: There’s no place like home video. Minneapolis 2002, S. 59-63 und Sandra Starke: Fenster und Spiegel. Private Fotografie zwischen Norm und Individualität. In: Historische Anthropologie 19 (2011), S. 447-474.
- 7 Bjarne Kildegaard: Unlimited Memory. Photography and the Differentiation of Familial Intimacy. In: Nils-Arvid Brिंगéus (Hg.): Man and Picture. Papers from The First International Symposium for Ethnological Picture Research in Lund 1984. Stockholm 1986, S. 71-89.
- 8 Pierre Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: ders. et al.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Ge-

brauchsweisen der Photographie. Frankfurt a. M. 1981 [OA: Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris 1965], S. 25-84, hier S. 39.

- 9 Heather Norris Nicholson: Amateur film. Meaning and practice, 1927-1977. Manchester/New York 2012, S. 99.
- 10 Ulrike Mietzner: Kaleidoskop der Erinnerungen. Kindheit in Fotografien. In: Imbke Behnken/Jürgen Zinnecker (Hg.): Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch. Seelze-Velber 2001, S. 725-740, hier S. 736.
- 11 Richard Chalfen: Snapshot versions of life. Bowling Green 1987, S. 75 sowie Nicholson (wie Anm. 9), S. 92.
- 12 Marianne Hirsch: Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge/London 1997.
- 13 Roger Odin: La question de l’amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion. In: ders. (Hg.): Le cinéma en amateur. Paris 1999, S. 47-84, hier S. 50.
- 14 Moran 2002 (wie Anm. 6), S. 54-58.
- 15 Deborah Chambers: Representing the Family. London u. a. 2001, S. 75.
- 16 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Frankfurt a. M. 1976 [OA: Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris 1975].
- 17 Ramon Reichert: Medienamateure und das Video Home System 1985-1990. Vortrag im Rahmen der Tagung „Medienamateure: Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?“ Universität Siegen 5.-7.6.2008, S. 5.
- 18 Patricia R. Zimmermann: Reel families. A Social History of Amateur Film. Bloomington 1995, S. 112f.
- 19 Alexandra Schneider: „Die Stars sind wir“. Heimkino als filmische Praxis. Marburg 2004.
- 20 Nicholson (wie Anm. 9), S. 97.
- 21 Schneider (wie Anm. 19), S. 133.
- 22 So z.B. in folgenden Filmen aus dem Bestand des Filmarchivs des LWL-Medienzentrums für Westfalen: Inv.-Nr. N8FA3157/5, 2:55 min sowie 16FA1405, 6:23 min.

## Autorinnen und Autoren

### Christian Blumhagen

absolvierte sein Bachelor-Studium der Europäischen Ethnologie und Gender Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin. Den Master in Europäischer Ethnologie setzt er in Wien fort. Er ist Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und engagiert sich dort in der Kommission Digitalisierung des Alltags, die einen thematischen Schwerpunkt bildet. Weitere Interessen liegen in der Anthropologie der Stadt und Akademischen Kulturen.

### Michael Geuenich

Von 2011 bis 2013 Masterstudium der Kulturanthropologie/Volkskunde an der Universität Münster, Abschluss mit einer Arbeit zu narrativen Legitimationsstrategien in Automobilerinnerungen. Derzeit wissenschaftliche Hilfskraft und Doktorand am Seminar für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Universität Münster mit einem Dissertationsprojekt zu Sujets, Ästhetik und Gebrauchsweisen des Familienfilms.

### Marie Heidenreich

studiert an der Universität Münster im Masterstudiengang Kulturanthropologie/Volkskunde. Zuvor absolvierte sie einen Bachelor in Biowissenschaften. Sowohl in ihrer Masterarbeit als auch im Rahmen des Lehrforschungsprojekts „Filmfamilien – Familienfilme. Private Bilder des Sozialen in kulturanthropologischer Perspektive“ beschäftigte sie sich mit privaten Familienfilmen. Außerdem arbeitet sie als Hörfunkjournalistin.

### Michel Massmünster

Studium der Kulturanthropologie und Soziologie. Seit 2010 Assistent am Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Uni Basel. Binationales Dissertationsprojekt zur Ko-Produktion von Nacht und Stadt mit der LMU München. Dort verbringt er derzeit als Stipendiat des SNF einen einjährigen Forschungsaufenthalt. Interessensschwerpunkte u.a.: Anthropologie der Nacht und des Vergnügens, Stadtforschung, ethnografisches Schreiben.

### Nikola Langreiter

arbeitet seit 1995 als Kulturwissenschaftlerin; 2005–2010 Redakteurin von „L'HOMME. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft“ in Wien; 2010–2013 Vertragsassistentin am Institut für Geschichtswissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Innsbruck; seit 2014 wieder selbst-

ständig ([www.wortstellerei.at](http://www.wortstellerei.at)). Forschungsschwerpunkte: DIY, Tourismus im Alpenraum, Biografie- sowie Frauen- und Geschlechterforschung.

### Orvar Löfgren

is professor emeritus of European Ethnology at the University of Lund, Sweden. His research is focused on the cultural analysis of everyday life and he has written on consumption, media, and travel. Currently he is leading a project on “Managing overflow” together with Barbara Czarniawska.

