



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„9.000 Meter retrospektiv.

Margret Veits Schmalfilmbiographie“

Verfasserin

Stefanie Zingl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- & Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

„Und wie es neben der zünftigen Dichtkunst  
immer interessante Tagebücher und Selbstbiographien gab,  
die wertvoller sind als der Durchschnitt der erfundenen Romane,  
so kann ich mir auch vorstellen,  
daß der Filmdilettantismus eine neue Kunstgattung schaffen wird:  
das Filmtagebuch und die Filmbiographie.“<sup>1</sup>

Béla Balázs in *Film für Alle*, Februar 1928

---

<sup>1</sup> Béla Balázs zitiert in Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Band 2: 1931-1960*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S.81.

## Danksagung

Mein größter Dank gilt Margret Veit für die spannenden Geschichten, die sie mit mir geteilt hat und die vielen Stunden, die wir in ihrem Wohnzimmer beim gemeinsamen Sichten ihrer Filme, beim Teetrinken in ihrer Küche, oder im Kino verbracht haben. Ich bedanke mich für ihre Geduld, Offenheit und Herzlichkeit und die unermüdliche Versorgung mit Mannerschnitten.

Weiters will ich mich bei Vrääh Öhner für die Betreuung der Diplomarbeit und seine zahlreichen konstruktiven Beiträge bedanken.

Danke an das *Österreichische Filmmuseum*, das mein Interesse am Amateurfilm geweckt hat und Raoul Schmidt und Nicolai Gütermann für ihre freundschaftliche Unterstützung. Ein ganz besonderer Dank gilt Paolo Caneppele, der mir bei der Entwicklung der Arbeit mit vielen weisen Ratschlägen behilflich war und mich so tatkräftig unterstützt und bestärkt hat.

Herzlichst danken möchte ich zudem Simone Venturini und Gianandrea Sasso von *La Camera Ottica*, sowie Mirco Santi vom *Home Movies Archive* in Bologna für die lehrreichen Monate in Gorizia und die Möglichkeit, Frau Veits Filme abzutasten.

Ebenso danke ich dem *Filmarchiv Austria*, Fumiko Tsuneishi und Ernst Kieninger, für die Bereitstellung der Daten für meine statistische Auswertung, sowie für die Unterstützung bei der Finalisierung der Diplomarbeit.

Katharina Wappel will ich für das geduldige Lektorat und ihre wertvollen Hinweise und Anregungen danken. Zuguterletzt danke ich meiner Familie und meinen Freunden für die liebevolle Unterstützung.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Margret Veits mediale Lebensgeschichte(n)</b> .....	<b>4</b>
2.1 Sammeln als Erinnerungsstrategie.....	11
2.2 „Die Zukunft der Museen liegt in unseren Wohnungen und Häusern“ .....	13
<b>3. Geformte Erinnerungen</b> .....	<b>17</b>
3.1 Der Familienfilm als visuelle Liste.....	17
3.2 Das Gedächtnis eines Koffers.....	19
3.3 Der inszenierte Familienfilm.....	22
3.3.1 Drehplan.....	24
3.3.2 Handbuch.....	27
3.3.3 Umsetzung.....	30
<b>4. „Wenn die Frau zu filmen mimt“</b> .....	<b>40</b>
4.1 Die Frauenquote im Amateurfilm.....	42
4.2 Der matriachale Blick?.....	45
<b>5. Verschachtelte Montage</b> .....	<b>51</b>
5.1 Der Familienfilm als asyndetische und polysyndetische Liste.....	54
5.2 Exkurs: Video & digitale Filmpraxis.....	58
<b>6. Ruinen der Erinnerung</b> .....	<b>61</b>
6.1 Lichtspieltheater Wohnzimmer.....	63
6.2 Vom Familienfilm zum „Dokumentarfilm kurz“ .....	67
<b>7. Die Ordnung der Filme</b> .....	<b>72</b>
<b>8. Schlussbemerkung</b> .....	<b>76</b>
<b>9. Quellenverzeichnis</b> .....	<b>79</b>
9.1 Literaturnachweis.....	79
9.2 Internetnachweis.....	82
9.3 Filmnachweis.....	85
9.4 Primärquellen.....	85

9.4.1 Interviews.....	86
9.5 Abbildungsnachweis.....	87
<b>10. Anhang.....</b>	<b>90</b>
10.1 Filmographie.....	90
10.1.1 Kinderfilme.....	90
10.1.2 Kleine Spulen.....	91
10.1.3 Mittlere Spulen.....	93
10.1.4 Große Spulen.....	94
10.1.5 Kauffilme.....	96
10.2 Inspektionsprotokolle.....	97
10.3 Transkribierte Interviews in Auszügen.....	102
<b>11. Abstract.....</b>	<b>112</b>
<b>12. Curriculum vitae.....</b>	<b>113</b>

## 1. Einleitung

„Kindchen, eigentlich könntest du auch Oma zu mir sagen“<sup>2</sup>, meint die Filmamateurin Margret Veit während eines Telefongesprächs, nur wenige Monate nachdem wir uns am *Home Movie Day* 2012 im Wiener Rathaus kennen lernten. Dem Familienfilm wohnt ein äußerst intimes Moment inne. Richard Chalfen prägt den Begriff der „Home Mode Communication“: „Home Mode“ Dokumente dienen der Kommunikation zwischen den einander vertrauten Mitgliedern einer Gruppe, die sich über Medien Bedeutung aushandelt:

„people using home mode channels know each other in personal ways. [...] viewers, usually know the photographer, and, most of the time, either know or can identify the subjects of the pictures. [...] photographers and viewers both must share certain kinds of background information in order to make sense of the pictures.“<sup>3</sup>

Seit diesem Telefongespräch stellt mich Margret Veit als „zehntes Enkelkind“ vor. Damit revidiert sie meine Rolle als Außenstehende, als Voyeurin, als Eindringling und lässt mich als „inoffizielles Familienmitglied“ an ihren, auf Schmalfilm festgehaltenen, reproduzierbaren Lebensmomenten teilhaben. Seit 1955 dokumentiert sie ihr Leben und schafft ein neun Kilometer langes kinematographisches Gedächtnis im Schmalfilmformat.<sup>4</sup> Motive sind Festtage, Ausflüge und Reisen, sie hält das Heranwachsen ihrer vier Kinder, Alltagssituationen und Lebensumgebungen fest. Ihr Lebensarchiv kann als *Work in Progress* begriffen werden, ein sich ständig erweiterndes enzyklopädisches Werk. Margret Veits autobiographisches Nachschlagewerk beschränkt sich nicht nur auf Film – mithilfe von Fotografie, Tonaufnahmen, Tagebucheinträgen, Listen und Sammlungen von Objekten zeichnet sie ihr Leben nach, um so die Vergangenheit in der Gegenwart zu manifestieren.

Die 79-Jährige filmt bis zum heutigen Tag, denn „solange ich eine ruhige Hand habe, filme

---

2 Veit, Margret: *Telefongespräch, geführt mit der Verfasserin*, Wien, Jänner 2013.

3 Chalfen, Richard: *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green: Bowling Green State University Press 1987, S.8.

4 Ein Meter 8mm Film, belichtet mit 18 Bildern pro Sekunde, entspricht einer Laufzeit von 14 Sekunden. Eine Doppel8 Tageslichtspule fasst 7,5 Meter 16mm Filmmaterial, das bei der Entwicklung in der Mitte geteilt und zu einem 15 Meter langen Film gekoppelt wird und entspricht einer Laufzeit von 3:39 Minuten.

Ein Meter Super8 Film, belichtet mit 18 Bildern pro Sekunde, entspricht einer Laufzeit von 13 Sekunden. Eine Super8 Filmkassette fasst 15 Meter Film und entspricht einer Laufzeit von 3:17 Minuten.

Vgl. Kodak Film Calculator, [http://www.motion.kodak.com/motion/Templates/OpenFlash.aspx?path=/motion/uploadedFiles/US\\_plugins\\_flash\\_en\\_motion\\_filmCalculator.swf&pageTitle=http://www.kodak.com%20-%20Film%20Calculator&flashWidth=600&flashHeight=400&flashBgColour=FFFFFF&WindowBgColour=FFFFFF](http://www.motion.kodak.com/motion/Templates/OpenFlash.aspx?path=/motion/uploadedFiles/US_plugins_flash_en_motion_filmCalculator.swf&pageTitle=http://www.kodak.com%20-%20Film%20Calculator&flashWidth=600&flashHeight=400&flashBgColour=FFFFFF&WindowBgColour=FFFFFF), Zugriff am 17. Jänner 2015.

ich“<sup>5</sup>, erklärt die ambitionierte Filmerin. Sie beginnt in den Schmalfilmformaten Normal8 und Super8, wechselt 1990 zu Video und arbeitet seit 2010 digital. Hier soll ihr analoges Frühwerk besprochen werden, belichtet im Zeitraum zwischen 1955 und 1989.

Das nicht-industrielle Filmschaffen der Amateure wird lange von der Filmwissenschaft nicht anerkannt und blieb unbeachtet. Erst seit einigen Jahren wird vermehrt Forschung betrieben. Meist werden in der Forschungsliteratur die biographischen Angaben der FilmamateurInnen in einigen wenigen Sätzen behandelt, oder es werden *Orphan Films* diskutiert, deren Herkunft und Geschichte ungewiss sind.<sup>6</sup> Die Anonymität erhalte die wissenschaftliche Distanz aufrecht, so Roger Odin, biographisches Wissen verhindere eine kritische Lesart des emotional aufgeladenen Familienfilms, es bestehe die Gefahr, seiner 'Magie' zu verfallen.<sup>7</sup> Das Phänomen Amateurfilm steht in der Regel im Mittelpunkt der filmwissenschaftlichen Analyse, die filmenden Subjekte werden außer Acht gelassen. Der Film als Endprodukt der amateuristischen Filmpraxis ist jedoch nur ein Teil des Ganzen.

*9.000 Meter retrospektiv. Margret Veits Schmalfilmbiographie* setzt den Fokus auf die Filmerin und ihre Filmpraxis. In diesem biographischen Zugang untersuche ich die Verfahrenswesen Margret Veits, um zu zeigen, in welcher Weise sie filmische Erinnerung erzeugt. Das Wissen um die Familiengeschichte, den Bezugsrahmen und die Entstehungsbedingungen der Filme verfolgt das Ziel, den Familienfilm in seinem ganzen Ausmaß, von der Produktion bis zur Vorführpraxis zu veranschaulichen. Als Quelle dienen mir vorwiegend Interviews mit der Filmerin<sup>8</sup>, im Sinne der *Oral History*. Eine Besonderheit stellen ihre umfangreichen filmbezogenen Aufzeichnungen dar, Unterlagen, die nur in den seltensten Fällen ihren Weg in ein Archiv finden. Diese schriftlichen Dokumentationen und Interviews ermöglichen es uns heute ihre Arbeitsweise Schritt für Schritt nachzuvollziehen: Von der Planung eines Films, über die Durchführung, der Montage, der Vorführsituation bis hin zu

---

5 Veit, Margret: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 13. Mai 2014.

6 Eine der wenigen Ausnahmen in dieser Hinsicht stellt die Arbeit von Michael Kuball, ein Pionier der Amateurfilmforschung, dar. Er führt Interviews mit den FilmerInnen und ihren Nachkommen. Vgl. Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Band 1: 1900-1930, Band 2: 1931-1960*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

7 Vgl. Odin, Roger: „Reflections on the Family. Home Movie as Documents“, in: Zimmermann, Patricia R./Ishizuka, Karen I. (Hg.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, u.a.: University of California Press 2008, S.264.

8 Der Begriff Filmerin geht auf Jonas Mekas zurück, der sich als Filmer und nicht als Filmemacher bezeichnet. Vgl. Cuevas Álvarez, Éfren: „Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta“, in: Martín Gutiérrez, Gregorio (Hg.): *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B 2008, S.106.

ihrer Archivierungsstrategie.

Um Margret Veits 'Magie' zu verfallen, beginnt ihre Schmalfilmbiographie bei ihren frühesten Kindheitserinnerungen: Ich skizziere ihre Lebensgeschichte(n) anhand von Medien, um ihre Motivationen und (fotografischen und filmischen) Einflüsse aufzuzeigen. Zudem beschreibe ich ihre vielseitigen Sammeltechniken von Erinnerung, wobei sich die Liste nicht nur als nützliche Erinnerungsstütze erweist, sondern sich als Grundstruktur ihres filmischen Schaffens herauskristallisiert: Die Liste ist wesentliches Werkzeug und in sämtlichen Entwicklungsphasen ihres Filmschaffens, vom Drehplan bis zur Filmographie, wiederzufinden.

Die Filmerin stellt eine Seltenheit dar, die Medialisierung des Privaten ist eine patriarchale Praxis. Dies zeigt sich an meiner quantitativen Auswertung von *Niederösterreich privat!*, ein Amateurfilmprojekt des Filmarchivs Austria, indem ich die Genderverteilung der Kamera führenden Personen untersuche. Wie wird die filmende Frau als Werbestrategie in Anzeigen von Schmalfilmequipment eingesetzt? Welche Rollenbilder werden von vorgefertigten Drehbüchern der filmamateuristischen Ratgeberliteratur konstruiert beziehungsweise reproduziert? Margret Veit, Mutter von vier Kindern, bricht die Erwartungen des Familienfilms: Sie bedient die Kamera und inszeniert Szenarien, die vorherrschende Geschlechterrollen in Frage stellen. Wie plant und gestaltet die Filmerin ihre geformten Erinnerungen, respektive welches Ziel verfolgt sie mit ihrem Spiel mit Geschlechterrollen?

Eine aufwendige Nachbearbeitung im Familienfilm ist unüblich, die ambitionierte Filmerin praktiziert die Montage zunächst intensiv. Ihre Montagetechnik lässt den Familienfilm als visuelle Liste erscheinen: Wie strukturiert die Filmerin ihre kinematographischen Erinnerungen?

Frau Veits<sup>9</sup> Filme sind noch aktiv innerhalb der Familie in Gebrauch. Wie funktioniert Familienfilm als Ort der Erinnerung? Die „Home Mode Communication“<sup>10</sup> findet im privaten Bereich statt, der Familienfilm ist nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Welche veränderten Funktionen bringen neue Rezeptionskontexte mit sich?

Neben dem Versuch der Beantwortung dieser Fragen soll abschließend ihre Archivierungs-

---

9 Die Filmerin nur als „Veit“ zu bezeichnen, scheint mir unpassend, daher ziehe ich die Bezeichnung „Frau Veit“ vor.

10 Chalfen: *Snapshot Versions of Life*, S.8.

strategie anhand zahlreicher Listen und Kataloge besprochen werden.

Ausgewählte Filme, die ich analysiere, wurden von mir im Rahmen eines Praktikums im Filmrestaurationslabor *La Camera Ottica* der Universität von Udine, in Gorizia abgetastet und sind der Diplomarbeit als Ansichtsmaterial beigelegt. Paolo Caneppele und Raoul Schmidt machen auf die Notwendigkeit aufmerksam, die diskutierten Amateurfilme den LeserInnen zugänglich zu machen, denn nur durch die Offenlegung der Quelle ist eine Überprüfung der Argumente möglich.<sup>11</sup>

Eine Filmographie ihres gesamten analogen Werks ist im Anhang zu finden, um Einblick in ihre Motivwahl zu geben. Inspektionsprotokolle der analysierten und abgetasteten Filme geben über das Material und den Zustand der Filme Auskunft. Transkribierte Tonaufnahmen der Interviews in Auszügen schließen diese Schmalfilmbiographie ab.

## 2. Margret Veits mediale Lebensgeschichte(n)

Margret Veit wird 1935, am Vorabend des Zweiten Weltkrieges, in Wien geboren und wächst in gutbürgerlichen Verhältnissen auf. Ihre Eltern betreiben eine Fleischhauerei und Wurstfabrik, ein Familienunternehmen, das ausgewählte Kunden wie das Hotel Sacher, beliefert. Gemeinsam mit ihrer zwei Jahre jüngeren Schwester wächst sie in der Obhut ihrer Großmutter und diverser Kindermädchen auf.

Die erste Erinnerung an ein visuelles Medium führt auf ein Spielzeug zurück. Mit einer Laterna Magica projiziert sie märchenhafte Bildgeschichten auf die Wand ihres Kinderzimmers. Die mit einer Lichtquelle und einem Objektiv ausgestattete Laterne projiziert handbemalte Schiebepilder, die sich auf einer Glasplatte befinden. So lernt Margret Veit bereits als Kind das Heimkino in spielerischer Form kennen. Die Projektionskunst der Laterna Magica erlebt ihre Blüte im 18. Jahrhundert.<sup>12</sup> Ähnlich wie die Laternenprojektion erfährt das Kaiser-Panorama ein letztes Aufleben als Attraktion für Kinder, bevor diese Vorläufer des

---

11 Vgl. Caneppele, Paolo/Schmidt, Raoul: „Amateurfilme und Kleinfilmformate im Österreichischen Filmmuseum, Wien“, in: Bonoldi, Andrea/Clementi, Siglinde u.a. (Hg.): *Bewegte Geschichte/Storia in movimento, Geschichte und Region/Storia e regione*, 21. Jhg., Hft. 1,2, Innsbruck, Wien, u.a.: StudienVerlag 2012, S. 247-248.

12 Vgl. Kieninger, Ernst/Rauschgatt, Doris: *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*, Wien: PVS 1995, S.11-12.

Kinos gänzlich in Vergessenheit geraten.<sup>13</sup> Als Fünfjährige besucht sie zum ersten Mal das Kaiser-Panorama, das *Weltpanorama* (wie es nach dem Ersten Weltkrieg heißt) am Stubenring im ersten Wiener Gemeindebezirk, das bis 1955 in Betrieb war.<sup>14</sup> Ein Uhrwerk in der hölzernen, rundförmigen Apparatur, um die bis zu fünfundzwanzig Personen Platz nehmen können, befördert fünfzig kolorierte Stereofotografien, jede einzelne mit einer Lichtquelle versehen. Neben dreidimensionalen Bildern mit aktuellem Wert, verspricht der präkinematographische Schaukasten eine visuelle Reise an ferne Orte.<sup>15</sup>



Abb.1: Kaiser-Panorama, Sammlung Filmarchiv Austria

Walter Benjamin beschreibt in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* die stereoskopischen Blicke als „Aquarien der Ferne“, durch die „die Kinder mit dem Erdball Freundschaft schlossen“. <sup>16</sup> Frau Veit schildert die optischen Reisen an exotische Schauplätze als beeindruckendes Erlebnis:

„Man ist bei solchen Gucklöchern gesessen und hat die Wüste gesehen, den Urwald, Kamele, dreidimensional, wunderschön, und dann hat's einen Knacks gemacht und es ist weitergegangen, [...] Das hat natürlich einen riesen Eindruck auf mich gemacht. Es gab ja kein Fernsehen, was war im Radio [...] das waren damals Kriegsberichte.“<sup>17</sup>

Margret Veits Kindheit ist geprägt vom Zweiten Weltkrieg. Die Faszination für das Kaiser-Panorama steht im Gegensatz zu den für den Krieg instrumentalisierten Medien, wie Radio und Kino. „Also das Radiohören war nie ein Vergnügen. Das war immer mit Furcht

<sup>13</sup> Vgl. Kieninger/Rauschgatt: *Die Mobilisierung des Blicks*, S.20, 57.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S.58.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S.54.

<sup>16</sup> Benjamin, Walter: „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert.“, in: Benjamin, Walter: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften*, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.240.

<sup>17</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 24. Jänner 2013.

und Schrecken und Angst verbunden.“<sup>18</sup> Diese Angst von damals verdeutlicht sich noch heute in Margret Veits stockender Erzählweise, wenn sie darüber spricht:

„Ich kann mich gut erinnern, an den Fliegeralarm, und in der Nacht und es war schlimm und alle haben sich gefürchtet. Und die Sirenen heulen, das war ja etwas Grausliches. Und ich kann mich gut erinnern, dass ich so wahnsinnig Angst hatte, weil man hat schon immer gehört, wie schrecklich das ist. Ich muss so gezittert haben, dass ich mich nicht einmal selber anziehen konnte in der Nacht. Das weiß ich noch genau. Während mein Papa, der war im Ersten und Zweiten Weltkrieg, dann war er ja zu Hause, Gott sei Dank, der ist wieder seelenruhig im Bett liegen geblieben und hat wieder weitergeschlafen, der hat sich durch das Pumpern, Bomben fallen, und Fliegeralarm nicht aus der Ruhe bringen lassen. Und er war im Krieg, er hat gewusst, das ist noch weit weg, bevor das nicht näher kommt, ist es nicht gefährlich. Außerdem hat er ja gearbeitet den ganzen Tag, der war ja müde, während unsere Mutter, sie war nervös und ängstlich und sie hat uns Kinder angezogen und wir sind in den Keller gegangen. Wir hatten zum Schluss im Keller Stockbetten, [...] die ganzen Bewohner vom Haus, [...], die sind dann alle bei uns im Keller gewesen.“<sup>19</sup>

Die Geschwister verbringen einige Zeit am Land bei ihrer Großmutter, um den Kriegswirren in Wien zu entgehen. Die Schrecken des Krieges formen ihre ersten Kinoerfahrungen: 1941, im Alter von sechs Jahren, besucht sie zum ersten Mal das Kino und sieht den Propagandafilm *...reitet für Deutschland*<sup>20</sup>, versehen mit dem Prädikat „jugendwert“<sup>21</sup>: „Die Großmutter hat wahrscheinlich geglaubt, sie macht uns eine Freude“, erinnert sie sich. „Wir haben fluchtartig das Kino verlassen, [...] es war so schrecklich, dass wir gegangen sind.“<sup>22</sup> Sartre beschreibt in seinem autobiographischen Werk *Die Wörter* seine ersten Kinobesuche als Kind als eine überaus körperliche Erfahrung: „Ich erlebte die Delirien einer Wand; man hatte die festen Körper einer Massivität entkleidet, die mich bis in meinen Körper hinein bedrückte.“<sup>23</sup> Das Kino beansprucht sämtliche Sinne des Kindes: Sartre hört, sieht, riecht und schmeckt Kino.<sup>24</sup>

„Ein Klavier wieherte, violette Glühbirnen leuchteten an der Wand, der durchdringende Geruch eines Desinfektionsmittels preßte mir die Kehle zusammen. Der Geruch und die Früchte dieser bewohnten Nacht verschmolzen in mir: ich aß die Notlampen, ihr säuerlicher Geschmack erfüllte mich.“<sup>25</sup>

---

18 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 24. Jänner 2013.

19 Ebd.

20 *...reitet für Deutschland*, Regie: Arthur Maria Rabenalt, Deutschland 1941, 92 Minuten.

21 Leiser, Erwin: *Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S.170.

22 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 24. Jänner 2013.

23 Sartre, Jean-Paul: *Die Wörter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S.71.

24 Vgl. Lommel, Michael/Roloff, Volker (Hg.): *Sartre und die Medien*. Bielefeld: transcript 2008, S.12.

25 Sartre: *Die Wörter*, S.69.

Margret Veit verlässt das Kino aufgrund seiner reizüberflutende Wirkung, verstärkt durch die bedrohlichen Bilder des NS-Propagandafilmes: „Wir waren überfordert, in jeder Weise, als kleines Kind. Pferdegetrappel, die große Leinwand und das wilde Geschrei.“<sup>26</sup>

Mit ihrem Vater besucht sie regelmäßig das „Stopperl“<sup>27</sup>, das *TZ Non-Stop Kino* auf der Mariahilferstraße. „Und da hat mich, nur mich, der Papa mitgenommen, weil ich war ja die Größere [...] er hat gesagt: 'Komm, wir gehen ins Stopperl'“<sup>28</sup>, ruft sich Margret Veit diese Kindheitserinnerungen ins Gedächtnis zurück. Das sich laufend wiederholende Programm des *Non-Stop Kinos* zeigt neben den neuesten Wochenschauberichten auch Kurzfilme. „Man konnte jederzeit hineingehen und unterm laufenden Film, wenn's dunkel war, ist jemand mit der Taschenlampe gegangen und hat geleuchtet wo zwei Plätze frei sind.“<sup>29</sup> Die Kriegsbilder der Wochenschauen hinterlassen einen bleibenden Eindruck in Margret Veits Erinnerung:

„Na und dann war's natürlich schön und lustig, natürlich Charlie Chaplin, Stan Laurel, Oliver Hardy, und solche Sachen, aber dazwischen waren natürlich Wochenschauen und Kriegsberichte. [...] Die Flieger - alle abgestürzt. Also vom Fliegen her, hab ich die erst Erinnerung an Abstürze. Das kann man auch nicht vergessen. Man hat's eh nicht verstanden als Kind, aber Tod und Schrecken hat man kapiert. Das waren die ersten Filme.“<sup>30</sup>



Abb. 2: *TZ non-stop Kino* Anzeige: „Sowjet-Flugzeuge stürzen brennend vom Himmel“,

Wiener Kronen-Zeitung, 10. August 1941

<sup>26</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 05. Jänner 2015.

<sup>27</sup> Ebd., 24. Jänner 2013.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd.

Ihr Vater, ein leidenschaftlicher Amateurfotograf, weckt ihr Interesse an der Fotografie und bringt seiner zehnjährigen Tochter die Filmentwicklung bei. „Er hatte eine schöne Holzkassette, da stand Kodak eingraviert drauf“, so die Filmerin:

„Mehrere kleine Behälter, verschiedenartige Dosen, beschriftete Sackerln und andere mir unbekannte Schätze befanden sich darin. Zuletzt nahm er ein kohlrabenschwarzes Kuvert zur Hand, öffnete es vorsichtig, und zog ein einziges Stück glänzend weißes Papier heraus. Dazu erklärte er mir, dass dieses Papier eine ganz besondere, mir aber unbekannt Eigenschaft besitzt. Es kann nämlich, einmal ans Tageslicht gebracht, allmählich die Farbe ändern. Vom Weiß, über beständiges Nachdunkeln, bis zum vollkommenen Schwarz. Ich war sehr erstaunt und noch mehr faszinierte mich das anschließende Kopieren eines Schwarzweiß-Negatives, welches man sofort, nachdem es den richtigen Kontrast erlangt hatte, in ein sogenanntes Fixierbad tauchen musste, andernfalls wäre das eben entstandene Bild sogleich wieder ins totale Schwarz entschwunden.“<sup>31</sup>

Als Zwölfjährige beginnt sie mit einer Boxkamera ihres Vaters, einer *Baby-Box Tengor* 54/18 von Ikon Zeiss, zu fotografieren. Die einfach zu bedienende Point-and-Shoot-Kamera mit fixer Verschlusszeit wird in den 1930er Jahren produziert. Sie wird als „Schüler-Kamera“<sup>32</sup> angepriesen und zielt auf den „Kunden von morgen“<sup>33</sup> ab.



Abb.3: Ledertasche, *Baby-Box Tengor* 54/18 und Gebrauchsanweisung, Sammlung Margret Veit

Die *Baby-Box* richtet sich an Anfänger ohne fotografisches Vorwissen, heißt es im zeitgenössischen Presstext: „Selbst Kinder können damit zu ansprechenden Bildern gelangen“<sup>34</sup>. Ein ausschlaggebender Grund dafür ist außerdem die Kostenfrage: Mit einem 127er Roll-

31 Veit, Margret: *E-Mail Korrespondenz*, 24. September 2014.

32 Götz, Hans-Dieter: *Box-Cameras Made in Germany. Wie die Deutschen fotografieren lernten*, Gilching: vfv 2002, S.41.

33 Ebd.

34 Sánchez Torres, Daniel: *Danimann's cámaras sin fronteras*, "Kastencameras für Rollfilm. Box-Tengor", <http://www.camarassinfronteras.com/>, Zugriff am 1. Nov. 2014.

film (A8) sind sechzehn (3x4 cm große Aufnahmen) statt acht Bildern (4x6,5 cm) möglich.<sup>35</sup> Vergleichbar mit dem Doppel8 Format, das einen 16mm Filmstreifen doppelt verwendet, werden auch bei der *Baby-Box* jeweils zwei Bilder nebeneinander auf dem Filmstreifen platziert, um Filmmaterial zu sparen. Bei der Entwicklung wird dieser in der Mitte auseinander geschnitten.

Motive ihrer ersten fotografischen Versuche sind unter anderem handwerkliche Bastelarbeiten. 1948 hält sie eine mit einer Laubsäge hergestellte Weihnachtskrippe fotografisch fest. Diese Fotografien markieren den Anfang ihrer umfangreichen Sammelstrategien von Erinnerung. Die *Baby-Box* „bringt Sie in Zukunft an das Ziel ihres Strebens“<sup>36</sup> verspricht auch die Werbung. Die intensive Beschäftigung mit der Fotografie schon in Kindheitstagen, wird sich später in ihren Filmen widerspiegeln: In ihrer sorgsamem Kadrierung, der bildkompositorischen Umsetzung, den kurzen Einstellungen statt Plansequenzen und dem seltenen Einsatz von Schwenks.

Sie maturiert im ersten Maturajahrgang einer Klosterschule nach dem Krieg, im Jahr 1953. Zum Schulabschluss bekommt sie von ihren Eltern einen *Kodak Retina* Fotoapparat als Geschenk, den sie jedoch gegen eine Filmkamera, eine *Eumig C3* im Normal 8 Format umtauscht. Die begeisterte Kinogeherin – „Wenn ich am Samstag dann Kinogeld bei meinem Vater erbeten musste, hat er als erstes gesagt: 'Jetzt warst erst eh grad im Kino vor einer Woche'“<sup>37</sup> – begründet diesen Entschluss damit, dass die Fotokamera nicht ausreiche, die Bilder seien zu statisch, sie wolle Bewegung einfangen. Zudem zeigt sie sich mit der Momenthaftigkeit der Fotografie unzufrieden, der Notwendigkeit im 'richtigen' Augenblick den Auslöser zu drücken:

„Auf der Maturareise in Südtirol musste ich erkennen, dass das Fotografieren nicht gar so einfach ist. Gruppenbilder gelingen nicht gleich auf Anhieb und sogenannte Schnappschüsse schon gar nicht. Aber wie lässt sich alles Lebendige, Bewegliche und die Bewegung an sich am besten einfangen? Es dauerte also gar nicht lange und ich konnte mich im Jahr 1955 über meine allererste Filmkamera, eine *Eumig C3* freuen. Seit damals hat mich das Medium Film einfach nicht mehr losgelassen.“<sup>38</sup>

---

35 Vgl. Götz: *Box- Cameras Made in Germany*, S.42.

36 Ebd., S.41

37 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 24. Jänner 2013.

38 Veit: *E-Mail Korrespondenz*, 24. September 2014.

Die intensive Beschäftigung mit Film wird nicht zuletzt dadurch ermöglicht, dass sie sich nicht im typischen Rollenverhalten der Nachkriegszeit festmachen lässt.<sup>39</sup> Um im Betrieb ihrer Eltern mitzuarbeiten, und Lieferungen mit dem Lastauto auszufahren, besucht sie die Fahrschule. „Ich hab' den Lastwagenführerschein gehabt – ich weiß noch, das war damals nicht üblich.“<sup>40</sup> Sie erweist sich als Technik affin: „Wir sind alle abgeprüft worden, also wenn irgendwer was nimmer gewusst hat, ich hab's gewusst. Ich hätte den ganzen Motor auswendig aufzeichnen können. Mir hat der Motor so imponiert.“<sup>41</sup>

In der Tanzschule Elmayer lernt sie einen Tischlergesellen kennen, ihren zukünftigen Ehemann. 1957 heiratet das junge Paar und zieht zu den Eltern ihres Mannes in eine Villa in Wien Hietzing. „Den ersten Fernseher hatte meine Schwiegermutter. [...] Das war schon eine Sensation, nicht? Weil damals sind die Leute noch ins Kaffeehaus gegangen fernsehen.“<sup>42</sup>

1958 wird ihr erstes Kind, Walter, geboren, jenes Ereignis, das den Beginn ihrer 3360 Meter langen Kinderfilmreihe darstellt. 1961 kommt Tochter Barbara auf die Welt, 1965 folgt Ingrid und ein Jahr danach Ulrike. Ihre Kinder sind Stoff zahlreicher Filme (Vgl. 4.2: Der matriachale Blick?). Viele Jahre später, als die Kinder ausgezogen sind und Frau Veit geschieden ist, bilden Reisen den neuen Mittelpunkt ihres Lebens und ihrer Filme (Vgl. 6.1: Lichtspieltheater Wohnzimmer. *China 1-5* ist ihr umfangreichster Film mit einer Länge von 610 Metern).

---

39 Aufgrund einer gewitzten Täuschung ihrer Eltern verwandelt sich ihre „Gretlfrisur“ in einen Kurzhaarschnitt: „Eines Tages hab ich zu meiner Mutter gesagt: 'Der Papa hat mir erlaubt, dass ich die Haare schneide' und zum Papa hab ich gesagt: 'Die Mutti hat's erlaubt' und so war das dann. Plötzlich waren die langen Haare weg.“ Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 24. Jänner 2013.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

## 2.1 Sammeln als Erinnerungsstrategie

Margret Veit sammelt Erinnerungen in Form von Bewegtbildern. Momente, die nicht mit der Kamera (oder anderweitig) festgehalten werden, bedeuten für sie Vergessen. „Sammeln“, so auch Walter Benjamin, „ist eine Form des praktischen Erinnerns“.<sup>43</sup>

Veranschaulicht wird der Sammelcharakter eines Films in *Les glaneurs et la glaneuse*<sup>44</sup> aus dem Jahr 2000, in dem sich Agnès Varda als die Ähren auflesende Sammlerin *La Glaneuse*<sup>45</sup> des gleichnamigen Gemäldes von Jules Breton inszeniert, als Tableau Vivant, direkt neben dem Original im Musée des Beaux Arts d'Arras. Symbolisch lässt sie das Ährenbündel fallen, um stattdessen eine Videokamera in den Händen zu halten. Varda transportiert die Bretonsche Szene in die Gegenwart: Die (emanzipierte) Sammlerin von heute filmt, sie sammelt, um sich die Welt durch Bilder anzueignen: „To collect photographs is to collect the world“,<sup>46</sup> bemerkt Susan Sontag über das Fotografieren.

Weltaneignung oder Sich-zur-Welt-in-Beziehung-setzen entspricht Margret Veits Sammelstrategie. Neben dem Sammeln in Form von Filmen, fotografiert sie auch, schreibt Tagebuch, macht Tonaufnahmen, führt Listen und sammelt Objekte. In ihrer umfangreichen Sammlung befindet sich die Kodak Fotoentwicklungskassette ihres Vaters; Schülerschein – „Ja, ich weiß auch nicht, warum ich das aufgehoben hab. Also alles, was ich später dann einmal gefunden hab', hab' ich mir dann gedacht, jö, das hebt man halt auf.“<sup>47</sup> – Schulbücher aus der Volksschulzeit, versehen mit Hakenkreuzen – „So was schmeißt man nicht weg.“<sup>48</sup> –; Feldpostkarten ihres Vaters aus dem Ersten Weltkrieg; Rechnungen über neu erstandene Kameras oder deren Reparaturen, Gebrauchsanleitungen, Kino- und Theaterprogramme, unzählige Zeitungsausschnitte, Broschüren, Eintrittskarten, Muscheln und Steine aus fernen Ländern, die ihr als Katalysator für Erinnerung dienen.

---

43 Benjamin, Walter: „Der Sammler“, in: Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.271.

44 *Les glaneurs et la glaneuse*, Regie: Agnès Varda, Frankreich 2000, 82 Minuten.

45 Breton, Jules: *La Glaneuse*, 1877, 2.3 x 1.247m, Öl auf Leinwand, Musée des Beaux Arts d'Arras.

46 Sontag, Susan: *On Photography*, New York: Rosetta Books 2005, S.1-2.

[http://vk.com/doc-32174457\\_168950878?dl=9023400d1bd32cb889](http://vk.com/doc-32174457_168950878?dl=9023400d1bd32cb889), Zugriff am 24. November 2014.

47 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 24. Jänner 2013.

48 Ebd.



Abb.4: *Brownie Tageslicht Entwicklungsbüchse* von Kodak,  
Sammlung Margret Veit

Die *Kodak Brownie Tageslicht Entwicklungsbüchse* ihres Vaters, wenn sie sich auch in Frau Veits Sammlung befindet, wird von ihr jedoch nicht verwendet. Darin zeigen sich typische Charakteristika von SammlerInnen, wie Walter Benjamin feststellt, denn diese zeichnen sich aus durch

„ein Verhältnis zu den Dingen, das in ihnen nicht den Funktionswert, also ihren Nutzen, ihre Brauchbarkeit in den Vordergrund rückt, sondern sie als den Schauplatz, das Theater ihres Schicksals studiert und liebt.“<sup>49</sup>

Die Kiste beinhaltet in den 1920ern abgelaufene Rollfilme, unbelichtetes Fotopapier, Glasfläschchen mit Resten von Fotochemikalien, oder „Preislisten für den Amateur für Agfa“ aus dem Jahr 1927 – Materialien, die noch von den Spuren des Vaters zeugen und dessen damalige Arbeitsweise erkennen lassen. Darin manifestiert sich der Sinn des Sammelns: Der/die BetrachterIn der Sammelobjekte schaut, „kaum hält er sie in den Händen, [...] inspiriert durch sie hindurch, in ihre Ferne.“<sup>50</sup> Die Ferne, das heißt immer auch zeitliche Ferne, Vergangenheit, wie auch Susan Sontag erkennt: „Like the collector, the photographer is animated by a passion that, even when it appears to be for the present, is linked to a sense of the past.“<sup>51</sup> Das Objekt verweist immer auf seine Herkunft, auf die Geschichte. Aus diesem Grund hat Frau Veit Schwierigkeiten damit, sich von Dingen zu trennen, denn eine Trennung vom Objekt bedeutet immer auch eine Trennung von der Geschichte. Das *Eumig T5*,

49 Benjamin, Walter: „Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln“, in: Benjamin, Walter: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften*, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.389.

