

Susanne Haake

«Ins Kino gehen war für mich die Krönung!». Narrative Modi der Erinnerung an das Kino

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2761>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Haake, Susanne: «Ins Kino gehen war für mich die Krönung!». Narrative Modi der Erinnerung an das Kino. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 61: Kino und Erinnerung (2015), S. 63–81. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2761>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

«Ins Kino gehen war für mich die Krönung!»¹

Narrative Modi der Erinnerung an das Kino

An den Film kann ich mich gut/an diese Szene (!), immer wenn die gerufen haben
«Fährmann, hol' über!»/(...) Da kam der Tod drin vor. Da hat/Ja. An die Geschichte
kann ich mich nicht mehr so arg/, aber diese Bilder! Die haben sich festgebrannt.²

In der retrospektiven Betrachtung verbleiben am Ende die Kinoerinnerungen in den Köpfen der damaligen Zuschauer, wie sich an dem Erzählausschnitt der 88-jährigen Elfriede Haßtenteufel zum Film FÄHRMANN MARIA anschaulich zeigt. Die Eindrücke aus frühester Kindheit haben sich im Gedächtnis «festgebrannt», um im Bild der Erzählerin zu bleiben, doch diese vielfältigen Facetten der kinematografischen Memoria drohen für die Forschung verloren zu gehen. Das Ins-Kino-Gehen nimmt einen wichtigen Platz im kollektiven Gedächtnis der von mir untersuchten Generation, der zwischen 1915 und 1930 Geborenen, ein.³ Welche Kinoerinnerungen der Jugendzeit werden aus heutiger Sicht vergegenwärtigt, und in welcher Art und Weise geschieht die narratologische Vermittlung dieser Erinnerung? In diesem Beitrag sollen das Publikum und dessen erzählte Erinnerungen an das Kino im Mittelpunkt stehen und Formen des Rememberns an das Kino dargestellt werden.

Erinnerung und Gedächtnis bilden aktuell ein stark anschwellendes Untersuchungsfeld in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Dabei sind sowohl private Erinnerungen als auch die öffentliche Erinnerungskultur in Politik, Geschichtsschreibung, Kunst und Kultur Gegenstand der Untersuchung. Seit den 1980er-Jahren werden in der Geschichtswissenschaft verstärkt mündliche Quellen ausgewertet, die mithilfe von Interviews erhoben wurden. Es geht den Forschenden insbesondere darum, Geschichten des täglichen Lebens zu eruieren, die nicht in den Geschichtsbüchern oder Archiven festgehalten wurden. Das ländliche Kinopublikum stand bislang jedoch wenig im Fokus der Forschung, denn es überwogen zumeist rein faktografische und chronologische Darstellungen über das Kino. Vorreiter auf dem Feld der Publikumsforschung bilden angelsächsische Studien der Cinema-Going-Forschung. Darunter sticht ein Projekt des Britischen Filminstituts unter dem

1 Interviewausschnitt Elfriede Haßtenteufel. Alle hier zitierten Interviewtranskriptionen beruhen auf Videoaufzeichnungen der Verf.

2 Ebd.

3 Dieser Beitrag bezieht wesentliche Impulse aus meiner Dissertation zur Kinoerinnerung, die 2015 erscheinen wird.

Namen «Screen Dreams» hervor, das die Erinnerungen in fünf Filmclubs für ältere Menschen in der Londoner Region der 1920er- bis 1960er-Jahre mithilfe von Interviews erfasste und 2003 im Kontext einer Ausstellung veröffentlichte.⁴ In diesen Kontext fällt auch Annette Kuhns Forschungsprojekt zur britischen Filmkultur der 1930er-Jahre, deren Ergebnisse sie 2002 in dem Buch *An everyday magic* veröffentlichte.⁵ Ausgehend von den individuellen Erinnerungen von Zeitzeugen generiert sie Typen von Kinoerinnerungen, in denen der gesehene Film nicht immer im Mittelpunkt stehe.⁶ In den Kinoerinnerungen gehe es häufig um den Besuch im Kino als sozialem Akt.

Das Interesse an der Erforschung des Ins-Kino-Gehens stieg in den letzten Jahren national wie international an. Dies zeigt sich beispielsweise an der internationalen Forschergruppe HOMER, die das Zusammenwirken von Filmverleih, Cinema-Going und Filmerlebnis untersucht:

The History of movie-going, exhibition and reception or HOMER Group was founded in June 2004 by an international group of cinema scholars to promote the understanding of the complex phenomena of cinema-going, exhibition, and reception, from a multidisciplinary perspective.⁴⁷

Vergleichend betrachtet werden Entwicklungen im städtischen und ländlichen Milieu, in kolonialen und postkolonialen Epochen oder auch nicht kommerzielle und kommerzielle Screenings. Ein Teil der Ergebnisse dieses Forschungsnetzwerks ist in dem 2011 erschienenen Sammelband *Explorations in new cinema history* von Biltereyst, Maltby und Meers nachzulesen.⁸

Erhebung und Analyse von Kinoerinnerungen

Doch wie können Erinnerungen generiert und ausgewertet werden? Das Erheben von individuellen Kinoerinnerungen aus der Retrospektive heraus stellt einen besonderen Anspruch an das Erhebungsinstrument, da es einen komplexen Prozess an zum Teil stark visuelle Erinnerungsgegenstände abbilden muss. Die Methode des narrativen Interviews ermöglicht die Erhebung einer Kinoerinnerung, die außerhalb archivalischer Quellen liegt; denn der Erinnerungsträger, sprich das ehemalige Publikum, steht im Mittelpunkt der Exploration. Der offene Charakter des narrativen Interviews schafft den nötigen Entfaltungsfreiraum zur Entstehung von Stegreiferzählungen, um Kinogeschichten mündlich zu kommunizieren. Wichtig

4 Vgl. *Screen Dreams: Cinema-going in South East London 1920–60*. Age Exchange Reminiscence Centre, September–Dezember 2003.

