

AUGENBLICK

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

61

Kino und Erinnerung

SCHÜREN

AugenBlick

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Ursula von Keitz, Beate Ochsner,
Isabell Otto, Bernd Stiegler und Alexander Zons
in Zusammenarbeit mit Heinz B. Heller

Eine Veröffentlichung der Arbeitsgruppe Medienwissenschaft
im Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz
Heft 61, Juni 2015

Herausgeberinnen und Redaktion dieser Ausgabe:
Susanne Haake und Ursula von Keitz

Redaktionsanschrift:
Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft
Universitätsstraße 10, Fach 157, 78457 Konstanz
<http://www.uni-konstanz.de>

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr
Einzelheft € 9,90
Jahresabonnement € 25,–
Jahresabonnement für Studierende € 20,–
Bestellungen an den Verlag
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Druck: Difo-Druck, Bamberg
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-961-5

Inhalt

Einleitung	5
<i>Irina Gradinari</i>	
Erinnerung als Film	
Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945	8
<i>Lena Eckert/Silke Martin</i>	
Filmisches Erinnern und kulinarische Zukunftsentwürfe im Alter	
OMA UND BELLA (USA/D 2012, Alexa Karolinski)	38
<i>Eva Kuhn</i>	
Jonas Mekas' Mnemotaktik	
oder: LOST LOST LOST, ein filmisches Gedächtnis	47
<i>Susanne Haake</i>	
«Ins Kino gehen war für mich die Krönung!»	
Narrative Modi der Erinnerung an das Kino	63
Abbildungsnachweis	82
Die Autorinnen	83

Einleitung

In den letzten Jahrzehnten bildet die Gedächtnisforschung ein stark anwachsendes Forschungsgebiet. Dabei sind sowohl nationale, kollektive Erinnerungsformen als auch individuelle Formen der Memoria Gegenstand der Untersuchung. Dem Medium Film kommt dabei eine ganz besondere Rolle zu. Die große Anzahl an Filmen, die sich mit der Erinnerung und ihren Formen auseinandersetzen, unterstreicht die bedeutsame sinnstiftende Funktion des Mediums Film. Dies ist auch auf die große Anziehungskraft des Kinos zurückzuführen. Der Film dient wie kein anderes Medium als Ausdrucksform für kollektive Erinnerungen, die in sich nicht statisch sind, sondern sich im Laufe der Zeit transformieren. Einschneidende historische Ereignisse wie der Erste und Zweite Weltkrieg prägen die medialen Erinnerungsbilder vieler Nationen. Im Rahmen des audiovisuellen Erinnerungsprozesses unterliegen diese einer stetigen Diskussion darüber, was unter einer nationalen Identität zu verstehen ist. Geschichtsbilder werden im Hinblick auf den geschichtspolitischen Diskurs immer wieder neu überdacht und angepasst. Neue kollektive Identitätsbilder entstehen.

Filmische Erinnerungen beinhalten jedoch, neben den großen historischen Sinnbildern in der Geschichtsschreibung, ebenso individuell-biografische Erinnerungen. Biografische Werke als Ausdruck des Selbst existieren von Anbeginn an, von der Literatur bis hin zur Fotografie, und erfahren eine mediale Archivierung. Insbesondere der Dokumentarfilm dient als biografische Projektionsfläche, in der der Autor via Kamerabild und Ton in Interaktion mit dem Zuschauer tritt. Die eigene Familiengeschichte und ihre Erinnerungstopoi erfahren dabei eine Inszenierung und Kommentierung. In Tagebuchfilmen beispielsweise finden sich biografische Selbstbilder der Filmemacher, medial in Form gebracht und kommentiert. Das eigene Leben wird dadurch in einen Sinnzusammenhang gebracht, die Rolle des Kinos in seiner Erinnerungsfunktion reflektiert.

Doch was geschieht mit diesen filmischen Erinnerungen, die der Zuschauer aus dem Kino mitnimmt? Was bleibt am Ende von den frühen Kinoerlebnissen in der eigenen Lebensgeschichte? – In den letzten Jahren wendet sich der Fokus der medienwissenschaftlichen Erinnerungsforschung zunehmend der Untersuchung des Publikums und dessen Erinnerungen an das Kino zu. Es wird untersucht, in welcher Form Filmbilder mit den eigenen biografischen Erinnerungsbildern im Gedächtnis korrespondieren und miteinander verschmelzen. Filmbilder werden, meist unbemerkt, Teil des eigenen Familiengedächtnisses.

Der vorliegende Band «Kino und Erinnerung» gibt einen Einblick in dieses vielfältige und stetig wachsende Forschungsfeld. Die Beiträge repräsentieren dabei ein

Untersuchungsspektrum, das von den kollektiven, nationalen Erinnerungsbildern, die die Filme selbst entwerfen, bis hin zu individuellen Erinnerungsformen an das Kino reicht.