50 Ebd.

51 Sontag: *On Photography*, S. 60.

ein Tonbandgerät, um Schmalfilme zu vertonen, legt sie nach einigen gescheiterten Versuchen zur Seite, hebt es aber über vier Jahrzehnte auf – „Ich muss direkt schauen, ich weiß nicht, so was schmeißt man doch auch nicht weg. Ich kann gar nicht sagen, ob ich's noch wo hab“ – bevor sie es schließlich dem (Eumig-)Museum übergibt – „Ich bin eh schon am Ausräumen wieder und Ausmustern“<sup>52</sup>.

## 2.2 „Die Zukunft der Museen liegt in unseren Wohnungen und Häusern“<sup>53</sup>

Frau Veits Wohnung ähnelt (dennoch) einem Museum, mit dem Unterschied, dass sie, die Sammlerin, und ihre Familie die Einzigen sind, die die Bedeutung dieses Familienarchivs kennen. Bereits am Eingang wird man mit der Familiengeschichte konfrontiert. Unzählige Fotografien säumen die Wände.

Ein Fotoalbum wird regelrecht zur Familienchronik: von Fotos aus ihrer Kindheit über Fotografien ihres Vaters und ihren eigenen ersten Versuchen mit der *Baby-Box*, bis hin zu heutigen Aufnahmen versammelt sie darin auch Dokumente wie Briefe, ehemalige Schülerausweise oder Ähnliches. „Das hab ich mir so zusammengestellt und dachte mir, für alle meine Kinder, [...] weil oft kann man ja nicht alles erzählen.“<sup>54</sup> So fungieren die Fotografien, ähnlich wie der Familienfilm, als Ausgangspunkt, um Familiengeschichte zu tradieren.

Seit ihrem Volksschulalter spielt sie Akkordeon. Zunächst musiziert sie nur für sich und nimmt ihr musikalisches Spiel mit einem Kassettenrekorder auf – ein Tonband betitelt sie mit „Paolo Soprani [der Name ihres Akkordeons] und ich, 1978“<sup>55</sup> –, später spielt sie mit den „Hietzinger Swing Oldies“ zahlreiche Konzerte, ebenso festgehalten auf Audiokassetten. „Zum Glück hab' ich hie und da was aufgenommen, sonst hätten wir heut' nichts mehr davon.“<sup>56</sup>

Teil der Sammlung sind außerdem ihre Tagebücher, die ihre Filme und Fotografien vervoll-

---

52 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 22. November 2012.

53 Vgl. Pamuk, Orhan: *Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul*, München: Hanser 2012, S.57.

54 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 24. Jänner 2013.

55 Tonbandkassette „Paolo Soprani [der Name ihres Akkordeons] und ich, 1978“, Sammlung Margret Veit.

56 Ebd., 05. Jänner 2015.

ständigen. Filmisch festgehaltene Geschehnisse erwähnt sie nicht im Tagebuch, eine Notiz verweist auf den jeweiligen Film. Der Text füllt die Leerstellen aus, die durch die Kompilation der Filme entstehen. Sie kreiert somit eine möglichst stringente Narration ihrer Biographie. Ihr Lebensarchiv gleicht einer Enzyklopädie, mit dem Anspruch, ihr Leben lückenlos rekonstruieren zu können.

Ähnlich wie ihre Filme betitelt und nummeriert sie ihre Tagebücher „Buch 1“ bis „Buch 10“.<sup>57</sup> Diese (eher als Jahressbücher zu bezeichnenden) Berichte schreibt sie meist an Regentagen im Sommer in ihrem Ferienhaus am Attersee, wenn das Wetter das Baden nicht zulässt. Sie erinnert sich darin an die Geschehnisse des jeweils vergangenen Jahres zurück. Einträge in einem Kalender und Notizen auf Spickzetteln helfen ihr dabei als Erinnerungstütze. Die jahresrückblickenden Aufzeichnungen ihrer Tagebücher sind mit filmamateuristischen Jahresschauen zu vergleichen: Ihre Kinderfilme sind kompilierte Jahresschauen unterschiedlicher Ereignisse, chronologisch zusammengefasst. Jedoch unterscheidet sich der schriftliche und filmische Jahresbericht in einem wesentlichen Merkmal: Tagebuchschreiben passiert rückblickend, das Filmen findet im Moment, im Hier und Jetzt, statt. Jonas Mekas bringt diesen Unterschied auf den Punkt:

„Wenn man Tagebuch schreibt, ist das ein retrospektiver Prozess: Man setzt sich hin, blickt auf den Tag zurück und schreibt alles nieder. Ein Filmtagebuch zu schreiben, heißt mit der Kamera zu reagieren, jetzt, in dieser Sekunde. Entweder hat man es gleich oder nie. Die Bolex-Kamera muss die Wirklichkeit aufzeichnen, auf die ich reagiere, gleichzeitig den Gefühlszustand (und meine Erinnerungen), während ich reagiere.“<sup>58</sup>

Dieses Niederschreiben aus rückblickender Perspektive verfolge selbsttherapeutische Zwecke, erklärt Margret Veit.<sup>59</sup> Denn im Tagebuch können auch jene Ereignisse niedergeschrieben werden, die im Familienfilm nicht gezeigt werden können, weil dieser – mit Tabus behaftet – vorbehalten ist für als positiv empfundene, erinnerungswürdige Momente.<sup>60</sup> Die Scheidung 1980 hinterlässt Spuren in ihrer Filmographie, ein ganzes Jahr lang filmt sie vergleichbar wenig (Vgl. 10. Anhang: Filmographie).

---

57 Tagebücher „Buch 1-10“, Sammlung Margret Veit.

58 Österreichisches Filmmuseum, *Walden (Diaries, Notes and Sketches) 1964–69*, Publikumsgespräch mit Jonas Mekas am 7. April 2013, [http://filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion/walden\\_diaries\\_notes\\_and\\_sketches\\_196469](http://filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion/walden_diaries_notes_and_sketches_196469), Zugriff am 25. Dezember 2014.

59 Vgl. Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, 04. Juni 2014.

60 Vgl. Chalfen: *Snapshot Versions of Life*, S.93ff.

Frau Veit editiert ihr Tagebuch, in dem sie ihre handschriftlichen Texte digital transkribiert und anschließend erneut überarbeitet. Daran lässt sich erkennen, dass Erinnerungen nichts Statisches, nichts Absolutes sind. Sie sind fortwährenden Veränderungen unterworfen, denn die Vergegenwärtigung von Erinnerung bedeutet immer auch eine Deutung der Überlieferung.<sup>61</sup>

Margret Veit will ihre Erfahrungen zwar festhalten, aber auf eine Weise, die ihren Ansprüchen und Vorstellungen entspricht. Die Mythologisierung der Erinnerung verfolgt die Funktion, Familiengeschichte auch für Familienmitglieder lesbar zu gestalten. Ihre Schmalfilme imitieren nicht die Realität, das von ihr Erlebte wird durch die Umgestaltung zur Projektionsfläche ihrer Wünsche<sup>62</sup> (Vgl. 4.2: Der matriachale Blick?). Die Tagebücher, die durchaus für die Lektüre ihrer Kinder gedacht sind, ihre Filme und Sammelobjekte erweisen sich in diesem Sinne als konstruierte und immer wieder neu interpretierte Autobiographie und sie sich damit als Nostalgikerin:

„Photos, Filme, Tonbänder liefern dem Nostalgiker zahllose Spuren; aber reichen sie aus, um »das, was registriert worden ist«, wieder gegenwärtig zumachen? Sind sie mir eine Hilfe, um mich – endlich! – meiner Identität zu vergewissern? Wer bin ich? Die Antwort war relativ einfach, als die Geschichte noch nicht »mobil« war: die sozialen Strukturen und die Normen, die sie widerspiegeln und zugleich fortsetzen, waren stabil, man starb (übrigens jung) in derselben Welt, in der man geboren worden war. Doch heute? Nehmen wir einen Menschen, der so alt ist wie das Jahrhundert. Welche Ähnlichkeiten wissenschaftlicher, technischer, demographischer, kultureller Art gibt es zwischen 1900 und 1985? Ist dieser Mensch, trotz noch so vielen materialisierten Erinnerungsspuren, nicht gezwungen, seine Autobiographie zu erfinden?“<sup>63</sup>

Als Extremform der geformten Biographie kann Orhan Pamuks *Museum der Unschuld* gesehen werden: „Kann man beim Betrachten von Gegenständen seine Erinnerung ablaufen lassen wie einen Film?“<sup>64</sup> lautet eine zentrale Fragestellung dieses Werks. Margret Veits Sammelpraxis erinnert an Pamuks *Museum der Unschuld*. Pamuk kreiert die fiktive Biographie des Liebespaars Füsün und Kemal anhand von *objet trouvés* wie Füsüns gelbem Schuh, Kinokarten, Medikamentenschachteln, Schlüsseln, Zahnbürsten, Werbeplakaten, am Floh-

---

61 Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1997, S.17f.

62 Schneider, Alexandra: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der Dreissigerjahre*, Marburg: Schüren 2004, S.104.

63 Vincent, Gérard: „II. Eine Geschichte des Geheimen?“, in: Prost, Antoine/Vincent, Gérard (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens. Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*, Bd. 5, Frankfurt am Main: Fischer 1993, S.188.

64 Pamuk: *Die Unschuld der Dinge*, S.195.

markt erstandene Fotografien bis hin zu *found footage* Schmalfilmen. Die sammlerische Obsession Pamuks geht so weit, dass er eine „angebissene Eiswaffel, von Füsun am Bosporus-Ufer weggeworfen“<sup>65</sup> in seine Sammlung aufnimmt. Die Fundstücke arrangiert der Schriftsteller in Vitrinen, Schaukästen und Koffern. Diese Art und Weise des Sammelns beschreibt Benjamin als allegorisch:

„der Allegoriker [wird], für den die Dinge ja nur Stichworte eines geheimen Wörterbuchs darstellen, das ihre Bedeutungen dem Kundigen verraten wird, niemals genug an Dingen haben, von denen eines das andere um so weniger vertreten kann, als keinerlei Reflexion die Bedeutung vorhersehen läßt, die der Tiefsinn jedwedem von ihnen zu vindizieren vermag.“<sup>66</sup>

Die allegorischen SammlerInnen pflücken Objekte aus ihrem Kontext, entfremden sie ihrer ursprünglichen Funktion und laden sie mit neuer Bedeutung in Form von subjektivem Wert auf. Jedes Objekt erzählt nun seine eigene Geschichte. Über die gesammelten Requisiten entwirft Pamuk die Identitäten der beiden Liebenden, und beschreibt so ihre gemeinsame Geschichte. So ist die Limonadenflasche plötzlich nur noch ein Verweis auf Füsun, die daraus getrunken hat, hat ihre ursprüngliche Funktion als Trinkbehälter jedoch eingebüßt.<sup>67</sup> Pamuks Zusammentragen von willkürlichen Objekten der türkischen Alltagskultur, die er mit nie stattgefundenen Ereignissen auflädt, veranschaulicht den identitätsstiftenden Charakter einer Sammlung. „[D]er Sammler [ist] niemals abwesend von seinen Dingen, er ist in seine Sammlung hineingewoben.“<sup>68</sup> Die in den verschiedensten Medien festgehaltenen Ereignisse, ganz gleich ob retrospektiv (Tagebücher) oder im Moment entstanden (Filmaufnahmen), stellen einen konstruierten Selbstentwurf Frau Veits dar, eine Inszenierung des Selbst beziehungsweise der Familie. Dies wird vor allem an den inszenierten Filmen, die auf Drehbüchern basieren, deutlich.

---

65 Pamuk: *Die Unschuld der Dinge*, S.190.

66 Benjamin: „Der Sammler“, S.280.

67 Vgl. Pamuk: *Die Unschuld der Dinge*, S.195.

68 Heesen, Anke te/Spary, E.C.: „Sammeln als Wissen“, in: Heesen, Anke te/Spary, E.C. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen: Wallstein 2002, S.17.

### 3. Geformte Erinnerungen

#### 3.1 Der Familienfilm als visuelle Liste

Die klare Form der Liste dient der Sammlerin nicht nur dazu, Überblick über ihr mannigfaltiges Schaffen zu erlangen, sondern erhebt sich zum Prinzip ihres Vorgehens als Filmerin. Das Wesen einer Aufzählung ist vielseitig: „Lists enumerate, account, remind, memorialize, order.“<sup>69</sup> Margret Veit bedient sich dieses Konstruktionsprinzips zunächst für die Planung ihrer Filme. Ihre Manuskripte und Drehbücher verfasst sie in Listenform. Zudem protokolliert sie zu jeder belichteten Filmrolle den Inhalt in Stichworten, denn Listen sind die purste Form der Erinnerungsstütze (Vgl. 3.3: Der inszenierte Familienfilm).

Umberto Eco bezieht sich in seinem Werk *Die unendliche Liste* nicht nur auf die textbezogene Aufzählung, sondern verortet die Aufzählung in einem weiten Spektrum: in der bildenden Kunst, in Wunderkammern und Museen, in Massenmedien.<sup>70</sup> Seine 'Liste der Listen' soll hier um einen weiteren Eintrag ergänzt werden: Der Familienfilm, mit seinen fragmentarischen, pointierten Aufnahmen von Erinnerungen, kann als eine weitere Kategorie der Liste angesehen werden (Vgl. 5.1: Der Familienfilm als asyndetische und polysyndetische Liste).

Robert E. Belknap differenziert zwischen der literarischen und der pragmatischen Liste.<sup>71</sup> Während bei der pragmatischen Liste in erster Linie die Nützlichkeit im Vordergrund steht, mit ihrer eindeutigen, referentiellen und mnemonischen Funktion,<sup>72</sup> transportiert die literarische Liste Bedeutung: „its role is the creation of meaning, rather than merely the storage of it.“<sup>73</sup> So funktioniert der Familienfilm als literarische, präziser formuliert, als visuelle Liste: Der Schmalfilm speichert biographische Informationen, darüber hinaus liefern die (meist stummen) mit Leerstellen gefüllten filmischen Aufzählungen von Ereignissen Impuls zur Begleiterzählung, um so die Bilder, die Erinnerungen und Assoziationen evozieren, zu vervollständigen. Der Familienfilm dient der Bedeutungsvermittlung, der Überlieferung

<sup>69</sup> Belknap, Robert E.: *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven u.a.: Yale University Press 2004, S.6.

<sup>70</sup> Vgl. Eco, Umberto: *Die unendliche Liste*, München: Hanser 2009.

<sup>71</sup> Vgl. Belknap: *The List*, S.3.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S.12.

<sup>73</sup> Ebd., S.3.

der Familiengeschichte.

Bei der Montage erweist sich die (pragmatische)<sup>74</sup> Liste mit ihrem strukturierenden und sortierenden Charakter als wesentliches Ordnungssystem der Filmerin. Mit einer speziellen Technik, einer raffiniert konstruierten Schachtel, visualisiert sie ihre verschriftlichte Montageliste (Vgl. 5: Verschachtelte Montage).

Ihr Archivierungssystem beruht auf Listenform: Es gibt Listen, die Überblick über ihre analogen Filme geben und jene, die ihre Hi8-Videokassetten, sowie ihre digitale Arbeit verwalten. Sie katalogisiert ihre Filme immer wieder neu, indem sie Inventarlisten erstellt, um die Vollständigkeit zu überprüfen. Ordnung schafft sie in ihren Filmographien durch die Erstellung von verschiedenen Kategorien. Unter ihren Aufzeichnungen befinden sich Bestandslisten, mittels derer sie die Meterzahl ihres bisher verfilmten Werks ausrechnet. 1975 ergibt die Rechnung rund zwei Kilometer, 1986 bereits rund acht Kilometer (Vgl. 7: Die Ordnung der Filme): Jene Liste betitelt mit „!1986 Stand!“ mit Ergebnis von 7.780 Metern, hält das Ende des analogen Formats fest: Sie vermerkt „Ende Schmalfilm: 1988/9“ und darunter ist zu lesen: „Nov 89 – Bärbi's Videokamera!“<sup>75</sup> Die geborgte Kamera ihrer Tochter, veranlasst sie schließlich dazu, sich wenig später ihre eigene Videokamera anzuschaffen – ebenso hält sie auf diesem Zettel fest: „eigene Sony-Video ab Februar 1990: Ulli-Kiel“.

16	Kleine	à 40 m	640
18	Mittlere	à 60 m	1.080
21	große	à 120 m	2.520
25	Kinder	à 120 m	3.000
			<u>7.780 m</u>

16	40	18	60	21	120	25	120
640		1080		2520		3000	

Einmal Schmalfilm 1988/9

Abb.5: „!1986 Stand!“

- 
- Doppel 8: Eumig C3 Pfingsten 1988  
 (1)
- Doppel 8: Eumig C5 → Okt. 1979  
 (2)
1. Super 8: Nissin AS6 macro Sommer 1980  
 (3)
1. Video:  
 8. II. APPO KIEL: Sony CCD-TR 55E (2798 DM) 16.4. Jahr 1981
5. Video:  
 APPO Singapore Sony CCD-TR 75 E
3. Video:  
 Sony DCR-TRV 345E
- Digital:  
 Juni 2010: Power Sonic

Abb.6: Liste der Kameras

Sammlung Margret Veit

74 Vgl. Belknap: *The List*, S.3.

75 Filmmeterliste „Stand 1986“, Sammlung Margret Veit.

Sie führt eine Liste über die verschiedenen Kameras, die sie über die Jahre verwendet. Neben der genauen Bezeichnung der Kamera notiert sie Datum und Ort des Kaufs, sowie den Preis.

Dieses Sammeln in Listenform ist eine weitere Form des Sich-Erinnern-Wollens, bei Frau Veit erweist es sich gar als Prämisse ihres filmischen Schaffens. Ihre Kofferlisten bilden dabei den Ausgangspunkt.

### 3.2 Das Gedächtnis eines Koffers

Als Margret Veit ihre erste Videokamera kauft, vernachlässigt sie, begeistert vom neuen Medium, ihr sonst so sorgfältiges Archivierungssystem der analogen Filme. In ihrem Wohnzimmerschrank befindet sich ein Sack mit kleinen, unbeschrifteten, fünfzehn Meter Super8-Filmspulen, noch verpackt in ihren gelben Kodak-Versandkuverts und unerwähnt im Katalog des roten Notizheftes. Frau Veit führt Kofferlisten, die uns dabei helfen, die Filme zu benennen und zu datieren, um sie in ihre Filmographie einordnen zu können. Das Narrativ der Kofferlisten ist ein ungewöhnliches. Nicht der Kofferinhalt – es handelt sich nicht um eine Packliste im herkömmlichen Sinn – sondern der Koffer als symbolischer Vertreter der Reise an sich steht im Mittelpunkt. Die Intention ihrer Kofferlisten ist es, Vergessen zu vermeiden, jedoch nicht wie bei üblichen Packlisten, das Vergessen der Gegenstände, sondern das Vergessen der Reiseerinnerungen. Jene Kofferlisten sind Reisenotizen auf einem Stück Papier, die sich in all ihren Koffern befinden und wie ein Logbuch chronologisch festhalten, wohin sie mit jenem Gepäckstück verreist ist. Das Prinzip und die Struktur der Kofferlisten ähneln jenen der Filmlisten. Sie vermerkt die Dauer der Reise in Tagen oder Wochen, das Reiseziel, den Monat und das Jahr, in dem die Reise stattgefunden hat, und erwähnt vereinzelt den Anlass beziehungsweise ihre BegleiterInnen.

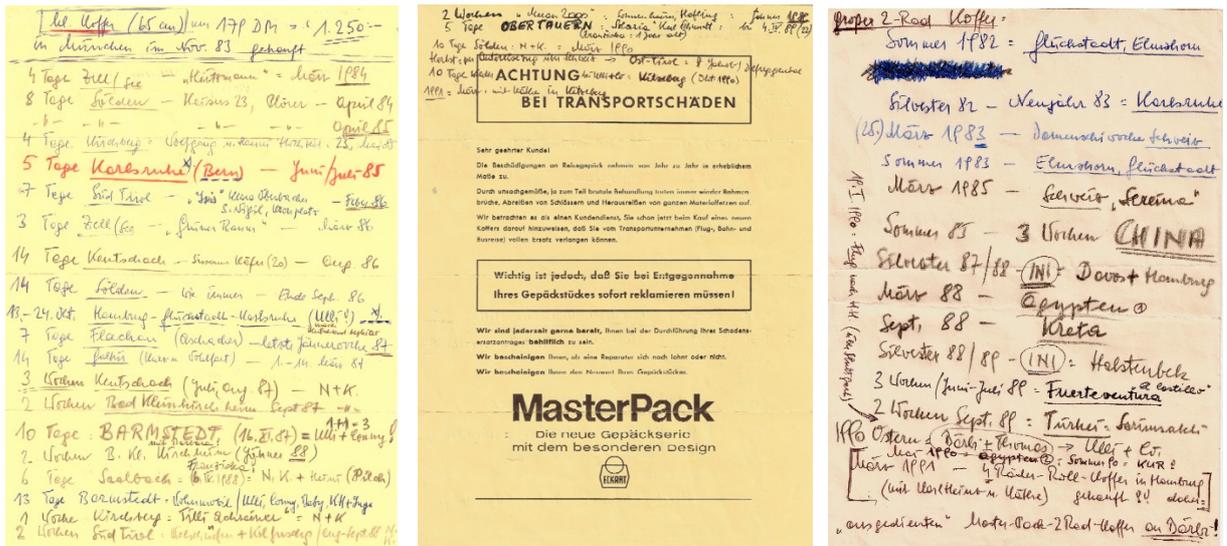


Abb.7: Kofferlisten: „kl. Koffer“ (Vorder- und Rückseite), „Großer 2 Rad Koffer“, Sammlung Margret Veit

Die Chronologie dient dabei als Ordnungssystem. Als Überschrift der Kofferlisten notiert sie die Merkmale des Gepäckstücks, Preis, Ort und Datum des Kaufs: „kl. Koffer (65 cm) um 179 DM = 1.250.- in München im Nov. 83 gekauft“.<sup>76</sup> Durch das Niederschreiben dieser Informationen misst sie dem Koffer Bedeutung bei und verleiht ihm Geschichte, indem sie die Maße, den Preis und insbesondere seine Herkunft festhält. Sie markiert damit den Anfang der Reise des Gepäckstücks, auf der Kofferliste namens „Großer 2-Rad Koffer“<sup>77</sup> notiert sie auch das Ende ihrer gemeinsamen Reise. Als letzter Eintrag ist zu lesen: ‚ausgedienter‘ Master-Pack-2 Rad-Koffer an Bärbi!<sup>78</sup> Der Grund für den Abschied ist der Kauf eines neuen Reisebegleiters, der nicht mit zwei, sondern mit vier Rädern – durch das Unterstreichen der Zahl besonders hervorgehoben – ausgestattet ist: „März 1991 - 4 Räder-Roll-Koffer in Hamburg (mit Karl Heinz u. Käthe) gekauft!“<sup>79</sup>

Die Liste des kleinen Koffers befindet sich auf der Rückseite eines Informationsblattes der Produktionsfirma des Koffers: „Achtung bei Transportschäden“.<sup>80</sup> Die Firma weist auf den

76 Kofferliste „kl. Koffer“, Sammlung Margret Veit.

77 Kofferliste „Großer 2 Rad Koffer“, Sammlung Margret Veit.

78 Ebd.

79 Ebd.

80 Kofferliste „kl. Koffer“, Sammlung Margret Veit.

achtlosen Umgang von Reisegepäck der Transportunternehmen hin und bietet dem Kunden Hilfe bei einem Schadenersatzantrag an. Die Tatsache, dass Frau Veit ihre Aufzeichnungen ausgerechnet auf diesen Zettel schreibt, ist kein Zufall, im Gegenteil, kommt dem doch eine besondere Bedeutung zu, da die Listenerstellerin durch die Auswahl des Papiers, auf die sie ihre Liste schreibt, ihre Achtsamkeit verdeutlicht. Eine Achtsamkeit, die bereits eine latente Lust im Umgang mit Listen andeutet. Robert E. Belknap weist bereits im Titel *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*<sup>81</sup> auf das Vergnügen und den Genuss hin, den das Erstellen von Listen bereiten kann. Listen, die dem Erinnern dienen, sind meist positiv konnotiert, Negatives soll dem Vergessen anheim fallen. Ähnlich der Funktion unserer Erinnerung gebrauchen die FilmamateureInnen das Mittel der Auslassung und halten vorwiegend schöne Momente im Leben fest. Auch einem Koffer sind positive Eigenschaften inhärent: Eine Reise verspricht Abenteuer und die neue Umgebung lässt die Routine des Alltags vergessen. Frau Veits Kofferlisten prognostizieren geradezu ihre Filmlisten. Jede aufgelistete Reise verspricht einen potentiellen Film. Die Liste des kleinen Koffers kündigt einen Eintrag in der Liste der „Kleinen Spulen“ an, die „Große 2-Rad-Kofferliste“ verspricht längere Filme (Vgl. 10. Anhang: Filmographie).

Ihre Listen stellen eine mit dem Filmen verwandte Form der Aufzeichnung dar, die es ihr ermöglicht, jenseits der filmischen Erzählung Überblick über die eigene Geschichte zu behalten. „The list form is the predominant mode of organizing data relevant to human functioning in the world”,<sup>82</sup> bemerkt Belknap. Die strukturierende, ordnende Eigenschaft der Liste ist Frau Veits Strategie, um Überblick über die überwältigende Flut von Erinnerungen zu gewinnen. Die Kofferlisten stellen das verbindende Moment zwischen den Koffern und ihren Reisefilmen dar, sie zeigen indexhaften Charakter, verweisen sie doch auf den Film als Abbild der Wirklichkeit. In dieser Hinsicht lässt sich dieses Konzept mit jenem von Marcel Duchamps *La boîte-en-valise*, vergleichen.<sup>83</sup> Dabei handelt es sich um Ausstellungen in Miniaturformat, die in Koffern präsentiert werden und Reproduktionen seiner künstlerischen Werke zeigen, diese regelrecht *auflisten*. Ziel dieses Koffer-Konzepts ist es, Ausstellungen

---

81 Belknap, Robert E.: *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven u.a.: Yale University Press 2004.

82 Belknap: *The List*, S.8.

83 Paolo Canepelle zieht den Vergleich zu Duchamp hinsichtlich dem Koffer als Filmbehältnis. Canepelle, Paolo: „Das schönste Behältnis. Ode an die Lagerungspraktika der Filmamateure“, in: Ballhausen, Thomas u.a.(Hg.): *geschichte erzählen. Medienarchive zwischen Historiographie und Fiktion*, Medien Archive Austria, Bd. 4, Wien: Lit Verlag 2014, S.83.

mobil und jederzeit vorführbar zu gestalten.<sup>84</sup> Dieser Reproduktionscharakter der „Schachteln im Koffer“ – schließlich verweisen die kleinen Objekte lediglich auf die eigentlichen Originale – manifestiert sich auch bei Frau Veits Kofferlisten und Reisefilmen: Die Reisefilme treten stellvertretend für die eigentlichen Reiseerlebnisse hervor. In beiden Fällen wird Erinnerung durch die Übersetzung in ein anderes Medium, durch die Abbildung, verfügbar gemacht, beiden symbolischen Vertretern (sowohl den Miniaturen als auch den Filmen) lässt sich die Funktion des Zitats zuschreiben. So wird bei Frau Veit durch die Koffer (und im Speziellen durch die Kofferlisten) auf die Reise verwiesen, und die tatsächliche Reise durch den Film zu ihrer Reproduktion *en miniature*: „Photographed images do not seem to be statements about the world so much as a piece of it, miniatures of reality [...]“, so Sontag, „Photographs, which fiddle with the scale of the world.“<sup>85</sup>

### 3.3 Der inszenierte Familienfilm

Nicht nur ihre Filmsammlung – insgesamt neunundneunzig Filme – sondern auch ihre filmbezogenen Notizen sind umfangreich: Frau Veit plant ihre (frühen) Filme anhand von Manuskripten und Drehbüchern, führt akribische Aufzeichnungen zu jeder einzelnen Filmrolle, hält den Prozess der Montage fest und überarbeitet ihre Filmographie laufend, indem sie immer wieder neue Listen erstellt. Diese Notizen ermöglichen uns heute, den Vorgang des Entstehungsprozesses eines Films zu verfolgen und ihre Arbeitsweise nachzuvollziehen, vor allem aber hinter die Kulissen des Familienfilms zu blicken und über den Film als Endprodukt hinauszusehen. Darüber hinaus geben uns diese im tagebuchähnlichen Stil verfassten Aufzeichnungen Aufschluss über die Verfasserin.

“It is often the casual record that reveals the rhythms of an age. Lists, whether dashed off as a quick reminder or carefully constructed as a comprehensive inventory, give insight into the list maker's personal habits and enrich the understanding of individual biographies. They reveal the process by which decisions are made or show the distillation of an argument to its essential points.”<sup>86</sup>

---

84 Vgl. Caneppele: „Das schönste Behältnis“, S.83.

85 Sontag: *On Photography*, S.9.

86 Kirwin, Liza: *Lists: To-Dos, Illustrated Inventories, Collected Thoughts, and other Artists' Enumerations from the Smithsonian's Archives of American Art*, New York: Princeton Architectural Press 2010, S.16.

In einem Taschenkalender aus dem Jahr 1953 finden sich ihre Aufzeichnungen zu ihren ersten fünfundvierzig Filmrollen, belichtet zwischen 1955 und 1960. Das Heftchen vereint und beinhaltet mehrere Funktionen: Filmographie, Katalog, Handbuch, Manuskript, Storyboard, Drehbuch, Montage.

Auf den ersten Seiten, betitelt mit „Meine Filme“, ist eine Filmographie als Inhaltsverzeichnis zu finden, die einen Überblick über ihre Filme verschafft. Motive sind Ausflüge und Reisen, die Anschaffung eines neuen Autos, der Umbau ihres Hauses und Hochzeiten von Freunden.

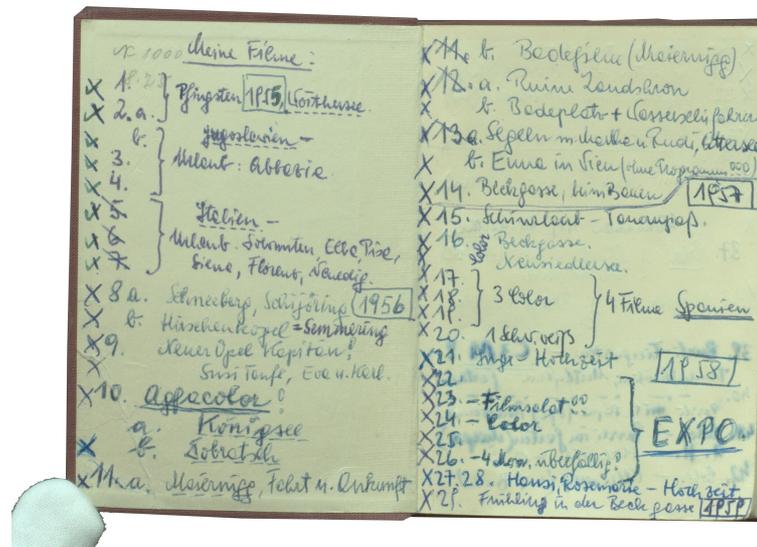


Abb.8: Filmographie, Taschenkalender 1953, „Meine Filme“,  
Sammlung Margret Veit

Grob strukturiert (im Jahresrhythmus), jede Filmrolle nummeriert, je nach Filminhalten alphabetisch unterteilt und anhand einer Klammer (die die Montage verdeutlicht) gegliedert (falls auf einer Filmrolle unterschiedliche Ereignisse festgehalten sind). Die Filmliste dient auch als Checkliste, was anhand der Kreuze und Häkchen vor der Nummerierung erkenntlich wird. Die Filmographie geht jedoch über ihre Funktion als bloßes Verzeichnis hinaus, beinhalten sie doch auch emotionale Details. Freudig hebt sie beispielsweise ihren ersten Farbfilm „Agfacolor!“<sup>87</sup> hervor, oder vermerkt „Filmsalat!“<sup>88</sup>, vor allem aber enthält die Lis-

87 Taschenkalender 1953, „Meine Filme“, S.1.

88 Ebd., S.2.

te auch intime Informationen, die sich nicht auf Film beziehen: Sie notiert ihre Schwangerschaft „4. Mon. überfällig!“.<sup>89</sup>

### 3.3.1 Drehplan

Der Familienfilm, der auf einem Drehbuch basiert, stellt eine Ausnahme dar. Nur selten wird das Vorhaben verschriftlicht, wenn doch, werden diese Unterlagen jedoch nicht aufbewahrt, noch seltener gelangen sie ins Archiv und somit in die Hände der Forschung.<sup>90</sup> Margret Veit hält die Kamera nicht einfach auf das Geschehen, sondern gibt den AkteurInnen genaue Handlungsanweisungen. Vor allem in den Anfangsjahren schreibt sie Manuskripte (Exposés) und Handlungsabläufe (Treatments) nieder, erstellt Storyboards, skizziert Perspektiven, überlegt sich im Vorhinein, wie lange eine Einstellung dauern soll und welche Einstellungsgröße sie wählt.

Margret Veits Ambitionen werden deutlich, wenn man ihre Notizen für ihren allerersten Film betrachtet, mit dem Titel *Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee*<sup>91</sup> (Vgl. Ansichtsfilm 1). Anlass dazu ist ein Ausflug mit ihrer Schwester und ihrem zukünftigen Eheann, gefilmt mit der Eumig C3 im N8 Format und einem Schwarzweißfilm von Agfa. Nicht nur die Nachbearbeitung ist beachtlich, sondern auch die Vorbereitung: Sie verfasst ein Manuskript, sowie ein Drehbuch:

„Manuskript:

Abfahrt: Hermi u. Walter verstauen Gepäck im Wagen,  
zurückbleibende [sic!] winken, Wagen fährt ab.

am Ziel: unser Absteigquartier, evtl. Garage, Blick vom  
Fenster... , Aufnahmen wie sie sich ergeben,  
im Bad, beim Sonnen, Eisessen, Picnic [sic!] auf  
der Wiese, 'großer Durst' ... , Federballspielen!?!,  
Ausflug auf Ruine Landskron!?, usw.

Heimfahrt: es wird gepackt, Koffer herbeigeschleppt, evtl.  
Händeschütteln mit der Wirtin.  
Burg Hochosterwitz!?“<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Taschenkalender 1953, „Meine Filme“, S.2.

<sup>90</sup> Vgl. Calfen: *Snapshot Versions of Life*, S.51.

<sup>91</sup> *Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee*, Regie: Margret Veit, AT 1955, 8mm, s/w, stumm, 20 Meter.

<sup>92</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.12-13.

Sie strukturiert den Familienfilm bewusst: „Abfahrt – am Ziel – Heimfahrt“ und schafft so einen kohärenten Handlungsstrang. Der Koffer, wie auch das Auto, sind einleitende und abschließende Protagonisten und zudem wichtige Requisiten. Auch in ihren späteren Reisefilmen dient das Transportmittel, indem es Ankunft und Abfahrt markiert, als strukturierendes Element. Das als „Manuskript“ bezeichnete Exposé wird im Drehbuch (Treatment) detailliert beschrieben, indem sie die Einstellungsgröße und die Dauer der Einstellung festlegt.

„Drehbuch:

Groß 4": Kofferraumschnalle, Hand greift danach, dreht um u. öffnet.

Totale 5-6": man sieht Wagen, Walter öffnet gerade Kofferraum, Hermi steht daneben mit Gepäck, reicht es Walter.

Groß 5": Hermi, schwenken mit einem Gepäcksstück zu Walter!

Totale 4-5": letztes Stück wird verstaut, beide schließen Kofferraum (als Gegenschuß vom Fenster des Schneiders?)

Nah 8": H. u. W. steigen ein, den zurückbleibenden [sic!] winkend; in dieser Richtung zu Hermi u. Fr. Veit schwenken die auch beim Fenster herauschauen können.

Nah 3": Fam. Veit winkend

Totale 4-5": Wagen fährt an u. verschwindet um die nächste Ecke.

und abblenden 33-36" (fast 2 1/2 Meter): Blende langsam zudrehen (nach oben!)<sup>93</sup>

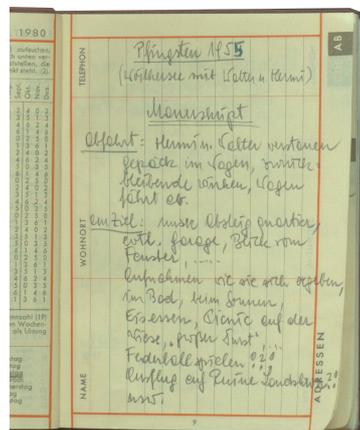


Abb.9: Manuskript

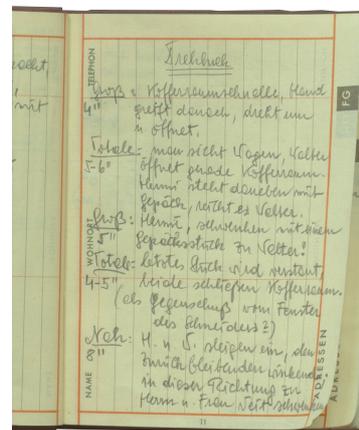


Abb.10: Drehbuch

Mein erster Film: Pfungsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee

Taschenkalender 1953, „Meine Filme“, Sammlung Margret Veit

93 Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.14-16.