5 Annette Kuhn: *An Everyday Magic*. London und New York 2002.

6 Annette Kuhn: «Was tun mit der Kinoerinnerung?» In: *Montage AV* 19/1/2010, S. 117–134.

7 Online unter: <http://www.cims.ugent.be/news/homer-workshop-homernecs-2013> (Stand: 22.2.2014).

8 Richard Maltby/Daniel Biltereyst/Philippe Meers: *Explorations in New Cinema History*. Chichester 2011.

ist dabei die filmische Dokumentation der Interviews, da dadurch auch nonverbale Gesten des Erinnerns festgehalten werden können. Um diese Erzählungen analysieren zu können, muss eine geeignete Analysemethode gefunden werden. Es empfiehlt sich ein schrittweises Vorgehen von der Mikro- zur Makro-Ebene. In sich abgeschlossene, individuelle Erzählungen über Kinoerlebnisse auf der Mikroebene werden zunächst einzeln erzähltechnisch und gesprächsanalytisch untersucht. Dabei wird die Ebene des zweiten Interaktanten, die Rolle des Interviewers, mit berücksichtigt, indem Gesprächsstrategien im Ganzen und Gesprächsschritte zur Kinoerinnerung im Kleinen unter Miteinbeziehung der nonverbalen Kommunikation untersucht werden.⁹ In einem zweiten Schritt geht es um eine Kategorisierung der analysierten Kinoerinnerungen. Erinnerungen an die Rezeption eines visuellen Mediums kennzeichnen sich durch ein antithetisch aufgebautes Spannungsgefüge: Nähe versus Distanz, Eigenes versus Fremdes, Vergangenheit versus Gegenwart, Verbalität versus Nonverbalität und schließlich Fiktionalität versus Realität. Dieses Gefüge bildet die Grundlage für die Aufstellung eines allgemeingültigen Systems, das die beiden Parameter, Erinnerungsgegenstand Kino und die Narration der Erinnerung daran, in einen Beziehungszusammenhang stellt. In einem dritten Schritt werden in Anlehnung an Maurice Halbwachs exemplarisch Rahmenbedingungen des Kinobesuchs untersucht, indem historische, politische und gesellschaftliche Einflussfaktoren auf das Medienhandeln im Lebenslauf bestimmt werden. Dabei kommt der Erinnerung an den ersten Kinobesuch eine besondere Bedeutung zu, da es sich um das initiiierende Ereignis im Medienkonsum des Rezipienten handelt. Einen Schwerpunkt bildet, daran anknüpfend, die Veränderung der Bedeutung des Kinos im Lebenslauf und damit auch die Veränderungsdynamik der Kinogehfrequenz. Doch was verbindet die Menschen in ihren gemeinsamen Erinnerungen an das Kino und die gezeigten Filme? Und welche Rückschlüsse lassen sich daraus für das damalige jugendliche Publikum ziehen? Zum Schluss sollten alle Aspekte der interdisziplinären Fragestellungen eine integrative Bündelung erfahren, bei der es zu klären gilt, in welcher Form die herausgearbeiteten Ergebnisse Beiträge zur Erforschung des kollektiven Kinogedächtnisses einer Generation liefern.

Im Folgenden werden Auszüge aus einer Studie zu den Kinoerinnerungen eines ländlichen Publikums im Saarland dargelegt. Gezielt befragt wurde die Generation der Kinojugend in St. Wendel im nördlichen Saarland, die sich in den 1930er- bis 1950er-Jahren im Alter der Adoleszenz befand. Es wurde darauf geachtet, dass die Interviewpartner möglichst einen Querschnitt der relevanten Jahrgänge 1915 bis 1937 abbilden, um so Charakteristika der kollektiven Erinnerung dieser Generation herausarbeiten zu können.

9 Klaus Bringer, Sven Sager: *Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung*. Berlin 2006.

Kinoerinnerungen geformt in Erzählinselfn

Kinoerinnerungen stellen die Erzählenden vor besondere Herausforderungen. Gesehenes und Erlebtes muss in Sprache geformt werden, um Erinnerungen zu kommunizieren. Zur Rekonstruktion von Kinoerinnerungen werden im Gesprächsverlauf so genannte Erzählinselfn verwendet, deren Spezifika an dieser Stelle skizziert werden sollen.

Die in sich geschlossenen Erzählinselfn weisen eine spezifische Bauform auf, die sie klar in Form einer Erzählrahmung vom restlichen Inhalt des Interviews separieren. Allein durch die spezifische Struktur der Erzähleröffnung lässt sich eine erste Typisierung der Kinoerinnerung unterscheiden, Erinnerungen an Filme und Erinnerungen an den Kinobesuch als sozialen Akt. Weitere Spezifika finden sich in der Binnenstruktur der Erzählinselfn, die durch unterschiedliche Formen der Annäherung an den Erinnerungsgegenstand charakterisiert sind. Analeptisch aufgebaute «Erinnerungsspiralen» gleichen einer schrittweisen Schärfung des Blicks auf den Erinnerungsgegenstand, indem diese Form der schleifenartigen Rückwendung so lange wiederholt wird, bis der/die Erzählende eine für ihn/sie größtmögliche Annäherung an seine/ihre Kinoerinnerung erreicht hat.

Da an einen kann ich mich noch gut erinnern. Das war FÄHRMANN MARIA. [...] Wer die Schauspieler? Keine Ahnung. Dafür war ich zu jung, ne? Aber an diesen Film kann ich mich noch/[...] eine bisschen düstere Szene [...] und die Frau, [...] die war der Fährmann. Wissen Sie, das hieß dann immer «Hol über!» Wenn die/Da gab es keine Brücke in diesem Film, in dieser Geschichte, ne? Und wenn man auf die andere Seite wollte, dann/dann hat man gerufen: «Fährmann, hol über!» Und dann ist der mit seinem Schiff/Das ging nur/An der Leine [demonstriert Leinenziehen] ist das dann rüber gerudert worden, also gezogen! Also, die hat an der Leine das Boot auf die andere Seite gezogen. Und dann ist man auf die andere Seite wieder gefahren worden. Das kann ich/An den Film kann ich mich gut/an diese Szene [!], immer wenn die gerufen haben «Fährmann, hol über!».¹⁰

Aufbau und Funktion von Erinnerungsspiralen lassen sich an der Erzählinselfn zum Film FÄHRMANN MARIA aufzeigen. Elfriede Haßtenteufel wiederholt darin in Variationen vier Mal den Ausruf «Fährmann, hol' über!»¹¹ und ergänzt Details der Handlung ihrer Geschichte, die im Hinblick auf die Spannung der Geschichte steigernd angeordnet sind. Folgende inhaltliche Punkte werden mithilfe von Erinnerungsspiralen ergänzt: das Setting der Geschichte, Marias Profession als «Fährmann», «der Tod», und die Beschreibung des «Tods». Höhepunkt der Geschichte bildet «der Tod» in Gestalt eines schwarz gekleideten Mannes am anderen Ufer des Flusses, der erst nach einem reflexiven Einschub näher beschrieben wird. Haßten-

¹⁰ Interviewausschnitt Elfriede Haßtenteufel.

¹¹ Ebd.

teufels Geschichte kreist in Form von Erinnerungsspiralen um diese unheimliche Begegnung, in deren Zentrum Marias Blick in den Tod steht.