### Elisabeth Luggauer

studiert Kulturanthropologie am Institut für Volkskunde und Kulturanthropologie Graz, seit 2012 Studienassistentin. In den Jahren 2010 bis 2012 als Autorin für das Politik- und Wahljournal [neuwal.com](http://neuwal.com) tätig und seit 2011 mehrere Fachpraktika im Universalmuseum Joanneum. Sie interessiert sich besonders für den öffentlichen Raum, Fotografie und Film (als Quelle), Human-Animal-Studies und ethnographische Methodik.

### Benedikt Kroll

studiert im Master Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie in Frankfurt am Main. Er arbeitet dort als studentischer Mitarbeiter im Bereich E-Learning und ist Vorsitzender der Frankfurter Gesellschaft zur Förderung der Kulturanthropologie. Im Kontakt mit Studierenden und aus der eigenen Erfahrung kennt er die Studienordnung nicht nur als lästige Notwendigkeit, sondern als Regulativ mit überraschend tiefem Hintergrund.

### Kenneth Anders

studierte in Leipzig und Berlin Kulturwissenschaften, Philosophie und Soziologie und promovierte im Fach Kulturgeschichte. Er beschäftigt sich mit der Entwicklung von deutschen Landschaften, insbesondere aus Sicht ihrer Bewohner\_innen. Gemeinsam mit Lars Fischer entwickelte er die Landschaftskommunikation als eine Arbeitsweise zur Verständigung über Regionalentwicklung, 2011 gründeten sie den Auf-land Verlag. Kenneth Anders ist Leiter des Filmfestes Eberswalde, der „Provinziale“. Im Oderbruchpavillon veröffentlicht er regelmäßig Beiträge und Kolumnen zum politischen und kulturellen Verhältnis von Stadt und Land. Daneben ist er als Sprecher und Schauspieler tätig sowie auf verschiedenen Kleinkunsthöfen der Region zu sehen.

### Ingrid Breckner

ist Professorin für Stadt- und Regionalsoziologie an der HafenCity Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind soziale Prozesse der Stadtentwicklung im Spektrum von Migration, regionaler und sozialer Mobilität, demographischem Wandel, sozialer und funktionaler Komplexität städtischer Strukturen bis hin zur Nutzungseffekten energieeffizienter Wohngebäude. Publikationen (Auswahl): »Mehrsprachige Kommunikation in der Stadt. Das Beispiel Hamburg« (2013, Mitherausgeberin), »Urban Poverty and Gentrification« (2013), in: Petersen, Ch. (ed.): »Spaces of the poor«, »Zuhause in Bewegung. Mobile Verortungen von Roma in Europa« (2012), in: Rolshoven, J. (Hg.): »Das Figurativ der Vagabondage«, »Neighbourliness in the City Centre: Reality and Potential in the Case of the Hamburg HafenCity« (2012, mit Menzl, M.), in: Helbrecht I. / Dirksmeier, P. (eds.): »New Urbanism«.

### Susanne Schmitt

ist Ethnologin und arbeitet in Montreal (Sense Lab, Concordia University) und München (LMU) wissenschaftlich und künstlerisch zur Ethnologie der Sinne und der Emotionen, sensory ethnography, Organisationsästhetik, ästhetischen Methoden in der Feldforschung, und cross-species ethnography.

# inhalt

|                                                                                                                                                          |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>impressum</b>                                                                                                                                         | 2  |
| <b>editorial</b>                                                                                                                                         | 3  |
| Dreaming of the Perfect Order<br><b>Orvar Löfgren</b>                                                                                                    | 6  |
| Urbane Ordnungen<br>Erfordernisse, Ambivalenzen und Fallstricke<br><b>Ingrid Breckner</b>                                                                | 12 |
| Ordnungen des Selbsterhalts<br><b>Kenneth Anders</b>                                                                                                     | 18 |
| Vom einzig wahren Klugen?<br>Zur Domestizierung menschlicher Neugier<br>durch das Instrument der Studienordnung<br><b>Benedikt Kroll</b>                 | 24 |
| Umgang mit Bürger_innen<br>Zur Herstellung und Aufrechterhaltung von Ordnung in einem Berliner Bürgeramt<br><b>Christian Blumhagen</b>                   | 30 |
| Kälter als draußen<br>Eine fragmentarische Beschreibung von Nacht als ordnungsstiftende Erwartung<br><b>Michel Massmünster</b>                           | 36 |
| Trautes Heim auf Zelluloid?<br>Heile Welt, familiäre Sinnkonstitution und Macht in privaten Familienfilmen<br><b>Michael Geuenich, Marie Heidenreich</b> | 40 |
| Alles in Ordnung mit dem Selbermacher-Selbst<br>Formen und Funktionen des Biografisierens in der Handmade-Nischenökonomie<br><b>Nikola Langreiter</b>    | 44 |
| Begegnungen in Uniform<br>Die Grazer Ordnungswache als Wächter_in von<br>sichtbaren und unsichtbaren Ordnungen<br><b>Elisabeth Luggauer</b>              | 50 |
| <b>Autorinnen und Autoren</b>                                                                                                                            | 58 |