Es sei hier noch einmal darauf verwiesen, dass es sich dabei um Aufzeichnungen zu ihrem ersten Film handelt: Trotz des Fehlens an praktischer Erfahrung hat sie dennoch genaue Vorstellungen davon, wie das Ergebnis auszusehen hat. Bereits bei diesem ersten Film beweist sie so ihr bildliches Vorstellungsvermögen beziehungsweise ihre Fähigkeit zum filmischen Denken. Die detailgetreue Umsetzung des Drehbuchs scheitert schließlich, trotz aller präzisen Vorbereitung, an der allgemeinen Faszination, die die Filmkamera auslöst. Über das Ergebnis des ersten Films notiert sie im Kalender nachträglich: „ohne Plan u. ohne Ziel, ohne Notizen u. ohne viel Geschichten zu machen gedreht (allein das Surren der Kamera und das ständige Spiel des Belichtungszeigers erfreute uns.....)“.<sup>94</sup> Dennoch weist ihr erster Film eine gewisse narrative Struktur auf, nachträglich erzielt durch eine aufwendige Montage: Der 20 Meter lange Film weist 37 Nassklebestellen auf (Vgl. 10.2: Inspektionsprotokolle). Dies zeugt von einer rhythmischen Montage, die durchschnittlich Einstellungsdauer beträgt Sieben Sekunden. Mit Hilfe von Parallelmontagen (Bub mit Hund/Mädchen mit Ziegen; Kinder am Floß/Bootsfahrt) oder einer thematischen Montage (Ihr (zukünftiger) Ehemann blickt durch einen Fotoapparat, suchend nach einem passenden Motiv. Schnitt. Der Schwenk über die Landschaft funktioniert als Point-of-View-Shot, wir blicken durch den Sucher des Fotoapparats) dramatisiert sie das Geschehen in der Nachbearbeitung.

Der Film beginnt nicht wie geplant mit der Abfahrt, sondern mit der Anreise: Die Großaufnahme des Schriftzugs der Ortstafel von Maria-Wörth wird geschickt von der Filmerin als diegetisches Element eingesetzt, ein Mittel um den Titelvorspann anhand von Gegebenheiten zu visualisieren.<sup>95</sup> Ein Kameraschwenk führt zur Straße, und zeigt ihr Auto um die Kurve verschwinden. Schnitt. Die beiden Schwestern steigen aus dem Auto aus. Die Ankunft wird inszeniert, jedoch nicht nach Drehbuch, die Heimfahrt hingegen wird weggelassen, der Film endet abrupt.

Zu Beginn ist das Filmen noch ein Gemeinschaftsprojekt, Margret Veit gibt die Kamera immer wieder aus der Hand. „Beim ersten Film war's ja auch so. Wir haben uns gegenseitig gefilmt, nicht? Meine Schwester, mein Freund und ich und jeder hat einmal die Kamera halten wollen.“<sup>96</sup> Später, unzufrieden mit den Ergebnissen der anderen FilmerInnen, gibt sie

---

94 Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.18.

95 Vgl. Schneider: *Die Stars sind wir*, S.184.

96 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 24. Jänner 2013.

die Kontrolle über die Kamera jedoch nicht mehr aus der Hand. Sie wird zur eigenständigen Filmerin und zeigt sich sowohl in inhaltlichen, als auch in stilistischen Belangen selbstbestimmt.

### 3.3.2 Handbuch

Die filmamateuristische Ratgeberliteratur trägt dazu bei, den Motivkanon des Familienfilms zu formen: Sie weist die FilmamateurInnen auf ihre Fehler hin, und mahnt sie, es 'richtig' zu machen, darüber hinaus leitet sie die Familie durch vorgefertigte Drehbücher zu normativem Verhaltensmuster an.<sup>97</sup> In erster Linie adressieren sich diese Ratgeber an männliche Filmer, wie der Titel eines Drehbuchs aus *12 Themen für den Familienfilm* zeigt: „Vater will einen Film drehen“.<sup>98</sup> Das Drehbuch motiviert das Filmen als Kollektiv zu praktizieren, sowohl der Vater als auch die Mutter sind ProtagonistInnen im Film, was den Vater dazu zwingt, die Kamera und die Kontrolle über diese abzugeben. „Hierbei spielt der Aspekt der Kontrolle eine grosse [sic!] Rolle: Gibt sie die Kamera aus der Hand, verliert die Kameraperson das Signum des Regisseurs.“<sup>99</sup> Allerdings wird dieser Kontrollverlust inhaltlich wieder aufgehoben. Wie der Titel schon verkündet, wird der Vater deutlich als Kameramann ausgewiesen, die Figur des Vaters wird regelrecht als Regisseur inszeniert: Auf Motivsuche „legt [der Vater] die Zeigefinger und Daumen beider Hände, ein U bildend, zusammen und betrachtet durch diesen Rahmen die zukünftigen Schauplätze seines Films“<sup>100</sup>. Der Vater, auf der Suche nach einem Maßstab, „derangiert“<sup>101</sup> den Nähkorb der Mutter, „MUTTER kommt ins Bild, stellt den Nähkorb auf den Tisch und beginnt Ordnung zu machen. TOCHTER hilft dabei.“<sup>102</sup> Stereotype Rollenbilder werden hier (re-)produziert: Vater und Sohn hantieren mit dem Filmequipment, Mutter und Tochter sind dem Haushalt verpflichtet.

---

97 Vgl. Calfen: *Snapshot Versions of Life*, S.49

98 Zeitschrift Schmalfilm (Hg.): *12 Themen für den Familienfilm*, Schmalfilmtruhe 1, Braunschweig: Hellmuth Lange 1954, S.28.

99 Schneider: *Die Stars sind wir*, S.174.

100 Schmalfilm (Hg.): *12 Themen für den Familienfilm*, S.28.

101 Ebd., S.29.

102 Ebd.

Aus ihrem Widerstand heraus, diese Rollen auf sich und ihre Familie zu projizieren, schreibt Margret Veit ihre eigenen Drehbücher und inszeniert Handlungen, die mit dem vorherrschenden Genderkonzept brechen (Vgl. 4.2: Der matriachale Blick?).

Margret Veit ist Autodidaktin, ein „Lone Worker“<sup>103</sup> im Sinne Ryan Shands. Sie war nie Mitglied eines Filmklubs.

„Vor Jahren einmal, sag ich zu der einen [filmenden Freundin], 'Du, mich würd' amal so ein Videoklub interessieren.' Sagt sie sofort: 'Das sind lauter Männervereine, die warten auf keine Frau.' Ja, hab' ich mir gedacht.“<sup>104</sup>

Ein Missverständnis (Vgl. 10.3: Transkribierte Interviews in Auszügen) führt sie 2013 dennoch in die Kreise eines Videoklubs „Lauter alte Männer! Lauter alte Männer! Also alle haben mich begrüßt, einer hat mir die Hand geküsst“<sup>105</sup>, schildert sie diese Begegnung. Die Klubmitglieder zeigen ihre Begeisterung, als ein Video von Frau Veit zur Vorführung kommt: „Jeder hat gesagt: 'Ach, Sie haben eine ruhige Hand!', 'Oh, das Video ist so schön!', 'Oh, was, das ist nicht bearbeitet, das haben Sie nicht bearbeitet?', 'Nein? Das ist nicht bearbeitet!'“<sup>106</sup> Als ein Video eines Klubmitglieds gezeigt wird, kritisiert sie dieses selbstbewusst: „Das war kein Meisterfilm,“ erzählt sie,

„mein Gott, das war eine Katastrophe. Da war irgendwo in Tirol ein Heimatabend [...] mit Blasmusik - Laut, ein Krawall ist das gewesen. Ich hab's gern, aber wenn du ununterbrochen nur Blasmusik hörst, ist das auch zu viel. Und dazu haben hie und dort ein paar getanzt, das war auch ganz nett. Dann ist einer mit dem Leiterwagen gefahren, mit den Kindern, immer wieder, immer wieder, unendlich lange. Es war grauenvoll! Na, wenn ich das erste Mal dort hin komm', kann ich nicht sagen, ich will schon gehen, es ist mir zu blöd und zu lang.“<sup>107</sup>

Diese Anekdote unterstreicht ihre klare ästhetische Sichtweise und ihren Willen zur Eigenständigkeit, denn trotz einer mehrfachen Einladung, Mitglied zu werden, zieht sie es vor, selbstständig zu arbeiten.

---

103 Vgl. Shand, Ryan: „Two Approaches to Amateur Filmmaking: Comparing Lone Workers and Cine Clubs“, 22. März 2013, *Amateur Film Archaeology: An International Conference on the Theory, Practice and Use of Amateur Films*, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, 22.-23. März 2013.

104 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 22. August 2013.

105 Ebd.

106 Ebd.

107 Ebd.

Zusätzlich zu den Manuskripten, Storyboards und Drehbüchern verfasst sie auch ihr eigenes Handbuch. Die Informationen bezieht die Filmerin aus einem Schmalfilm-Ratgeber, den sie jedoch für ihre Zwecke adaptiert, um ihre eigene ästhetische Filmsprache zu entwickeln. Sie schreibt stilistische Richtlinien nieder, oder erinnert sich, bei Schwenks besonders achtsam zu sein:

„Wichtig!  
Wechseln zwischen 'Totale', 'Nahaufnahme', 'Großaufnahme' unbedingt notwendig!  
(Gegenschuß: Standpunkt u. Aufnahmerichtung grundsätzl. geändert!)  
Totale: 6-10", plastisch, kontrastreich; also mit Seitenlicht! ab 6 m.“  
Nah: Gegenstand mit etwas Umgebung (4-8")  
Groß: 2-6", Parallaxe!!!  
Schwenken: v. 60° mind. 8. Sek. zu Beginn u. am Anfang 2 Sek. still stehen! Wenn Gegenstand  
aber näher als 5 m – noch längere Aufnahmedauer!  
Wolken: 1. filtern!,  
2. 8er Gang (also mit Zeitraffer)  
→ aufblenden: v. oben → unten Blende öffnen  
← abblenden: v. unten → oben Blende schließen“<sup>108</sup>

Diese Notizen spiegeln ihre ästhetischen Ansprüche an den Familienfilm wider. Um die Seiten ihres eigens verfassten Ratgebers schnell wiederzufinden, sind sie mit Eselsohren versehen.

Anlass zum Schreiben dieses Handbuchs stellt ihr zweiter Film dar: 1955: *Abbazia mit Walter* (*Miramare, Brseč*).<sup>109</sup> Unter dem Titel „Fehler der Abbaziafilme“ reflektiert sie diese, um sie beim nächsten Film zu vermeiden. Die Verbesserungsvorschläge korrelieren mit den einzelnen Punkten ihres Ratgebers: „Köpfe fehlen“<sup>110</sup>, verweist auf die Parallaxe, die bei der Großaufnahme entsteht. „Hin- u. wieder zurückschwenken → ← (sehr schlecht)“<sup>111</sup> appelliert an die Meidung von Reißschwenks, der am häufigsten erwähnte Kritikpunkt im Familienfilm. „[Z]u Ende einer Szene statt abgeblendet – aufgeblendet!“<sup>112</sup> erinnert sie daran, die Blendenöffnungs- und Blendenschließrichtung zu beachten. Zu guter Letzt kritisiert sie die Kameraführung anderer: „Stellenweise zu kurze Szenen (besonders von Walter)“.<sup>113</sup> Jene

<sup>108</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.42-44.

<sup>109</sup> 1955: *Abbazia mit Walter* (*Miramare, Brseč*), Regie: Margret Veit, AT 1955, 8mm, s/w, stumm, 40 Meter.

<sup>110</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.39.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

Fehler sind im Film nicht mehr zu finden, die Filmerin hat sie im Zuge der Nachbearbeitung beseitigt (Vgl. Ansichtsfilm 2).

### 3.3.3 Umsetzung

Da das Drehbuch ihres ersten Films nur ansatzweise zur Umsetzung gelangt, verändert sie nun ihre Herangehensweise bei ihrem zweiten Film 1955: *Abbazia mit Walter* (*Miramare, Brseč*). Margret Veit erprobt eine neue Methode zur Produktion eines Films: Dabei passt sie ihr Vorgehen den Umständen an, indem sie die Planung des Drehbuchs – inklusive Storyboard – unmittelbar vor den Dreharbeiten am Filmset erstellt. Sie schreibt die Handlungsabläufe in Listenform nieder, diese Aufzählung wird ihr später zur Orientierung bei der Montage des Films dienen. Sie notiert nach jeder Szene die verfilmten Meter – vorausblickend, und mit dem Wissen um den wirkungsvollen Einfluss, den die Montage im Nachhinein mit sich bringt: Der vierzig Meter lange Film weist fünfzig Nassklebestellen auf.

Eine (tatsächliche) Montageliste mit dem Titel „Zusammenstellung (2 ½ F.)“<sup>114</sup> verdeutlicht, dass sie die Filmsequenzen nicht chronologisch aneinander fügt, sondern ein narratives Interesse verfolgt. Die Liste ermöglicht uns, die verschiedenen Themenbereiche der Montage nachzuvollziehen:

„Ankunftszene (Wagen fährt durch  
Abbazias Straßen), Palmen,...  
im Zimmer  
Balkonszene  
Badeszene (teilen)  
beim Essen  
im Hafen  
Miramare  
Brseč  
Abfahrt“<sup>115</sup>

Diese Montageliste entspricht nicht der tatsächlichen Reihung, sie dient der thematischen Orientierung. Die Filmerin zerlegt den Film geradezu, um ihn wie ein Mosaik zu einem

---

<sup>114</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.40.

<sup>115</sup> Ebd.

neuen Bild zusammzusetzen. Der Zwischenstopp in Triest während der Hinreise, mit dem Besuch im Schloss Miramare, rückt nun in die Mitte des Films. Durch einige Sekunden Schwarzfilm am Beginn und Ende grenzt die Filmerin die Sequenz deutlich ab, um zu zeigen, dass es sich hierbei, aufgrund des Ortswechsels, um einen isolierten Abschnitt handelt. Die anschließende Balkonszene ist als Bühnenauftritt inszeniert. Laut Schneider finden sich diese Darbietungen (jemand tritt durch eine Tür, öffnet ein Fenster, kommt Stiegen herab) oft am Anfang eines Films.<sup>116</sup> In unserem Fall leitet sie eine neue Sequenz ein und verstärkt noch einmal die Eigenständigkeit der Miramareepisode. Langsam öffnet sich der Rollladen des Fensters, das Zimmer wird mit Sonnenlicht durchflutet und der Blick auf den Balkon und einen Liegestuhl freigegeben. Ihr Ehemann betritt die 'Bühne' und lässt sich theatralisch auf den Liegestuhl fallen. Er sonnt sich, versichert sich jedoch mit einem Blick, dass die Kamera noch auf ihn gerichtet ist. Die Filmerin entwirft diesen Auftritt in Form eines Storyboards:

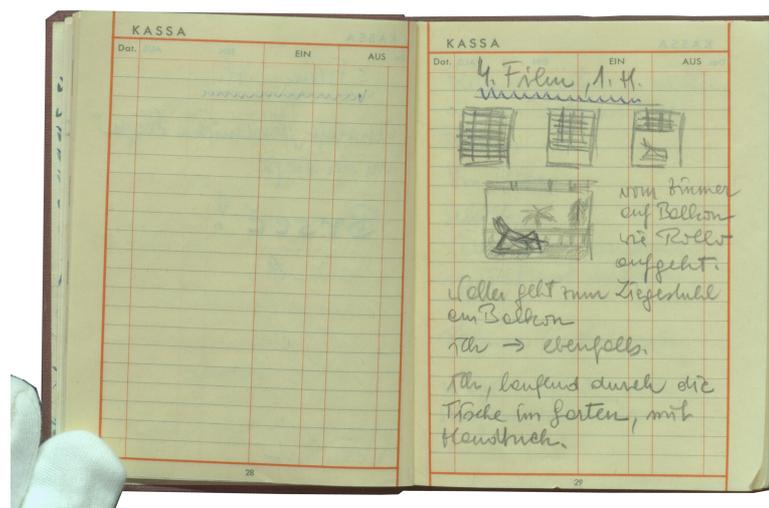


Abb.11: Storyboard, Taschenkalender 1953 „Meine Filme“,  
Sammlung Margret Veit



Abb.12: Filmstill, 1955: *Abbazia mit Walter (Miramare, Brseč)*

<sup>116</sup> Vgl. Schneider: *Die Stars sind wir*, S.185.

In vier kleinen Bleistiftskizzen hält sie den Vorgang des 'Öffnens des Bühnenvorhangs' fest. Laut Drehplan ist sie in dieser Sequenz auch zu sehen, sie schneidet diese Szene jedoch heraus und ersetzt sie mit einer anderen (einige Tage später gedrehten), in der sie im Badeanzug, ebenfalls am Balkon, posiert. Die inhaltliche Kohärenz bleibt so, trotz zeitlicher Verschiebung, durch die Einhaltung des Ortes, gewahrt. Die Kamera wird einige Sekunden zu früh eingeschaltet, so dass die Protagonistin noch einen Augenblicke verharret, bevor sie auf die Kamera zugeht. Sowohl der Bühnenauftritt des Mannes, als auch Frau Veits kurzes Innehalten weisen auf den Inszenierungscharakter des Films hin.<sup>117</sup> Jede Szene wird im Vorhinein abgesprochen, nichts soll dem Zufall überlassen werden, um so eine gelungene Aufnahme zu sichern.

Neben diesem Storyboard fertigt sie noch weitere Perspektivzeichnungen an. Zur Bleistiftskizze verschriftlicht sie das Bild noch einmal: „d. heißt Tasche mit Blick auf Abbazia vom Badeplatz, (Standb.)“.<sup>118</sup> Die Perspektivzeichnung der Badetasche mit der Stadtansicht im Hintergrund in ihren Notizen stimmt exakt mit der Bildkomposition im Film überein. Ihren dritten Film *Italien* wird sie vorwiegend auf einem Storyboard basieren lassen, eine weitere Form des Austestens der Planungsmöglichkeiten.

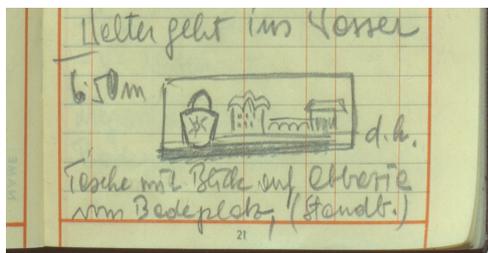


Abb.13: Storyboard

Taschenkalender 1953 „Meine Filme“  
Sammlung Margret Veit



Abb.14: Filmstill

1955: *Abbazia mit Walter* (Miramare, Brseč)

Den Anfang und das Ende des *Abbazia*-Films markiert die Filmerin mit der An- und Abreise. Fand das Drehbuch zu ihrem ersten Film, das die Abfahrt so ausführlich plante, nur in Grundzügen seine Realisierung - die Rückreise wurde ganz ausgelassen - gibt sie sich

<sup>117</sup> Vgl. Schneider: *Die Stars sind wir*, S.186.

<sup>118</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.22.

nun in ihrem zweiten Versuch dieser Aufgabe umso mehr hin:

Aufnahme der Meeresbrandung. Schnitt. Ihr Auto fährt die Straße entlang. Schnitt. Eine Palme. Schnitt. Erneut ist das Auto zu sehen. Schnitt. Eingangsportal des Hotels „Residenz“. Schnitt. Walter öffnet den Kofferraum. Schnitt. Walter hebt die Koffer heraus. Schnitt. Großaufnahme der Koffer. Schnitt. Der Portier und Walter tragen die Koffer in das Hotel. Schnitt. Das parkende Auto vom Hotel aus gesehen. Schnitt. Innenansicht des Hotels. Etc. Jeder Schnitt bedeutet hier einen manuellen Schnitt. Später wird sie in der Kamera schneiden, einerseits aus Zeitmangel für die Postproduktion, andererseits aufgrund ihrer zunehmenden stilistischen Versiertheit.

„Du musst genau, und schnell und wach sein beim Schauen, weil das geht zack, zack, zack, kurze Szenen, damit man möglichst viel aufnehmen kann. [...] Am Anfang hab' ich zu langwierige Szenen oft gemacht, so dass das ganze fad war, dann hab' ich gewusst, da muss mehr Tempo rein. Naja, man lernt von einem Film zum anderen auch was dazu.“<sup>119</sup>

Die Abreise inszeniert sie anhand von „Walter + Portier: Händeschütteln, Walter steigt ein, Wagen fährt ab“.<sup>120</sup> Diese klare Strukturierung durch die An- und Abreise, ist ein wiederkehrendes Element in ihren Reisefilmen.

Diese Vorgehensweise des unmittelbaren Planens des Drehbuchs direkt am Set erweist sich für Frau Veit als zielführend, sie verwirft im Laufe ihres Tuns die anderen Verfahren, wie zum Beispiel die Storyboards. Die Filmerin erhebt diese Praxis zum Prinzip ihrer Arbeitsweise und misst der Montage mehr Bedeutung bei. Ihr Film *1956 Maiernigg/Wörthersee mit Martha, Rudi, Eva, Karl, Trude, Christian u Walter*<sup>121</sup> (Vgl. Ansichtsfilm 3) entsteht nach diesem Verfahren, hier direkt angesprochen: „nach selbst zusammengestelltem Drehbuch bei u. in Maiernigg. Fahrt u. Ankunft gefilmt – teilweise aber leider ohne Sonne bzw. im Schatten“.<sup>122</sup> Als Nachtrag notiert sie: „Sonnenmangel braucht kein Hindernis sein – macht sich gar nicht bemerkbar!“<sup>123</sup> Es ist dies ein Zeichen ihres Könnens, auch in schlechten Lichtverhältnissen zu einem guten Ergebnis zu gelangen.

---

119 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. Dezember 2014.

120 Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.36.

121 *1956: Maiernigg/Wörthersee: mit Martha, Rudi, Eva, Karl, Trude, Christian u. Walter* Regie: Margret Veit, AT 1956, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 50 Meter.

122 Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.76.

123 Ebd., S.75.

An 1956 *Maiernigg/Wörthersee mit...* lässt sich ihre ästhetische Experimentierfreudigkeit ablesen. Der Film beginnt mit einem Stopptrick, weiters setzt sie das Stilmittel des Zeitraffers ein. Sie testet die filmischen Möglichkeiten aus, die Art der Aufnahme geht über die bloße Erinnerungsaufzeichnung hinaus, die Ästhetik steht dabei im Vordergrund. Zudem sind wiederholende Motive erkennbar, die ihre Filmsprache, ihr erzählerisches Verfahren formen: Der Opel Olymp und ein Ford Anglia leiten den Beginn der Reise ein. Die Filmerin verwendet auch wieder bewusst die Ortstafel als Titel, sowie die Tafel des Hotels als Zwischentitel. Ein weiteres Motiv, das sich auch später in weiteren Filmen wiederfindet, ist das Spiel mit vorherrschenden Geschlechterrollen:

- „1. man sieht beide Wägen auf der Straße
  2. Trick! (Kamera dabei noch immer unverändert am Stativ!) nacheinander erscheinen: Walter, Eva, Karl, Trude, Christian, Martha an Walters Stelle, Rudi, ich in immer kürzer werdenden Abständen vor den 2 Wägen (= 1m = 15 Sek)  
aufgenommene Zeiten (mit Stoppuhr): 2 ½, 2 ¼, 2, 1 ¾, 1 ½, 1 ½, 1 ¼ und 3 Sek.
  3. im Zeitraffertempo sieht man alle einsteigen
  4. im Zeitraffertempo fahren Wägen ab (Anfang mit Rad!)
  5. Ortstafel Maiernigg ganz groß
  6. beide Wägen fahren an der Tafel vorbei
  7. Blick auf unser Haus vom See
  8. beide Wägen sieht man durchs Gitter, auf dem die Tafel „Villa Holler“ hängt
  9. Damen mit viel Gepäck schwer beladen...
  10. Herren mit kleinen Taschen, Photoapparat, Flossen...
  11. ich mit 2 schweren Koffern
  12. Walter alle gefilmt
  13. Blick von unten auf den Balkon, wo alle oben sind
  14. Walter filmt uns von oben am Geländer ?
- ↓
- weniger gut geworden, aber macht nichts“<sup>124</sup>

Neben der Schrift als diegetisches Element (die Ortstafel ersetzt den Titel) fügt die Filmerin auch immer wieder Titel und Zwischentitel in ihren Filmen ein.<sup>125</sup> In ihrem Fotoalbum „Album 1“ ist die Aufnahmesituation der Titelherstellung eines Kinderfilms in zwei Fotografien festgehalten: „Mit meinem 'Gehilfen' Werner beim Titelfilmen“<sup>126</sup>, steht dort geschrieben. Der Mann assistiert der Filmerin, indem er die Beleuchtungslampe hält. Margret Veit, barfuß, blickt durch das Objektiv ihrer Kamera, die am Stativ befestigt und nach unten gerichtet ist, um das am Fußboden zurechtgelegte Titelbild, mit Lettern eines Buchstabensets und

<sup>124</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.75-79.

<sup>125</sup> Vgl. Schneider: *Die Stars sind wir*, S. 184.

<sup>126</sup> Fotoalbum „Album 1“, Sammlung Margret Veit.

mit Spielsachen dekoriert, abzufilmen (Vgl. Ansichtsfilm 4: Nr. 1 April 59 – Nov. 60 Klein-Walter (5 Monate bis 2 Jahre)). „Das muss man machen, weil es ist ja ein Stummfilm“<sup>127</sup>, argumentiert sie.



Abb. 15: Album 1: „Mit meinem 'Gehilfen' Werner beim Titelfilmen“  
Sammlung Margret Veit

Ähnlich wie der Einsatz der Ortstafel ersetzt in 1956 *Maiernigg/Wörthersee mit...* das Nacheinander-Sichtbarwerden der ProtagonistInnen anhand eines Stopptricks den Titelvorspann, in dem die Namen genannt werden. Lächelnd adressieren die FreundInnen die Kamera und platzieren sich zweireihig vor dem Auto. Sie nehmen dabei eine fotografische Pose ein, die des Gruppenporträts, eine Pose, die häufig im Familienfilm zu finden ist, und aus der Tradition der Fotografie herrührt.<sup>128</sup> Dieser Verweis auf die Fotografie wird noch verstärkt: Die ProtagonistInnen stehen wie eingefroren da, bewegen sich nicht. Erst als Frau Veit als Letzte im Bild erscheint, ihr Freund übernimmt die Kameraarbeit, kommt durch ihre Freudengeste – sie klopft sich aufgrund der gelungenen Aufnahme triumphierend auf den Oberschenkel – Bewegung ins Bild.

Die FreundInnen steigen ins Auto, und beginnen – die Mobilität durch Zeitraffer verstärkt – ihre Reise. Die Ankunft im Hotel wird von Margret Veit inszeniert. „Alle haben mitgespielt, das war natürlich eine Sensation“<sup>129</sup>, erinnert sich die Filmerin. Wir sehen die Frauen

<sup>127</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 08. Dezember 2014.

<sup>128</sup> Vgl. Schneider: *Die Stars sind wir*, S.148f.

<sup>129</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 24. Jänner 2014.

schwere Koffer tragen, verdeutlicht durch angestrenzte Gestik und Mimik. Erschöpft und außer Atem stellt eine Darstellerin die Koffer zu Boden und streicht sich ihre Frisur zu- recht. Die Männer, leicht beladen mit Badeutensilien und den Handtaschen der Frauen, marschieren gelassen und fröhlich pfeifend die Treppen zum Hotel hinauf. Die Szene ist humoristisch aufgeladen und bietet so die Möglichkeit mit Geschlechtsidentitäten zu spielen: Die Parodie fungiert als Deckmantel, um subversiv bestehende Genderrollen spielerisch aufzubrechen (Vgl. 4.2: Der matriarchale Blick?).

Der Einsatz von Schuss- und Gegenschuss, der Verzicht auf Plansequenzen, die rhythmisierte Montage und Parallelmontage, sowie Schwarzbild, um Sequenzen voneinander abzugrenzen sind filmische Mittel, um das Geschehen zu dramatisieren. Margret Veit fügt den fünfzig Meter langen Film mit insgesamt vierundfünfzig Nassklebestellen auf eine Spule zusammen, ein Zeugnis aufwendiger Postproduktion. „Das Ganze ist sehr, sehr gut geworden! Ein Vergnügen anzusehen!! Gar nichts braucht geschnitten werden!“<sup>130</sup>, notiert sie in ihrem Taschenkalender 1953.

Der auf Doppel8 gedrehte Film ist schwarz-weiß (Agfa) und endet in Farbe (Agfacolor). Farbsysteme zu mischen ist eine verbreitete Praxis unter FilmamateurenInnen. Frau Veits frühe N8 Filme sind in Schwarzweiß, bald ist aber der bevorzugte Farbfilm verfügbarer, weil dieser immer kostengünstiger wird. Die Farbe Rot sei ein wichtiges Motiv in ihren Farbfilmen, erklärt die Filmerin: „Rot belebt die Szene“<sup>131</sup>, alles andere sei grau und grün. Deshalb regt sie ihre Freunde an, sich im Farbfilm rot zu kleiden.

1963 tauscht sie ihre *Eumig C3*, ausgestattet mit Revolverkopfoptik und einem Federwerk als Filmantrieb, gegen das neue Modell *C5* mit Zoomobjektiv und Elektromotor, der das händische Aufziehen ablöst. Mit der neuen *Eumig C5* ist es nun auch möglich Tonaufnahme mittels dem *Eumig T5* Tonbandgerät zu machen. Margret Veit testet die neue Technik, ist aber mit den Ergebnissen unzufrieden, nicht aus stilistischen Gründen – „Mein Gott, schade, dass man nichts reden hört“<sup>132</sup> betont sie mehrmals bei Filmsichtungen –, sondern aus praktischen:

---

<sup>130</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.77.

<sup>131</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 04. Juni 2014

<sup>132</sup> Ebd., 22. November 2012.

„Man konnte das T5 umhängen und die Kamera mit dem kleinen Tonbandgerät verbinden, und auf Knopfdruck hat beides gestartet [...] dann hat man aufgehört zu filmen, aber das Tonband ist weiter gelaufen.“<sup>133</sup>

Insgesamt nimmt sie fünf Kassetten auf, – „Walter hält das Mikrofon am Stativ über den Kindern – das war vielleicht aufregend! lassen [sic!] uns überraschen vom Erfolg.“<sup>134</sup> –, aber „nie habe ich es geschafft, die Kinderstimmen auf den Film rüberzuholen. Ich hab die [Tonaufnahmen] noch wo, [...] so was schmeißt man doch auch nicht weg.“<sup>135</sup>

In einem Taschenkalender von 1957 namens „Eumig T5 Notizen“ hält sie diese Aufnahmen fest: Sie nimmt „Bärbis erstes 'Interview' (mit 1½ Jahren), [...] Papa u. Mama beim Zeitunglesen“<sup>136</sup>, „Reisereportagen“<sup>137</sup> auf oder macht versteckte Aufnahmen: „12. 8. 1963 (Das T5 stand im Kammerl, das Mikrophon war am Schreibtisch zwischen Resopalmutern versteckt, ...)“<sup>138</sup>

Nicht alle Drehbücher finden ihren Weg zur Umsetzung: So befinden sich nicht realisierte Filme in ihren Notizen: Zu „Zeltleben“ von 1955 vermerkt sie „leider nicht verfilmt“.<sup>139</sup> Die Filmerin plant zu 1956 *Maiernigg/Wörthersee mit Martha, Rudi, Eva, Karl, Trude, Christian u. Walter* eine nachträgliche Vertonung, die jedoch nie umgesetzt wird. Der Film verfügt über eine nicht verwendete Tonspur. So sollte die Nachvertonung nicht mit O-Ton, sondern mit nachträglichen Aufnahmen vertont werden. Neun Jahre nach der Entstehung des Films plant sie dessen Vertonung. Das Exposé im Postproduktionsheft ist mit 4. Mai 1965 datiert:

„»Wir sind jung u. haben Schwung...« Anfang?  
Geräusch eines anfahrenden Autos  
»Wolgaschlepper« - beim Koffertragen der Damen  
»Ein Student geht vorbei« - bei den Herren  
Frühstück: Stimmen! (Streit ums Butterbrot)  
Badeplatz: »Pack die Badehose ein...«  
Wasserschifahren »Du bist die Rose vom Wörthersee...«  
Segelbootfahren »Am Sonntag will mein Liebster mit mir segeln gehen...«  
Jazzmusik beim lustigen Badefilm?“<sup>140</sup>

133 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 22. November 2012.

134 Taschenkalender 1957, „Sommer 1963 bis November 1977: 195 Filme“, S.33.

135 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 22. November 2012.

136 Taschenkalender 1958, „Eumig T5 Notizen“, S.20.

137 Ebd., S.21.

138 Ebd. S.22.

139 Taschenkalender 1953, „Meine Filme“, S.49-53.

140 Postproduktionsheft, S.121.

Ihr Konzept beinhaltet nicht nur eine musikalische Vertonung, sondern auch Soundeffekte, Voice-over und eine Nachsynchronisation der Frühstücksszene. In einem Treatment führt sie die einzelnen Szenen des Beginns genau aus:

„Anfang: Musik »Wir sind jung u. haben Schwung...« (Ein Opel Olympia u. Ein Ford Anglia),  
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 – alles fertig? Dann los! Abfahrt in den Urlaub! (Musik aus)  
Geräusch: 2 x Zuschlagen der Autotüren u. Anfahren der Fahrzeuge – Motorgeräusch bis Tafel  
(sprechen:) »Maiernigg/Wörthersee – das war unser Ziel, wo wir in einem romantischen Haus  
am See wohnten, 'Villa Holler' genannt, wobei die Bezeichnung Villa schon stark übertrieben  
war.“<sup>141</sup>

Die geplante nachträgliche Vertonung unterstreicht die Konstruiertheit und Inszeniertheit ihrer frühen Filme.

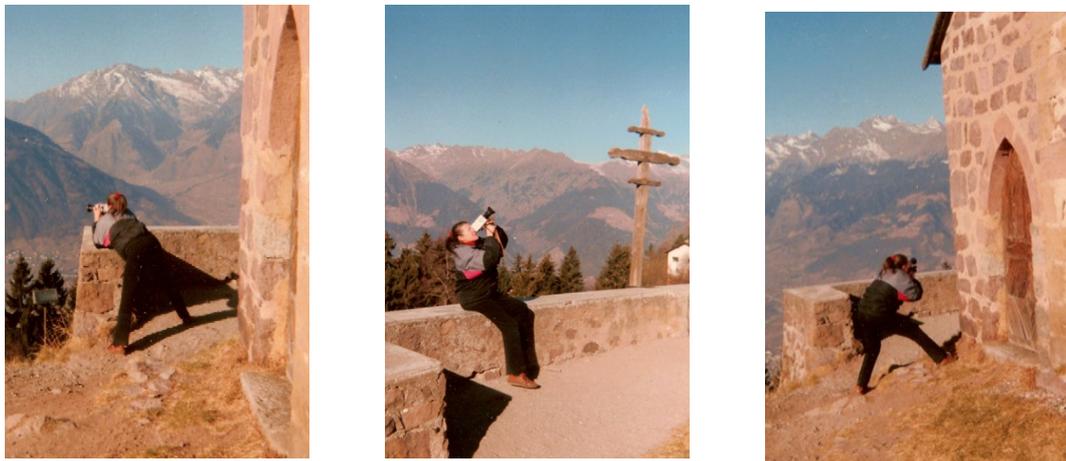


Abb.16: Der Körper als Stativ  
Sammlung Margret Veit

Die Filmerin setzt ihren Körper bewusst als Stativ ein: Breitbeinig, um die Füße fest mit dem Boden zu verankern, die Arme an ihren Körper drückt, oder aufgestützt (auf eine Mauer), um so die Haltung der Kamera zu stabilisieren und verwackelte Aufnahmen zu vermeiden.

Maya Deren zelebriert in ihrem Manifest *Amateur versus Professional* die Vorzüge des Körpers als Stativ:

---

<sup>141</sup> Postproduktionsheft, S.120.

„Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual action. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package.“<sup>142</sup>

Mit Stativ und Beleuchtungslampen ausgerüstet, – „Ja diese Filmleuchte war schon unangenehm und grell“<sup>143</sup> – filmt sich Frau Veit oft selbst, vermehrt, als ihre Kinder erwachsen und nicht mehr Leitmotiv ihrer Familienfilme sind, meist am Küchentisch, gemeinsam mit Familie und Freunden, Kuchen essend und Kaffee trinkend.