Um die gespeicherten Bilder im Kopf zu versprachlichen, verwenden die Erzählenden vor allem Metaphern und physisches Erzählen. Mithilfe dieser Visualisierungsstrategien werden Erinnerungen aus ihrer Sprachlosigkeit befreit und erzählbar gemacht. Das Wohnzimmer



1 Peter Voss spielt den Fremden (Tod) in
FÄHRMANN MARIA

wird zur Bühne des Reenactments, und Wortneuschöpfungen beziehungsweise Metaphern ersetzen fehlende lexikalische Begriffe. Marianne Müllers und Waltraud Schmidts «Mondköpfe» sind ein gutes Beispiel hierfür:

[Marianne Müller] Und was mir bei dem allerersten Film/Was ich damals, also, auch noch ganz schrecklich gefunden habe, das war: So ein Tanzsaal, der hat ja in der Mitte die Tanzfläche und neben hat er so auf jeder Seite, wo die/die Tanzpaare dann gehockt haben, das Publikum und so, die haben dann ja nicht auf der Tanzfläche gehockt, sondern daneben und das war eine Erhöhung. So zwei, drei Tritte war das höher wie der Tanzsaal. Und dann von dort habe ich gesitzt und da von dort hat man die Menschen gesehen, also die Köpfe, wie lauter/wie der Mond, wie wenn das der Mond wäre. So flach [Gestik], wie ein Teller. Also, das war ganz komisch anzusehen. Und [...] Kannst du mal einen Moment abstoppen gerade? [zeigt auf Kamera] [Band stoppt] [...] Ja. [...] [Waltraud Schmidt interveniert: «Von den Mondköpfen!»]

[Marianne Müller] Ah ja! Die Gesichter, die haben einfach ausgesehen so von der Seite und das hat mich ja auch so schockiert.¹²

Eine besondere Nähe zum Erinnerungsgegenstand zeigt sich durch den Wechsel in den dramatischen Erzählmodus und das resultierende Zusammenfallen von Erzählzeit und erzählter Zeit. Die Dialoge erzeugen beim Zuhörer die Illusion des Miterlebens und helfen dem/der Erzählenden zudem bei der Strukturierung der Kinoerinnerungsepisode, indem sie wichtige Punkte im Erzählplot markieren.

Darüber hinaus sorgen erklärende Einschübe, die meist Routinen des Kinobesuchs beinhalten, für einen stabilen Rahmen, innerhalb dessen besondere, singuläre Ereignisse erzählt werden können. Solche Verzahnungen auf der zeitlichen Ebene der Frequenz finden sich auch in der erinnerten örtlichen Deixis, indem erinnertes und heutiger Ort interferieren. All dies sind Ausdrucksformen eines verbalen und nonverbalen Annäherungsprozesses, die die Erzählinselfen zur Kinoerinnerung charakterisieren.

12 Interviewausschnitt Marianne Müller. Aufzeichnung: Susanne Haake.

Vom Wesen der Erzählinselfn zur Kinoerinnerung

Die narrativen Annäherungen an den Erinnerungsgegenstand zeichnen sich durch den Umgang des Erzählers mit dem eigenen Erinnern und Nicht-Erinnern aus, der durch die Dynamik der Mündlichkeit geprägt ist. Die daraus entstehenden Charakteristika werden im Folgenden zusammengefasst.

Momente des Nachdenkens über die eigene Erinnerungsleistung finden sich in nahezu allen Erzählinselfn. Die Reflexionsebene dient dazu, mit Erinnerungslücken im Erzählen umzugehen. Darüber hinaus entstehen Kinoerinnerungen im Rahmen einer dialogischen Interaktion. Die direkte Ansprache des Zuhörers, beispielsweise in Form von Rückfragen, gleicht dabei einer Einladung zum Mitproduzieren beziehungsweise Mitbetrachten der Kinogeschichten und zeigt, dass diese nicht isoliert, sondern aus einer kommunikativen Gesprächssituation heraus entstehen. Die selbst gewählten Kommentierungen der Zuhörer im Hintergrund unterstreichen dieses Charakteristikum. Die Auswirkungen der Reflexivität auf den Erzählfluss gestalten sich jedoch ambivalent. Zum einen hilft das reflektierende Nachdenken bei der Wiederauffindung von Details im Gedächtnis. Zum anderen wird durch die reflexiven Einschübe eine Distanz zum Erzählten geschaffen, indem die Handlung der Geschichte unterbrochen wird. Diese Zäsuren im Erzählfluss wirken antiillusionistisch, denn sie lassen den Zuhörer die Gesprächssituation als Fiktionalisierungsprozess bewusst werden.

Kinonarrative besitzen zudem häufig den Charakter des Unvollständigseins. Sie gleichen einem kleinteiligen Mosaik, aus dem nur einzelne «Erinnerungssteine» im Gedächtnis geblieben sind, die erzählerisch miteinander verbunden und geordnet werden müssen. Dies gilt insbesondere für audiovisuell geprägte Erinnerungen, denn aus Filmen sind meist nur noch einzelne, emotional aufgeladene Bilder oder Szenen im Gedächtnis geblieben, so wie dies im Eingangszitat von Elfriede Haften-teufel zum Film FÄHRMANN MARIA der Fall ist. Handlungen zerbrechen, das Ende der begonnen Geschichten bleibt unerzählt. Ähnliche Fragmentierungstendenzen finden sich auch auf der rein auditiven Ebene, beispielsweise einzelne Melodielinien, die ohne Bezug auf den Filminhalt erinnert werden. Konservierungsmittel, wie z. B. die Schallplatte zum Film, lassen rein musikalische Fragmente im Gedächtnis bleiben. Das Höchstmaß an Fragmentierung findet sich in der Sprachlosigkeit. Dies geschieht immer dann, wenn die Mosaikteile nicht mehr narratologisch miteinander verbunden werden können. Sprechpausen, Satzabbrüche, aber auch Fragen, die unbeantwortet bleiben, lassen den Erzählfluss stocken oder ganz abbrechen.

Im Gegensatz zur Fragmentierung stellt die bewusste Auswahl der Erzählinhalte einen aktivischen Entscheidungsprozess der Erzählenden dar, nur das zu erzählen, was sie in der Erzählsituation als bedeutsam empfinden. Kinogeschichten erfüllen häufig eines der beiden folgenden Kriterien: Zum einen enthalten die Geschichten in Bezug auf die Textart ein komisches Element. Darunter fallen sicherlich Ge-

schichten, wie einen anekdotischen Charakter besitzen.¹³ Zum anderen spielt das Kriterium des herausragenden Moments eine wichtige Rolle. Routinehandlungen ohne Bezug auf das Außergewöhnliche finden häufig keine narrative Bearbeitung und verbleiben auf einer paraphrasierenden Ebene. Des Weiteren werden bestimmte Erinnerungsinhalte explizit ausgewählt, die nicht dem heutigen gesellschaftlichen Konsens entsprechen oder einen traumatischen Hintergrund besitzen. In Kinoerinnerungen mit nationalsozialistischen Bezügen überdecken häufig Rechtfertigungstendenzen den Erzählgegenstand, so dass keine narrativen Muster entstehen. Emotionale Erinnerungen, wie die Walter Schmitts an die Verfolgung seines Schwiegervaters, verhindern eine Versprachlichung von Erinnerungen zum Thema Nationalsozialismus.¹⁴