Mithilfe des Stativs ist sie nicht gezwungen, die Kamera aus der Hand zu geben und kann trotzdem Teil des Films sein. „Die Kamera hab ich nicht gerne abgegeben, oder hergegeben. Da waren alle bö's' auf mich, weil ich sie nie jemanden überlassen habe.“<sup>144</sup> Man sehe, wenn sie nicht selber gefilmt hätte, zu lange Einstellungen, verwackelte Aufnahmen, kritisiert sie das Tun anderer. „14. Walter filmt uns von oben am Geländer?, weniger gut geworden, aber macht nichts“<sup>145</sup> notiert sie zu 1956 *Maiernigg/Wörthersee mit...* .

Eine weitere Form, um sich doch in den Film einzuschreiben, um Teil der Erinnerung zu werden, ohne dabei die Kamera abzugeben, ist, ihren eigenen Schatten, ein „Selbstbildnis“<sup>146</sup>, oder ihr eigenes Spiegelbild zu filmen: „Ich kann an keinem Spiegel vorbeigehen, ohne mich zu filmen.“<sup>147</sup>, so Frau Veit. Die Hälfte des Gesichts ist dabei von der Kamera verdeckt, das Auge zusammengekniffen. Der Blick in den Spiegel ist identitätsstiftend: Sie tritt mit sich selbst in einen Dialog. Sonst unsichtbar (von ihren frühen Filmen abgesehen) und nur durch Blickkontakt, Gesten oder Worte, die in der Aufnahmesituation an sie gerichtet sind, bemerkbar, zeigt sie sich nun – sich selbst und den zukünftigen RezipientInnen.

---

142 Deren, Maya: „Amateur versus Professional“, in: *Film Cultur* 39, 1965, S. 45-46.,

<http://hambrecine.files.wordpress.com/2013/12/maya-deren-amateur-vs-professional.pdf>, Zugriff am 6. September 2014.

143 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. Dezember 2014.

144 Ebd.

145 Taschenkalender 1953, „Meine Filme“, S.75-76.

146 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 04. Juni 2014.

147 Ebd. 08. November 2012.



Abb.17: Schatten, Filmstill

Nr. 23, *Frühling 1983 bis Sommer 1984*



Abb.18: Spiegelbild, Filmstill

Nr. 25, 3. *Mai 1986 bis Oktober 1986*

#### 4. „Wenn die Frau zu filmen mimt“<sup>148</sup>

Die weibliche Filmamateurin stellt eine Seltenheit dar. Die Medialisierung des Privaten liegt vorwiegend in den Händen der Familienväter und auch Filmklubs werden überwiegend von Männern betrieben. Die Industrie erzeugt und bestätigt die patriarchale Amateurfilmpraxis. Die Frau wird in der Nachkriegszeit gerne als Werbeträgerin für Schmalfilmequipment eingesetzt. Die Frau stellt eine Projektionsfläche dar, die das Zuhause, die Familie, das Private widerspiegelt, erkennt Alexandra Schneider. Zudem verbergen sich weitere Absichten hinter der filmenden Frau als Werbestrategie:<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Glosse einer Bauer-Filmpost-Ausgabe zitiert in Schneider, Alexandra: „Carole und Brenda. Das Paradox des Stativs oder eine Archäologie des Amateurfilms“, in: Mattl, Siegfried, u.a. (Hg.): *Archäologie des Amateurfilms* (Publikation in Vorbereitung), S.o.A.

<sup>149</sup> Ebd.





Abb.20: 3M Revere Kamera, 1962

## 2) Einfachheit<sup>153</sup>

Weiters impliziert die filmende Frau, wie einfach eine Kamera zu bedienen sei. Die 3M Revere Kamera wird von einer kindlich, naiv wirkenden Frau, ihre blonden Haare sind mit rosa Haarschleifen zu zwei Zöpfen gebunden, beworben. Und wieder weist die Handhabung der Kamera auf ihr Unwissen hin. Ihre Hände formen eine Schale, ihre rot lackierten Fingernägel liebkoosen die Kamera geradezu. „She never even held a camera before – yet she just shot a perfect movie“<sup>154</sup> preist diese Anzeige ihre Kamera an. Selbst eine Frau könne filmen, denn es sei unkompliziert, ja kinderleicht.

## 4.1 Die Frauenquote im Amateurfilm

2013 ruft das Filmarchiv Austria die Amateurfilm-Sammelaktion *Niederösterreich privat! Ihre Filme machen Geschichte*<sup>155</sup> ins Leben. 2735 Konvolute<sup>156</sup> werden bei dem Bundesland weiten Aufruf gesammelt, insgesamt gelangen rund 70.000 Schmalfilme, als Schenkung oder Leihgabe, in das Archiv. Alle Schmalfilmformate sind vertreten, von frühen s/w Aufnahmen im 9.5mm Format aus den 1920ern, über die ersten Farbfilm auf 8mm, semipro-

<sup>153</sup> Schneider: „Carole und Brenda“, S.o.A.

<sup>154</sup> 3M Revere Kamera, 1962, <http://www.vintage-adventures.com/vintage-photography-camera-ads/3334-1962-revere-movie-camera-ad-a-perfect-movie.html>, Zugriff am 02. Oktober 2014.

<sup>155</sup> Vgl. Filmarchiv Austria: „Niederösterreich privat“, <http://www.noef-privat.at/>, Zugriff am 22. Dezember 2014.

<sup>156</sup> Stand September 2014.

fessionelle 16mm Filme, bis zu vertonten Super8 Filmen aus den späten 1990ern. Die Filme werden im Archiv abgetastet und eingelagert und kehren in Form von Digitalisaten an ihre Eigentümer zurück. Viele besitzen keinen (funktionierenden) Projektor, durch die Abtastung werden die Filme der Familie wieder verfügbar gemacht. Aber was unterscheidet das analoge Original von seiner digitalen Reproduktion? Frau Veit sieht die Digitalisierung kritisch: „Zum Schmalfilm gehört ein anderes Klima: Dunkelheit, Leinwand und jetzt kommt endlich der Film, wenn es finster ist kommt der Film.“<sup>157</sup> Jene situativen Praktiken, die dem Heimkino anhand der Vorführapparatur anhaften, gehen durch die Übersetzung in das digitale Videofile verloren. Das gemeinsame Sichten innerhalb der Familie findet nur zu besonderen Anlässen statt, da der Aufbau der Leinwand und das Einlegen des Films immer auch mit Arbeits- und Zeitaufwand verbunden sind. Das Spektakel der Vorführung und das familiäre Ritual erzeugen diese Atmosphäre, von der Frau Veit spricht. Heide Schlüppman und Karola Gramann bemerken dieses Fehlen und bestätigen Frau Veits Kritik: Es geht darum

„diese Filme nicht nur halb, sondern in ihrer gesamten Wirklichkeit wahrzunehmen. Nicht nur in der Abstraktion ihrer reproduzierbaren technischen Aufnahme. In der inhaltlichen Auswertung, in der digitalen Abtastung fällt eine Hälfte des Gesamtpakets hintenüber.“<sup>158</sup>

Die umfangreiche Sammlung des Filmarchivs Austria ermöglicht uns, anhand der Angaben der EinbringerInnen, den Anteil an filmenden Frauen festzustellen. Bei der Auswertung der Daten der Kamera führenden Personen unterscheidete ich zwischen fünf Kategorien: Frau, Mann, Kollektiv, Verein und Unbekannt.

---

157 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. Dezember 2014.

158 Gramann, Karola/Schlüppman, Heide: „Amateurfilm zeigen. Eine Fußnote“, in: Matzl u.a. (Hg.): *Archäologie des Amateurfilms*, S.o.A.

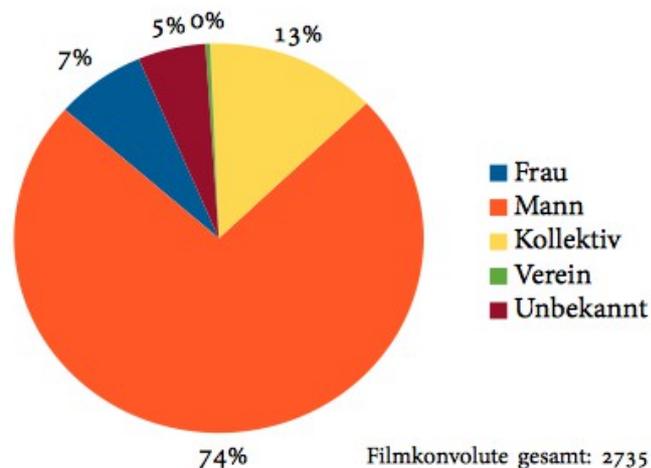


Abb.21: Geschlechterverteilung der Kameraführung

*Niederösterreich privat!*, Schmalfilmsammlung des Filmarchivs Austria

Das Ergebnis untermauert die Auffassung, der Amateurfilm sei eine Männerdomäne: Lediglich sieben Prozent Frauen zeigen sich für die Kameraführung verantwortlich, dem gegenüber steht die beachtliche Zahl von 74 Prozent Männern. 13 Prozent geben an, das Filmen als gemeinschaftliches Projekt im Kollektiv zu praktizieren, nur drei Sammlungen kommen dabei von einem weiblichen Kollektiv, hingegen 140 von einem männlichen, vorwiegend von Vätern und Söhnen praktiziert. 0,3 Prozent stammen von Vereinen, neun Sammlungen sind von filmfremden Gruppierungen (beispielsweise „Schnupfclub Wimpasing“, oder der Freiwilligen Feuerwehr Schwechat) und nur eine einzige Sammlung ist einem Filmklub zuzuordnen. Fünf Prozent sind *Orphan Films*, das heißt ohne Angaben der Kamera führenden Person. Auffallend ist, dass die EinbringerInnen zum Großteil weiblich sind. Familienväter sind jene, die die Filme produzieren, Frauen sind jene, die sie aufbewahren.

## 4.2 Der matriachale Blick?

Der Familienfilm erscheint als eine patriarchale Praxis, zur Stärkung der Führungsrolle und Autorität des Vaters, so Schneider.<sup>159</sup> Im Gegensatz zu Sontag – “Photography is essentially an act of non-intervention“<sup>160</sup> – wandelt sich das väterliche Filmen der Familie bei Schneider von der passiven Position hin zu einem Instrument, um am Familienleben teilzunehmen und innerfamiliäre Verhältnisse zu bestimmen:

„Die Kamera erlaubt ihnen, sich in der Position des partizipierenden Beobachters in den häuslichen Alltag einzubringen. Gleichzeitig hilft die Kamera, Nähe und Distanz herzustellen oder zu regulieren: In Momenten der Beobachtung kann sie zum Schutzmechanismus werden, der Distanz schafft und den schnellen Rückzug aus der Situation ermöglicht. Sie kann aber auch zu einem foucaultschen Machtinstrument werden, zu einem Instrument der Kontrolle durch den Blick und das Festschreiben von Informationen.“<sup>161</sup>

Die Kamera erzeugt Distanz, gleichzeitig schafft sie eine metaphorische Nähe, durch die Nahaufnahme der inszenierten Familie durch die Kameralinse – ein Versuch des (abwesenden) Vaters, Intimität aufzubauen, die so im Familienalltag nicht möglich ist:

„After the war, spending time within the domestic sphere, after coming home from work, or at the weekend (often just Saturday afternoon and Sunday until the later 1960s) was part of the progressive thinking about fatherhood.“<sup>162</sup>

Diese Nähe entsteht im Prozess des Filmens – der Vater erfährt durch das Filmen besondere Aufmerksamkeit –, sowie bei der gemeinsamen Sichtung der Filme. Das familiäre Filmen ist eine Praxis der 'Familie als Herstellungsleistung' im Sinne des *Doing Family* Diskurses.<sup>163</sup> Margret Veits Filmpraxis als matriachal zu bezeichnen trifft jedoch nicht zu. Als filmende Mutter setzt sie die Kamera nicht als Machtinstrument ein. Vielmehr verwendet sie das Medium als ein Mittel zur Visualisierung ihrer Wünsche. Zudem bieten die Filme die Möglichkeit, dem (abwesenden) Vater den Familienalltag filmisch zu vermitteln.

---

159 Schneider: *Die Stars sind wir*, S.70.

160 Sontag: *On Photography*, S.8.

161 Vgl. Decker, Christof: *Die ambivalente Macht des Films*, 1995 zitiert in Schneider: *Die Stars sind wir*, S.133.

162 Gillis, John R.: „Your family in history: anthropology at home“, zitiert in Nicholson, Heather Norris: *Amateur Film. Meaning and Practice, 1927-1977*, Manchester, New York: Manchester University Press 2012, S.97.

163 Schier, Michaela/Jurczyk, Karin: "Familie als Herstellungsleistung' in Zeiten der Entgrenzung“, aus: *Politik und Zeitgeschichte*, Nr. 34/20.08.2007, <http://webarchiv.bundestag.de/archive/2010/0824/dasparlament/2007/34/Beilage/002.html>, Zugriff am 7. Dez. 2014.

Ein klassisches Narrativ im Familienfilm ist die fürsorgliche Mutter, die sich um das Neugeborene kümmert und stolz dem Vater, der die Kamera bedient, das neue Familienmitglied präsentiert. Das Filmen des Neugeborenen ist laut Patricia Zimmermann, „a spectacle of paternity, of patriarchy, of the phallus, of the beginning of family.“<sup>164</sup>

Margret Veit tauscht die Rolle der passiven Protagonistin gegen die der aktiven Filmerin ein. Sie bricht die Norm des Heimkinos als patriarchale Praxis: Indem Margret Veit die Kamera bedient, kehrt sie die Blickachse, das väterliche Blickregime, um. Darüber hinaus gibt sie keine Alltagssituation als *Reinactment* wieder. Vielmehr inszeniert sie eine Wunschvorstellung, die ihr emanzipatorisches Bestreben widerspiegelt: In ihrem ersten Kinderfilm visualisiert sie ihren Wunsch nach dem Involvieren des Vaters in die Kindererziehung. Die Kamerapräsenz ermöglicht es ihr, starre Gender-Definitionen aufzubrechen und Rollenbilder neu zu verhandeln.

Vor allem in ihren frühen Filmen ist Margret Veit am experimentierfreudigsten, nicht nur hinsichtlich ihrer technisch innovativen Art zu filmen, sondern auch in der Inszenierung. „Ostern 1959 mit unserem 5 Monate alten Sohn“<sup>165</sup> ist eine viereinhalb minütige Sequenz, die den ersten Film der Kinderfilmreihe namens *Nr. 1 April 1959 – November 1960 Klein-Walter (5 Monate bis 2 Jahre)* einleitet (Vgl. Ansichtsfilm 4). Der erste Kinderfilm weist ausgeprägte narrative Elemente auf. Er beruht auf einem Drehbuch mit dem Arbeitstitel „Ein Sonntagmorgen mit Baby“<sup>166</sup>, das sich nicht mehr unter ihren Aufzeichnungen befindet, lediglich ein Vermerk im Taschenkalender 1953 „Meine Filme“ weist darauf hin.

Der Normal8 Film in schwarz-weiß beginnt mit einem aufwendig gestalteten Titel. Die Lettern eines Buchstabensets sind auf einem weißen Spitzenlätzchen platziert, flankiert von einer Gummiente und zwei Beißringen. Die Inszenierung des Spielzeugs fungiert als Marker für die Thematik des Kinderfilms.

---

<sup>164</sup> Zimmermann, Patricia R.: *Reel families. A social history of amateur film*, Bloomington: Indiana University Press 1995, S.112.

<sup>165</sup> Titelbild in *1. April 1959 – November 1960: Klein Walter (5 Monate bis 2 Jahre)*, Regie: Margret Veit, AT 1959-1960, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.

<sup>166</sup> Taschenkalender 1953, „Meine Filme“, S.103.



Abb.22: Titelbild

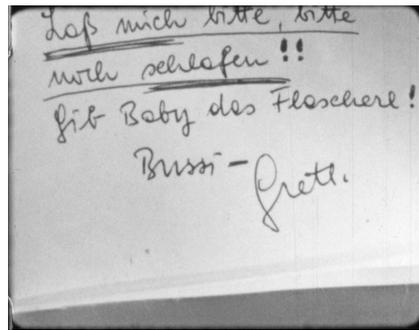


Abb.23: innerdiegetischer Zwischentitel

*Nr. 1. April 1959 – November 1960: Klein Walter (5 Monate bis 2 Jahre)*

Wir sehen das schlafende Ehepaar. Die Großaufnahme des Nachttisches, auf dem sich ein Wecker befindet, kündigt auf visueller Ebene sein Klingeln an. Der Vater wird dadurch geweckt, reibt sich verschlafen die Augen und bemerkt eine Nachricht am Nachttisch, nun in Großaufnahme zu sehen, die als innerdiegetisches Motiv als Zwischentitel fungiert:<sup>167</sup> „Laß mich bitte, bitte noch schlafen. Gib Baby das Flascherl! Bussi Gretl!“<sup>168</sup> Ihre Notiz, im imperativen Duktus verfasst und hervorgehoben durch das Unterstreichen der Wörter und Rufzeichen, verstärkt das intendierte Aufbrechen der vorherrschenden Geschlechterrollen. Der Appell wird, durch die Verschriftlichung visualisiert, wiederholt. Der Vater nimmt den Befehl kopfschüttelnd zur Kenntnis. Ausgehend von dieser Notiz entfaltet sich die narrative Struktur. Die Nachricht und seine kopfschüttelnde Reaktion ist ein Hinweis darauf, dass es kein alltägliches Verhalten des Vater darstellt, sich um das Kind zu sorgen. Die Anwesenheit der Kamera bringt eine Disziplinierung mit sich, die sozialen Interaktionen ändern sich, sind formbar, um der gelungenen Aufnahme gerecht zu werden.

Der Vater bereitet das Fläschchen vor, wickelt, kämmt und füttert seinen Sohn – Tätigkeiten, die er noch nie zuvor unternommen hat. „Das war schon ein Manöver, das ich da gefilmt habe“, beschreibt die Filmerin den tatsächlichen Vorgang, „ich musste jeden Handgriff vorbereiten.“<sup>169</sup> Die Verhaltensänderung des Vaters findet jedoch nur einmalig statt, einzig für die Dreharbeiten. Gender, so Judith Butler, sei eine performative Leistung, Geschlechter-

<sup>167</sup> Vgl. Schneider: *Die Stars sind wir*, S.184.

<sup>168</sup> Notiz in *1. April 1959 – November 1960: Klein Walter (5 Monate bis 2 Jahre)*.

<sup>169</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 15. November 2012.

ridenitäten formen sich durch „*stilisierte Wiederholung von Akten*“<sup>170</sup>. Die auf Film gebannte Wunschvorstellung ist reproduzierbar - jedoch nur als eine filmische Illusion auf der Leinwand.

Während der Vater das Fläschchen zubereitet, beißt er von einem Baguette ab. Die Aufnahme birgt einen ironischen Unterton in sich. Das angebissene Brot, ein Zeichen für die Tollpatschigkeit des Mannes, der als Störfaktor in der Küche Unordnung bringt, erinnert sie an ihre Rolle als Hausfrau. „Der Familienfilm“, so Schneider, sei „als kulturelle Praxis zu verstehen, in der erlernte und tradierte Verhaltensweisen und Wahrnehmungsmuster ihren Niederschlag finden“<sup>171</sup>. Die Filmsequenz endet mit der Wiederherstellung der Ordnung: Die Mutter geht ihren hausfraulichen Pflichten nach und belohnt den Mann mit Frühstück im Bett. Der Status Quo der dominanten Genderrollen ist wiederhergestellt.

Die Filmerin überlässt ihrem Mann die Kamera, sie selbst ist Darstellerin im Film, ein Indiz der Fiktion. Der fiktive Charakter der Inszenierung dieser Wunschvorstellung wird durch die Meidung des Blicks in die Kamera verstärkt. Stattdessen inszeniert die Filmerin einen Point-of-View-Shot des Babys: Als sich der Vater über die Wiege beugt, nimmt die Kamera die Perspektive des Babys ein. Nur das Kleinkind hält sich nicht an die Anweisungen, denn der Bub blickt immer wieder in die Kamera. Das Kind adressiert in erster Linie die Person der Kameraführung, zugleich stellt dieser Blick auch immer einen transfilmischen dar.<sup>172</sup> Wenn sich Margret Veit selbst im Spiegel filmt, ist dieser Blick an das zukünftige Publikum gerichtet. Klein-Walters Adressierung der Kamera hingegen wendet sich an die Person, die die Kamera bedient: Seine Mutter. Die soziale Rolle der Mutter und die Rolle der Kameraperson kollidieren.<sup>173</sup>

„Da hab ich den Walter erst mit fünf Monaten erstmals gefilmt. Und da war die ganze Familie auf mich böse, weil sonst habe ich ja immer alles gefilmt“<sup>174</sup>, kommentiert die Filmerin die Entstehungsgeschichte der ersten Aufnahmen ihres Babys. „Not to take pictures of one's children, particularly when they are small, is a sign of parental indifference“<sup>175</sup>, so

---

170 Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S.302.

171 Schneider: *Die Stars sind wir*, S.14.

172 Ebd., S.170.

173 Ebd., S.15.

174 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. Dezember 2014.

175 Sontag: *On Photography*, S.5.

Sontag. Im Falle von Frau Veit ist es jedoch nicht Gleichgültigkeit, die die Mutter die ersten fünf Monate davon abhält zu filmen, sondern die Schwierigkeit, ihre Rolle als Mutter und Filmerin zu vereinen und den Erwartungen, die damit verknüpft sind, zu entsprechen. „Ich wollte einen besonderen Film machen, aber mein Mann hat nie Zeit gehabt.“<sup>176</sup> Erst zu Ostern findet sie diese Zeit, ihr Drehbuch umzusetzen, aufgrund der Feiertage ist auch der Vater verfügbar, ein wichtiger Protagonist des Films. In den Notizen ihres *Kalender 1953* hält sie fest „der Film!! so sollten alle sein! einfach himmlisch!“<sup>177</sup>

Die Filmsequenz endet mit der im Familienfilm kanonisierten Aufnahme der Mutter, die das Neugeborene der Kamera und dem Vater, der die Kamera bedient, präsentiert. Hier adressiert sie nun die Kamera direkt, dabei entsteht eine Blicktriade, die den Vater, den „unsichtbare[n] Dritte[n]“<sup>178</sup> in das Bild miteinbezieht.<sup>179</sup>

In diesem Fall verfolgt die Inszenierung im Familienfilm ein anderes Motiv, sie ist nicht vergleichbar mit jenem der früher besprochenen Ausflugsfilme, die ästhetisches Vergnügen bereiten. Dabei war es zentral, durch Stopptrick oder Ähnliches, die Erinnerung in einem ästhetischen Spiel zu bannen, die filmischen Möglichkeiten sollten erprobt werden. In der Kinderfilmreihe hingegen steht die Erinnerung als solche im Mittelpunkt: Frau Veit will durch die Inszenierung eine ideale Erinnerung an den Vater kreieren. „Aktuelle Affekte, Motivationen, Intentionen sind die Wächter über Erinnern und Vergessen“<sup>180</sup>, bemerkt Aleida Assmann über die Formbarkeit der Erinnerung. Der Film dient dabei als Instrument, ihre Wunschvorstellungen zu vermitteln. Die Wirklichkeit wird idealisiert abgebildet, um sie so an die nächste Generation weiterzugeben.

Der Familienfilm stellt generell ein inszeniertes Abbild der Familie dar, er praktiziert die Stilmittel der Idealisierung und Auslassung.<sup>181</sup> Die schönen Momente im Leben werden festgehalten. Heather Norris Nicholson weist auf die identitätsstiftende Funktion des Familienfilms hin. Der selektive Prozess formt innerhalb der Familie die kollektive Erinnerung,

---

<sup>176</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 08. Dezember 2014.

<sup>177</sup> Taschenkalender 1953 „Meine Filme“, S.133.

<sup>178</sup> Schneider: *Die Stars sind wir*, S.105.

<sup>179</sup> Vgl. ebd.

<sup>180</sup> Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2006, S.265.

<sup>181</sup> Vgl. Schneider: *Die Stars sind wir*, S.104.

und vielleicht noch wichtiger: er stiftet das Vergessen.<sup>182</sup> Denn filmisches Erinnern kann durchaus als ein Prozess des „poetischen Erinnerns“ nach Søren Kierkegaard gesehen werden:

„Je poetischer man sich erinnert, umso leichter vergißt [sic!] man; denn poetisch Sicherinnern ist eigentlich nur ein Ausdruck für Vergessen. Wenn ich mich poetisch erinnere, so ist mit dem Erlebten schon eine Veränderung vorgegangen, durch die es alles Schmerzliche verloren hat.“<sup>183</sup>

Vor diesem Hintergrund ist Frau Veits Schaffen zu verstehen, auch wenn sie selbst ihre Aufgabe darin sieht, Vergessen eben durch ihre Filme zu verhindern. Auf die Frage nach der Motivation ihrer umfangreichen Erinnerungstechniken erwidert sie:

„Im Nachhinein - darum hab ich mir damals vorgenommen, ich muss so Sachen aufschreiben, weil man vergisst es oder man verwechselt es, oder man hat sich getäuscht - Wie bei *Rashomon*.<sup>184</sup> Jeder erzählt dieselbe Geschichte anders. Na, dann hab ich mir gedacht: Halt! Ich verlass mich auf nichts und niemanden. Ich schreib mir das so auf, exakt, genau wie ich es erlebt hab. Und auch mit den Filmen hat man es dann auch unwiderruflich, ohne Zweifel, nicht?“<sup>185</sup>

Ihre Filme sind Ausdruck ihrer Wunschvorstellungen – idealisiert, geformt, „poetisch“ –, gleichzeitig betrachtet sie ihre Filme als Dokument, als filmische Aufzeichnungen, die die Vergangenheit reproduzieren. „[T]he camera record justifies“, konstatiert Sontag:

„A Photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exist, or did exist, which is like what’s in the picture. Whatever the limitations (through amateurism) or pretensions ( through artistry) of the individual photographer, a photograph – any photograph – seems to have a more innocent, and therefore more accurate, relation to visible reality than do other mimetic objects.“<sup>186</sup>

Eine Entwicklung zeichnet sich in Margret Veits Arbeitsweise ab: Von der Inszenierung zur Dokumentation. Zunächst plant sie jeden einzelnen Film, erstellt Drehpläne, um Handlung zu inszenieren. Mit der Geburt ihrer Kinder ändert sich dieser Zugang. Der erste Kinderfilm soll der letzte sein, der nach einem Drehbuch inszeniert wird. Ab diesem Zeitpunkt verfolgt die Filmerin eine neue Strategie, ihre Kinder will sie „ohne herumzukünsteln“<sup>187</sup>

---

182 Vgl. Norris Nicholson: *Amateur Film*, S.96.

183 Kierkegaard, Søren: *Entweder – Oder, Teil I und II*, München: dtv 2009, S.341.

184 *Rashomon*, Regie: Akira Kurosawa, Japan 1950, 88 Minuten.

185 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 29. Jänner. 2013.

186 Sontag: *On Photography*, S.11.

187 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. Dezember 2014.

festhalten.

„Ich hab' nie Anweisungen gegeben, sie sollen oder müssen - , oder jetzt schaut's her, oder macht's das oder das. [...] jetzt gehst noch einmal, oder schau nicht so böse, oder wie schaut denn du drein, so was hat's bei mir nicht gegeben. So natürlich, wie sie waren, und wie's war. Das war auch die Schwierigkeit: Da war ständig die Wohnung nicht in Ordnung, dass man sagen kann, man kann filmen, oder die Haare waren nicht geschnitten - Mein Bub hat oft wie ein Beatle justament ausgeschaut, wo ich mir gedacht hab, Jössasmaria, das kannst du ja gar nicht aufnehmen, der ist nicht frisiert, und der hat die Haare zu lange und die Wohnung ist nicht in Ordnung, dann kannst du eigentlich nicht filmen. Dann wartest du ewig auf den richtigen Moment, bis ich mir gedacht hab', geh, das ist mir zu blöd, das geht nicht. Das bringst du nie zusammen, dass die Kinderzimmer zusammengeräumt sind und die Kinder schön brav sitzen. Das geht nicht, aus, da hab' ich lieber ein bisschen ein Chaos, aber so ist das Leben wie es ist. Aus. Schluss.“<sup>188</sup>

So entwickelt sie sich von der anfänglichen Inszenatorin zu einer Chronistin. Dieser neue 'dokumentarische' Zugang zeichnet sich auch in der Nachbearbeitung ab. Statt aufwendiger Montage, reiht sie die Filme, die ihre Kinder thematisieren, chronologisch und unbearbeitet aneinander.

## 5. Verschachtelte Montage

„Das Vergessen ist eine Schere, mit der man wegschneidet, was man nicht brauchen kann“.<sup>189</sup> Kierkegaard thematisiert hier das bewusste Vergessen, das einem Verdrängen im Freudschen Sinne gleichkommt. Das Beseitigen von Szenen in der Montage ist für Frau Veit dem Vergessen gleichzusetzen. Eine Filmrolle, in der ein (geschiedener) Schwiegersohn vorkommt, landet im Müll.

Zur Montage der Filme greift die Filmerin auf eine Technik zurück, die sie in einem Ratgeber aufgegriffen hat und selbst anfertigt. Sie konstruiert eine Montageschachtel, in der sie die zerschnittenen Filmszenen getrennt voneinander platzieren und ordnen kann:

---

<sup>188</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 08. Dezember 2014.

<sup>189</sup> Kierkegaard: *Entweder-Oder*, S.343.

„Da hatte ich eine Schachtel, in dieser Größe, was weiß ich, vierzig mal sechzig, nicht sehr hoch, und da kam ein, da passte ein Karton hinein, in den ich, ich weiß nicht wie viel Löcher, runde Löcher ausgeschnitten hatte, und da kamen dann die einzelnen Filmszenen der Reihe nach hinein. Die waren aufgelistet, und da drinnen war's nummeriert, jeder Platz, ich weiß nicht wie viele da hineingepasst haben, aber sonst kriegst ja den Filmsalat, wenn du den Film zerschneidest und nicht gleich wo hineingibst. Sehr lange habe ich das benützt und gehabt.“<sup>190</sup>

In der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums befindet sich ein Montagekoffer, vertrieben von der tschechoslowakischen Firma Meopta, der neben einem eingebauten Filmbetrachter und einer Nassklebepresse dieses von Margret Veit beschriebene Ordnungssystem am Kofferdeckel beinhaltet. Der Koffer verfügt über zweiundvierzig Kästchen, um die zugeschnittenen Filmszenen sortieren und aufbewahren zu können.<sup>191</sup>

Ausgangspunkt der Montage ist wieder die Listenform. Zunächst listet sie die einzelnen Filmszenen auf, ordnet sie und legt die Reihenfolge der einzelnen Szenen fest. Ein Arbeitsbuch, in dem die ambitionierte Filmerin die einzelnen Montageschritte notiert, erweist sich als wichtiges Dokument, da es uns heute ihre Vorgehensweise in der Montage nachvollziehen lässt. Sie nummeriert jede Szene, um so dem Filmstreifen in der Schachtel seinen Platz zuzuweisen. So manifestiert sich hier die Liste (als Schachtel) in Form eines Objekts.

Verglichen zu der fein säuberlichen Handschrift ihrer Filmographie in ihrem Katalog, vermittelt hier ihre Schreibweise einen intensiven Arbeitsprozess: Wichtiges unterstreicht sie, kreist es ein oder versieht es mit einem Rufzeichen, Erledigtes wird durchgestrichen oder abgehakt, Pfeile stellen Verbindungen her.

Das Postproduktionsheft überliefert, welche Szenen sie herausschneidet: „1. Szene (unscharf) heraus!“<sup>192</sup>, „alles unterbelichtete heraus“<sup>193</sup>, „Mitte heraus! Sonst gut. Letzte Szene kürzen! → anschließen“<sup>194</sup> „Autobusreparatur = heraus? Muß nicht sein!“<sup>195</sup> Der bewusste Einsatz von innerdiegetischer Schrift als Titelbild wird hier deutlich: „Schrift an den Anfang!“<sup>196</sup>

---

<sup>190</sup> Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. Dezember 2014.

<sup>191</sup> Canepelle, Paolo/Wrobel, Florian: „Ein Koffer voller Träume“, in: Canepelle, Paolo/Horwath, Alexander (Hg.): *Kollektion. Fünzig Objekte: Filmgeschichten aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums*, Wien: Synema 2014, S.112.

<sup>192</sup> Postproduktionsheft, S.2.

<sup>193</sup> Ebd., S.20.

<sup>194</sup> Ebd., S.2.

<sup>195</sup> Ebd., S.22.

<sup>196</sup> Ebd.

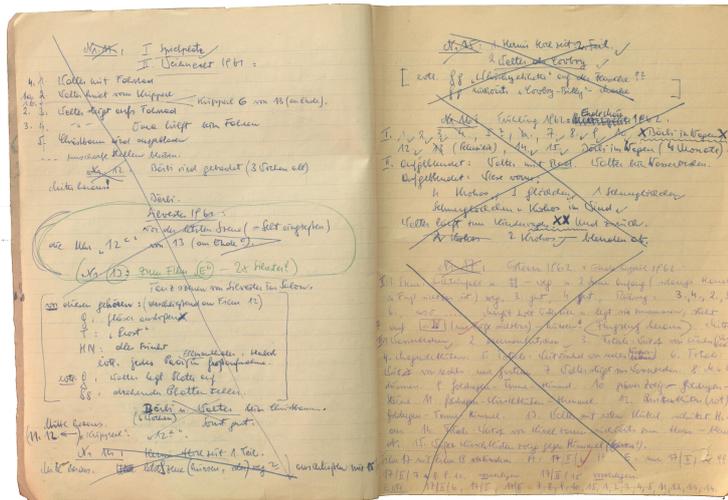


Abb.24: Postproduktionsheft  
Sammlung Margret Veit

Das Heft wird für viele Zwecke verwendet, es enthält einen Tagebucheintrag, und kurze Notizen wie „27. April 1976 - Inf = abends, - und soeben brennt am Projektor die Lampe durch, ... also = wieder nichts!“<sup>197</sup>

Die Schachtel ermöglicht ihr, die Montagearbeit zu pausieren, „die konnte man zu machen und auf die Seite stellen, und dann hab' ich halt wieder einmal weitergemacht.“<sup>198</sup> Trotzdem praktiziert die Filmerin ihre anfänglich so intensive Nachbearbeitung immer weniger, als Mutter von vier Kindern findet sie kaum Zeit dazu.

„Ja, ich habe diese Schachtel sehr lange gehabt. Bis ich dann gewusst hab: Nie wieder zerschneide ich die Filme so, nie wieder habe ich so viel Zeit um die Szenen so zu zerschneiden. Aber bei dem ersten Kinderfilm, beim Babyfilm mit Walter, hab' ich das so gemacht. Sonst kommt dir das ja alles durcheinander. Naja, das war ein Haufen Arbeit.[...] Nur dann im Laufe der Zeit mit den Kindern war's unmöglich den Film zu zerschneiden, aus Lust und Laune, dann hab' ich nur mehr so drauflosgefilmt, und genau gewusst, wie es sich ergibt.“<sup>199</sup>

Aufgrund des Zeitmangels, der ihr nicht mehr erlaubt, die Filme nachzubearbeiten, schneidet die Filmerin von nun an in der Kamera, noch während sie filmt, um so den mechanischen Schnitt in der Nachbearbeitung zu umgehen. Die zunächst auf Drehbüchern basierenden Filme, dramatisiert durch die aufwendige Montage, werden zu Aufnahmen, die von den Gegebenheiten geformt sind. Diese Änderung der Arbeitsweise geht Hand in Hand mit

197 Postproduktionsheft., S.24.

198 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 08. Dezember 2014.

199 Ebd.

ihrem neuen 'dokumentarischen' Bestreben, ihre Kinder beim Aufwachsen zu filmen. Die Filmerin kompiliert die Aufnahmen ihrer Kinder zu 120 Meter langen Filmen aneinander und kreiert so eine (unabgeschlossene) Filmreihe. Die Kinderfilmreihe besteht aus Jahres-schauen, eine Auflistung von Ereignissen, die mit der Geburt des ersten Kindes beginnt und offen bleibt, denn sie setzt diese Reihe im Videoformat (sie filmt nun ihre Enkelkinder) bis zum heutigen Tag im digitalen Medium fort. Ihre Reisefilme hingegen sind eigenständige Werke, sie weisen Anfang und Ende auf und befinden sich isoliert voneinander auf getrennten Spulen.

### 5.1 Der Familienfilm als asyndetische und polysyndetische Liste

„When list-makers construe the world in listable fragments, are they fragmenting the word, actively, or collecting it, passively?“<sup>200</sup> In Bezug auf Frau Veit dreht sich diese rhetorische Frage um: Die Filmerin eignet sich die Welt aktiv an, das Fragmenthafte erfolgt durch die Montage, die Aneinanderreihung unterschiedlicher Erinnerungen.

Für eine Liste konstitutiv ist laut Umberto Eco das Zusammenfassen von Elementen unter einem bestimmten Blickwinkel, darüber hinaus unterliegt sie keiner Ordnung.<sup>201</sup> Die in der Kamera montierten Eindrücke der Kinder werden nicht editiert, vielmehr kompiliert sie ihre Filme chronologisch zu einer neuen Einheit, zu einer visuellen Liste. Dadurch entfaltet sich eine elliptische Erzählstruktur: Auf Strandaufnahmen folgen bedeckte Schneelandschaften. „Lists, however, divide, or leave divided, the things they include.“<sup>202</sup> Stilistisch gesehen stellt das diskontinuierliche Kompilieren von Ereignissen eine kollektiv geteilte Amateurfilmästhetik dar. Der Ursprung des Wortes kommt vom lateinischen *compilare*, „zusammenraffen“, aber auch „rauben, plündern“.<sup>203</sup> Die Filmamateurin fügt die dreiminütigen, fünfzehn Meter langen Filme zu einer größeren Spule zusammen und „raubt“ dem Film

---

200 Spufford, Francis (Hg.): *The Chatto Book of Cabbages and Kings: The List in Literature*, London: Chatto & Windus 1989, S.5.