Das kommt schon allein/Das hat auch seinen Grund, nicht, (hmm) Das hat auch seinen Grund, nicht, dass ich/ (ähm) [zeigt auf seine Frau] Ihr Vater, nicht? Mein Schwiegervater. (hmm) Ist ja durch die Nazis, ist der abgesetzt worden, nicht? (hmm) Durfte nicht mal im Trierer Bezirk überhaupt bleiben. Musste verschwinden u.s.w. [...] (hmm) [...] Da können Sie sich ungefähr vorstellen, wie die Einstellung ist.¹⁵

Dadurch, dass die Befragten Kinogeschichten als Erzählinself konstruieren, machen sie sich das Erlebte zu eigen; denn fiktionale Filmplots werden im Erinnerungsprozess noch einmal transformiert und mit biografischen Details verwoben – gewissermaßen als Fiktion der Fiktion. Insbesondere durch physisches Erzählen wird der/die Erzählende selbst zur imaginativen Filmfigur. Fiktionalisierungsprozesse finden sich vor allem in den Verformungen der filmischen Erinnerung, wie in Marianne Müllers Erzählbeispiel, in dem sich die schwarz-weißen Fingernägel der Schauspielerin sich rot färben:

Und dann habe ich zum ersten Mal so geschminkte Frauen gesehen. Also man hat gesehen/So geschminkt, also Lippen geschminkt. Das hat man/Es war zwar ein Schwarz-Weiß-Film, aber man hat das gesehen mit roten Fingernägeln und so. Dann eben/Es war alles ganz anders, wie wir Menschen (ähm) gewohnt waren zu sehen, ne.¹⁶

Der Effekt der Interferenz zeigt sich folglich besonders deutlich im Verschwimmen der Filmwelt und realen Welt.

13 Interviewausschnitt Martin Schmidt.

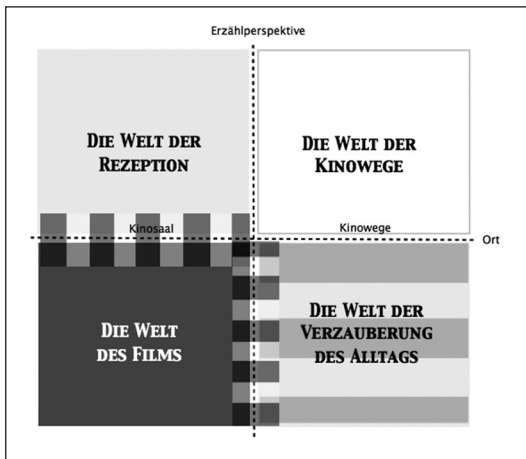
14 Interviewausschnitt Walter Schmitt.

15 Ebd.

16 Interviewausschnitt Marianne Müller.

Die Matrix der Kinoerinnerungen

Die Mikroanalyse der einzelnen Erzählinselfen zeigte deutlich, dass Kinoerinnerungen an konkrete Orte gebunden sind. Diese fungieren als so genannte «Erinnerungsanker», die den Zugang zur Geschichte über Jahrzehnte hinweg ermöglichen und die Kinogesichten vor dem Vergessen bewahren. Erinnerungsanker haben jedoch noch weiter reichende Funktionen. Downs und Stea sprechen von Karten, die als Gedächtnisstützen fungieren.¹⁷ Räumliche Vorstellungen dienen als Ausgangspunkt für die Ausgestaltung von Gedankenverläufen. Im Falle der untersuchten Kinoerinnerungen können dies auch imaginäre Orte sein, beispielsweise erinnerte



2 Die Matrix der Kinoerinnerungen

Erinnerungen nicht um einen homogenen «Erinnerungsort Kino» kreisen, sondern deren Akkumulationspunkte weiträumig verstreut sind. Kinogesichten spielen an ganz unterschiedlichen Orten, zu Hause, auf dem Weg ins Kino, im Kinosaal, auf der Leinwand, etc.. Erzählungen lassen sich so abstrahierend in einer Matrix kategorisieren.

Werden die beiden Dimensionen Ort und Erzählperspektive in eine Matrix eingetragen, so lassen sich zunächst links und rechts der Erzählperspektivenachse zwei Bereiche unterscheiden: außerhalb und innerhalb des Kinos. Innerhalb des Kinos ist der Kinosaal als besonderer Ort hervorzuheben. Beide Hälften werden noch einmal horizontal untergliedert, so dass vier Welten entstehen: die Welt der Kinowege, die Welt der Rezeption, die Welt des Films und die Welt der Verzauberung des Alltags. Die Charakteristika der vier Welten werden nun einzeln aufgezeigt, wobei

Filmorte. Zudem ist auch der historische Ort nicht frei von Bearbeitung, denn auch hier finden sich narrative Transformationen. Die Reimagination des historischen Orts, der in seiner ursprünglichen Form nur noch in der Erinnerung der Zeitzeugen existiert, lässt ein Setting entstehen, innerhalb dessen die Geschichten erzählt werden können.

Werden die örtlichen Erinnerungsanker der analysierten Erzählinselfen auf einer Landkarte platziert, so wird deutlich, dass die Kinoerinnerungen

17 Roger M. Downs/Davis Stea: *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*. New York 1982, S. 49.

ein besonderes Augenmerk auf die Beziehung der beiden Dimensionen, typische Erzählweisen und Hinweise auf den sozialen Rahmen gelegt wird.

a) Die Welt der Kinowege

Die erste Welt setzt die Erzählperspektive in Beziehung zu den Stationen auf dem Weg ins Kino. Erzählinself dieser Kategorie beinhalten häufig repetitive Handlungen, so wie dies beispielsweise in Martin Schmidts Erzählung «Bei den Patres» der Fall ist:¹⁸

[...] Und wir sind nach St. Wendel und da hatten wir dreißig Pfennige, fünfundzwanzig Pfennige hat das Kino gekostet und fünf Pfennige hats damals der Weck gekostet bei Lernerich Karl. Die hatten sonntags/Da hast du damals ein Weck bekommen. Dann sind wir dort entlang und wenn der keine hatte, dann sind wir auf den Patre Hof und da hats Kaffee gegeben. Und da gab es noch ein Gebet und beim Beten haben wir schon gekuckt. Gibt es Würfelzucker? Was steht auf dem Tisch? Ne. (lachen) Man war ja evangelisch. Und dann haben sie nachher nur noch Zucker, loser Zucker, kein Würfelzucker, da haben wir die Säcke noch voll gemacht.¹⁹

Der sonntägliche Gang ins Kino verkörperte für ihn Routine und selbst das Stibitzen des Zuckers am Kuchentisch der Patres stellt eine wiederkehrende Handlung dar. Die Geschichte hat er schon so oft erzählt, dass sie als Anekdote ins Familiengedächtnis eingegangen ist. Diese Welt zeichnet sich durch vielfältige Frequenzierungen in der Erzählweise aus: singuläre und repetitive Ereignisse, einmaliges und mehrmaliges Erzählen. Häufig werden unterschiedliche Frequenzen innerhalb einer Erzählinself miteinander verknüpft.

Erzählt wird meist aus der Wir-Perspektive; denn es handelt sich um Erzählungen auf dem Weg ins Kino, die in der Gruppe erlebt wurden. Das «Ich» ordnet sich in die Generation der jugendlichen Kinogänger ein und die Ankerpunkte in dieser Welt zeigen, dass den Zwischenstationen auf dem Weg ins Kino eine weit größere Bedeutung zukommt als dem gesehenen Film. Die Gruppe interagiert mithilfe von Dialogen, die dabei helfen, die Handlung der Geschichte zu konstruieren. Somit steht in dieser Welt der soziale Akt des Kinobesuchs im Vordergrund. Ins Kino zu gehen bedeutete, sich ein Stück erwachsener zu fühlen. «Wir wollten groß sein», wie es Hilde Schubmehl in ihrer Erzählung formuliert:²⁰

Ich weiß noch schön. Ich war mal im Kino mit meinen zwei Cousinen. Die eine Cousine war ein Jahr älter wie ich. Die kam von Kreuznach, war zu Besuch bei der Tante und der ihr Tochter. Die war zwar Jahre älter wie ich. Dann sind wir drei Cousinen ins Kino gegangen. (...) Und man war noch jung. Und wie das Kino aus war/Wie

18 Interviewausschnitt Martin Schmidt, Waltraud Schmidt und Ilse Kraushaar.

19 Ebd.

20 Interviewausschnitt Hilde Schubmehl.

spät war es dann da? (...) Wir hätten/Um zehn hätten wir sollen heim. Nein. Nein. Das Kino war/Ich weiß gar nicht. Soll das um neun aus gewesen sein? Auf jeden Fall haben wir gesagt: ‚Ach, wir gehen noch ins Café.‘ (stolze Körperhaltung) Man wollte groß sein. Dann sind wir ins Café Liell. [...] Weil/Und wir waren so harmlos (!) Wir zwei haben am Tisch gegessen und haben unser Gläschen getrunken und wir wollten nur groß (!) sein. Und sind wir/haben dann den Zug net bekommen und stehen dort und frieren in der Kälte. Wir waren ganz harmlos! War niemand bei uns sonst. Aber die Eltern machen sich dann Gedanken. Das ist ja klar. Auf jeden Fall habe ich meine Drassele (gemeint sind Schläge) bekommen und war doch nicht mehr die Jüngste. So geht es einem, aber ich bin ja nicht dran gestorben.²¹

Die Stationen auf dem Weg bis zum Kino als örtlicher Rahmen bedeuten eine stückweise Befreiung vom Elternhaus, wenn auch nur zeitlich begrenzt. Stationen wie Bahnhöfe werden in diesem Zusammenhang zum Symbol für eine wachsende Mobilität und damit für Unabhängigkeit der damaligen Jugendlichen.

b) Die Welt der Rezeption

In der Welt der Rezeption stehen fiktionale Filmwelt und erinnerte Realität in einem Spannungsgefüge zueinander. Auf der einen Seite steht die Faszination für die Vorführtechnik. Der Kinosaal wird vor allem bei frühen Kinoerinnerungen auf seine technische Möglichkeit, Bilder zu projizieren, reduziert. Walter Schmitts Erzählinsel zum Film PRINZESSIN TURANDOT ist hierfür ein Beispiel; denn die Filmrezeption dient ihm als Ausgangspunkt, um die Technik der Projektion in einer Gaststätte in seine Geschichte mit einfließen zu lassen.²²

Ja, also. Das erste Mal, nicht, habe ich, wie gesagt, als (...) dreizehn-, vierzehn-jähriger solch eine Kinoveranstaltung in einem Gastwirtsaal erlebt, nicht. Soweit ich mich entsinnen kann, war das also ‚Turandot‘, was dort abgespielt worden ist. (...) Dort wurde ich mitgenommen. (...) Den Eindruck, ja, die Technik hat mich vielleicht schon etwas interessiert, wie also derjenige, der die Apparatur dort hinten führte, das alles dort vorne, nicht, also, sehr, sehr schön auf den Bildschirm brachte. Das hat fasziniert (!), nicht, weil das etwas Neues war.²³

Der Inhalt des Films entzog sich schon bei der damaligen Rezeption seinem Verständnis und hat so keinen Bezugsrahmen in seinem Gedächtnis gefunden. Auf der anderen Seite findet eine Vermischung von Filmwelt und realer Welt statt. Eindrucksvoll zeigt sich dies an Elfriede Haßtenteufels Erzählinsel zu FÄHRMANN MARIA, in der sie selbst mithilfe physischen Erzählens als Fährfrau in einen Dialog mit dem Tod tritt.²⁴

21 Ebd.

22 Interviewausschnitt Walter Schmitt.

23 Ebd.

24 Interviewausschnitt Elfriede Haßtenteufel.

Da kam der Tod drin vor. Da hat/Ja. An die Geschichte kann ich mich nicht mehr so arg/, aber diese Bilder! Die haben sich festgebrannt. Weshalb? Wieso? Warum? Weiß ich nicht, ne? Auf jeden Fall (ähm) ruft dann die Stimme «Maria! Oder Fährmann, ruf über!» Die Frau hieß Maria in dem Film, das weiß ich noch! Und dann kam die da hin und steht hier eine Gestalt! (...) Rappeldürr. (...) der Tod. (Gestik) In schwarzes Gewandt, schwarze Kaputze, ne? Und dann (...) (angedeutetes Kopfschütteln) Und da hat die natürlich Angst bekommen, ne? Was soll das sein? Ich selbst weiß nicht mehr wieso, weshalb, warum das war, aber/Da kann ich mich noch gut dran erinnern. Scheinbar hatte ich da ein bisschen Angst, dass ich das behalten habe. (zustimmendes hmm) Kann ja gut sein, ne?²⁵

Das Erzählen über das Rezeptionserlebnis ruft noch zum Interviewzeitpunkt angstvolle Emotionen hervor, die sich besonders in ihrer Gestik und Mimik zeigen. Gerade diese stark mit Emotionen aufgeladenen Erinnerungen werden bevorzugt aus der Ich-Perspektive heraus erzählt. In diesem Falle tritt das Kollektive zurück und die individuelle und meist singuläre Erfahrung rückt in den Vordergrund des Gedächtnisrahmens der Erzählerin.

Die Temporalität des Kinos in der Welt verbindet sich mit der Temporalität der Welt im Kino. Dort, wo sich beide treffen, wird das Kino (in Foucaults Bedeutung des Wortes) eine Heterotopie «gewissermaßen [ein] Ort [...] außerhalb aller Orte, wiewohl [er] tatsächlich geortet werden [kann]» (Foucault 1993 [1967], 39).²⁶

Annette Kuhn spricht in Anlehnung an Michel Foucault von einem «anderen Ort», der aus dem Zusammentreffen der beiden Welten Kinowelt und Alltagswelt entsteht. Der entstehende Ort wird als von der eigenen Welt getrennt wahrgenommen, aber zugleich auch als dazugehörig. Dieses Paradoxon generiert eine hybride Welt, die für den Zeitraum der Rezeption entsteht.²⁷ Interferenzen bieten in der Retrospektive einen großen Spielraum für inhaltliche



3 Filmanzeige FÄHRMANN MARIA, St. Wendeler Volksblatt, 18.12.1936

25 Ebd.

26 Annette Kuhn: Heterotopie, Heterochronie: Ort und Zeit der Kinoerinnerung. In: Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hg.): *Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg 2010, S. 31.