201 Vgl. Eco: *Die unendliche Liste*, S.113.

202 Spufford (Hg.): *The Chatto Book of Cabbages and Kings*, S.1.

203 Pons Online Wörterbuch, „compilare“, <http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/compilare>, Zugriff am 06. September 2014.

Vgl. Belknap *The List*, S.2: Belknap bezeichnet den Autor einer Liste als Kompilierer.

durch das „Zusammenraffen“ heterogener Ereignisse und dem daraus resultierenden Entstehen von Leerstellen die lineare Narration.

Der Amateurfilm wird oft als ein missglücktes Bemühen, das kommerzielle Kino zu imitieren, gewertet, aufgrund des Mangels der narrativen Struktur. Vielmehr kann die neue Form der Montage des nicht-industriellen Filmschaffens als eine ästhetische Befreiung von dramaturgischen Zwängen gesehen werden. Maya Deren sieht in ihrem 1965 erschienenen Manifest *Amateur versus Professional* genau darin das Potential:

„Artistic freedom means that the amateur film-maker is never forced to sacrifice visual drama and beauty to a stream of words, words, words, words, (...) the amateur film-maker can devote himself to capturing the poetry and beauty of places and events and, since he is using a motion picture camera, he can explore the vast world of the beauty of movement.(...) Instead of trying to invent a plot that moves, use the movement or wind, or water, children, people, elevators, balls, etc. as a poem might celebrate these. And use your freedom to experiment with visual ideas; your mistakes will not get you fired.“<sup>204</sup>

Deren appelliert zu experimentieren, sich Bewegungsstudien hinzugeben, um mit der Filmkamera Schönheit einzufangen, ähnlich der Poesie. Sie spricht von einer Ästhetisierung der Wirklichkeit, die wieder an Kierkegaard und die „poetische Erinnerung“ denken lassen.<sup>205</sup>

Diese verdichtete und sprunghafte Erzählstruktur des Familienfilms mit seinen kompilierten Sequenzen ohne unmittelbaren raum-zeitlichen Zusammenhang weist nichtsdestotrotz eine verbindende Struktur auf. Wie sind nun aber die einzelnen Elemente des Familien- und Reisefilms der Filmerin als visuelle Liste miteinander verbunden?

Als mögliches Erklärungsmodell ziehe ich sprachwissenschaftliche Stilmittel der Rhetorik – das Asyndeton und das Polysyndeton – heran:<sup>206</sup> Jeder Kameraschnitt, jede Klebestelle, die eine neue Sequenz einleitet, kann wie ein Beistrich, oder wie die Konjunktion *und* gelesen werden. Die Form ist in Frau Veits Fall vom Inhalt abhängig: Ihre Reisefilme sind asyndetische Aufzählungen von Erlebnissen und Eindrücken, ihre Kinderfilme polysyndetische.

Das Asyndeton (griechisch „unverbunden“)<sup>207</sup> ist eine ungeordnete Aufzählung, getrennt durch Beistriche. Jene Reisefilme sind wie Sammlungen von Adjektiven, deskriptiv, atmo-

---

204 Deren: „Amateur versus Professional“, S. 45-46.

205 Vgl. Kierkegaard: *Entweder-Oder*, S.341.

206 Vgl. Belknap: *The List*, S.27-30.

207 Academic dictionaries and encyclopedias, „Asyndeton“, [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/63278/Asyndeton](http://universal_lexikon.deacademic.com/63278/Asyndeton), Zugriff am 02. Jänner 2015.

sphärisch. Die einzelnen Sequenzen stellen ein Ganzes, ein abstraktes Bild dar. Der bereiste Ort, das Land wird thematisiert, es findet eine Verräumlichung statt, keine Temporalisierung. Die Anordnung der fragmentarischen Erinnerungen ist austauschbar, der Reisefilm funktioniert auch achronologisch. Erinnern wir uns an die Reihenfolge der Montage in *Abbazia 1955*: Die Aufnahmen vom Schloss Miramare rücken in die Mitte des Films, obwohl diese bei der Hinreise gemacht wurden. Als Rahmen dieser Aufzählung dient die Hin- und Rückreise, markiert durch das Transportmittel.

Das Polysyndeton (griechisch „das vielfach Verbundene“)<sup>208</sup> hingegen ist eine zusammenhängende Auflistung, verbunden mit der Konjunktion *und*. Frau Veits Kinderfilme stellen eine polysyndetische Aufzählung dar, das verbindende Element ist die Chronologie. Die zeitliche Dimension diktiert die lineare Reihung, der Prozess des Erwachsenwerdens wird gezeigt, folglich sind diese Bilder nicht beliebig austauschbar, sie sind miteinander verbunden. „In lists formed by polysyndeton, however, the common expectation of termination is suspended.“<sup>209</sup> Wie bereits diskutiert verfügt die Kinderfilmreihe über ein offenes Ende und wird mit Aufnahmen der Enkelkinder bis heute fortgeführt. Die Spulengröße, die 120 Meter Film fasst, gibt die Form vor, das Ende beziehungsweise der Anfang der jeweiligen Spule ist nicht inhaltlich bestimmt.

Der Form der Aufzählung, mit der Konjunktion *und*, wohnt ein neutralisierender Charakter inne, bemerkt Belknap.<sup>210</sup> Die polysyndetische Liste lässt jedes Element gleichbedeutend erscheinen. Auch Sontag erkennt diese Bedeutungsangleichung durch visuelle Medien: „to democratize all experiences in translating them into images“.<sup>211</sup> Die Gleichförmigkeit der Aufnahmen wird durch Titel (Angabe des Jahres und der Jahreszeit) und Nummerierung der Kinderfilme verstärkt. Diese Uniformität des Erzählflusses erweckt den Anschein, als wäre alles gleichermaßen bedeutsam: Die Gegenlichtaufnahmen eines Grashalmes bedeckt mit schimmerndem Raureif genauso wie die ersten unbeholfenen Schritte ihrer Kinder. In ihren Kinderfilmen gibt es keine offensichtlichen narrativen Höhe- oder Wendepunkte. Diese verbergen sich im Subtilen und kommen zum Vorschein, wenn jemand bei der Vor-

---

208 Academic dictionaries and encyclopedias, „Polysyndeton“, <http://fremdworterbuchung.deacademic.com/60887/Polysyndeton>, Zugriff am 02. Jänner 2015.

209 Belknap: *The List*, S.28.

210 Vgl. ebd.

211 Sontag: *On Photography*, S.5.

führung eine Szene besonders hervorhebt und darüber spricht.

Eine Sonderform in der Kinderfilmreihe stellen die beiden Filme *Ulli 1. Mai 1966 – September 1973* und *Ulli 2. November 1973 – Okt. 1979*<sup>212</sup> dar. Als ihre fünfundzwanzigjährige Tochter Ulli heiratet und nach Deutschland zieht, transferiert die Filmerin Ausschnitte der Kinderfilme, mit Ulli als Protagonistin, auf zwei 90 Meter lange Spulen:

„Da hab' ich aus den langen Spulen überall was herausgenommen. Das war eine schreckliche Arbeit. Ich hab' eigentlich meinen eigenen, meinen Kinderspulen sozusagen, die schönsten Sachen herausgekitzelt, schweren Herzens, aber trotzdem, ich hab mir das damals eingebildet. Der Rest ist noch vorhanden, aber das was wir hier sehen fehlt bei den anderen, aber es ist ja genug Material, man kann gar nicht sagen, dass was fehlt.“<sup>213</sup>

In den Filmen bis 1979 sind die ursprünglich gesetzten Klebestellen durch diese Nachbearbeitung nicht mehr nachvollziehbar. Nach 1979 weisen die Kinderfilme durchschnittlich fünfzehn Klebestellen auf. Erinnern wir uns an die große Anzahl der Klebestellen ihrer ersten Filme, dieser reduzierte Einsatz der Nachbearbeitung zeigt ihre veränderte 'dokumentarische' Arbeitsweise auf.

Ähnlich wie dieser Zeitraffer, der zeigt, „wie die Ulli im Blitztempo vierzehn Jahre alt geworden ist“<sup>214</sup>, dokumentiert die Stadtchronistin den Bauvorgang, das 'Heranwachsen' des Wiener Hauptbahnhofes, indem sie in regelmäßigen Abständen - insgesamt acht Mal seit 2010 - die Baustelle von einem Aussichtsturm aus filmt. Diese *Coming-of-Age-Verwandlungsszene* des Bahnhofs filmt sie digital.

---

212 *Ulli 1. Mai 1966 – September 1973*, *Ulli 2. Nov. 1973 – Oktober 1979*, Regie: Margret Veit, AT 1966-1979, 8mm, Farbe, stumm, je 90 Meter.

213 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 28. November 2012.

214 Ebd.

## 5.2 Exkurs: Video & digitale Filmpraxis

„Hin und wieder gehe ich wie eine Fremde durch Wien, wie eine Touristin, das macht Spaß. Ich zoome mir Sachen heran“<sup>215</sup>, denn „mit der Kamera in der Hand sieht man mehr“<sup>216</sup>, sagt die Filmerin über die erhöhte Aufmerksamkeit ihrer Wahrnehmung. Ausgerüstet mit ihrer Panasonic HDC SD707 Digitalkamera, bestückt mit Speicherkarte Nummer 51, flanirt Frau Veit durch den Stadtpark am Wienfluss. „Da schleich' ich so umher, guck mir alles an und denk mir 'Da schau her!' [...] So genau hat man sich das ja noch nie angesehen.“<sup>217</sup> Sie filmt Otto Wagners Bauwerke, ein Liebespaar, das sich umarmt, Touristen, die Passanten um ein Foto bitten, Jugendliche am Skateboard, eine Filmcrew bei der Arbeit. „Wie in Hitchcocks Film *Das Fenster zum Hof*“<sup>218</sup>, beschreibt sie ihre voyeuristische Position.

Am Nachhauseweg stößt sie auf die Vorbereitungen des Wiener Life Balls am Rathausplatz. Das Life Ball Plakat markiert den Anfang, fungiert wieder als Titelbild, und leitet den zweiten Teil des Films ein. Das digitale Medium verändert nicht nur ihren Filmstil – „Ich lass die Leute nicht ausreden, das dauert sonst zu lang“<sup>219</sup>, sondern auch die Motivwahl: Sie filmt den Fernsehbildschirm ab, so auch bei der Liveübertragung des Life Balls. Nahtlos gehen ihre eigenen Filmaufnahmen in die abgefilmten TV-Aufnahmen über. „Dann bin ich nach Haus' gekommen und dachte mir, der Zirkus gehört auch noch dazu.“<sup>220</sup> Der Blick vom Dach des Burgtheaters auf das Rathaus beziehungsweise die vogelperspektivische Kamerafahrt fasziniert sie, „das sind Perspektiven, die du so selbst nie machen kannst“<sup>221</sup>, aber sie kritisiert auch die Kameraarbeit des ORF, als bei einem Schwenk die Spitze des Rathauses abgeschnitten wird: „Das ärgert mich, das hätte ich selbst machen sollen.“<sup>222</sup> Um nicht auf die Kameraführung des Fernsehers angewiesen zu sein, zoomt sie Details heran und schafft so ihre eigene, neue Interpretation der Fernsehübertragung. Sie schafft einen Trailer,

---

215 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 13. Februar 2014.

216 Ebd., 25. Juni 2014.

217 Ebd., 04. Juni 2014.

218 Ebd.

219 Ebd., 25. Jänner 2014.

220 Ebd., 04. Juni 2014.

221 Ebd.

222 Ebd.

eine Kurzform des Life Balls, „sonst wär's ja zu lang.“<sup>223</sup> Sie erstellt mit ihrer Kamera filmische Notizen – vom Fernsehbildschirm, von der Kinoleinwand, von Büchern – und eignet sich so diese medialen Bilder an. Die TV-Aufnahmen werden Teil ihres Lebensarchivs, in ihren Aufzeichnungen unterscheidet sie nicht. Sie listet die Fernsehaufnahmen mit ihren eigenen Filmen auf.

Diese Aneignung medialer Bilder praktiziert die Filmerin erst, seitdem das Medium löschen gelernt hat. Der kostspielige Schmalfilm erlaubt diese Praxis nicht. Das Filmen auf Schmalfilm beschreibt sie als „bewusstes“ Filmen:

„Ich habe angefangen, mich zu bemühen, nur Aufnahmen zu machen, die ich danach brauchen kann. [...] das war ja sauteuer das Ganze und die fünfzehn Meter, drei Minuten, sind ja gleich um und dadurch hab ich mich echt von einem zum anderen Mal gezwungen und ständig bewusst nur aufgenommen. Ich hab gewusst – Halt! – das ist ein teurer Spaß, da darf man nicht nur so drauflosfilmen. Du hast ja gesehen, es ist gleich was geworden. [...] Das muss so werden, dass man es sich gerne anschaut. Und lustigerweise ist es mir gelungen, ich weiß selbst nicht wieso.“<sup>224</sup>

Die Postproduktion im Digitalen findet noch während des Filmens statt, sie schneidet in der Kamera. Gelingt eine Szene nicht auf Anhieb, filmt sie sie mehrmals – „Ich kann ja eh alles wieder löschen“<sup>225</sup> – und wählt die gelungenste aus.

Die analoge Gebrauchsweise des Films prägt ihre Handhabung des digitalen Formats: Margret Veit verwendet die Speicherkarte direkt als Speichermedium. Ist ein Chip (wie die Filmrolle) voll, nummeriert sie diesen und verzeichnet das Video mit Schlagworten in ihrem Notizheft. Sie verpackt jede einzelne Speicherkarte in ein kleines Plastiksäckchen, und fügt zehn dieser Chips in einem größeren Säckchen zusammen, die sie in einer gläsernen Schüssel in ihrem Wohnzimmerschrank verwahrt. Im Zeitraum zwischen Juni 2010 und Juli 2014 sammeln sich über 50 Speicherkarten zu je acht Gigabyte an. Will sie ein Video sichten, legt sie die Speicherkarte in die Kamera ein (den Projektor) und schließt diese an den Fernseher an. Ähnlich wie im analogen 9,5mm Format, bei dem die Zwischentitel durch eine Einkerbung am Filmstreifen im Projektor zum Anhalten gebracht werden, um kostbares Filmmaterial zu sparen, filmt Margret Veit, um Speicherplatz zu sparen: Besucht

---

223 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 04. Juni 2014.

224 Ebd.

225 Ebd.

sie beispielsweise ein Museum, filmt sie die Objektbeschreibung eines Kunstwerkes nur für einige Sekunden. Bei der Sichtung pausiert sie das Video, um den Text lesbar zu machen.

1990 entschließt sie sich, das obsolet gewordene Schmalfilmformat gegen Video einzutauschen. Die ersten Versuche unternimmt sie mit einer geborgten Videokamera ihrer Tochter. Das Editieren von Szenen im Videoformat sei „viel leichter als kleben und schneiden“<sup>226</sup> im analogen Format, bemerkt die Filmerin. Während der Überspielung der Hi8 Kasette auf VHS überspringt sie unerwünschte Szenen. Sie überspielt und bearbeitet nur jene Videos der Enkelkinder, die sie anschließend ihren Töchtern übergibt. Diese sind nummeriert und ergänzt mit den Initialen (I, B, U). In der Filmographie der Videos werden nur jene Kassetten verzeichnet, die ihre Töchter beziehungsweise ihre Enkelkinder zum Inhalt haben, unzählige Reisefilme scheinen nicht in dieser Filmographie auf, sondern sind nur anhand der Beschriftung der Kassettenhülle identifizierbar. Ihre Sammlung umfasst „zwischen zwei- und dreihundert“<sup>227</sup> Kassetten. Die einzige Möglichkeit die Hi8-Kassetten zu sichten ist mit Hilfe der Videokamera.

Der Synchronon findet erst mit der Videotechnik Eintritt in Frau Veits Filmschaffen. Den Ton erachtet die Filmamateurin als Aufwertung. Während der transitorische Kommentar im analogen Format erst während der Projektion passiert und stets variiert, kommentiert sie im digitalen Medium die Situationen unmittelbar, noch während sie filmt. „Mach ich viel zu selten“, so die Filmerin, „aber man sieht’s ja eh.“<sup>228</sup> Sie erzählt geschichtliche Hintergründe, gibt an, wo sie sich befindet, oder teilt Datum und Uhrzeit mit. Die Sichtung transformiert sich von der aktiven Teilnahme des Publikums in der stummen, analogen Projektion zur passiven Rezeption im (vertonten) digitalen Format.

---

226 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 08. September 2014.

227 Ebd., 04. Juni 2014.

228 Ebd., 09. Dezember 2013.

## 6. Ruinen der Erinnerung

„Mein Gott, das fällt einem alles wieder ein, wenn man das sieht.“<sup>229</sup> Der Familienfilm ist Schauplatz der Vergangenheit. So verortet der Schmalfilm Erinnerung, festgemacht an vertrauten Umgebungen, an vertrauten Gesichtern. Home Movies gleichen einer „Gedächtnislandschaft, in der die mit diesen Orten verbundene Geschichte sich beim Betrachter wieder lebhaft in Erinnerung“<sup>230</sup> ruft. Der Film wird zur Kulisse, die unzählige Geschichten verbirgt. Diese Geschichten warten darauf bei der Vorführsituation zur Aufführung gebracht zu werden.

Aleida Assmann betont die „unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum.“<sup>231</sup> Bereits die Mnemotechnik der Antike nützt die Wechselbeziehung zwischen Raum und Erinnerung, indem Erinnerung einer räumlichen Verortung unterzogen wird:

„Der Kern der *ars memorativa* besteht aus 'imagines', der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und 'loci', der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes.“<sup>232</sup>

Erinnerungen lagern sich an Orten ab, der Schmalfilm fungiert als Speichermedium dieser Räume. Vertraute Umgebungen einer Familie sind nach Assmann „Generationenorte“, Plätze, die sich mit „Tradition und Geschichte imprägnieren.“<sup>233</sup> Jene „Generationenorte“ einer Familie bleiben über die Jahrzehnte oft nur mehr als auf Film gebannte Ruinen bestehen, als Relikte der Vergangenheit, die einer Erklärung bedürfen. Die mnemonische Eigenschaft des Familienfilms wird durch die elliptische Erzählstruktur im Film begünstigt. Die fehlende narrative Struktur unterstütze die narrative Funktion, so Schneider, um „Erlebtes erzählbar zu machen“.<sup>234</sup> Die fragmentarischen Aufnahmen des Familienfilms zur Überlieferung der Familiengeschichte und ihrer Legenden sind mit Ruinen als Erinnerungsstätten vergleichbar:

---

229 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 04. Juni 2014.

230 Assmann: *Erinnerungsräume*, S.315.

231 Ebd. S.158.

232 Ebd., S.158.

233 Ebd., S.308f.

234 Schneider: *Die Stars sind wir*, S. 181.

„Sofern diese Geschichte weiter tradiert und erinnert wird, bleiben die Ruinen Stütze und Unterpfeiler des Gedächtnisses, und das gilt auch für die Geschichten, die man für sie erfindet und die sich wie Efeu um die Trümmer ranken.“<sup>235</sup>

Weiter heißt es bei Assmann: „Sofern sie jedoch kontext- und wissenslos in eine fremd gewordene Welt hineinragen, werden sie zu Monumenten des Vergessens.“<sup>236</sup> Sogenannte *Orphan Films*, deren Herkunft ungewiss ist, sind ruinöse Bruchstücke einer Familiengeschichte, deren erinnerungstiftenden Funktion sich zu „Monumenten des Vergessens“ wandelt.

Zielt das kommerzielle Kino auf Immersion ab, so steht im Familienfilm Partizipation im Mittelpunkt. Diese Rezeptionshaltung, die Interaktion zwischen Film und Zuschauerinnen, ist aus dem frühen Kino, respektive aus dem Varieté bekannt. Jedes Familienmitglied wird zum Filmerklärer. Die Begleiterzählung ist der Klebstoff, der die unterschiedlichen Ereignisse der Kompilationsfilme zusammenhält. Die Begleiterzählung ist transitorisch und unterliegt einer ständigen Veränderung, da sich ein Teil des Narrativs nach außen verschiebt, es findet durch den Kommentar außerhalb des Films statt. Das gemeinsame Erinnern wirkt identitätsstiftend für das gemeinschaftliche Subjekt.<sup>237</sup>

Der Familienfilm als visuelle Liste ist Datenbank der Erinnerung mit indexhaften Charakter: „Home movie images function less as representations than as *index* inviting the family to return to a *past already lived*.“<sup>238</sup> Der gemeinschaftliche Akt des Filmens und die aktive Teilnahme an der Aufführung überwiegen die Wichtigkeit der Bilder, erklärt Odin, der den Familienfilm als „counter-document“<sup>239</sup> bezeichnet: Die Bilder müssen nicht gezwungenermaßen mit der Begleiterzählung übereinstimmen, vielmehr dient der Film als Katalysator von Erinnerung, evoziert Assoziationen.<sup>240</sup>

---

235 Assmann: *Erinnerungsräume*, S.315.

236 Ebd.

237 Vgl. Norris Nicholson: *Amateur Film*, S.96.

238 Odin: „The Family Home Movie as Document“, in: Zimmermann/Ishizuka: *Mining the Home Movie*, S.259.

239 Ebd., S.261.

240 Vgl. ebd.

## 6.1 Lichtspieltheater Wohnzimmer

In einem der Fotoalben hält Margret Veit eine Vorführsituation fest: „Eingeladen zum Filmvorführen“. Eine Fotografie zeigt Margret Veit beim Filmeinlegen, der Eumig P26 Projektor ist am reichlich gedeckten Wohnzimmertisch platziert, eine weitere zeigt uns das Publikum: Ehemann, Schwester und Tante schauen gebannt auf die Leinwand.



Abb.25: Album 1: „Eingeladen zum Filmvorführen“

Sammlung Margret Veit

„Wir haben lange keinen Fernseher gehabt, mit vier Kindern kannst einen Fernseher gar nicht brauchen.“<sup>241</sup> Dem Fernseher wird die Schmalfilm-Leinwand vorgezogen. Hat ein Kind Geburtstag, darf es wählen zwischen einem Kinderfilm, einem Kauffilm (Vgl. 11.1.5: Filmographie der Kauffilme), oder einer Lesung aus dem sogenannten „Witzbuch“, so nennen die Kinder Frau Veits Tagebuch. Um nicht nur visuelle Eindrücke der Kinder – „Mein Gott, schade, dass man nichts reden hört“<sup>242</sup> – sondern auch auditive Erlebnisse festzuhalten, beginnt die Mutter Aussagen der Kinder niederzuschreiben. Dieses anfängliche Notieren meist komischer Begebenheiten formt sich zu einer umfassenden Familienchronik in ihrem Tagebuch.

(Bereiste) Orte, die Margret Veit schon einmal mit der Kamera festgehalten hat, gelten in

<sup>241</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 24. Jänner 2013.

<sup>242</sup> Ebd., 22. November 2012.

ihrer Liste als abgehakt: „Überall wo ich schon einmal gefilmt habe, muss ich nicht mehr hin.“<sup>243</sup> So eignet sie sich diese Eindrücke mit Hilfe der Kamera an, und kann sie beliebig, mit dem Einschalten des Projektors, auf Knopfdruck, immer wieder besuchen.

Eine dreiwöchige Chinareise, 1985, verarbeitet sie zu ihrem umfangreichsten Film, *1.-5. China*.<sup>244</sup> Insgesamt belichtet sie 43 Super8 Filmrollen, „die konnte man nahtlos aneinanderkleben“<sup>245</sup>, rund sechshundert Meter, die sie zu einem zweieinhalb Stunden langen Film kompiliert, aufgeteilt auf fünf Spulen (Ansichtsfilm 5). Den Vorführabend gestaltet die Filmerin themenbezogen: Nach rund eineinhalb Stunden, nach der Projektion der dritten Spule, serviert sie den Gästen chinesisches Essen, zudem wird der Abend mit chinesischer Musik untermalt. Einige der ZuschauerInnen schlafen immer wieder ein, woraufhin sie den Filmabend öfter veranstaltet:

„Dann sind die gekommen, die mit auf der Reise waren, sie waren berufstätig. Und jedes Mal ist irgendein anderer eingeschlafen, an irgendeiner Stelle. Kaum war der Chinafilm aus haben sie gesagt: Und wann spielst du ihn wieder? Dann kommen wir noch einmal. Und das hat ein paar Mal gedauert, bis sie endlich die zweieinhalb Stunden Chinafilm gesehen hatten [lacht].“<sup>246</sup>

Um das Publikum auf den Film vorzubereiten, – „Das kann man nicht alles erzählen“<sup>247</sup> –, verfasst sie einen sechzehnseitigen, mit der Schreibmaschine getippten Text. Eine Woche vor der Projektion überreicht sie ihren ZuschauerInnen eine Kopie dieses Travelogues: „CHINA-REISE 1985“. Auf den ersten beiden Seiten informiert sie über die chinesische Geschichte, Sprache und Schrift, ähnlich einem Reiseführer. Ab Seite drei bezieht sich der Text auf die jeweilige Filmspule. Fakten und Informationen über Städte und Sehenswürdigkeiten vermischen sich mit einem persönlichen, tagebuchähnlichen, minutiös geschilderten Reisebericht – so notiert die exakte Ankunftszeit im jeweiligen Ort. Sie zitiert sich selbst aus ihren Reisenotizen: Im Kapitel „Chinareise: Spule 2“ beschreibt sie eine Szene, die sie aus ihrem Hotelfenster beobachtet:

---

243 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 25. Juni 2014.

244 *China 1.-5.*, Regie: Margret Veit, AT 1985, Super8, Farbe, stumm, 610 Meter.

245 Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. Dezember 2014.

246 Ebd.

247 Ebd.

„Dienstag, 6. Aug., erwache ich infolge drückender Schwüle und schließe sofort meinen offenen Fensterspalt. Dabei entdecke ich voll Freude den ersten leibhaftigen Schattenboxer und absolviere mit ihm den chines. Frühspport: einfaches Kopf-kreisen, Kniebeugen, Füße schütteln, Ausfallschritte verbunden mit Ruderbewegungen,...und ich begreife, daß wegen der Hitze alles nur langsam und gemächlich stattfinden kann. Im Badezimmer sind div. Kakerlaken allerdings schneller unterwegs. Vereinzelt beobachte ich dann Jogger, Fußgeher, Radfahrer, mit kurzer oder langer Hose bekleidet, mit weißem Unterhemd oder kurzärmelig, aber alle ohne Socken in ihren Sandalen, und nur ganz wenig Fahrzeuge älterer Bauart.“<sup>248</sup>

Die bildhafte Schilderung, ihre filmisch geprägte Wahrnehmung wird hier deutlich, dient ihr als Drehbuch, am nächsten Tag bannt sie diese flüchtige Beobachtung auf Film: „Mittwoch, 7. Aug., um 5 Uhr früh filme ich den Blick aus meinem Fenster: Sonnenaufgang, die Stadt erwacht....“<sup>249</sup>, ist in ihrem Reisebericht zu lesen. Die Sequenz beginnt mit einer Großaufnahme ihres Weckers, der Punkt fünf Uhr anzeigt. Im Wechselschnitt filmt sie die Morgenröte des Sonnenaufgangs und das immer geschäftiger werdende Treiben auf der Straße. Schnitt. Eine Stunde ist vergangen. Die Zeiger des Weckers stehen auf kurz vor sechs Uhr. „Unser Busfahrer beim Schattenboxen, für mich und meine Kamera allerdings in der Sonne.“<sup>250</sup> Sie filmt sich selbst bei ihrem frühmorgendlichen „Schattenboxen“, indem sie ihren Schatten, den sie auf den gelben Vorhang wirft, mit der Kamera einfängt.

Sie hat ihr Zimmer verlassen und filmt nun den „schattenboxenden“ Busfahrer auf der Straße. Der Busfahrer leitet über zu *Phantom Ride*-Aufnahmen, einer Kamerafahrt aus dem Bus.

Im Familienfilm erkennen sich die einzelnen Familienmitglieder wieder, im Reisefilm hingegen geht es darum, das Fremde zu betrachten. Der geschützte Blick aus dem Fenster des Busses verstärkt die Sicht auf das Fremde. Aber auch sie und ihrer Kamera werden als Fremdkörper wahrgenommen, sie berichtet von einer Begegnung aufgrund ihres Filmens:

---

248 Reisebericht „CHINA – REISE 1985“, S.5.

249 Ebd., S.6.

250 Ebd.

„Als ich hinter den Tempeln den kleinen Hügel besteigen wollte, stand plötzlich ein uraltes, kleines Chinesenweiblein neben mir, und deutet mir, durch meine Kameraoptik schauen zu dürfen; während sie noch erstaunt und verwundert durchblickt, tauchen mehr und mehr Chinesen auf, um dasselbe zu versuchen...“<sup>251</sup>

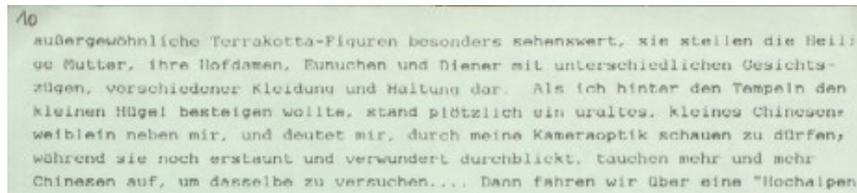


Abb.26: Ausschnitt aus dem Reisebericht „CHINA-REISE 1985“,  
Sammlung Margret Veit

Jeder neu bereiste Ort wird nachträglich durch eine gefilmte Titelcollage eingeleitet. Sorgfältig kreiert sie regelrechte Stillleben, die sie durch Kamerafahrten in Szene setzt, oder mit Stopptrick animiert: Nacheinander erscheinen auf einer Landkarte als Hintergrund verschiedenste Zeitschriften und Reiseführer über China, ein Büchlein betitelt mit „Worte des Vorsitzenden Mao TseTung“, Boardkarten und Flugzeugspuckbeutel oder Museumsbrochüren und Eintrittskarten, sowie erstandene Objekte, wie eine kleine steinerne Buddha-statue oder eine Kette. Diese Collage von Souvenirs ist eine filmische Adaption des Fotoalbums mit eingeklebten Erinnerungstoken.<sup>252</sup>

Ein Bekannter bezeichnet ihre Art zu filmen als „eine Aneinanderreihung von Postkarten“<sup>253</sup>. Die touristische Perspektive auf ein Land im Reisefilm ist eine normative:

„Getting the 'right view' was, for some people, integral to the success of the holiday narrative, as well as its effectiveness in impressing subsequent audiences. Choosing specific views at particular destinations was influenced by formal viewpoints, guidebooks, photo stops during tours and tips offered in the hobby press.“<sup>254</sup>

Der Reisefilm wird so zu einer Aufzählung visueller Stereotypen und kanonisierter Bilder des Landes.

<sup>251</sup> Reisebericht „CHINA – REISE 1985“, S.10

<sup>252</sup> Vgl. Norris Nicholson: *Amateur film*, S.177.

<sup>253</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 08. Dezember 2014.

<sup>254</sup> Strasser, A.: *Amateur Films. Planning, Directing, Cutting*, zitiert in Norris Nicholson: *Amateur film*, S. 177.

## 6.2 Vom Familienfilm zum „Dokumentarfilm kurz“<sup>255</sup>

Margret Veits familiäre Aufnahmen haben den „Home Mode“<sup>256</sup>, beziehungsweise das Wohnzimmer als vertrauten Ort der Aufführung verlassen. Im Rahmen des *Home Movie Days* 2012 und 2013 werden zwei ihrer Schmalfilme, 1956: *Maiernigg/Wörthersee: mit Martha, Rudi, Eva, Karl, Trude, Christian u. Walter* und ein Ausschnitt von 1961: *Flugplatz Schwechat, Schiurlaub Hinterglemm (Klein-Walter: erster Schi!)*<sup>257</sup> (Vgl. Ansichtsfilm 6) gezeigt. Die ersten neun Minuten von 1961: *Flugplatz Schwechat...* zeigen einen sonntäglichen Ausflug des jungen Ehepaars mit ihren Schwiegereltern zur neu eröffneten Aussichtsterrasse. Die Filmauswahl für den *Home Movie Day* fällt bewusst auf die Aufnahmen des Flughafens. Dieser ist ein visueller Gemeinplatz, der nicht nur von der Familie dekodiert werden kann, sondern auch für ein anonymes Publikum lesbar ist. „Die Kinderfilme will ja niemand sehen“<sup>258</sup>, erklärt die Filmerin.

Am *Home Movie Day* werden die FilmerInnen beziehungsweise die Angehörigen gebeten, ihre Filme zu kommentieren, um einen Einblick in die Entstehungsgeschichte des Films zu geben, die gezeigten Personen und ihre Hintergründe dem fremden Publikum näher zu bringen, um im Sinne des „Home Modes“<sup>259</sup> außerhalb der bewegten Bilder Bedeutung zu erzeugen. Das Setting ist trotz der Rezeption in der Öffentlichkeit aufgrund der Begleitzählung der Vorführpraxis innerhalb der Familie nahe.

Anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums programmiert das Österreichische Filmmuseum 1961: *Flugplatz Schwechat...* als Teil ihres Programms „Ein anderes Land/In Transit“. Die Filmerin wählt einen neuen Titel für dieses Ereignis: *Ausflughafen Schwechat*<sup>260</sup>. Der Film erlebt seine Premiere in der Öffentlichkeit am Grazer Filmfestival Diagonale<sup>261</sup>. Im Öster-

---

255 17. Diagonale, Festival des österreichischen Films, 18. bis 23. März 2014, Presstext zu *Ausflughafen Schwechat*, <http://www.diagonale.at/filme-a-z/?ftopic=finfo&topic=finfo&fid=6376>, Zugriff am 23. November 2014.

256 Chalfen: *Snapshot Versions of Life*, S.8.

257 1961: *Flugplatz Schwechat Schiurlaub Hinterglemm (Klein-Walter: erster Schi!)*, Regie: Margret Veit, AT 1961, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.

258 Vgl. Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 18. Okt. 2012.

Bei einem Amateurfilmwettbewerb im Oktober 2013 in Linz werden Familienfilme negativ bewertet, mit der Begründung sie seien nicht für ein Publikum außerhalb der Familie interessant.

259 Chalfen: *Snapshot Versions of Life*, S.8.

260 *Ausflughafen Schwechat*, Regie: Margret Veit, AT 1961, 8mm auf HD, s/w, stumm, 9 Minuten.

261 17. Diagonale, Festival des österreichischen Films, 18. bis 23. März 2014, Programm des ÖFM: *Ein anderes Land/In Transit*, 22. März im Schubertkino, Graz, <http://www.diagonale.at/filme-a-z/?ftopic=finfo&topic=finfo&fid=-669>, Zugriff am 23. November 2014.

reichischen Filmmuseum<sup>262</sup> in Wien kommt *Ausflughafen Schwechat* noch einmal zur Vorführung. Die Projektion des Familienfilms im Kinodispositiv stellt eine entfremdete Vorführsituation dar. Im Gegensatz zum *Home Movie Day* ist Kino ein disziplinierter Ort mit einer passiven Rezeptionskultur, die aktive Partizipation der BetrachterInnen ist nicht erwünscht.<sup>263</sup>

Durch das Wegfallen des Kommentars geht ein wichtiger Bestandteil des Familienfilms verloren. Die kinematografische Erinnerung an den familiären Ausflug bringt, zweckentfremdet aus dem familiären Nutzen, eine neue Lesart mit sich: Eingebettet in ein Programm mit Avantgardefilmen von Jonas Mekas, Kurt Kren oder Lisl Ponger transformiert sich der nicht-industriell hergestellte Familienfilm zum „Dokumentarfilm kurz“<sup>264</sup> – so lautet die Bezeichnung im Programmheft der Diagonale. Aber trifft die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ zu?

„In jedem Home movie fängt die autobiografische Aufzeichnung zugleich einen überindividuellen 'historischen' Moment ein, und jeder Entwurf eines Bildes personaler Identität ist verknüpft mit einem größeren kulturellen und konventionellen Rahmen.“<sup>265</sup>

Im Kino reduziert sich die Wahrnehmung des Familienfilms, verstärkt durch das Fehlen des Tons, auf die visuelle Ebene, auf die alleinige Aussagekraft der Bilder. Der emphatische und affektive Effekt des Familienfilms fällt im Kino weg, die ZuschauerInnen erkennen sich nicht wieder, durch diese Distanziertheit wird der Film 'historisch', 'dokumentarisch'. Die Programmierung im Kino bedeutet sicherlich eine Wertschätzung des marginalisierten Amateurfilms, beziehungsweise eine Validierung durch eine Institution, „but results in the effacement of the homemovie's affective power by reducing its function to documentation.“<sup>266</sup>

Abgesehen vom Wegfallen der Begleiterzählung und den Kürzungen – es werden nur die

---

262 Österreichisches Filmmuseum, *Ein anderes Land/In Transit*, Wiederholung des Diagonale-Programms am 18. Dezember 2014, [https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen\\_id=1415613233358&anzeige=](https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1415613233358&anzeige=), Zugriff am 23. November 2014.

263 Im Österreichischen Filmmuseum wird ein Mitglied des Amateurfilmklubs KdKÖ gebeten den Saal zu verlassen, weil seine Kommentare die anderen ZuschauerInnen stören.

264 17. Diagonale, Presstext zu *Ausflughafen Schwechat*, <http://www.diagonale.at/filme-a-z/?ftopic=finfo&topic=finfo&fid=6376>, Zugriff am 23. November 2014.

265 Scherer, Christina: "Coming HOME. Home Movies und filmische Erinnerung", in: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hg.): *Mediale Ordnung. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft 15, Marburg: Schüren 2007, S.246.

266 Odin: „Reflections on the Family“, S.265.

ersten acht Minuten des 120 Meter langen Films gezeigt – bleibt der Familienfilm aber Familienfilm, wie Caneppele bemerkt:

„Das Publikum des Films definiert dessen Typologie [...] Aber wie verändert sich ein Film, der für eine kleine Zuschauerzahl gedreht wurde, wenn er auf einmal vor großem Publikum gezeigt wird? Nichts hat sich am Film geändert, alles an der Zahl der Zuschauer. [...] für manche Filmtheoretiker hingegen sind es der Kontext und die verschiedenen Typen von Publikum, die den Film modifizieren“.<sup>267</sup>

Caneppele bezieht sich auf die semio-pragmatische Theorie Roger Odins, der Film nicht nur als Text (im Sinne Ferdinand Saussures Semiologie) analysiert, sondern den Kontext, indem Film rezipiert wird, miteinbezieht, „c'est le contexte qui construit le public.“<sup>268</sup> Odin untersucht die Sinn- und Affektproduktion verschiedener Publika, dabei erkennt er neun Lektüremodi: spektakularisierend, fiktionalisierend, fabularisierend, dokumentarisierend, argumentarisierend, künstlerisch, ästhetisch, energetisch und privat.<sup>269</sup>

So transformiert sich die Funktion des Familienfilms aufgrund der Veränderung des Kontextes, in dem er gezeigt wird: Der paratextuelle Hinweis im Programmheft verwandelt den ursprünglichen „privaten Lektüremodus“ des Familienfilms, der eigene Erlebnisse, oder jene einer Gruppe wieder ins Gedächtnis zurückruft<sup>270</sup>, in einen „dokumentarisierenden“, jener Modus erzeugt einen „realen Enunziator, den man in Begriffen von Identität und Wahrheit befragen kann“<sup>271</sup>. *Ausflughafen Schwechat*, oder *Wien 1920*, ein Film aus Albert Kahns „Archive de la Planète“, die zum „dokumentarisierenden Lektüremodus“ auffordern, stellen einen Bruch dar zu den experimentellen Filmen der Avantgarde, die einen „künstlerischen Modus“, der Autorenschaft impliziert, hervorrufen.

Die verschiedenen Lektüremodi, die das Programm *Ein anderes Land/In Transit* eröffnen, wechseln sich ab, wobei die Grenzen verschwimmen, vor allem wenn Amateurfilm und

---

<sup>267</sup> Caneppele, Paolo: „Schmalfilme – Klein zensiert? Zensurpraxis bei Amateurfilmen in Österreich 1928-38“, in: Bock, Hans-Michael u.a. (Hg.): *Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa*, München: text + kritik 2014, S.51.

<sup>268</sup> Odin, Roger: „La question du public. Approche sémio-pragmatique“, in: *Réseaux – Communication – Technologie – Société* Vol. 18, Nr. 99, 2000, S.63, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_2000\\_num\\_18\\_99\\_2195](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195), Zugriff am 29. Dezember 2014.

<sup>269</sup> Vgl. ebd., S.59.

<sup>270</sup> Vgl. ebd.

<sup>271</sup> Odin, Roger: „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, a/v montage, 11. Februar.2002, S.48, [http://montage-av.de/pdf/112\\_2002/11\\_2\\_Roger\\_Odin-Semio-Pragmatik\\_Kunst\\_Aesthetik.pdf](http://montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Roger_Odin-Semio-Pragmatik_Kunst_Aesthetik.pdf), Zugriff am 30. Dezember 2014.

Avantgardefilm aufeinander treffen.<sup>272</sup> Jonas Mekas 'verwackelte' Aufnahmen von *Elvis* oder die Montage von Lisl Pongers *Semiotic Ghosts*, die nicht narrativ sondern assoziativ funktioniert, sind bewusst eingesetzte Stilmittel der Avantgarde, die in der amateuristischen Ratgeberliteratur hingegen als Fehler, die unbedingt vermieden gehören, bezeichnet werden. Zur Erinnerung an dieses Ereignis erstellt Margret Veit mit ihrer digitalen Kamera filmische Notizen, indem sie die Kinoleinwand und das Programmheft abfilmt.

Nachdem ein knapp zweiminütiger Ausschnitt von *Ausflughafen Schwechat* in der Online Ausgabe der Tageszeitung *Der Standard* in der Serie „Stadtfilme“<sup>273</sup> des Filmmuseums, mit dem Titel „Schwechat, 1961: Als Flughäfen noch besuchenswerte Orte waren“ zu sehen ist, zeigt das Technische Museum in Wien Interesse und kauft zweieinhalb Minuten des Digitalisats für die Dauerausstellung „Von A nach B - Mobilität“<sup>274</sup> an. Neben einem Architekturmodell des Wiener Flughafens präsentiert das Museum Margret Veits Film auf einem Touch-Screen Bildschirm, umrandet von Fotografien des Flughafens.

Im Film steht die Aussichtsterrasse im Fokus: Wir beobachten Menschen (Margret Veits Schwester, Schwiegermutter, Schwager), die das Schauspiel der landenden und abhebenden Flugzeuge mit einem Fernglas verfolgen. Die Filmerin setzt diese Beobachtungssituation geschickt in Szene, indem sie eine Schablone benutzt, die den Blick durch das Fernglas imitiert und uns so in die Perspektive der ZuschauerInnen versetzt.



Abb.27, 28, 29: Sehen sehen, Filmstills, *Ausflughafen Schwechat*

272 Vgl. Odin: „La question du public“, S.62.

273 Caneppele, Paolo/Veit, Margret: „Schwechat, 1961: Als Flughäfen noch besuchenswerte Orte waren“, Online Ausgabe *Der Standard*, 21. Juli 2014, <http://derstandard.at/2000003327315/Schwechat-1961-Als-Flughaeefen-noch-besuchenswerte-Orte-waren>, Zugriff am 23. November 2014.

274 Technisches Museum, Wien, „Von A nach B“, Ausstellung ab 28. November 2014, <http://www.technischesmuseum.at/ausstellung/mobilitaet>, Zugriff am 23. November 2014.

Frau Veits 'Fernglas' ist ihre Eumig C3, mithilfe der Revolverkopfoptik vergrößert sie Details und hält so das Kommen und Gehen der Flieger auf Film fest. Sie filmt einen Mann, womöglich ein Reporter, der, ausgerüstet mit einer Bolex inklusive Schulter- und Objektivstütze, einen (wackelfreien) Schwenk über die Landebahn filmt – eine selbstreflexive Aufnahme Frau Veits, ein (wunschbesetztes?) Spiegelbild.

Am Schluss wird Frau Veit als Filmerin ausgewiesen: „Original-Film von Margareta Veit<sup>275</sup>, Gekürzte Fassung: Monika Rabofsky, Quelle: Österreichisches Filmmuseum, Wien“. Das Museum nimmt grundlegende (fragwürdige) Änderungen vor: Es handelt sich nicht um eine gekürzte Fassung, vielmehr führen sie eine Neubearbeitung des Films durch. Sie schneiden nicht nur Szenen heraus, sondern montieren Sequenzen neu aneinander. Auch der Titel wird einer Änderung seitens des Museums unterzogen, die verspielte Bezeichnung *Ausflughafen Schwechat*, den Margret Veit für das Kinoprogramm gewählt hat, wird zum 'objektiv' klingenden „Besuch am Flughafen Wien-Schwechat, 1960“, wobei dem Museum ein Fehler der Jahreszahl unterläuft. Als Quelle wird das Filmmuseum angegeben, das zwar die Vermittlungsarbeit geleistet hat, der Film und das Digitalisat befindet sich jedoch im Besitz der Filmerin.

In diesem Falle bleibt Familienfilm nicht Familienfilm, denn die kinematographischen Erinnerungen an einen Familienausflug erfahren nicht nur eine Änderung des Kontextes, indem er seiner ursprünglichen Vorführsituation im Familienbereich entnommen wird, sondern auch eine Modifizierung des filmischen Textes durch die neue Montage, darüber hinaus findet durch die neue Betitelung auch eine (verfälschte) Änderung des Paratextes statt.

Während der Familienfilm aus soziologischer Perspektive als idealisiertes und stilisiertes Abbild der Familie beziehungsweise als Reflexion der normierten Ordnung von Gesellschaftsformen gelesen werden muss, erweist sich der Film im musealen Kontext als zeitgeschichtliches Dokument, um die Geschichte der Mobilität abseits der hegemonialen Geschichtsschreibung, aus der 'authentischen' Sicht des kleinen Mannes, in diesem Fall, der kleinen Frau, zu zeigen.

---

<sup>275</sup> Auf Wunsch der Filmerin spreche ich in dieser Arbeit von Margret, statt Margareta Veit.

## 7. Die Ordnung der Filme

„Habe ich mein Leben lang nichts anderes gemacht als gefilmt?“<sup>276</sup>, fragt sich Frau Veit, als sie eine ihrer zahlreichen Filmlisten durchblättert und ihr die überwältigende Menge an Filmmaterial deutlich wird. Ihre Filme organisiert und archiviert sie nach einem eigenen System. Sie führt genaue Aufzeichnungen, die sie in Notizheften und auf Zetteln festhält. Die Form der (pragmatischen)<sup>277</sup> Liste der Filmographie dient ihr als Orientierungshilfe in ihrem privaten Filmarchiv. Margret Veits analoges Filmkonvolut, belichtet zwischen 1955 und 1989, umfasst insgesamt neunundneunzig Filmspulen, eine Länge von rund 9.000 Meter Film (exakt 9260 Meter, Stand 2014), umgerechnet rund vierunddreißig Stunden Film. Die Filme, analog, Video & digital, lagern in Schränken ihres Bücherregals in ihrem Wohnzimmer. Terry Belanger berichtet in seinem Werk *Lunacy and the arrangement of books* von verschiedenen (verrückten) Ordnungssystemen von Sammlern: „the bookman [...] is always hoping to square the circle, in both collecting the books of one subject department together, and also having his books in equal sizes.“<sup>278</sup> Die Filmerin versucht diese beiden Ansprüche miteinander zu vereinen. Sie unterteilt ihre Filme thematisch in zwei Kategorien: Reise- und Kinderfilme. Ihre Kinderfilmreihe präsentiert sie in einer einheitlichen Erscheinungsform (ähnlich einer Bücherreihe). Die Öffnung der rot-grauen Plastikbehältnisse ist einem Bücherrücken nachempfunden. „Die Buchform [einer Filmdose] belegt Unsicherheit“, so Caneppele, „und die Notwendigkeit sich an der Aura des Literarischen anzulehnen“.<sup>279</sup> Die ästhetische Uniformität der achtundzwanzig Filmschachteln ihrer Kinderfilmreihe, die mit einer fortlaufenden Nummerierung versehen ist, wird auch im Titel fortgeführt, mit den Namen der Kinder und der Angabe des Zeitraums der Aufnahmen. Die 120 Meter fassende Filmspule ist mit der jeweiligen Nummer des Films versehen, um Verwechslung zu vermeiden, darüber hinaus hält sie in einem Inhaltsverzeichnis die einzelnen 'Kapitel' des Films stichwortartig auf einem Stück Karton fest. Die Beizettel befinden sich ursprünglich in der Filmdose, später, ab der Rolle siebzehn, entschließt sie sich einen über-

---

<sup>276</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 04. Juni 2014.

<sup>277</sup> Vgl. Belknap: *The List*, S.3.

<sup>278</sup> Ian MacLaren zitiert in Belanger, Terry: *Lunacy and the arrangement of books*, New Castle: Old Knoll Books 1985, S.5.

<sup>279</sup> Caneppele: „Das schönste Behältnis“, S.83.

sichtlichen Katalog anzulegen, der all ihre (analogen) Filme samt Verschlagwortung der Kinderfilme beinhaltet.

Die zweite thematische Kategorie umfasst ihre Reisefilme, zum Großteil in runden metallenen Film Dosen verpackt, geordnet nach der Länge des Films beziehungsweise nach der Größe der Spule: „Kleine Spulen“, „Mittlere Spulen“, „Große Spulen“.

Die Spule von *Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee*, geordnet unter „Kleine Spulen“, beschriftet sie mit einem Pflaster:

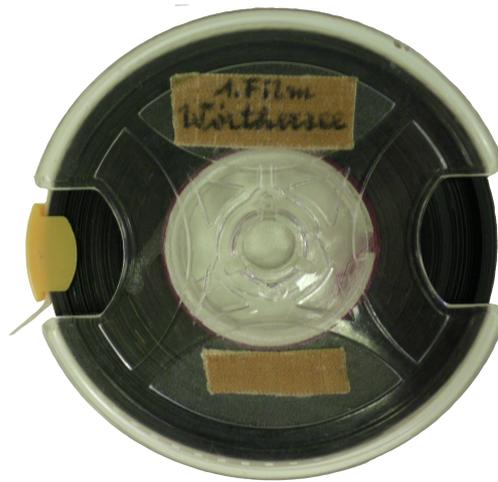


Abb.30: Ein Pflaster zur Beschriftung

*Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee*

Caneppele schenkt der Filmdose in seinem Essay „Das schönste Behältnis. Ode an die Lagerungspraktika der Filmamateure“ besondere Beachtung: Die Filmschachtel als Paratext gibt wesentliche Informationen über den Inhalt des Films, als auch über die FilmerInnen selbst preis: „Sie sind weit mehr als Behälter, sie sind Vorworte, Einleitungen, Widmungen, *Ex-Libris*-ähnliche Besitzerklärungen.“<sup>280</sup>

In ihrem Katalog, festgehalten in einem kleinen roten Notizheft, auf dem eingekerbt, die Tinte hat sich über die Jahre verflüchtigt, „FILME“<sup>281</sup> zu lesen ist, verzeichnet sie ihre gesamtes analoges Werk. Die hektische Handschrift ihres Arbeitsbuches formt sich in ihrem roten Notizheft zur fein säuberlichen Schönschrift.

<sup>280</sup> Caneppele: „Das schönste Behältnis“, S.89.

<sup>281</sup> Katalog sämtlicher Filme, Deckblatt.

Auf den ersten fünf Seiten des Katalogs listet sie indexhaft die Kinderfilme auf, die (pragmatische) Liste verfolgt eine referentielle Funktion.<sup>282</sup> Auf das Verzeichnis folgt eine verschlagwortete Inhaltsangabe. Dreht man das Heftchen um, so gelangt man auf der letzten Seite zu der Filmographie der Reisefilme. Die verschiedenen Listen sind chronologisch gereiht, durch die Sortierung in verschiedene Kategorien sind sie miteinander verwoben und verflochten.

Spule Nr.:	Zeit:	Inhalt:
1	April 60 - Nov 60	<u>Klein-Volter</u> (5. bis 12. Jahre)
2	Nov 60 - Sommer 61	<u>Klein-Volter</u>
3	Sommer 61 - Winter 62	<u>Volter und Klein-Bachmann</u>
4	Winter 62 - Jan 63	<u>Volter u. Teiler</u>
5	Winter 63 - Sommer 64	- - - am Ottensen?
6	Sommer 64 - Mai 66	<u>Volter, Teiler u. Klein-Ullrich</u>
7	Sommer 66 - Mai	<u>Volter, Teiler, Ullrich u. Klein-Jugoslavien</u>
8	Sommer 67 - Herbst 68	<u>Volter, Teiler, Ullrich u. Dors.</u>

Abb.31: Katalog sämtlicher Filme  
Sammlung Margret Veit

Immer wieder erstellt sie (Prüf-)Listen über ihr bisheriges Schaffen. Auf einem Stück Papier, auf dem das Jahr 1981 vermerkt ist, rechnet sie aus, wie viele Meter sie verfilmt hat: Zehn kleine, elf mittlere, fünfzehn große Spulen und zwanzig Kinderfilme ergeben insgesamt eine Länge von 5.590 Meter, rund 5,5 Kilometer Film. Auf der Rückseite erstellt sie eine Inventarliste, zählt jene Filme auf, die in ihrer Sammlung fehlen, und notiert den möglichen Verbleib – „Barbara!?“ –, sowie besondere Vorführmomente „(In Glückstadt 83 mitgehabt: 6, 9, 17!)“<sup>283</sup>

Im Juni 2014 erstellt sie eine neue Liste: In rund vierzig Jahren ihres analogen Filmschaffens verfilmt sie rund neun Kilometer Film, insgesamt rund 600 belichtete Filmrollen, durchschnittlich siebzehn Filme pro Jahr.

Was diese Listen so unverwechselbar macht, ist die Akribie, mit der sie geführt werden. Ei-

<sup>282</sup> Vgl. Belknap: *The List*, S.3.

<sup>283</sup> Vgl. Filmmeterliste 1981.

nerseits erscheinen diese präzisen Listen sehr nüchtern, indem Margret Veit ihre filmisch aufgezeichneten Erinnerungen in Zahlen ausdrückt, gleichzeitig zeugen sie von ihrer Leidenschaft für das Medium Film.

Frau Veits Bestand ist nicht vollständig, da sie immer wieder Filme verschenkt. Hochzeiten filmt sie besonders gerne, „da war ein Programm vorgegeben“<sup>284</sup>, so die Filmerin. Sie begreift die fixen Abläufe der Zeremonie als vorgefertigten Drehplan:

„Da bin ich dort gestanden, und die mussten an mir vorbei, relativ widerwillig, weil damals war das nicht üblich, dass man wo steht mit einer Kamera. Da bin halt immer ich dagestanden, als die Unbeliebte, mehr oder weniger. Aber den Film haben sie gern angeschaut, nachher.“<sup>285</sup>

Lediglich der Verweis in ihren Notizen erinnert an diese verschenkte Filme. Ihr eigener Hochzeitsfilm erscheint in keiner dieser Listen, er bleibt vor allem aus einem Grund unerwähnt: Sie ist nicht die Filmerin. Dass sie Filmaufnahmen, die sie vom Fernsehbildschirm abfilmt, in ihre Liste aufnimmt, lässt sich damit begründen, dass sie die Kamera führt – auch wenn sie bereits (von jemand anderem) Gefilmtes aufnimmt. Zu Beginn ihrer filmischen Laufbahn überlässt sie die Kamera hin und wieder anderen, um selbst Teil der Handlung sein zu können, jedoch kann sie durch genaue Anweisungen und Erklärungen beziehungsweise in der Nachbearbeitung das Ergebnis beeinflussen oder ausmerzen. Bei ihrer eigenen Hochzeit ist dies nun nicht möglich, sie muss sich ganz auf die Eigenständigkeit des Filmers verlassen:

„Eine Katastrophe! Ich hab' mich so geärgert. Das war wieder ein Grund, wo ich mir gedacht hab': Nie mehr wieder die Kamera aus der Hand geben. Niemand hatte eine Kamera, also niemand wusste, wie man damit umgeht.“<sup>286</sup>

Der kameraunerfahrene Familienfreund, der sich bereit erklärt hat, in ihre Fußstapfen zu treten, hält den Erwartungen der Filmerin nicht stand: „Der [Film] scheint nirgends auf. Den kann man doch nicht einreihen. Außer Konkurrenz! Ich hab mir lange überlegt, ob ich ihn nicht wegschmeißen soll, aber dann dachte ich mir, nein.“<sup>287</sup> Es sind die verwackelten Planaufnahmen und das zögerliche Suchen mit der Kamera nach einem passenden Motiv,

---

284 Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien 08. Dezember 2014.

285 Ebd.

286 Ebd., 29. November 2014.

287 Ebd.

was sie unzufrieden stimmt: „Ich hab ihn nur dabei gelassen, um zu sehen, wie's einer macht, der es gar nicht kann“<sup>288</sup>, erklärt sie selbstbewusst.

## 8. Schlussbemerkung

Sammeln und in weiterer Folge Filmen, impliziert Margret Veits ästhetische Sichtweise auf die Welt. Ihr spielerischer Umgang mit einer Laterna Magica und die frühe fotografische Erziehung durch ihren Vater ebnen den Weg ihres filmischen Schaffens. Die kurzen Einstellungen und die achtsame bildkompositorische Gestaltung in ihren Filmen zeugen von dieser Beschäftigung mit Fotografie in Kindertagen. Ihre vom Krieg geprägten Kinoerfahrungen als Kind stehen im Kontrast zu ihren idealisierten Familienfilmen. Die Filmerin formt ihre kinematographischen Erinnerungen, indem sie Drehbücher verfasst und den AkteurInnen konkrete Handlungsanweisungen gibt. Ihre umfangreichen filmbezogenen Notizen, ihre aufwendige Planung und Nachbearbeitung der (frühen) Filme, relativieren die Annahme, der Familienfilm sei eine naive Praxis, beziehungsweise der/die FilmamateurIn hält die Kamera unbewusst auf das Geschehen.

Das Spiel mit Genderrollen, ein Motiv das immer wieder in ihren Filmen zu finden ist, verweist bereits auf ihre emanzipatorische Haltung, bedenkt man die geschlechtsspezifischen Rollenbilder in den 50er und 60er Jahren. Amateurfilm ist eine – von der Industrie und Ratgeberliteratur (re-)produzierte – patriarchale Praxis, als filmende Frau, vielmehr als filmende Mutter stellt Margret Veit eine Ausnahme dar, wie die statistische Auswertung bestätigt: Lediglich sieben Prozent Frauen zeichnen sich in der Schmalfilmsammlung des Filmarchivs Austria für die Kameraführung verantwortlich. Anders als der filmende Vater instrumentalisiert sie die Kamera nicht dazu, Nähe oder Distanz zur Familie herzustellen. Ihr erster (der letzte nach einem Drehbuch entstandener) Kinderfilm verdeutlicht, wie sie das Medium Film dazu einsetzt, um ihre Wünsche zu visualisieren, weniger in einer eskapistischen Weise, vielmehr um vorherrschende Rollenbilder neu zu verhandeln. Die Dreharbeiten bewirken eine (einmalige, nur für den Film inszenierte) Verhaltensänderung des

---

<sup>288</sup> Veit: *Persönliches Interview*, geführt von der Verfasserin, Wien, 29. November 2014.

Ehemanns: Wir sehen den Vater, wie er das Baby wickelt, kleidet, kämmt und füttert. Die Inszenierung jenes ersten Kinderfilms wird durch die Meidung des Blicks in die Kamera deutlich als Fiktion ausgewiesen. Diese wunschbesetzte Inszenierung verfolgt die Absicht, ihren Kindern Erinnerung in einer idealisierten Form zu überliefern.

Margret Veit verfolgt ein ästhetisches Interesse, zudem sind ihre Reisefilme narrativ strukturiert: Anfang und Ende sind durch An- und Abreise markiert, sie gestaltet (selbst hergestellt oder innerdiegetisch generierte) Titelbilder, setzt Point-of-View-Shots, Stopptrick und Zeitraffer ein, darüber hinaus misst sie der Montage große Bedeutung bei, um die Inszenierung weiter zu dramatisieren.

Als ihre Kinder Mittelpunkt ihres Filmschaffens werden, findet sie immer weniger Zeit, um sich der sorgfältigen Planung und Nachbearbeitung ihrer Filme zu widmen. Ihre Arbeitsweise ändert sich von der Inszenierung zum 'dokumentarischen' Filmen, um das Heranwachsen der Kinder, die sich nun frei und unbefangen vor der Kamera bewegen, zu dokumentieren. Die zunächst intensiv praktizierte Montage führt durch diesen neuen Ansatz dazu, dass sie die Filme ohne aufwendige Nachbearbeitung aneinanderreicht, kompiliert.

Die Liste erweist sich als Grundstruktur ihres Filmschaffens: Sie ist Erinnerungsstütze (Kofferlisten), Konstruktionsprinzip (Drehbuch), Ordnungssystem (Montageschachtel) und Archivierungsstrategie (Filmographie). Die elliptische Erzählweise des Familienfilms, die Art und Weise der Montage (sowohl der mechanische Schnitt, als auch der Schnitt in der Kamera), lässt den Familienfilm als visuelle Liste erscheinen. So stellt jede Klebestelle, jeder Schnitt, der eine neue Sequenz einleitet, einen Beistrich oder die Konjunktion *und* dar: Ihre Reisefilme sind asyndetische Listen, eine ungeordnete Aufzählung von Adjektiven. Ihre Kinderfilme hingegen sind eine polysyndetische Aufzählung, die Fragmente sind chronologisch miteinander verbunden.<sup>289</sup>

Das nicht-industrielle Filmschaffen ist kein gescheiterter Versuch, das 'Große Kino' zu imitieren, vielmehr initiiert der Amateurfilm eine neue Form der Montagepraxis, losgelöst von dramaturgischen Vorgaben. Ein Teil der Narration verlagert sich außerhalb des Films. Die Begleiterzählung während der Filmvorführung vervollständigt die fragmenthaften Aufnahmen.

---

289 Vgl. Belknap: *The List*, S.27-30.

„Geschichte ist wie ein Text, in den die Vergangenheit wie auf einer lichtempfindlichen Platte Bilder eingelagert hat. Erst die Zukunft besitzt die Chemikalien, die nötig sind, um dieses Bild in aller Schärfe zu entwickeln.“<sup>290</sup>

Jene Chemikalien sind Geschichten und Legenden der Familie, die den Bildern durch den Kommentar ihre Schärfe verleihen. Der Familienfilm verortet Erinnerung, im buchstäblichen Sinn, indem sie „Generationenorte“<sup>291</sup> einer Familie überliefern. Wie Ruinen sind die bruchstückhaften Bilder das Fundament der familiären Erzählung, sie fungieren als Erinnerungsstütze und entfalten erst durch die Begleiterzählung ihre Bedeutung.

Der Ort der Aufführung bestimmt die Lesart eines Films. Aus seinem ursprünglichen privaten Kontext entnommen, wird der Familienfilm durch die Verschiebung in den öffentlichen Raum mit neuen Funktionen aufgeladen. Während *Ausflughafen Schwechat* im Wohnzimmer erinnerungstiftend an einen familiären Sonntagsausflug funktioniert, transformiert sich jener Familienfilm im Kinosaal zum „Dokumentarfilm kurz“<sup>292</sup>. Eingebettet in ein Programm mit Avantgardefilmen lädt der Film zu einem „dokumentarisierenden Lektüremodus“<sup>293</sup> nach Odin ein. In der vom Filmmuseum kuratierten Stadtfilmreihe in *Der Standard* Online Ausgabe wird der Familienausflug zum Zeugnis eines vergangenen Wiens, im Technischen Museum zum Schauplatz von Mobilität.

Margret Veits Familienarchiv verfügt über unterschiedlichste lebensgeschichtliche Quellen. Die Inhalte gestalten sich dabei medienspezifisch: Während der Tabu besetzte Familienfilm Erinnerung in einer 'poetisierenden' Weise festhält, dient das Tagebuch dazu, jene Themen zu behandeln die nicht filmisch gezeigt werden können.

Die überwältigende Fülle ihres filmischen Werkes, das über sechs Jahrzehnte hinweg entstanden ist und sich stetig erweitert, deutet auf ihren Anspruch hin, Erinnerung lückenlos konservieren zu wollen. Sie widersetzt sich der Unmöglichkeit, das gesamte Leben auf Film zu bannen, indem sie die Leerstellen anhand ihrer vielfältigen Sammeltechniken in Fotografie, Schrift, Ton oder Objekten zu füllen versucht, um so zu einer stringenten autobiographischen Erzählung zu gelangen.

---

290 Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd.1, 3, 1980, S.1238 zitiert in Assmann: *Erinnerungsräume*, S.157.

291 Assmann: *Erinnerungsräume*, S.157.

292 17. Diagonale Graz, Presstext zu *Ausflughafen Schwechat*.

293 Odin: „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen“, S.48.

## 9. Quellenverzeichnis

### 9.1 Literaturnachweis

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 2006.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1997.

Ballhausen, Thomas u.a. (Hg.): *geschichte erzählen. Medienarchive zwischen Historiographie und Fiktion*, Medien Archive Austria, Bd. 4, Wien: Lit Verlag 2014.

Belanger, Terry: *Lunacy and the arrangement of books*, New Castle: Old Knoll Books 1985.

Belknap, Robert E.: *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven u.a.: Yale University Press 2004.

Benjamin, Walter: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften*, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd.V 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Bock, Hans-Michael u.a. (Hg.): *Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa*, München: text + kritik 2014.

- Bonoldi, Andrea/Clementi, Siglinde u.a. (Hg.): *Bewegte Geschichte/Storia in movimento, Geschichte und Region/Storia e regione*, 21. Jhg., Heft 1,2, Innsbruck, Wien etc.: Studien Verlag 2012.
- Chalfen, Richard: *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green: Bowling Green State University Press 1987.
- Eco, Umberto: *Die unendliche Liste*, München: Hanser 2009.
- Götz, Hans-Dieter: *Box- Cameras Made in Germany. Wie die Deutschen fotografieren lernten*, Gilching: vfv 2002.
- Heesen, Anke te/Spary, E.C. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen: Wallstein 2002.
- Kieninger, Ernst/Rauschgatt, Doris: *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*, Wien: PVS 1995.
- Kierkegaard, Søren: *Entweder – Oder, Teil I und II*, München: dtv 2009.
- Kirwin, Liza: *Lists: To-Dos, Illustrated Inventories, Collected Thoughts, and other Artists' Enumerations from the Smithsonian's Archives of American Art*, New York: Princeton Architectural Press 2010.
- Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Band 1: 1900-1930, Band 2: 1931-1960*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.
- Leiser, Erwin: *Deutschland, erwache!: Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

- Lommel, Michael/Roloff, Volker (Hg.): *Sartre und die Medien*. Bielefeld: transcript 2008.
- Martín Gutiérrez, Gregorio (Hg.): *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B 2008.
- Mattl, Siegfried u.a. (Hg.): *Archäologie des Amateurfilms* (Publikation in Vorbereitung).
- Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hg.): *Mediale Ordnung. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft 15, Marburg: Schüren 2007.
- Norris Nicholson, Heather: *Amateur film. Meaning and practice, 1927-77*, Manchester, New York: Manchester University Press 2012.
- Pamuk, Orhan: *Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul*, München: Hanser 2012.
- Prost, Antoine/Vincent, Gérard (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens. Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*, Bd. 5, Frankfurt am Main: Fischer 1993.
- Sartre, Jean-Paul: *Die Wörter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.
- Schneider, Alexandra: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der Dreissigerjahre*. Marburg: Schüren 2004.
- Shand, Ryan: „Two Approaches to Amateur Filmmaking: Comparing Lone Workers and Cine Clubs“, *Amateur Film Archaeology: An International Conference on the Theory, Practice and Use of Amateur Films*, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, 22-23 März 2013.

Spufford, Francis (Hg.): *The Chatto Book of Cabbages and Kings: The List in Literature*, London: Chatto & Windus 1989.

Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Zeitschrift Schmalfilm (Hg.): *12 Themen für den Familienfilm*, Schmalfilmtruhe 1, Braunschweig: Hellmuth Lange 1954.

Zimmermann, Patricia R./Ishizuka, Karen I. (Hg.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2008.

Zimmermann, Patricia R.: *Reel families. A social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press 1995.

## 9.2 Internetnachweis

Academic dictionaries and encyclopedias: „Asyndeton“, [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/63278/Asyndeton](http://universal_lexikon.deacademic.com/63278/Asyndeton), Zugriff am 02. Jänner 2015.

Academic dictionaries and encyclopedias: „Polysyndeton“, <http://fremdworterbuchbung.deacademic.com/60887/Polysyndeton>, Zugriff am 02. Jänner 2015.

Caneppele, Paolo/Veit, Margret: „Schwechat, 1961: Als Flughäfen noch besuchenswerte Orte waren“, Online Ausgabe *Der Standard*, 21. Juli 2014, <http://derstandard.at/2000003327315/Schwechat-1961-Als-Flughaefen-noch-besuchenswerte-Orte-waren>, Zugriff am 23. November 2014.

17. Diagonale, Festival des österreichischen Films, 18. bis 23. März 2014, Presstext zu *Ausflugshafen Schwechat*, <http://www.diagonale.at/filme-a-z/?ftopic=finfo&topic=finfo&fid=6376>, Zugriff am 23. November 2014.

17. Diagonale, Festival des österreichischen Films, 18. bis 23. März 2014, *Ein anderes Land/In Transit*, 22. März 2014 im Schubertkino in Graz, <http://www.diagonale.at/filme-a-z/?ftopic=finfo&topic=finfo&fid=-669>, Zugriff am 23. November 2014.

Deren, Maya: „Amateur vs. Professional: Notes on 'Individual' and 'Industrial' Film“ in: *Film Culture*, Nr. 39, 1965, S.45-46, <http://hambrecine.files.wordpress.com/2013/12/maya-deren-amateur-vs-professional.pdf>, Zugriff am 09. April 2013.

Kodak Film Calculator, [http://www.motion.kodak.com/motion/Templates/OpenFlash.aspx?path=/motion/uploadedFiles/US\\_plugins\\_flash\\_en\\_motion\\_filmCalculator.swf&pageTitle=http://www.kodak.com%20-%20Film%20Calculator&flashWidth=600&flashHeight=400&flashBgColour=FFFFFF&WindowBgColour=FFFFFF](http://www.motion.kodak.com/motion/Templates/OpenFlash.aspx?path=/motion/uploadedFiles/US_plugins_flash_en_motion_filmCalculator.swf&pageTitle=http://www.kodak.com%20-%20Film%20Calculator&flashWidth=600&flashHeight=400&flashBgColour=FFFFFF&WindowBgColour=FFFFFF), Zugriff am 17. Jänner 2015.

Odin, Roger: „La question du public. Approche sémio-pragmatique“, in: *Réseaux – Communication – Technologie – Société* Vol. 18, Nr. 99, 2000, S.49-72, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_2000\\_num\\_18\\_99\\_2195](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195), Zugriff am 29. Dezember 2014.

Odin, Roger: „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, a/v montage, 11. Februar 2002, S.48, [http://montage-av.de/pdf/112\\_2002/11\\_2\\_Roger\\_Odin-Semio-Pragmatik\\_Kunst\\_Aesthetik.pdf](http://montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Roger_Odin-Semio-Pragmatik_Kunst_Aesthetik.pdf), Zugriff am 30. Dezember 2014.

- Österreichisches Filmmuseum, *Ein anderes Land/In Transit*, 18. Dezember 2014,  
[https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen\\_id=1415613233358&anzeige=](https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1415613233358&anzeige=), Zugriff am 23. November 2014.
- Österreichisches Filmmuseum, *Walden (Diaries, Notes and Sketches) 1964–69*, Publikums-  
gespräch mit Jonas Mekas am 7. April 2013, [http://filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion/walden\\_diaries\\_notes\\_and\\_sketches\\_196469](http://filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion/walden_diaries_notes_and_sketches_196469), Zugriff am 25. Dezember 2014.
- Pons Online Wörterbuch: „compilare“, <http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/compilare>, Zugriff am 06. September 2014.
- Sánchez Torres, Daniel: *Danimann's cámaras sin fronteras*, "Kastencameras für Rollfilm.  
Box-Tengor“, <http://www.camarassinfronteras.com/>, Zugriff am 1. November 2014.
- Schier, Michaela/Jurczyk, Karin: "'Familie als Herstellungsleistung' in Zeiten der Entgrenzung“, *Politik und Zeitgeschichte*, Nr. 34 / 20.08.2007, <http://webarchiv.bundestag.de/archive/2010/0824/dasparlament/2007/34/Beilage/002.html#>, Zugriff am 7. Dezember 2014.
- Sontag, Susan: *On Photography*, New York: Rosetta 2005, [http://vk.com/doc-32174457\\_168950878?dl=9023400d1bd32cb889](http://vk.com/doc-32174457_168950878?dl=9023400d1bd32cb889), Zugriff am 12. November 2014.
- Technisches Museum, Wien, „Von A nach B. Mobilität“, Ausstellung ab 28. November 2014,  
<http://www.technischesmuseum.at/ausstellung/mobilitaet>, Zugriff am 23. November 2014.

### 9.3 Filmnachweis

*Les glaneurs et la glaneuse*, Regie: Agnès Varda, Frankreich 2000, 82 Minuten.

*Rashomon*, Regie: Akira Kurosawa, Japan 1950, 88 Minuten.

*...reitet für Deutschland*, Regie: Arthur Maria Rabenalt, Deutschland 1941, 92 Minuten.

### 9.4 Primärquellen

Tonbandkassette „Paolo Soprani [der Name ihres Akkordeons] und ich, 1978“

Filmmeterlisten „!Stand 1986!“

Filmmeterlisten „1981“

Liste der Kameras

Kofferlisten: „kl. Koffer“, „Großer 2 Rad Koffer“

Taschenkalender 1953, „Meine Filme“

Taschenkalender 1957, „Sommer 1963 bis November 1977: 195 Filme“

Taschenkalender 1958, „Eumig T5 Notizen“

Katalog sämtlicher Filme „Filme“

Reisebericht „CHINA – REISE 1985“

Postproduktionsheft

#### 9.4.1 Interviews

Veit, Margret: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. November 2012.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 15. November 2012.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 22. November 2012.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 28. November 2012.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 24. Jänner 2013.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 29. Jänner. 2013.