27 Vgl. dazu Oliver Schmidt: *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende*. Marburg 2012.

Ergänzungen, Visualisierungen und Transformationen. Erzählinselfeln über Filmerinnerungen weisen häufig Fiktionalisierungen auf, indem das erinnerte Bild, meist in Form einer einzelnen Einstellung oder kurzen Sequenz, mit eigenen fiktiven Elementen ergänzt wird. Ein gutes Beispiel ist wiederum Elfriede Haßtenteufels Erzählinselfel zu FÄHRMANN MARIA, in der die Erzählerin den Ruf «Fährmann, hol' über!» in dem Filmplot ergänzt, auch wenn dieser im Film nicht erklang.²⁸

So individuell die Erinnerung auch ist, so kann dennoch davon ausgegangen werden, dass viele Kinogänger in ihrer Jugend ähnlich angstvolle Erfahrungen gemacht haben. Kuhn kommt in ihrer Studie auf vergleichbare Ergebnisse und betont, dass in frühen Begegnungen mit dem Medium Film der Wechsel zwischen dem Kino in der Welt und der Welt im Kino schwierig zu bewältigen war.²⁹ «Individuell im strengen Sinne sind nur die Empfindungen, nicht die Erinnerungen», betont Jan Assmann.³⁰ Die Erinnerungen selbst haben folglich immer noch einen Bezug zum sozialen Rahmen, jedoch aus individueller Perspektive. In diesen Kinoerinnerungen sind implizit die Wünsche der damaligen Generation verwoben, in eine Welt einzutauchen, die so ganz anders war als die eigene Welt.

Die Welt der Rezeption besitzt insbesondere durch das dargestellte Spannungsverhältnis die Funktion eines Transitorts, in dem Erinnerungen im Kinosaal und in der Filmwelt nicht nur parallel existieren, sondern sich in hybrider Form auch zu einer neuen Welt verbinden. Ist der Transit vollzogen, so verbringt der Zuschauer eine begrenzte Zeit zu Gast in der Filmwelt, die im Folgenden näher beschrieben wird.

c) Die Welt der Filme

In dieser Welt steht der gesehene Film im Vordergrund der Kinoerinnerung. Dies zeigt sich bereits in der spezifischen Art der Erzähleröffnung, die meist den Filmtitel und eine kurze Inhaltsbeschreibung des Films umfasst. Ein gutes Beispiel für diese Welt der Filme verkörpert Franz-Josef Denis' Erzählung über den Film DER ABTRÜNNIGE:³¹

[Interviewerin] Können Sie sich dennoch noch an Filme erinnern? Ich meine mich daran zu erinnern, dass es da so einen Film zum Karfreitag gab.

[F.J. Denis, überlappend] Ja! Da kann ich mich entsinnen. Das war eine Sache. Da gab es einen Film, der hieß «Der Abtrünnige». (...) Das war die Geschichte eines Geistlichen, eines katholischen Geistlichen, der seinen Beruf aufgegeben hatte und sich als, weiß nicht warum, irgendeinem Grunde, dann nichts mehr mit zu tun haben wollte. Und da ging das los im Film. Was der da machte und wie er sich da aus der Klemme zieht. (Gestik des Herauswindens mit den Händen) Wie er dann an einer Universität unterrichtet und wie er mit Studenten zusammenkommt und wie

28 Elfriede Haßtenteufel.

29 Kuhn 2010 (wie Anm. 24), S. 35.

30 Assmann 2013, S. 37.

31 Interviewausschnitt Franz Josef Denis.

dann (...) auch Studenten der Theologie, also aus dem Priesterseminar, (...) in einer Runde saßen eines Tages, da kann ich mich an diese (!) eine Szene erinnern (lächelt) und (...) Das war auch ein Film wegen dieses Inhalts und des Themas, den meine Eltern dann mir erlaubt haben zu sehen. Das/Der lief ausgerechnet an Karfreitag. Also deswegen ist das mir so im Gedächtnis/, weil das damals eine wirklich (...) sagen wir mal Ausnahmesituation war. Da war also, ich weiß nicht, wenn Sie sich interessieren über den Inhalt des Films (zustimmendes hmm) vielleicht gibt es ihn noch in einem verstaubten Archiv. Ich kann mich noch an eine Szene erinnern, die sehr bewegend war. Da hat dieser entsprungene Geistliche in einem Sektkübel eine ganze Flasche Wein konsekriert, wie das in der Kirche war, also in der Wandlung verwandelt (Gestik des Händedrehens) und dann wollte er das im Kreis herumgeben und, (...) ich weiß nicht, wer/Es ist Ihnen wohl bekannt (...) die/die Lehre der katholischen Kirche (unterstreichende Gestik der Hände) (zustimmendes hmm) mit dem konsekrierten Wein, der dann das Blut Christi (unterstreichende Gestik der Hände) darstellt, und dann hat einer dieser jungen Theologiestudenten das als ein Sakrileg angesehen und wollte nicht, dass da irgendwie die anderen sich darüber lustig machen. Holt den ganzen Sektkübel und trinkt ihn in einem Zug aus. Das war also sehr (lacht) erstaunlich und eine/eine bewegende Szene (lacht), kann ich mich noch daran erinnern, weil das so was Besonderes (Gestik der Hände) war.³²

Der soziale Akt des Ins-Kino-Gehens steht in Denis' Erzählung nicht im Vordergrund, da Hinweise auf Mitgänger oder andere kollektive Spuren nicht aufzufinden sind. Dies gilt besonders für die Binnenerzählung. Im Gegensatz zur Welt der Rezeption tritt hier das erzählende Ich fast völlig zurück, denn meist wird distanziert aus der Perspektive des Filmhelden in der dritten Person erzählt und der auktoriale Erzähler übernimmt die Beobachterrolle. Damit stellt die Erzählperspektive ein wichtiges Charakterisierungsmerkmal dieser Kinowelt dar. Durch die deskriptive Erzählweise finden sich visuelle Metaphern eher auf der Transitebene zur Filmwelt und nicht innerhalb der Filmwelt an sich.