Veit: *Telefongespräch, geführt mit der Verfasserin*, Wien, Jänner 2013.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 22. August 2013.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 09. Dezember 2013.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 13. Februar 2014.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 13. Mai 2014.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 04. Juni 2014.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 25. Juni 2014.

Veit: *E-Mail Korrespondenz*, 24. September 2014.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 08. September 2014.

Veit: *Persönliches Interview, geführt mit der Verfasserin*, Wien 29. November 2014.

Veit: *Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin*, Wien, 05. Jänner 2015.

## 9.5 Abbildungsnachweis

Abb.1: Kaiser-Panorama, Sammlung des Filmarchivs Austria, [http://filmarchiv.at/rte/upload/sammlungen/kaiserpanorama\\_n1.jpg](http://filmarchiv.at/rte/upload/sammlungen/kaiserpanorama_n1.jpg), Zugriff am 13. Dezember 2014.

Abb.2: *TZ Non-Stop Kino* Anzeige, Wiener Kronen-Zeitung, 10. August 1941, Nr. 14932, S. 16., Österreichische Nationalbibliothek, Mikrofilm, Zugriff am 09. November 2014.

Abb.3: Ledertasche, *Baby-Box Tengor 54/18* und Gebrauchsanweisung, Sammlung Margret Veit.

Abb.4: *Brownie Tageslicht Entwicklungsbüchse* von Kodak, Sammlung Margret Veit

Abb.5: „!1986 Stand!“, Sammlung Margret Veit.

Abb.6: Liste der Kameras, Sammlung Margret Veit.

Abb.7: Kofferlisten, „kl. Koffer“ Vorder- und Rückseite, „Großer 2 Rad Koffer“, Sammlung Margret Veit.

Abb.8: Filmographie Kalender 1953, „Meine Filme“, S.1-4, Sammlung Margret Veit.

Abb.9: Manuskript zu *Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee* Kalender 1953, „Meine Filme“, S.12-13, Sammlung Margret Veit.

Abb.10: Drehbuch zu *Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee* Kalender 1953, „Meine Filme“, S.14-16, Sammlung Margret Veit.

Abb.11: Storyboard *Abbazia*, Kalender 1953, „Meine Filme“, S.30.

Abb.12: Filmstill, 1955: *Abbazia mit Walter (Miramare, Brseč)*, Regie: Margret Veit, AT 1955, 8mm, s/w, stumm, 40 Meter, Sammlung Margret Veit.

Abb.13: Storyboard *Abbazia*, Kalender 1953, „Meine Filme“, S.22.

Abb.14: Filmstill, 1955: *Abbazia mit Walter (Miramare, Brseč)*, Regie: Margret Veit, AT 1955, 8mm, s/w, stumm, 40 Meter, Sammlung Margret Veit.

Abb.15: Album 1: „Mit meinem 'Gehilfen' Werner beim Titelfilmen“, Sammlung Margret Veit.

Abb.16: Der Körper als Stativ, 3 Fotografien aus der Sammlung Margret Veit.

Abb.17: Schatten, Filmstill: Kinderfilm Nr.23, *Frühling 1983 bis Sommer 1984*, Regie: Margret Veit, AT 1983-1984, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

Abb.18: Spiegelbild, Filmstill: Kinderfilm Nr.25, 3. *Mai 1986 bis Oktober 1986*, Regie: Margret Veit, AT 1986, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

Abb.19: „Vivitar Movie Camera Contest“, 1969, <https://www.etsy.com/de/listing/161850812/1969-vivitar-film-kamera-wettbewerb>, Zugriff am 27.September.2014.

Abb.20: 3M Revere Kamera Anzeige, 1962, <http://www.vintage-adventures.com/vintage-photography-camera-ads/3334-1962-revere-movie-camera-ad-a-perfectmovie.html>, Zugriff am 02. Oktober 2014.

Abb.21: Geschlechterverteilung der Kameraführung, *Niederösterreich privat!*, Schmalfilmsammlung des Filmarchivs Austria, Statistik und Diagramm erstellt von Margot Wehinger und der Verfasserin.

Abb.22: Titelbild, Filmstill: *1. April 59 – November 1960: Klein Walter (5 Monate bis 2 Jahre)*, Regie: Margret Veit, AT 1959-1960, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.

Abb.23: Innerdiegetischer Zwischentitel, Filmstill: *1. April 59 – November 1960: Klein Walter (5 Monate bis 2 Jahre)*, Regie: Margret Veit, AT 1959-1960, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.

Abb.24: Postproduktionsheft, Sammlung Margret Veit

Abb.25: Album 1: „Eingeladen zum Filmvorführen“, Sammlung Margret Veit

Abb.26: Ausschnitt aus dem Reisebericht „CHINA-REISE 1985“, Sammlung Margret Veit

Abb.27, 28, 29: Sehen sehen, Filmstills: *Ausflughafen Schwechat*, aus: 1961: *Flugplatz Schwechat Schiurlaub Hinterglemm (Klein-Walter: erster Schi!)*, Regie: Margret Veit, AT 1961, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.

Abb.30: Ein Pflaster zur Beschriftung, Filmspule: *Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi und Walter am Wörthersee*, Regie: Margret Veit, AT 1955, 8mm, s/w, stumm, 20 Meter.

Abb.31: Katalog sämtlicher Filme, Sammlung Margret Veit.

## 10. Anhang

### 10.1 Filmographie

#### 10.1.1 Kinderfilme

1. *April 59 – November 1960: Klein Walter (5 Monate bis 2 Jahre)*, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.
2. *November 1960 – Sommer: 1961 Klein-Walter*, AT 1960/61, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.
3. *Sommer 1961 – Ostern 1962: Walter und Klein-Barbara*, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.
4. *Ostern 1962 – Jänner 1963: Walter u Bärbi*, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.
5. *Ostern 1963 – Sommer 1964: -ll- am Attersee!*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
6. *Sommer 1964 – Mai 1966: Walter, Bärbi u. Klein-Ulrike*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
7. *Sommer 1966 – Mai 1967: Walter, Bärbi, Ulli u. Klein-Ingrid*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
8. *Sommer 1967 – Herbst 1968: Walter, Bärbi, Ulli u. Ini*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
9. *Dezember 1968 – Sommer 1970: alle 4 Kinder*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
10. *Sommer 1970 – Sommer 1971*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
11. *Sommer 1971 – Sommer 1972*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
12. *Feber 1973 – Sommer 1973*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
13. *Sommer 1973 – Sommer 1974*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
14. *Sommer 1974 – Feber 1975*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
15. *Feber 1975 – Juni 1976*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
16. *Juni 1976 – Mai 1977*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.

17. *Sommer 1977 – Feber 1978*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
18. *März 1978 – 20. Oktober 1979*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.
19. *Mai 1979 – Sommer 1980*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
20. *Sommer 1980 – Herbst 1981*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
21. *Weihnacht 1981 – Feber 1982*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
22. *März 1982 – Weihnacht 1982*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
23. *Frühling 1983 – Sommer 1984*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
24. *Sommer 1984 – Ostern 1986*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
25. *Mai 1986 – Oktober 1986*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
26. *Juni 1987 – Juli 1988*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
27. *1988*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.
28. *1989*, Super8, Farbe, stumm, 60 Meter.

*Ulli 1. Mai 1966 – September 1973*, 8mm, Farbe, stumm, 90 Meter.

*Ulli 2. Nov. 1973 - Oktober 1979*, 8mm, Farbe, stumm, 90 Meter.

### **10.1.2 Kleine Spulen**

*Mein erster Film: Pfingsten 1955: mit Hermi u. Walter am Wörthersee*, 8mm, s/w, stumm, 20 Meter.

*1955: Abbazia mit Walter (Miramare, Brseč)*, 8mm, s/w, stumm, 40 Meter.

*1955: Camping in Italien (Trude, Josef, Joschi)*, 8mm, s/w, stumm, 20 Meter.

1956: *Maiernigg/Wörthersee: mit Martha, Rudi, Eva, Karl, Trude, Christian u. Walter*, 8mm, s/w, stumm, 50 Meter.

1961, 1962, 1963, 1964, 1967: *Silvestertänze und Hausbälle*, 8mm, s/w, stumm, 50 Meter.

1961, 1963 *Betriebsausflüge: Ybbs-Persenburg, Rosenberg und mit dem Jaguar ins Waldviertel*, 8mm, s/w, stumm, 60 Meter.

1965, 1966: *Betriebsausflug Schwechat, Schönbühel und Wolfgangsee, Großvaters 80. Geburtstag*, 8mm, s/w, stumm, 60 Meter.

1963: *Ostsee-Urlaub: Timmendorf, Hamburg, Bremen*, 8mm, s/w, stumm, 70 Meter.

1966, 1968, 1969, 1970: *Preßburg, Betriebsausflug Ollersorf, Messe München, Las Palmas*, 8mm, s/w, stumm, 70 Meter.

1972, 1974, 1978: *München, Maturatreffen: Dürnstein, Heidelberg*, Super8, Farbe, stumm, 70 Meter.

1982: *Oberwart: Volleyball*, Super8, Farbe, stumm, 30 Meter.

1982: *Schweiz (Irmgard, Karla)*, Super8, Farbe, stumm, 60 Meter.

1983: *Saalfelden: „Tag der Harmonika“*, Super8, Farbe, stumm, 70 Meter.

1983: *Mariazell: 30jähriges Maturatreffen und bei Dorli*, Super8, Farbe, stumm, 60 Meter.

1984: *Peilsteinausflug, bei Edith, Sternwartest. Hadersfeld*, Super8, Farbe, stumm, 50 Meter.

1986: *Alt lengbach: Akkordeon*, Super8, Farbe, stumm, 50 Meter.

1988: *Bad Kleinkirchheim*, Super8, Farbe, stumm, 40 Meter.

1989: *Sarimsakli – Ayvalik*, Super8, Farbe, stumm, 50 Meter.

1989: *Stang – Sopron*, Super8, Farbe, stumm, 30 Meter.

1989: *Ulli & Conny, Frühstück mit Ini & Thommy*, Super8, Farbe, stumm, 15 Meter.

1989: *Weinkaufen in Patzmannsdorf*, Super8, Farbe, stumm, 15 Meter.

*Sektfrühstück [verschollen]*

### 10.1.3 Mittlere Spulen

1962: *Griechenland (Renate, Wassili)*, 8mm, ?, stumm, 90 Meter.

1976: *London I.*, 8mm, Farbe, stumm, 90 Meter.

1976: *London II.*, 8mm, Farbe, stumm, 90 Meter.

1974: *Paris*, 8mm, Farbe, stumm, 100 Meter.

1978: *Kopenhagen I.*, 8mm, Farbe, stumm, 90 Meter.

1978: *Kopenhagen II.*, 8mm, Farbe, stumm, 80 Meter.

1979: *Amsterdam I.*, 8mm, Farbe, stumm, 60 Meter.

1979: *Amsterdam II.*, 8mm, Farbe, stumm, 60 Meter.

1981: *Schönbrunn, Mondsee, Hof, Salzburg*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

1981: *Hallein: Tag der Harmonika*, Super8, Farbe, stumm, 110 Meter.

1981: *Silvretta: Jamtalhütte*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

1981: *Südtirol: Lisl, Monika*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

1982: *Norddeutschland I*, Super8, Farbe, stumm, 100 Meter.

1983: *Norddeutschland II*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

1984: *Brünn, Prag, Budweis, Hluboka*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

1984: *Gumden: Tag der Harmonika*, Super8, Farbe, stumm, 60 Meter.

1987: *Galtür und Ischgl*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

1987, 1988: *Barmstedt* [verschollen]

1988: *Südtirol*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

1989: *Südtirol: Meran*, Super8, Farbe, stumm, 60 Meter.

1989: *Fuerte Ventura*, Super8, Farbe, stumm, 90 Meter.

#### 10.1.4 Große Spulen

1956 – 1960: *Beckgasse*, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 90 Meter.

1956, 1957: *Winter- und Sommerfreuden*, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.

1957, 1959: *Spanien mit Martha, Rudi, Walter, Joschi*, 8mm, ?, stumm, 100 Meter.

1961: *Flugplatz Schwechat Schiurlaub Hinterglemm (Klein-Walter: erster Schi!)*, 8mm, s/w & Farbe, stumm, 120 Meter.

1967: *Sveti Stefan Flugreise mit Ehepaar Chini und Herrn Libitzky*, 8mm, ?, stumm, 75 Meter.

1968: *Ostafrika 10-Tage-Flugreise nach Kenia mit Familie Chini 1. Teil*, 8mm, ?, stumm, 100 Meter.

1968: *Ostafrika 10-Tage-Flugreise nach Kenia mit Familie Chini 2. Teil*, 8mm, ?, stumm, 80 Meter.

1969: *Dubrovnik, 1 Woche mit Walter u. Bärbi in der Titovilla – Hotel Argentina*, 8mm, ?, stumm, 100 Meter.

1975 *Krakau*, 8mm, Farbe, stumm, 100 Meter.

1976 – 1978: *Schweiz „Sunneschy“*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.

1975: *Schloß Kammer Attersee*, 8mm, Farbe, stumm, 120 Meter.

1977: *Budapest 1*, 8mm, Farbe, stumm, 90 Meter.

1977: *Bukarest 2*, 8mm, Farbe, stumm, 90 Meter.

1980: *Slowakei*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

1983: *Norddeutschland*, Super8, Farbe, stumm, 130 Meter.

1984: *Sölden mit Käthe u. Norbert*, Super8, Farbe, stumm, 130 Meter.

1985: 1. *China*, Super8, Farbe, stumm, 130 Meter.

1985: 2. *China*, Super8, Farbe, stumm, 130 Meter.

1985: 3. *China*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

1985: 4. *China*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

1985: 5. *China*, Super8, Farbe, stumm, 110 Meter.

1985: *Flug bei Cramer: Schwarzwald u. Karlsruhe*, 1986: *Hadersfeld*, 1988: *Wachau*, Super8, Farbe, stumm, 60 Meter.

1983 *Mittw. bei Edith*, 1984 *Sölden*, 1985 *Deutsch Altenburg*, 1986 *Südtirol*, Super8, Farbe, stumm, 140 Meter.

1986: *Keutschach, Sölden*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

1987: *Dachstein*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

1988: *Ägypten I.*, Super8, Farbe, stumm, 140 Meter.

1988: *Ägypten II.*, Super8, Farbe, stumm, 160 Meter.

1988: *Ägypten III.*, Super8, Farbe, stumm, 160 Meter.

1988: *Kreta*, Super8, Farbe, stumm, 120 Meter.

### 10.1.5 Kauffilme

*African Wildlife 1*, Kenia, Sapra Studio, 8mm, Farbe, stumm, 60 Meter.

*African Wildlife 2*, Kenia, Sapra Studio, 8mm, Farbe, stumm, 60 Meter.

*Pluto findet einen Knochen*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 40 Meter.

*Der Prinz und der Drache*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 40 Meter.

*Drei kleine Schweinchen*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Aristocats*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Cindarella und die Märchenfee*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Donalds Erlebnisse als Pfadfinder*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Donald und die frechen Einhörnchen*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Donald beim Camping*, USA, Walt Disney, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Donald als Zauberer*, USA, Film Office, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Dick und Doof bei der Arbeit*, USA, Film Office, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Dick und Doof und der Gorilla*, USA, Film Office, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Dick und Doof telefonieren*, USA, Film Office, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Mickey S.O.S.*, USA, Film Office, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Charly serviert die Suppe*, USA, Film Office, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Charlie Chaplin in Lucky Horseshoes*, Frankreich, Carnivale Films Inc., 8mm, s/w, stumm,  
15 Meter.

*Charlot s'entraîne*, Frankreich, Pathé, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

*Der gestiefelte Kater*, Italien, Fotocineditioni, 8mm, s/w, stumm, 15 Meter.

## 10.2 Inspektionsprotokolle

SCHEDA DI REVISIONE					
INVENTARIO (PROVENIENZA)	Kleine Spulen	INVENTARIO DAGMA	0040AO0001	COLLOCAZIONE	7
DATI IDENTIFICATIVI					
NOME FONDO	VEIT				
PROVENIENZA FONDO	Margareta Veit				
COMMITTENTE	Margareta Veit				
ACCOUNTER					
COORDINATORE	Stefanie Zingl				
OPERATORI	Stefanie Zingl				
DIRITTI					
TITOLO	Mein erster Film: Pfingsten 1955 mit Hermi u. Walter am Wörthersee				
AUTORE	Margarete VEIT	ANNO	1955	PARTE	/
VERSIONE	/	SOTTOTITOLI	/	ASSEMBLAGGIO	/
DESCRIZIONE MATERIALE			INFORMAZIONI SCATOLA ORIGINALE		
FORMATO	8mm	Materiale	Scatola cartone		
SUPPORTO	acetato	Carter/Nucleo	Carter plastico		
SISTEMA SONORO	assente	DESCRIZIONE E COMMENTI			
SISTEMA COLORE	b/n	Safety AGFA L IF Sicherheitsfilm			
MASCHERINO	1:1,33				
METRAGGIO ATTRIBUITO	20				
METRAGGIO ACCERTATO					
NUMERO FOTOGRAMMI					
MARCA PELLICOLA	AGFA				
ELEMENTO	Invertibile				
STATO FISICO-CHIMICO DEL FILM					
ALTERAZIONI DIMENSIONALI		DECADIMENTO DEL SUPPORTO		MONITORAGGIO	
RESTRINGIMENTO	/	LIVELLO DECADIMENTO NITRATO (1-5)			
IMBARCATURA	/	LIVELLO DECADIMENTO SAFETY (1-5)			
ONDULAZIONE	/	VINEGAR SINDROME (AD STRIPS LEVEL)	0		
CURLING	/	TEMPO DI ESPOSIZIONE	24 hr		
PIEGATURA	x	TEMPERATURA	22°		
ALTERAZIONI DELL'EMULSIONE		ACIDO ACETICO (PPM)		/	
ALTERAZIONI CROMATICHE	/	ACIDITA' DEL FILM ( ml 0,1 N NaOH/g)	0		
GRAFFI		GIUNTE		ROTTURE	
GRAFFI EMULSIONE (assenti o gravi)	/	GIUNTE COLLA	37	PERFORAZIONI/BORDI	4
GRAFFI BASE (assenti o gravi)	/	GIUNTE NASTRO	1 (Tixo)	AREA IMMAGINE/SUONO	/
INTERVENTI DI RIGENERAZIONE		INTERVENTI DI RIPRISTINO			
PULIZIA	si	GIUNTE RIPRISTINATE		ROTTURE RIPRISTINATE	
		GIUNTE COLLA	1	PERFORAZIONI/BORDI	4
		GIUNTE NASTRO	3	AREA IMMAGINE/SUONO	/
RIUMIDIFICAZIONE	/	FOTOGRAMMI RIMOSSI	6	BRUCIATURE	2
NOTE					
1 Klebestelle mit TIXO					
FILM REVISIONATO DA	Stefanie Zingl		DATA	14.05.2013	

SCHEDA DI REVISIONE					
INVENTARIO (PROVENIENZA)	Kleine Spulen	INVENTARIO DAGMA	0040A00002	COLLOCAZIONE	7
DATI IDENTIFICATIVI					
NOME FONDO	VEIT				
PROVENIENZA FONDO	Margareta Veit				
COMMITTENTE	Margareta Veit				
ACCOUNTER					
COORDINATORE	Stefanie Zingl				
OPERATORI	Stefanie Zingl				
DIRITTI					
TITOLO	1955: Abbazia mit Walter (Miramare, Brsec)				
AUTORE	Margareta VEIT	ANNO	1955	PARTE	/
VERSIONE	/	SOTTOTITOLI	/	ASSEMBLAGGIO	/
DESCRIZIONE MATERIALE			INFORMAZIONI SCATOLA ORIGINALE		
FORMATO	8mm	Materiale	scatola metallo		
SUPPORTO	acetato	Carter/Nucleo	carter metallo		
SISTEMA SONORO	assente	DESCRIZIONE E COMMENTI			
SISTEMA COLORE	b/n	Safety AGFA L IF Sicherheitsfilm			
MASCHERINO	1:1,33				
METRAGGIO ATTRIBUITO	40				
METRAGGIO ACCERTATO					
NUMERO FOTOGRAMMI					
MARCA PELLICOLA	AGFA				
ELEMENTO	Invertibile				
STATO FISICO-CHIMICO DEL FILM					
ALTERAZIONI DIMENSIONALI		DECADIMENTO DEL SUPPORTO		MONITORAGGIO	
RESTRINGIMENTO	x	LIVELLO DECADIMENTO NITRATO (1-5)			
IMBARCATURA	/	LIVELLO DECADIMENTO SAFETY (1-5)			
ONDULAZIONE	/	VINEGAR SINDROME (AD STRIPS LEVEL)		0	
CURLING	/	TEMPO DI ESPOSIZIONE		24 hr	
PIEGATURA	/	TEMPERATURA		22°	
ALTERAZIONI DELL'EMULSIONE		ACIDO ACETICO (PPM)		/	
ALTERAZIONI CROMATICHE	/	ACIDITA' DEL FILM ( ml 0,1 N NaOH/g)		0 - 0,1	
GRAFFI		GIUNTE		ROTTURE	
GRAFFI EMULSIONE (assenti o gravi)	/	GIUNTE COLLA		50	PERFORAZIONI/BORDI 2
GRAFFI BASE (assenti o gravi)	/	GIUNTE NASTRO		/	AREA IMMAGINE/SUONO /
INTERVENTI DI RIGENERAZIONE		INTERVENTI DI RIPRISTINO			
PULIZIA	si	GIUNTE RIPRISTINATE		ROTTURE RIPRISTINATE	
		GIUNTE COLLA		/	PERFORAZIONI/BORDI 1
		GIUNTE NASTRO		2	AREA IMMAGINE/SUONO /
RIUMIDIFICAZIONE	/	FOTOGRAMMI RIMOSSI		1	BRUCIATURE 1
NOTE					
FILM REVISIONATO DA	Stefanie Zingl	DATA		14.05.2013	

SCHEDA DI REVISIONE					
INVENTARIO (PROVENIENZA)	Kleine Spulen	INVENTARIO DAGMA	0040A00003	COLLOCAZIONE	7
DATI IDENTIFICATIVI					
NOME FONDO	VEIT				
PROVENIENZA FONDO	Margareta Veit				
COMMITTENTE	Margareta Veit				
ACCOUNTER					
COORDINATORE	Stefanie Zingl				
OPERATORI	Stefanie Zingl				
DIRITTI					
TITOLO	1956: Maiernigg/Wörthersee: mit Martha, Rudi, Eva, Karl, Trude, Christian u. Walter				
AUTORE	Margareta VEIT	ANNO	1956	PARTE	/
VERSIONE	/	SOTTOTITOLI	/	ASSEMBLAGGIO	/
DESCRIZIONE MATERIALE			INFORMAZIONI SCATOLA ORIGINALE		
FORMATO	8mm	Materiale	scatola metallo		
SUPPORTO	acetato	Carter/Nucleo	carter metallo		
SISTEMA SONORO	assente	DESCRIZIONE E COMMENTI			
SISTEMA COLORE	b/n, colore	SAFETY AGFA L IF SICHERHEITSFILM, SAFETY AGFACOLOR L UT SICHERHEITSFILM			
MASCHERINO	1:1,33				
METRAGGIO ATTRIBUITO	50				
METRAGGIO ACCERTATO					
NUMERO FOTOGRAMMI					
MARCA PELLICOLA	AGFA				
ELEMENTO	Invertibile				
STATO FISICO-CHIMICO DEL FILM					
ALTERAZIONI DIMENSIONALI		DECADIMENTO DEL SUPPORTO		MONITORAGGIO	
RESTRINGIMENTO	/	LIVELLO DECADIMENTO NITRATO (1-5)			
IMBARCATURA	/	LIVELLO DECADIMENTO SAFETY (1-5)			
ONDULAZIONE	/	VINEGAR SINDROME (AD STRIPS LEVEL)	0,5		
CURLING	x	TEMPO DI ESPOSIZIONE	24 hr		
PIEGATURA	x	TEMPERATURA	22°		
ALTERAZIONI DELL'EMULSIONE		ACIDO ACETICO (PPM)		/	
ALTERAZIONI CROMATICHE	/	ACIDITA' DEL FILM ( ml 0,1 N NaOH/g)	0,1		
GRAFFI		GIUNTE		ROTTURE	
GRAFFI EMULSIONE (assenti o gravi)	/	GIUNTE COLLA	54	PERFORAZIONI/BORDI	1
GRAFFI BASE (assenti o gravi)	/	GIUNTE NASTRO	/	AREA IMMAGINE/SUONO	1
INTERVENTI DI RIGENERAZIONE		INTERVENTI DI RIPRISTINO			
PULIZIA	si	GIUNTE RIPRISTINATE		ROTTURE RIPRISTINATE	
		GIUNTE COLLA	/	PERFORAZIONI/BORDI	1
		GIUNTE NASTRO	2	AREA IMMAGINE/SUONO	1
RIUMIDIFICAZIONE	/	FOTOGRAMMI RIMOSSI	1	BRUCIATURE	/
NOTE					
Film mit nicht verwendeter Magnetspur					
FILM REVISIONATO DA	Stefanie Zingl	DATA	16.05.2013		

SCHEDA DI REVISIONE					
INVENTARIO (PROVENIENZA)	Große Spulen	INVENTARIO DAGMA	0040AO00004	COLLOCAZIONE	IN-OUT//C-7
DATI IDENTIFICATIVI					
NOME FONDO	VEIT				
PROVENIENZA FONDO	Margareta Veit				
COMMITTENTE	Margareta Veit				
ACCOUNTER					
COORDINATORE	Stefanie Zingl				
OPERATORI	Stefanie Zingl				
DIRITTI					
TITOLO	1961: Flugplatz Schwechat Feber 61 Schiurlaub Hinterglemm (Klein-Walter: Erster Schi!)				
AUTORE	Margareta VEIT	ANNO	1961	PARTE	/
VERSIONE	/	SOTTOTITOLI	/	ASSEMBLAGGIO	/
DESCRIZIONE MATERIALE			INFORMAZIONI SCATOLA ORIGINALE		
FORMATO	8mm	Materiale	scatola metallo		
SUPPORTO	acetato	Carter/Nucleo	carter metallo		
SISTEMA SONORO	assente	DESCRIZIONE E COMMENTI			
SISTEMA COLORE	b/n, colore	AGFA L UIF S008 - b/n (Flughafen), AGFACOLOR L CT S007 - colore (Titolo: 1961, letzter Teil Schi), AGFA L UISS S009 - b/n (Schi)			
MASCHERINO	1:1,33				
METRAGGIO ATTRIBUITO	120				
METRAGGIO ACCERTATO					
NUMERO FOTOGRAMMI					
MARCA PELLICOLA	Agfa				
ELEMENTO	invertibile				
STATO FISICO-CHIMICO DEL FILM					
ALTERAZIONI DIMENSIONALI		DECADIMENTO DEL SUPPORTO		MONITORAGGIO	
RESTRINGIMENTO	/	LIVELLO DECADIMENTO NITRATO (1-5)			
IMBARCATURA	/	LIVELLO DECADIMENTO SAFETY (1-5)			
ONDULAZIONE	/	VINEGAR SINDROME (AD STRIPS LEVEL)	0,5		
CURLING	/	TEMPO DI ESPOSIZIONE	24 hr		
PIEGATURA	/	TEMPERATURA	22°		
ALTERAZIONI DELL'EMULSIONE		ACIDO ACETICO (PPM)		/	
ALTERAZIONI CROMATICHE		ACIDITA' DEL FILM ( (ml 0,1 N NaOH/g)		0,1	
GRAFFI		GIUNTE		ROTTURE	
GRAFFI EMULSIONE (assenti o gravi)	x	GIUNTE COLLA	56	PERFORAZIONI/BORDI	5
GRAFFI BASE (assenti o gravi)	/	GIUNTE NASTRO	1	AREA IMMAGINE/SUONO	/
INTERVENTI DI RIGENERAZIONE		INTERVENTI DI RIPRISTINO			
PULIZIA	si	GIUNTE RIPRISTINATE		ROTTURE RIPRISTINATE	
		GIUNTE COLLA	/	PERFORAZIONI/BORDI	4
		GIUNTE NASTRO	2	AREA IMMAGINE/SUONO	/
RIUMIDIFICAZIONE	/	FOTOGRAMMI RIMOSSI	1	BRUCIATURE	1
NOTE					
FILM REVISIONATO DA	Stefanie Zingl	DATA		21.05.2013	

SCHEDA DI REVISIONE					
INVENTARIO (PROVENIENZA)	Kinderfilme: 1.	INVENTARIO DAGMA	0040AO0007	COLLOCAZIONE	7
DATI IDENTIFICATIVI					
NOME FONDO	VEIT				
PROVENIENZA FONDO	Margareta Veit				
COMMITTENTE	Margareta Veit				
ACCOUNTER					
COORDINATORE	Stefanie Zingl				
OPERATORI	Stefanie Zingl				
DIRITTI					
TITOLO	1. April 59 – November 1960: Klein Walter (5 Monate bis 2 Jahre)				
AUTORE	Margareta VEIT	ANNO	1959-1960	PARTE	/
VERSIONE	/	SOTTOTITOLI	/	ASSEMBLAGGIO	/
DESCRIZIONE MATERIALE		INFORMAZIONI SCATOLA ORIGINALE			
FORMATO	8mm	Materiale	scatola plastico		
SUPPORTO	acetato	Carter/Nucleo	carter plastico		
SISTEMA SONORO	assente	DESCRIZIONE E COMMENTI			
SISTEMA COLORE	b/n, colore	Gevaert Safety (b/n, Titel); PERUTZ NON FLAM B Δ (b/n); KODACHROME SAFE.TY FILM Δ 63/00			
MASCHERINO	1:1,33	63/63 53; S 903/S 001 AGFACOLOR L CT; 45-: FERRANIA SAFETY (b/n)			
METRAGGIO ATTRIBUITO	120				
METRAGGIO ACCERTATO					
NUMERO FOTOGRAMMI					
MARCA PELLICOLA	Agfa, Kodak, Ferrania, Geavert, Perutz				
ELEMENTO	invertibile				
STATO FISICO-CHIMICO DEL FILM					
ALTERAZIONI DIMENSIONALI		DECADIMENTO DEL SUPPORTO		MONITORAGGIO	
RESTRINGIMENTO	/	LIVELLO DECADIMENTO NITRATO (1-5)			
IMBARCATURA	/	LIVELLO DECADIMENTO SAFETY (1-5)			
ONDULAZIONE	/	VINEGAR SINDROME (AD STRIPS LEVEL)	0,5		
CURLING	x	TEMPO DI ESPOSIZIONE	24 hr		
PIEGATURA	x	TEMPERATURA	22°		
ALTERAZIONI DELL'EMULSIONE		ACIDO ACETICO (PPM)		/	
ALTERAZIONI CROMATICHE	/	ACIDITA' DEL FILM ( ml 0,1 N NaOH/g)	0,1		
GRAFFI		GIUNTE		ROTTURE	
GRAFFI EMULSIONE (assenti o gravi)	x	GIUNTE COLLA	53	PERFORAZIONI/BORDI	4
GRAFFI BASE (assenti o gravi)	/	GIUNTE NASTRO	1	IMMAGINE/SUONO	/
INTERVENTI DI RIGENERAZIONE		INTERVENTI DI RIPRISTINO			
PULIZIA	si	GIUNTE RIPRISTINATE		ROTTURE RIPRISTINATE	
		GIUNTE COLLA	2	PERFORAZIONI/BORDI	1
		GIUNTE NASTRO	3	IMMAGINE/SUONO	/
RIUMIDIFICAZIONE	/	FOTOGRAMMI RIMOSI	6	BRUCIATURE	1
NOTE					
Graffi: Perfo Agfacolor					
FILM REVISIONATO DA	Stefanie Zingl		DATA	17.05.2013	

### 10.3 Transkribierte Interviews in Auszügen

#### Interview am 24. Jänner 2013: Familiengeschichte

[Anhand eines Fotoalbums erzählt sie mir ihre Familiengeschichte]

Das hab ich mir so zusammengestellt und dachte mir, für alle meine Kinder, eben eine Zusammenstellung gemacht, weil oft kann man ja nicht alles erzählen, ich hab verschiedene Fotos immer wieder gefunden.

[...]

Ich bin im Juni 1935 geboren. [...] Wir sind mit Kindermädchen aufgewachsen und das ist meine Großmutter. Ich bin eine Wienerin. Meine Großeltern allerdings stammten vom Land. [...]

-Wer hat fotografiert, ihr Vater?

Ja, mein Papa. Ich glaub', da sieht man den Schatten meines Vaters. [...] Er hatte eine schöne Holzkassette, da steht KODAK eingraviert drauf, und sind noch alle Sachen drinnen, die man zum Entwickeln braucht.

[...]

Das ist die Mutter meiner Großmutter. Das war die weiße Omama. Ich kann mich noch erinnern, dass wir oft am Land waren.

[...]

Da oben war unsere Wohnung im ersten Stock. Der Großvater war sehr tüchtig. 1936 hat seine Frau, die Großmutter auch nicht mehr gelebt. Sie ist 1931 gestorben. Drum ist sie da nirgends drauf. Das sind uralte Fotos. Leider hat keiner gezielt wo aufgenommen. Das tut mir sehr leid. Das ist alles was ich so gefunden habe.

[...]

Das Haus hat ja auch eine tolle Geschichte. Das Haus wurde 1884 von einem, das dürfte damals schon kein armer Fleischhauer gewesen sein, 1884 hat er ein Eckzinshaus erbaut, mit einem zweistöckigen Keller. Denn damals gabs keine Eiskästen, keine Gefriermöglichkeiten, und jetzt war dort ein zweistöckiger Keller, der später dann beim U-Bahnbau wieder im Weg war, beinah. Also jedenfalls war im ersten Kellerstock ein Pferde- und ein Schweinestall. Auf der einen Seite, ich hab mir die Pläne, die Originalpläne mal angeschaut. Der Fleischhauer damals ist mit dem Pferdefuhrwerk gefahren, lebende Schweine einkaufen und hat sie nach Bedarf geschlachtet.

Damals 1884 war das, was das überall, in jedem Bezirk, hat man Tiere gehalten und Hühner gehabt und wie gesagt Pferdefuhrwerk war gang und gebe. Auch mein Vater hat mir erzählt, er ist in jungen Jahren noch mit dem Pferdefuhrwerk nach St. Marx gefahren. Da hat man in St. Marx den großen Viehmarkt gehabt und die Schlachthöfe. Die Schweine wurden gestochen, die Rinder wurden geschlagen. Und das weiß ich auch noch, dass ich mit dem Lastauto gefahren bin, nach St. Marx, aber damals 1884 haben die Leute nur, also keine Eiskästen gehabt, und das ist alles frisch verarbeitet worden.

[...]

Ich kann mich gut erinnern. Wir haben als Kinder aus dem Fenster geschaut. Da ist einer mit dem Eiswagen gekommen, der hat mit der Glocke geläutet und sie haben auf Jutesäcken auf der Schulter diese Eisblöcke transportiert. Das kann man sich gar nicht mehr vorstellen.

[...]

Mein Großvater hat das Haus von dem Fleischhauer gekauft, ich glaube in den 20er Jahren, ich müsste nachschauen, ich hab die Kaufverträge, als die Währungskrise war. Kenn ich mich nicht aus, Gottseidank haben wir das nicht erlebt, aber er hat den Betrieb und das Haus gekauft und hat sofort erneuert, vergrößert, modernisiert für damalige Begriffe und umgebaut. Und es wurde auch eine Kühlmaschine, ein richtiges Kühlhaus dort unten errichtet, und ich weiß noch genau, mein Vater hat am Sonntag oft mit der Kühlmaschine herumbasteln müssen, wenn die nämlich ausgefallen ist, wäre zwei Stock tief die Ware kaputt gewesen, das war alles nicht leicht.

Und da war ein Hof, von diesem Eckzinshaus, war ein schöner Hof da, und der war mit einem Glasdach überdacht, und in dem Hof haben wir Kinder manchmal, der war gekachelt, da haben wir Kinder manchmal gespielt, mehr oder weniger. [...]

Ja und als Kinder, da sieht man meine Schwester, die ist zwei Jahre jünger, wir waren immer wieder in Schönbrunn. Das Kindermädchen ist mit uns einmal nach Schönbrunn gegangen, und mit meiner Schwester im Wagerl wieder heimgekommen und mich hatte sie irgendwo verloren oder vergessen. Dann ist meine Großmutter und meine Mutter nach Schönbrunn galoppiert und haben mich..

-Wie alt waren Sie da?

Naja, meine Schwester ist im Wagerl gesessen oder gelegen, was weiß ich, da war ich auch schon drei oder vier. Jedenfalls bin ich in der Sandkiste wo gesessen und hab den Sand gegessen aus lauter Verzweiflung. Ich weiß nur von Erzählungen, dass meine Mutter, weil sie im Geschäft mitarbeiten musste, wollte, konnte, und es auch üblich war, wenn man da wo reinheiratet, in einem Betrieb muss man mitarbeiten. Und in diesem Sinne war sie mit dem Geschäft schrecklich belastet. Und da war meine Großmutter bei uns, als wir klein waren und später dann diverse Kindermädchen. [...]