In der Filmwelt werden Requisiten zu Handlungsträgern und geben dem Erzählstrang der Geschichte die nötige Fixierung. Im zitierten Beispiel von Franz-Josef Denis ist es der Kelch, der als Detailaufnahme den Höhepunkt der Erzählung markiert, indem sein Inhalt in einem Zug ausgetrunken wird. Häufig werden Filminhalte erzählt, die später im Fernsehen wiederholt wurden und dadurch in guter Erinnerung geblieben sind. Durch das wiederholte Sehen eines Filmstoffs überlagern sich die Erinnerungen an Filme, so dass die Kinoerinnerung anwachsend mit der Anzahl der Rezeption zu sehen ist. In diesem Fall kann von einer einmaligen Erzählung einer wiederholt gesehenen Filmhandlung gesprochen werden, die die Erinnerung wachhält.

Und dann der Ben Hur, der war ja dann Christ, net. Der hat sich ja dann in/in eine unchristliche (...) Frau hat er sich dann verliebt. Net ei. Und ist dann/er ist zum Christentum über und wie dann der Kaiser, Tiberias war der Kaiser, ne, damals, net, Kaiser Tiberias, Habe ich das noch richtig in Erinnerung? Net? (Lachen) Ja. Der hat ja den Einmarsch in Rom gemacht gehabt, ne. Und hat der Ben Hur, der hat oben auf der/auf dem Gebäude, net, hat der gekuckt nach dem Einmarsch, net, und da ist eine Dach/ein Ziegel runter gefallen, net. Und hat einen verletzt. Und da ist er ja gefangen genommen worden.³³

Im Falle des Films BEN HUR handelt es sich dabei um mehrere Remakes, die heute noch regelmäßig im Fernsehen gezeigt werden.³⁴ In der Erinnerung legen sich die Erinnerungen an diese Filme wie Schablonen übereinander und eine eigene, am Sehverhalten angepasste Erinnerung an den Film BEN HUR entsteht.

d) Die Welt der Verzauberung

Anders als die Welt der Kinowege besitzt die «Welt der Verzauberung» aufseiten der Alltagswelt hybride Strukturen. Diese entstehen jedoch in anderer Art und Weise als in der Welt der Rezeption. In der Welt der Verzauberung trägt der Erzähler Relikte aus der Filmwelt in seine Kinogeschichte hinein, die im Alltag stattfindet. Somit geschieht der Transit genau umgekehrt, das heißt aus der Filmwelt hinaus, und ein Stück weit subtiler. Die Erinnerungsstücke aus der Filmwelt leben als Ideen in den Köpfen der Zuschauer weiter und sie passen diese an ihre Lebenswelt an. Ein gutes Beispiel hierfür ist Hilde Schubmehl, die als gelernte Schneiderin mit einfachen Mitteln die Mode der Filmstars nachschneiderte.³⁵ Damit adaptierte sie den Glanz der Stars aus der Filmwelt hinaus in ihre eigene Welt und modifizierte sie nach ihren Möglichkeiten. Ein weiteres Beispiel für ein Erzähldetail ist die Nivea-Creme, durch die Marianne Müller sich wie ein geschminkter Filmstar und etwas erwachsener fühlte.³⁶

Und ein bisschen Nivea-Creme ins Gesicht geschmiert. Wenn man die hatte, da hat man schon Luxus gehabt. (Waltraud Schmidt: Ja) Und dann/Ich hatte sie nicht. Ich bin sie mir bei die Hildegard immer leihen gegangen. Ich bin mit den blanken Händen, wenn ich gewäscht war, bei die Hildegard. Das hatte immer. Dann habe ich gesagt: «Kann ich mir ein bisschen Nivea-Creme holen?» Und dann hat sie gesagt: «Ja.» Und die habe ich immer auf die Hände gemacht und ins Gesicht/(Gestik des Eincremens) Alle. Und dann war man schon fein. Da hat man sich/Da hat man noch ein bisschen gut gerochen noch. Parfüm gab es sonst auch keins. [...] Und dann hat man sich getroffen und hat die anderen bewundert, was die an hatten und/Man hat

33 Ebd.

34 Interviewausschnitt Irma Klein.

35 Interviewausschnitt Helene Schubmehl.

36 Interviewausschnitt Marianne Müller.

es fast schon gewusst, weil man hatte so viele Sonntagskleider nicht. Es hatte jeder immer dieselbe Sonntag'se an, bis mir sie nicht mehr gepasst hatten. Und dann hat man mal andere bekommen, ne. Und die waren oft auch schon Abgetragene von anderen. Ja, und dann ist man freudestrahlend und stolz, feinduftend (!), ins Kino.³⁷

Dies zeigt deutlich, wie solche Adaptionen aus der Filmwelt zum Symbol der Adoleszenz werden. Ähnliches gilt für akustische Filmrelikte in Form von Musik, die Jahrzehnte in der Erinnerung der Zeitzeugen überdauern. So werden Schallplatten abgespielt, auf denen die Lieblingslieder der Filme waren, oder die Tänze der Revuestars imitiert. Somit geschieht die Adaption auch auf körperlicher Ebene in Form physischen Erzählens. «Es gibt eine Art Assimilation des Magischen und eine Verzauberung des Alltäglichen, die für das Kinogedächtnis als besonderer Form des kulturellen Gedächtnisses durchaus spezifisch sein könnte».³⁸ Diese Verzauberung des Alltags untersucht auch Annette Kuhn in ihrer Studie, jedoch geht sie noch einen Schritt weiter, indem sie von Implantaten spricht.³⁹ Filmbilder und -sequenzen werden in die eigene Biografie übertragen und damit aus der Retrospektive heraus als eigene Erfahrung wahrgenommen.⁴⁰ Diese Aneignungen finden sich in den untersuchten Erzählungen der Zeitzeugen aus St. Wendel nicht in dieser starken Ausprägung. Adaptionen bleiben fragmentarisch, auch was ihre narrative Formung als Erzählinselelbe angeht. Erzähltechnisch ist diese Welt schwer einzuordnen, da die Inselstruktur nur noch verknüpft oder in Fragmenten vorhanden ist. Indizien zur Charakterisierung verkörpern in diesem Fall die Adaptionselemente aus der Filmwelt, wie eine Melodielinie, die dem Erzähler heute noch in Erinnerung ist. «Ich lasse mir als die Schallplatten laufen. Alte Operettenmelodien waren das. Sagen wir mal. Auch «Das Land des Lächelns» war ja damals auch so eine Operettenmelodie.»⁴¹ Die erzählte Welt der Verzauberung lässt sich auf dem Nachhauseweg und vor allem im Alltag der Erzähler verorten. Somit hat sich der Erzähler in dieser Welt sowohl geografisch als auch zeitlich am weitesten vom Kino selbst distanziert.