Das war meine einzige Puppe. Die hatte echt Haare und ich hab sie gern frisiert, das weiß ich auch noch gut. Und die ist auf dem Lotterbett gesessen, und dann ist irgendein Stubenmädchen gekommen, hat das Lotterbett vorgerückt, und die Puppe ist dazwischen abgestürzt und hat natürlich im Kopf, im Gesicht einen Sprung gehabt. Irgendwer hat das mit Leukoplast zugeklebt und ich hab keine Freude mehr gehabt mit der Puppe. Denn ich hab sehr aufgepasst auf alle Sachen, dass nichts kaputt wird. [...]

-Können Sie sich an den Krieg erinnern?

Freilich, es war ja Fliegeralarm und da mussten wir in den Keller gehen, da war ich ja dann schon, ja, der Krieg war aus wie ich mit der vierten Volksschulklasse fertig war. Also während der Volksschulzeit war Krieg. Ich hab in der ersten Klasse, ich hab das Schulbuch noch, mit dem Hitler, und Heil Hitler und Hakenkreuz, nicht, erste Klasse, da war noch Hitler üblich. Erst im 45er Jahr war der Krieg aus. Und da mit 10 Jahren, hat die Klosterschule geöffnet, dann bin ich in die Klosterschule gegangen.

Ich war in der [...]gasse in der Schule in der ersten Klasse und ich kann mich erinnern, dass während der Schulzeit, da wurde bei uns eine Polin einquartiert. Da war ein Feldzug, der Krieg in Polen und dann waren so Kinder elternlos, und die hat man dann wieder verteilt und wir hatten eine Polin genommen. Ich kann mich nur mehr daran erinnern, dass sie nur geweint, so viel geweint hat.

[...]

Dann haben wir eine Zeit lang am Land mit der Großmami gewohnt, eben wegen Krieg.

[...] Aber gegen Ende des Krieges haben uns die Eltern wieder nach Wien geholt. Man hat ja nie gewusst, wann das Kriegsende kommt, und man weiß es nicht, wo ist es besser, am Land oder in der Stadt und wir waren aber dann bei den Eltern. Ich kann mich gut erinnern, an den Fliegeralarm, und in der Nacht und es war schlimm und alle haben sich gefürchtet. Und die Sirenen heulen, das war ja etwas Grausliches. Und ich kann mich gut erinnern, dass ich so wahnsinnig Angst hatte, weil man hat schon immer gehört wie schrecklich das ist. Ich muss so gezittert haben, dass ich mich nicht einmal selber anziehen konnte in der Nacht. Das weiß ich noch genau. Während mein Papa, der war im ersten und zweiten Weltkrieg, dann war er ja zu Hause Gottseidank, der ist wieder seelenruhig im Bett liegen geblieben und hat wieder weitergeschlafen, der hat sich durch das bumpern, Bomben fallen, und Fliegeralarm nicht aus der Ruhe bringen lassen. Und er war im Krieg, er hat gewusst, das ist noch weit weg, bevor das nicht näher kommt ist es nicht gefährlich. Außerdem hat er ja gearbeitet den ganzen Tag, der war ja müde, während unsere Mutter, sie war nervös und ängstlich und sie hat uns Kinder angezogen und wir sind in den Keller gegangen. Wir hatten zum Schluss im Keller Stockbetten, und weil wir einen zweistöckigen Keller hatten, sind auch die ganzen Bewohner vom Haus, bis in den dritten Stock hinauf waren ja überall Mieter in den Wohnungen, die sind dann alle bei uns im Keller gewesen, weil wir ja den tiefen Keller hatten. Das kann ich mir sehr gut erinnern, dass die alle bei uns im Keller waren. Ängstlich, wir haben Stockbetten sogar gehabt, und wenn es wirklich mit dem Bumpen und Tscheppern immer ärger wurde, sind wir auch ganz hinuntergegangen in den zweiten Kellerstock. Aber bitte, zum Glück war ja der Krieg dann aus, irgendwann, und da war ich zehn Jahre und da hat die Klosterschule wieder eröffnet und da war ich im Gymnasium in der Klosterschule. Wir waren der erste Maturajahrgang 1953. Irgendwie war das ein Glück. [...]

Meine Mutti hatte ja Schneiderei gelernt. Meine Mutter hätte einen Freiplatz auf der Kunstakademie bekommen. Meine Mutter war sehr talentiert, und begabt, Freiplatz Kunstakademie, hat ihr Vater gesagt: „Künstler sind Hungerleider, du lernst Schneiderei“. Und diese Kleidchen hatte sie uns damals gemacht. Und sie wollte sich mit ihrer Freundin, sie hat sogar Herrenschniderei gelernt, alles mit sehr gutem Erfolg, und wollte mit einer Freundin eine Nähstube eröffnen und sie hatten miteinander kein Geld, um eine Nähmaschine zu kaufen. Jetzt ist die Freundin von ihr zu einem Zahnarzt gegangen, und sie ist in die Fleischhauerei gekommen. Die Freundin hat den Zahnarzt geheiratet, und meine Mutter hat einen Fleischhauer geheiratet. Und die Nähmaschine war ihr Heiligtum. Ich glaube, sie hatte sie wirklich dann noch von ihrem Geld gekauft, und die durften wir Kinder gar nicht anrühren. Damit habe ich nie Nähmaschinennähen gelernt. Aus. Nähen hab ich, war bei mir dann sozusagen...

- War für sie die Kunstakademie eine Option? Sie sind doch ein sehr musischer Mensch?

Naja, ich hab nach der Matura auch nicht gewusst, was ich machen soll. Dann hab ich aber schon in der Tanzschule einen Tischlergesellen kennen gelernt. Und so ging's dann weiter. [...]

Ich hab dann schon Klavier und Akkordeon lernen dürfen, eigentlich war das schon eine schöne Zeit, mir hat man die Noten müssen wegnehmen, ich hab gar nicht aufhören wollen mit dem Spielen, sagt man, sagt man.

[...]

Dann hab ich gebastelt und hab Laub gesägt, hab eine Krippe gemacht. [...] Die Fotos hab ich gemacht dann. Wann war das. 48? Naja, 13. [...] Der Papa hat so einen Apparat gehabt, da hat man einfach nur draufgedrückt. Das war so eine Box. Ich weiß nicht, ob ich die noch wo hab. Da müsst ich nachschauen.

[...]

Firmung 1949. Da sind wir gefirmt worden. Da sieht man noch überall, die Bomben, also die Bombenschäden, die kaputten Häuser, hinter den – aber bitte wir sind mit Tante und Cousine zur Firmung gefahren, und sind mit dem Fiaker gefahren, also das war schon - und haben jede eine goldene Uhr bekommen. Haben uns schon drauf gefreut, jö, bei der Firmung kriegen wir endlich eine eigene Uhr.

[...]

Ja, und dann haben wir schon den Schulschikurs, März 1950. Ja, ich hab eine Gretlfrisur gehabt. Und das war bei uns im Hof. Wie gesagt, das war mein Fahrrad. Und in der Schule haben wir Theater gespielt, ja hier sieht man, Theater mit Alt Wien, und weil ich lange Haare hatte, war das immer sehr hübsch, dass man Stoppellocken machen konnte.

Schülerschein. Privat-Realgymnasium, das ist 50/51, das war eine Sensation, damals, mit die Bergschuhe vom Sommer, ist man damals Schi gefahren. Und das war eine Sensation, weil es sind nicht alle damals Schi gefahren. Ich weiß gar nicht wo wir da waren. Ahja, in Hintermoos waren wir da. Da gibt's ein extra Album. Wann ist das, 49? Ja, da hab ich noch die Haare. Und eines Tages, da hab ich noch die langen Haare, und eines Tages hab ich zu meiner Mutter gesagt: „Der Papa hat mir erlaubt, dass ich die Haare schneide“, und zum Papa hab ich gesagt: „Die Mutti hat erlaubt“ und so war das dann. Plötzlich waren die langen Haare weg.

-Gab's dann große Probleme?

Nein, es war halb so schlimm. Es war halb so schlimm. Ja, weil alle in der Schule haben schon kurze Haare gehabt. Und zum Teil haben manche schon rote Nägel lackiert und das war ja verpönt in einer Klosterschule, um Gottes willen.

-War es sehr streng in der Klosterschule?

Ich habe es nicht als streng empfunden. Das war halt so, nicht. Ich hab's nicht als streng empfunden. Im Gegenteil, ich hab mich ganz wohl gefühlt. Es hat mir gefallen, es hat mich alles interessiert. Es war interessant was man gehört und gelesen und gesehen hat, ich war wissbegierig, und ich hab quasi gut gelernt. Es war auch interessant, zum Beispiel, also meine Freundinnen können sich gut erinnern, dass wir nicht einmal oft Heizmaterial hatten. Es wurden die Kinder aufgefordert, sie können was zum Einheizen bringen. Und wir sind mit den Wintermänteln in der Klasse gesessen. Das ist mir nicht in Erinnerung, so schlimm.

Und wir hatten zum Beispiel, in Physik, es gab auch keine Schulbücher. Ich weiß, dass in Physik die Professorin an der Tafel stand und hat aus ihrem Buch Waagen und Gewicht und diese Flaschenzüge mit den Rollen aufgezeichnet und plötzlich bin ich an der Tafel gestanden, mit dem Buch, sie ist draufgekommen, wenn ich das auch kann, muss sie's nicht zeichnen und bin ich mit dem Buch dagestanden und hab ich Dezimalwaage und so Sachen an die Tafel gezeichnet. Zu Haus hab ich's auswendig ins Heft gezeichnet und hab's gewusst. Oder wir haben auf Blaupapier abgezogen, damals hat man noch mit Pauspapier gearbeitet. Die Lateinlektionen, die ersten. Ich weiß nicht, ich hab die Lateinsachen noch nicht weg-

schmeißen können. Das sieht man noch wie schlecht das Papier damals war in den Heften. Und die Übungszettel, die wir bekommen haben, weils keine Bücher gab. Aber mir hat das nichts gemacht. Mir hat das gefallen in der Schule. Man hat was Neues gehört und dazugelernt.

[...]

[Schülerschein] Da hat man die Marke eingeklebt, wenn das Schulgeld bezahlt war. Mit Schulgeld und Stempel. Ja ich weiß auch nicht, warum ich das aufgehoben hab. Also alles, was ich später dann einmal gefunden hab, hab ich mir dann gedacht, jö, das hebt man halt auf.

[...]

Wir haben uns im letzten – im Maturajahrgang – kennengelernt eigentlich, in der letzten Klasse. Das war schon spannend, weil rundherum haben auch schon Freundinnen irgendwo jemanden kennengelernt, und so, aber das war noch nichts Ernsthaftes im ersten Moment, außerdem im Gymnasium muss man ans Lernen denken. Das hab ich auch gewusst, mehr oder weniger. Aber dann sind wir doch auf einen Ball gegangen. Und meine Mutter ist mitgegangen. Und das war dann, der Tischlergeselle, damals, mehr oder weniger, und wir haben sehr schöne Tanzstunden verbracht, das war schon 1954, ja 53 hab ich dann Matura gemacht.

Und mein Vater hat, da sind nach dem Krieg so Autowracks überall noch herumgelegen. Er hat immer wieder Trümmer heimgebracht, ich kann mich erinnern, man hat zuschauen können, im Keller, wie plötzlich da zwei Achsen da mit den Rädern und alles was dazwischen, die Kardanwelle und was da alles dazugekommen ist, er hat aus den Trümmern ein Auto zusammengestellt. Und zum Schluss ist von einem Militärschwimmwagen die Karosserie dazugekommen, und ein VW-Motor. Und wir haben der Reihe nach, ich hab sofort nach der Matura den Führerschein gemacht, und das war dann ein Freund meines Freundes, der hat dann immer mit meiner Schwester getanzt. Da waren wir eine Zeit lang immer auf so Bällen, oder so Kränzchen, waren das halt damals. Man hat nicht gleich gewusst, dass das was Ernstes wird, das hat sich dann so langsam herauskristallisiert. Mein Gott, dem seine Frau sitzt hier und ist auch schon gestorben und lebt auch nicht mehr, der ist Arzt geworden, der lebt auch nicht mehr, also wenn man dann so schaut, denkt man sich, ja.

Ja, sehr viele Bälle hab ich eröffnet, weil ich relativ gut getanzt hab, und das wurde von der Schule Elmayer aus gleich irgendwie arrangiert.

Das ist wieder eine Aufnahme beim Geschäft, bei der Eingangstür, das ist meine Schwester. Dann haben wir ja immer im Geschäft verschiedene Ladnerinnen gehabt, Buchhalter hats gegeben, dann hats die Fleischhauerburschen gegeben, und die Chauffeure, die liefern gefahren sind, das war ja ein Mordsbetrieb und gekocht ist bei uns worden für 25, 30 Leute.

Ja und das war jetzt 1955, die erste Eumig C3, wo ich eh den Film, den kleinen Film dann gehabt hab. Ja der erste Film. Wo ich mit Leukoplast glaub ich irgendwas raufgeklebt hab, da hats noch kein Tixo gegeben.

[...]

Ja und dann sind schon – die ersten Farbfilme gekommen. Zum Fotografieren, die ersten Farbfilme. Aber man lässt gar nicht jedes Bild farbig ausarbeiten.

[...]

Ich bin mit den Lastautos der Firma gefahren, und da haben wir dann den Kübelwagen –

Kübelwagen haben wir ja gesagt zu dem Militärfahrzeug, und dann haben wir da ein anderes - dabei sind wir, ich weiß das noch, mit einer Freundin, die lebt auch noch, die war jetzt 80, mit einer Freundin sind wir mit dem Kübelwagen einmal auf einen Ball gefahren. Der Kübelwagen war nämlich zum Liefern und bei einer Fleischhauerei ist immer alles fett wo man hingreift, nicht, da haben wir das Auto ausgelegt mit Decken, und sind mit dem offenen Kübelwagen auf einen Ball gefahren. Zum Glück hats nicht geregnet und geschneit.

[...]

Ich hab' den Lastwagenführerschein gehabt - Ich weiß noch, das war damals nicht üblich, aber ich hab mir dann gedacht, nach der Matura, ist mir das Lernen ja nicht schwer gefallen, wenn schon denn schon, mach ich gleich den Lastwagenführerschein und ich war beim Lattermann, und wenn man Vorprüfungen machen musste, bevor man zur Prüfung geht, und wir sind alle abgeprüft worden, also wenn irgendwer was nimmer gewusst hat, ich hab's gewusst. Ich hätte den ganzen Motor auswendig aufzeichnen können. Mir hat der Motor so imponiert und es ist mir nicht schwer gefallen und ich hätt' ihn auch aufzeichnen können.

-Es war ja als Frau auch nicht üblich zu filmen

Auch nicht, auch nicht. Und es haben die Leute auch gar nicht gern gehabt, wenn du die Kamera auf sie gerichtet hast. Nur ich hab dann viele Hochzeiten gefilmt, und die haben sich dann immer gefreut, wenn ich's ihnen geschenkt hab, mehr oder weniger.

- Hat sie ihr Mann unterstützt beim Filmen?

Ja, wenn wir Ausflüge gemacht haben, war er dann auch ganz froh, und hat sich gefreut. Beim ersten Film war's ja auch so. Wir haben uns gegenseitig gefilmt, nicht, meine Schwester, mein Freund und ich und jeder hat einmal die Kamera halten wollen, und wir haben uns so gegenseitig gefilmt. Und dann waren wir ja, wie wir dann den Film gemacht haben, eh den in Kärnten, am Wörthersee, wie wir alle waren, wo alle mitgespielt haben, das war natürlich eine Sensation.

[...]

Am 20 Oktober 1957 hab ich geheiratet. Und am 20. Oktober im vergangenen Jahr war der Home Movie Day. Und da hab ich mir gedacht, ja, das ist ein besonderes Datum. Das war nämlich auch der Geburtstag meines Mannes, an einem Samstag, wir haben immer nur Samstag, Sonntag, wenn man ein Geschäft hat, hat man auch nur zum Wochenende Zeit. Das war der Schleier noch von meiner Mutter hier.

[...]

-Haben sie auch fotografiert, trotz ihres Filmens?

Ein bisschen, immer wieder, immer wieder sind auch Fotos dabei. Jössas, Alben hätt ich auch zum Anschauen. Alben hätt ich auch zum Anschauen, Fotoalben.

-Aber ihre Leidenschaft war filmen, oder?

Unbedingt.

Da waren wir beim Fotograf. Die sind drei Jahre auseinander, noch einmal drei, und die elf Monate. Sie hat jetzt Silberhochzeit gefeiert, und der Schwager lebt nicht mehr.

[...]

Das ist im Nachhinein koloriert, drum ist das eigentlich nicht schön, aber mein Gott, aber mein Gott, da waren wir beim Fotografen.

[...]

Eine Bekannte Frau Veits: Ist das dein Enkel, oder deine Tochter, oder eine Bekannte?

Margret Veit: Das ist ein inoffizielles Familienmitglied.

[...]

-Sind sie oft ins Kino gegangen?

Ich weiß nur, das Kino war – dass man endlich ins Kino überhaupt gekommen ist und Geld dafür bekommen hat und gehen durfte, und wenn ich am Samstag dann Kinogeld bei meinem Vater erbeten musste, hat er als erstes gesagt: „Jetzt warst erst eh grad im Kino“. Vor einer Woche, nicht. Also jeden Tag ausgehen, so was hat's überhaupt nicht gegeben.

Ich kann mich gut erinnern an diese Filme, da hats einmal was gegeben, *Die gute Erde*. Von der Pearl S. Buck hat man das glaub ich verfilmt. Pearl S. Buck ist doch auch bekannt mit ihren Büchern über den fernen Osten. Ja, zu unserer Zeit waren diese Bücher eben über China was besonders Interessantes und dann wurden die verfilmt. Ich weiß nur, *Die gute Erde* hatte einen riesen Eindruck auf mich gemacht.

-Können sie sich noch an ihren ersten Kinofilm erinnern?

Da waren wir ganz klein, mit der Großmutter am Land, in Kirling, in Klosterneuburg. Volksschule und vis a vis war das Kino. Und die Großmutter hat wahrscheinlich geglaubt, sie macht uns eine Freude. Da war irgendein Film. Irgendein Name, ein Männername, der reitet für Deutschland. So muss der Film geheißen haben, aber wie er geheißen hat, der Mann, weiß ich nicht. Also, soundsoundso reitet für Deutschland. Und da waren lauter schreckliche Reitereien, dass wir so Angst hatten vor dem Pferdegetrampel, oder war's eh ein Kriegsfilm, ich weiß es nicht. Jedenfalls hat die Großmami mit uns Kindern, bei Zeiten das ganze Kino wieder verlassen. Wir haben fluchtartig das Kino verlassen, [...] es war so schrecklich, dass wir gegangen sind.

Ja, apropos, was ich mich gut erinnern kann, es hat ein Non-stop Kino gegeben, auf der Mariahilferstraße [...]ein Non-stop Kino, wo eine volle Stunde Wochenschauberichte, Mickey Mouse, Charlie Chaplin oder solche Sachen gelaufen sind, und nach einer Stunde hat's wieder von vorne angefangen. Und da hat mich, nur mich, der Papa mitgenommen, weil ich war ja die Größere, also muss ich anscheinend im Volksschulalter mit dem Papa ins Stopperl, er hat gesagt: „Wir gehen ins Stopperl“, ins Non-Stop Kino. Und da konnte man jederzeit hineingehen, und unterm laufenden Film, wenn's dunkel war, ist jemand mit der Taschenlampe gegangen und hat geleuchtet wo zwei Plätze frei sind, nicht. Na und dann war's natürlich schön und lustig, natürlich Charlie Chaplin, Stan Laurel, Oliver Hardy, und solche Sachen, aber dazwischen waren natürlich Wochenschauen und Kriegsberichte. Alles nur so, und die Flieger, alle abgestürzt, also vom Fliegen her, hab ich die erste Erinnerung an Abstürze. Das kann man auch nicht vergessen. Ja, das war sicher während des Krieges, da war ich noch keine zehn Jahre alt, da hat mich der Papa, weil ich die Größere war, mitgenommen ins Stopperl. Aber wie gesagt, die Kriegsfilme, oder Kriegsberichte, war nie, war ja nie - man hats eh nicht verstanden als Kind, aber Tod und Schrecken hat man kapiert. Das waren die ersten Filme.

[...]

Und während des Krieges, das war auch ein bekannter Schauspieler, ich weiß nicht wie der geheißen hat, *...reitet für Deutschland*, war auch so ein Film, aber wie gesagt, da waren wir zu klein und haben uns gefürchtet, das weiß ich auch noch. Und das Non-stop Kino. Noch etwas hat's gegeben. Vis a vis vom Kriegsministerium, wo die Postsparkasse ist, nicht, aber

Kriegsministerium ist ja das Finanzamt und solche Sachen, nur mein Papa hat immer gesagt, Kriegsministerium, der Vater Radetzky steht da am Pferd, und dort vis a vis, ich glaub das ist der Stubenring, noch auch, gab es ein, hat das Panorama geheißen? Ein so ein rundes Gebilde, man konnte rundherum sitzen, und gucken, und da drinnen sind dreidimensionale Dias weitergerückt. Das war einmal in irgendeiner Zeitung abgebildet. Da hatten sie lauter - man ist bei solchen Gucklöchern gesessen und hat die Wüste gesehen, den Urwald, Kamele, dreidimensional, wunderschön, und dann hat's einen Knacks gemacht und es ist weitergegangen, es hat sich sozusagen im Kreis gedreht, und jeder ist gesessen, auch so lang, bis wieder die ersten Bilder gekommen sind.

- Und wie lange hat das gedauert?

Ja, vielleicht hat das auch eine Stunde gedauert. Aber länger sicher nicht. Das hab ich später irgendwann einmal, vor irgendwelchen Jahren, in einer Zeitung gefunden, da war ein Hinweis darauf, und es war abgebildet. Und ich hab mir gedacht, jössas, das ist das Werckel von damals, aber. Und man hat bezahlt und gewartet, wo ist ein Platz frei, und da setzt man sich hin und bis die Bilder wieder kommen, die wir schon gesehen haben, ist man wieder gegangen. Hat das Panoptikum, hats nicht geheißen. Panorama? Das hat natürlich einen riesen Eindruck auf mich gemacht. Es gab ja kein Fernsehen damals, was war, im Radio, das war auch so eine Sache mit dem Radio. Ich kann mich schon erinnern an die damaligen Radios, mit Störungen und so weiter. Und das waren damals Kriegsberichte, also das Radiohören war nie ein Vergnügen. Das war immer mit Furcht und Schrecken und Angst verbunden.

-Wann haben sie den ersten Fernseher bekommen?

Den ersten Fernseher hatte meine Schwiegermutter. Wann ist das Fernsehen auf gekommen? Da war ich schon verheiratet, glaub ich. Die Schwiegereltern lebten noch in der [...]gasse neben der Firma. Und dort gab's dann den ersten Fernseher. Das war schon eine Sensation, nicht. Weil damals sind die Leute noch ins Kaffeehaus gegangen, fernsehschaun. Die große Chance mit Maxi Böhm waren damals so die beliebten Sendungen. An das kann ich mich noch erinnern. Und Heinz Conrads.

Sonntags sind meine Schwester und ich noch im Bett gelegen und da hat uns die Mami auf dem Küchensessel zum Bett das Frühstück ans Bett serviert. Und da ist der Heinz Conrads im Radio gelaufen. Ja das kann ich mich noch gut erinnern. Später hat der Heinz Conrads, samstags war das, eine Sendung gehabt, auch für die ganze Familie, wo immer so musikalische Wunderkinder aufgetreten sind. Da durften dann meine Kinder, als sie klein waren, erstmals zuschaun, die Heinz Conrads Sendung oder Kasperl. Kasperl und Heinz Conrads, wenn dort die Kinder singen, spielen und tanzen. Aber wir haben lange keinen Fernseher gehabt, mit vier Kindern kannst einen Fernseher gar nicht brauchen. Ich hab auch nie einen Radio im Auto gehabt. Beim Autofahren hab ich mit den Kindern Vokabeln gelernt und 1x1 geübt, oder Strafpredigten gehalten.

## Interview am 29. August 2013: Filmklub

Jedenfalls zum sechzehnten Geburtstag war dann ein tolles schönes Fest, schön gedeckt. Die Ini war auch da, ich glaube von der Ini sogar Kinder. Kann ich nicht mehr sagen, müsst ich schauen. Dann waren wir mit der Sängergruppe in Prag. Wir haben dort gesungen und sind über die Karlsbrücke marschiert. Es gibt wahnsinnig schöne Aufnahmen. Irgendjemand hat sogar gesagt, 'So schön war die Karlsbrücke noch nie, wie auf meinem Video'. Und dann waren wir, die ganze halbe Klasse, bei einer Schulfreundin eingeladen. In einer super super tollen, sündteuren Luxuswohnung. Na und wie wir das erste Mal in diese Wohnung kommen, ich mit der Kamera, meine Schulfreundinnen, Jause auf der Terrasse, und unten der Garten, herrliches Wetter, und so weiter. Luxus pur! Hab ich alles gefilmt. Und die hat jetzt unbedingt diese Aufnahmen von der Wohnung haben wollen. Mitten drin, auf dem Chip ist ihre Wohnung. Und jetzt habe ich gesagt: 'Ich kann das nicht und ich habe gar keine Lust. Wo soll ich mich da hinwenden? Und sie sagt: 'Halt!' Sie hat einen Bekannten, der ist in einem Videoklub. Ich brauche ihr nur die Speicherkarte geben. Jetzt gebe ich ihr die Speicherkarte und sag: 'Du, die ist so wertvoll: Das Familienfest, der sechzehnte Geburtstag, die Pragreise und ich weiß nicht was noch alles.' Nagut. Hundertprozentig krieg ich sie, ja, ja, das wird klappen. Und die Telefonnummer geb' ich dazu, falls was ist, dass man mich anrufen kann.

Nach drei Tagen ruft mich jemand an und sagt: 'Ach, sind Sie die Frau Veit? Sagen Sie, was ist das für eine Speicherkarte? Da ist eine Disco drauf!' Mich trifft der Schlag. Eine Disco! Discothek. Denk ich mir, das Kind hat ein Ballkleid gekriegt und hat zu Hause mit Papa und Opa getanzt. Das sind ja keine Discoaufnahmen. Ich hab geglaubt mich trifft der Schlag. Sag ich, bitte, Ist das die Speicherkarte mit der Nummer zwölf? Moment, ich nehm' sie raus. Ja! [klatscht mit den Händen] Sag ich, wo sind sie? Ich spring in ein Taxi. Ich komme! Ich komme! Ich bestell' ein Taxi und rase dort hin in den vierten Bezirk.

Dort steht schon wer auf der Straße, der hat das Taxi gehört. 'Ich kann Sie beruhigen! Das war ein Irrtum!' Es ist alles drauf was sie gesagt haben.' Jössas, ich glaub mich trifft der Schlag. Also, jetzt bin ich erstmals in einem Videoklub - Lauter alte Männer! Lauter alte Männer! Also alle habe mich begrüßt, einer hat mir die Hand geküsst, inzwischen sind sie schon draufgekommen, wie schön das Video ist. Jeder hat gesagt: 'Ach, Sie haben eine ruhige Hand!', 'Oh, das Video ist so schön!', 'Oh, was, das ist nicht bearbeitet, das haben Sie nicht bearbeitet?', 'Nein, das ist nicht bearbeitet!' Also mit einem Wort, es ist dann dort mein Video gelaufen, auf so einem riesen Apparat, also bis der dort hingekommen ist, was er brauchen kann - also ich kenn mich nicht aus. Weißt eh wie das ist mit diesen Apparaten. Und im Endeffekt haben sie gesagt, es wird dann ein Film gezeigt, ich kann noch dort bleiben. Und der, der mich hindikiert hat, hat sich entschuldigt für die ganze Aufregung. Er hat gesagt, er bringt mich dann nach Hause. So, ein anderer hat eben sein Video zeigen wollen. Mein Gott, das war eine Katastrophe. Da war irgendwo in Tirol ein Heimatabend, oder so eine Veranstaltung, wo sie hald, weiß nicht, den Schuhplattler, mit Blasmusik, laut, ein Krawall ist das gewesen. Ich hab's gern, aber wenn du ununterbrochen nur Blasmusik hörst, ist das auch zu viel. Und dazu haben hie und dort ein paar getanzt, das war auch ganz nett. Dann ist einer mit dem Leiterwagen gefahren, mit den Kindern, immer wieder, immer wie-

der, unendlich lange. Es war grauenvoll! Na, wenn ich das erste Mal dort hin komm', kann ich nicht sagen, ich will schon gehen, es ist mir zu blöd und zu lang. Nichts hab ich gesagt, gar nichts hab ich gesagt, aber einer hat sich dann buchstäblich auch entschuldigt.

Na und dann haben sie mir gesagt, für drei-, vierhundert Euro kann ich da sofort eintreten. Ich krieg den Schlüssel und kann dort alles benützen. Und es wird mir alles erklärt und gezeigt und gesagt. Sie waren also ganz ganz interessiert mich wieder zu sehen, oder dass ich dabei mitmachen soll, bei dem ganzen Videoverein. Und ich hab ein Heftl bekommen, das wollt' ich dir zeigen. die haben eine Videozeitung. [...] Also es war recht, es war aufregend. Im Endeffekt hab ich jetzt zwei Heftl zu Haus zum Anschauen, ich hab sie mir schon angeschaut. Nur, das sind lauter Wettbewerbe! Bis zur Internationalität steigert sich das, dass die dort und da dann die besten Filme und Video anschauen und Preise kriegen, und was da drauf ist, und dass sie begrüßt werden und hin und her und bla bla bla.

[...]

Mich würden ja die anderen Sachen interessieren, weil das war kein Meisterfilm, den ich da gesehen hab. Weil ich mir gedacht hab: 'Um Gottes willen!'. Na aber bitte, ich mein, der war halt, an dem Tag war sein Film angesagt, sein Video, und so läuft das glaub ich dann dort, dass immer wieder dann wer was auch vorführt.

- Wie oft treffen sich die Klubmitglieder?

Jeden Mittwoch. Da kannst du einmal mitkommen. Und jeden Mittwoch können eben auch Gäste kommen, und da schauen wir uns an, was die so zu bieten haben. Ich hab schon überlegt, ob ich meine Fassung mitnehmen soll, vom Silvesterpfad. Damit sie einmal sehen was ein gescheites Video ist. [Sie lacht] Also es war ein Mordsspaß.

[...]

und heute ist meine Freundin vorbeigekommen. [...] Jetzt krieg ich meinen heiligen Chip wieder, dass ich ihn habe. Hoffentlich ist noch alles drauf. Ich will's gar nicht wissen.

[...]

Also aus. das ist die Geschichte. Und ich nehm' die Heftln sogar mit zum Klassen-, Matura-treffen, weil noch zwei filmen. Und will auch fragen, ob vielleicht eine mitkommt. Weil vor Jahren einmal, sag ich zu der einen, 'Du, mich würd' amal so ein Videoklub interessieren.', sagt sie sofort: 'Das sind lauter Männervereine, die warten auf keine Frau.' Ja, hab ich mir gedacht.

- Wärst du die einzige Frau im Verein?

Nein, nein, es sind eh welche dort auch. Auch bei den Preisen. Sieht man in den Heftln da, was ich mir alles durchgelesen habe, dass da auch Damen dabei sind, vereinzelt. Und die machen zum Teil Themen, bestimmte Videos - Also dass ich mir noch ein Thema für einen bestimmten Film vornehm kommt nicht in Frage. Na jedenfalls hab ich mir gedacht, einmal gehen wir hin. Und jetzt gehn wir dort vorbei und schauen wie die tanzen. [Im Burggarten tanzen Leute Swing. Frau Veit zieht mich auf die Tanzfläche und beginnt zu tanzen.]

## 11. Abstract

Amateurfilm. Familienfilm. Home Movie. Pantoffelkino? Die Filmwissenschaft schenkte dem großen Korpus an Amateurfilmen, die nicht industriell und auch nicht mit der Intention einer Veröffentlichung produziert wurden, bislang wenig Beachtung. Um die wissenschaftliche Distanz aufrecht zu erhalten, werden biographische Hintergründe der FilmamateurInnen meist vernachlässigt oder bewusst ausgespart. *9.000 Meter retrospektiv. Margret Veits Schmalfilmbiographie* stellt einen Gegenentwurf zu dieser Praxis dar, indem ich die vielfältigen Arbeitsweise der heute 79-jährigen Filmemacherin beleuchte, um so Einblick in die Spezifika des Amateurfilmschaffens zu geben. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Filmpraxis Margret Veits, um ihre Verfahrensweisen zur Herstellung filmischer Erinnerung aufzuzeigen. Die Familiengeschichte und das Wissen um die Entstehungsbedingungen der Filme ermöglicht uns, den Familienfilm in seinen vielfältigen Facetten zu betrachten: Von der schriftlichen Planung eines Films, über die Durchführung, der Montage, der Vorführsituation bis hin zu ihrer Archivierungsstrategie. Dabei erweist sich die Listenform als Grundstruktur ihres filmischen Schaffens. Als Quellen dienen in erster Linie *Oral History* Interviews, ihre vielfältigen filmbezogenen Aufzeichnungen (selbstverfasste Handbücher, Drehbücher, Montagelisten, Filmographien) und nicht zuletzt ihr umfangreiches filmisches Werk. Das von ihr geschaffene kinematographische Gedächtnis in den Schmalfilmformaten Normal8 und Super8, belichtet im Zeitraum zwischen 1955 und 1989, umfasst eine Länge von über 9.000 Meter Film (einer Laufzeit von rund 33 Stunden).

Die Filmerin, die sich nie einem Amateurfilmklub anschloss, stellt eine Randerscheinung in der männerdominierten Amateurfilmwelt dar. Dies belegt die statistische Auswertung der Schmalfilmsammlung des Filmarchivs Austria. Margret Veit, Mutter von vier Kindern, macht Filme: sie inszeniert, dokumentiert, 'poetisiert' – und kritisiert die vorherrschenden Geschlechterrollen der 50er und 60er Jahre.

Beilage: Ansichtsfilm auf DVD

Schlagwörter: Amateurfilm, Familienfilm, Lebensgeschichtliche Aufzeichnung, Oral History, Visual History, Gender, Liste

## 12. Curriculum vitae

### Ausbildung

	<b>Universität Wien</b>
seit März 2010	Kunstgeschichte (Bakkalaureatsstudium)
seit März 2007	Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Diplomstudium)
Feb – Jul 2011	<b>Universidad de La Habana, Kuba</b>
2005	<b>Northern Virginia Community College, Loudoun, VA., USA</b>
2000 - 2004	<b>Bundesoberstufenrealgymnasium, Hartberg</b>

### Vorträge

Feb 2015	Schmidt, Raoul/Zingl, Stefanie: „Modeling the Past – The Traces of Female Amateurs in Austrian Film Archives“, Yogyakarta, Indonesien (in Vorbereitung)
Nov 2014	„Die filmende Frau in der patriarchalen Amateurfilmpraxis: Margret Veits Schmalfilmbiographie“ <i>Filmmuseum on Location</i> , ExtraUni im Offenen Kulturhaus, Linz Institut für Zeitbasierte Medien, Kunstuniversität Linz
Okt 2014	„9.000 Meter retrospektiv. Margret Veits Schmalfilmbiographie“ Panel: <i>Globalisierung, Medien, Subjektivierung – Die Welt der FilmamateureInnen</i> 10. Österreichischer Zeitgeschichtetagung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

### Publikationen

2013	Proksch-Weilguni, Stefanie/Zingl, Stefanie: „Unter Wasser“, in: <i>A O Magazin für Ästhetik und Herkunft</i> , Edition Katol, No.1, Villach: Adamantium 2013.
2011	„Erinnerung 'on demand', Thomas Demands reflexive Fotografie“, in: Thomas Marchart u.a. (Hg.): <i>reflexiv – Geschichte denken</i> , SYN Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd. 2, Wien u.a.: LIT 2011.

### Stipendien

Jun 2013	Förderungsstipendium der Universität Wien (Diplomarbeit)
Apr 2013	Erasmus – Studierendenpraktikum (Italien)
Feb 2011	Joint Study Lateinamerika-Stipendium (Kuba)
2008 bis 2012	Leistungsstipendium der Universität Wien

## Berufliche Tätigkeiten

seit Jan 2014

### Filmarchiv Austria

Anstellung in der technischen Abteilung: Schmalfilmabtastung (MWA Choice & Flashscan) des Amateurfilmprojekts *Niederösterreich privat!*, Nitrofilmabtastung (Arriscan) der Digitalen Restaurierung

Apr – Jul 2013

### La Camera Ottica, Università degli studi di Udine, Gorizia, Italien

Erasmus - Studierendenpraktikum im Filmrestaurationslabor

### Österreichisches Filmmuseum

Jun - Aug 2012

Praktikum in der Filmsammlung des Archivs

Okt 2012, 1013, 2014

Mitarbeit am *Home Movie Day*

Okt - Dez 2009

### FrauenFilmTage, Praktikum

## Sprachkenntnisse

Verhandlungsfähig

Englisch

Grundkenntnisse

Französisch

Gute Kenntnisse

Spanisch

Grundkenntnisse

Italienisch