In diese Matrix können nun die ausgewerteten Erzählinselelbe eingetragen werden und es lässt sich ablesen, wo Akkumulationspunkte der Kinoerinnerungen entstehen. In der Abbildung auf Seite 78 wurden exemplarisch Erzählinselelbe den Welten zugeordnet. Die entstehenden hybriden Räume als Mischform der beiden Welten – erinnerte Alltagswelt und fiktive Filmwelt – wurden an den entsprechenden Stellen schraffiert, wobei betont werden muss, dass die Grenzen zwischen den Welten fließend sind. Mithilfe der Gestaltung der Punkte können des Weiteren Charakteristika der Erzählinselelbe gekennzeichnet werden, indem singuläre und repetitive

37 Ebd.

38 Kuhn 2010 (wie Anm. 24), S. 38.

39 Annette Kuhn: Was tun mit der Kinoerinnerung? In: *Montage AV* 19/1/2010, S. 128.

40 Welzer 2008, S. 185.

41 Interviewausschnitt Irma Klein.

Die Narratologie des Kinobesuchs

Das Central-Theater heute. Gitter versperren den Eingangsbereich, die verblichene Leuchtschrift strahlt abends schon lange nicht mehr, die Filmplakate in den Schaukästen sind Zeugen vergangener Kinoerlebnisse. Nichts erinnert mehr an die langen Schlangen an den Abendkassen, an das Herzklopfen bei der Ausweiskontrolle oder an die gebanntten Gesichter des jugendlichen Publikums, als die Fährfrau Maria das erste Mal am anderen Ufer des Flusses den «Tod» erblickte. Die Fotografie des Central-Theaters steht sinnbildlich für einen verlorenen Ort, dessen alternierende Belebung durch sein Publikum längst Geschichte geworden ist.⁴² Die Erinnerungen an das Kino ihrer Jugendzeit nahmen die Zeitzeugen mit nach Hause, sie sind Teil des Generationengedächtnisses geworden. Als Memorandum an die Blütezeit des Kinos kehrten die Erinnerungen dorthin zurück, wo sie einst entstanden, nämlich in die Köpfe des rezipierenden Publikums.

«Ins Kino zu gehen war für mich die Krönung!», ruft Elfriede Haßtenteufel euphorisch während des Interviews.⁴³ Der Kinobesuch besaß eine wichtige emotionale Funktion innerhalb der Adoleszenz der befragten Generation. Ins Kino gehen zu dürfen bedeutete, sich ein Stück weit erwachsen zu fühlen, und stellt somit ein Symbol der zumindest zeitweiligen Befreiung vom Elternhaus dar, insbesondere aus der Perspektive der weiblichen Erinnerungen.

Dies zeigt sich deutlich durch den erzählten Gruppeneinfluss auf den Kinobesuch, sei es in Form der Familie, Schule oder auch der parteipolitischen Organe. Die Filme auf der Leinwand luden zum Reisen in eine fremde Welt ein, die sich konträr zur eigenen Alltagswelt darstellte, wobei der regelmäßige Kinogang bei vielen fest



6 Das geschlossene Central Theater in St. Wendel (Aufnahme von 2014)

42 Fotografie erstellt von Jessica Forster (2014). Das Central-Theater schloss 1996 (vgl. «Ein leuchtender Stern am Kinohimmel», Saarbrücker Zeitung, 26.11.2012).

43 Interviewausschnitt Elfriede Haßtenteufel.

zur Freizeitgestaltung gehörte. Die Ausflüge in die Filmwelt vereinen somit sowohl Routine als auch «Verzauberung».

Ausgehend von diesen Betrachtungen finden sich in den untersuchten Erzählinstanz ähnliche Erfahrungshorizonte, die in der generierten «Matrix der Kinoerinnerung» mithilfe der beiden Dimensionen Orte und Erzählperspektive zugeordnet wurden. Diese Funktionswelten sind jedoch in einem historisch-politischen Kontext zu betrachten. Bedingt durch die geografische Lage und historische Situation des Saarlands in der verwiesenen Studie beeinflussen vor allem die Ideologie des Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg die Entstehung und Formung von Kinoerinnerungen. So lassen emotional aufgeladene Ereignisse wie die Ankunft der Amerikaner 1945 und das damit empfundene Ende des Zweiten Weltkriegs Erinnerungen an die Routine des Kinobesuchs oder die fiktionale Filmwelt verblassen. Es zeigt sich, dass die analysierten autobiografischen Kinoerinnerungen kollektive Spuren enthalten. Kinogeschichten verweisen häufig auf Gruppenerinnerungen aus der Wir-Perspektive, in denen der gesehene Film zur Nebensache wird. Die Erzählperspektive ist somit ein erstes Indiz für kollektive Erfahrungen. Ein gutes Beispiel geben die Geschichten zum Jugendverbot ab 18. Die ideenreichen Überwindungsversuche und damit verbundenen Konflikte mit der Erwachsenenwelt stehen sinnbildlich für Liberalisierungsversuche der damals jugendlichen Generation gegenüber der Erwachsenenwelt. Darüber hinaus lassen sich subtilere Formen kollektiver Spuren finden. Der häufig verwendete Begriff «Rasiersitz» als generationenspezifischer Ausdruck für die vorderste Sitzreihe im Kinosaal ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben.

[...] Und wir haben dann immer vorne gehockt auf dem Rasiersitz. (hhm) Das sind die billigen Plätze, ne. Die haben vorne/Da haben wir vorne immer so gehockt und haben hoch gekuckt, ne. Die anderen konnten gerade kucken, weil die höher gehockt haben. Und deswegen hat das heißen Rasiersitz, weil du den Kopf hast müssen hoch machen. Ne. Das war vorne die ersten drei, vier Reihen, das waren die billigen Reihen, das war der Rasiersitz.⁴⁴

Kollektive Einflüsse sind jedoch einem dynamischen Prozess untergeordnet, denn Kinogeschichten rekonstruieren sich fortwährend im Laufe der Zeit neu. So ist die Bedeutung des Kinos der Veränderungsdynamik des Lebenslaufs untergeordnet und mit jedem Wechsel der Generationen ändert sich auch der Bezugsrahmen kinematographisch geprägter Erinnerungen an die Jugendzeit.

Die im Rahmen der verwiesenen Forschungsarbeit aufgezeichneten Interviews sind als Teil einer narrativen Erinnerung an das Kino in das kulturelle Gedächtnis eingegangen. Die in einem kommunikativen Prozess angefertigten Erinnerungen haben durch die filmische Dokumentation die dazu nötige Mediatisierung erfahren. In

44 Interviewausschnitt Martin Schmidt.

ihrer spezifischen audiovisuell-biografischen Form leisten sie, neben den archivalischen Quellen, wie zeitgenössische Fotografien, Presseberichte und Dokumente, einen kleinen Beitrag zur Untersuchung der Erinnerungsformen des ehemaligen Publikums an das Kino der 1930er- bis 1950er-Jahre, jedoch bleiben noch weiterführende Fragen unbeantwortet. Als spannendes Untersuchungsfeld stellt sich genderspezifische Erinnerungsmodi heraus, die bislang kaum differenziert untersucht worden sind. Doch das Zeitfenster zur Erhebung der Kinoerinnerungen ist im Begriff, sich zu schließen. Somit ist weiterhin die Forschung gefragt, an der Schwelle des Wechsels der Generationen die vielfältigen Kinoerinnerungen zu konservieren und wissenschaftlich auszuwerten.