Irina Gradinari untersucht die Auswirkungen großer politischer Ereignisse, wie des Falls der Berliner Mauer oder des Endes des Kalten Krieges nach 1989, im Hinblick auf die Aushandlungsprozesse um nationale Identitätsbilder und Strukturen der Selbstvergewisserung in den europäischen Ländern. Insbesondere geschichtliche Themen wie der Zweite Weltkrieg wurden nach Gradinari dazu benutzt, nationale Selbstbilder zu überdenken. Der Zweite Weltkrieg werde auch heute noch äußerst stark geschichtspolitisch umkämpft und immer wieder neu definiert. Die Autorin betont, dass bislang kein geeignetes filmwissenschaftliches Erinnerungsmodell existiere, das die spezifische Funktion von Filmen für das kollektive Gedächtnis beschreiben würde. Genau hier setzt ihre Forschung an. Irina Gradinari tastet sich in ihrem Essay an ein solches Erinnerungsmodell heran und formuliert drei wichtige Kriterien eines solchen Modells: Sinnstiftung, Bewältigung und Emotionen.

Silke Martin und Lena Eckert betrachten den Film in seinen Äußerungen über das Leben, das Alter(n) und das Erinnern. Im Zentrum ihrer Untersuchung steht der Film *OMA UND BELLA* von Alexa Karolinski. Dieser zeigt die performative Handlungsfähigkeit des Films, welche das Erinnern an, das Schreiben von und das Entwerfen des eigenen Lebens in besonderer Art und Weise vermittele. Der Dokumentarfilm zeigt die Protagonistinnen Oma und Bella beim Kochen, ihrem Lebensinhalt, das zugleich die Grundlage und die Ausgestaltung ihrer Freundschaft bildet. Das Zubereiten jüdischer Speisen zeige ihre innige Freundschaft zueinander, aber auch die Reise zu sich selbst und ihrer Familiengeschichte, denn beide verloren ihre Familie durch den Holocaust. Die Autorinnen nähern sich mit ihrer Analyse der filmischen Medialität des Erinnerns, indem sie bestimmte Aspekte wie Alter(n), Erinnern, Leben und Film untersuchen. Sie zeigen, dass nicht nur Vergangenes und Gegenwärtiges mit dem Film erinnerbar und wahrnehmbar wird, sondern wie auch Zukunftsentwürfe gestaltet und erinnert werden können.

Eva Kuhns Artikel befasst sich mit den Tagebuchfilmen des litauischen Filmregisseurs, Autors und Kurators Jonas Mekas. Über siebenundzwanzig Jahre liegen zwischen dem Zeitpunkt des ersten filmischen Tagebucheintrags, einem Selbstportrait von Jonas Mekas aus dem Jahre 1949, und der Edition des Tagebuchfilmes *LOST LOST LOST* im Jahre 1976, in den der frühe Tagebuchfilm ebenso integriert ist. Die Autorin stellt sich die Frage, ob uns die filmischen Augenblicke aus der Vergangenheit als Erinnerungen adressieren oder ob sie illusionistisch als aktuelle Gegenwart wahrgenommen werden. Der memoriale Aspekt wird insbesondere durch die Präsenz von Mekas' Stimme im Voice-Over repräsentiert. Mekas' Ästhetik seiner filmischen Tagebücher stehe in einem Spannungsverhältnis von Absenz- und Präsenzeffekten und reflektiere dabei die phänomenale Qualität der Erinnerung. Mekas' Vermächtnis an gefilmtem Leben gleiche einem Flickwerk und genau die-

ser Fragmentcharakter unterstreicht die Natur des Vergessens, welches als Teil der Erinnerung erklärt wird.

Susanne Haake geht in ihrer Betrachtung filmischer Erinnerungen einen anderen Weg, indem sie das Publikum in das Zentrum ihres Forschungsinteresses stellt. Sie untersucht erzählte Erinnerungen über das Kino und Filme der Jugendzeit und entwickelt mit ihrer Matrix der Kinoerinnerung ein Analyseinstrument zur Erfassung von kinematografischer Memoria. Hierzu wurden Zeitzeugen, die in den 1930er- bis 1950er-Jahren ins Kino gingen, in narrativen Interviews zu ihren Erinnerungen befragt. Betrachtet man die vorgestellten Kinowelten, so wird deutlich, dass sich kinematografische Erinnerungen nicht nur um den gesehenen Film selbst drehen, sondern der soziale Aspekt des Ins-Kino-Gehens mit seiner Bedeutung für die Adoleszenz eine bedeutsame Rolle spielt.

Erinnerung als Film

Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmen nach 1945

Erinnerung und Film: Aufriss eines Problemfeldes

Der Fall der Berliner Mauer und das Ende des Kalten Krieges stießen nach 1989 in allen europäischen Ländern Aushandlungsprozesse um nationale Identitätsbilder und Strukturen der Selbstvergewisserung an. Im Zuge dieser Neuverständigung wurde die Geschichte als Argument benutzt¹, um nationale Selbstbilder zu überdenken. Im Zentrum standen dabei vor allem die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die damit verbundenen Kommemorationspraktiken, deren identitätsstiftende Funktion auf diese Weise deutlich wurde: Der Zweite Weltkrieg bleibt bis heute ein äußerst umkämpftes geschichtspolitisches Feld, das bei gesellschaftlichen Änderungen als eines der ersten revidiert und neu definiert wird.

Medien spielen in diesem Revisions- und Aushandlungsprozess insofern eine wichtige Rolle, als sie zum zentralen Ort der nationalen Selbstvergewisserung wie auch der Formierung kollektiver und individueller Bilder wurden. In einem zuvor nicht bekannten Ausmaß vermitteln sie so etwas wie eine Zusammengehörigkeit und Homogenität des nationalen Kollektivs. Die Unmittelbarkeit medialer Bilder sowie die Verbreitung der Kinokultur beeinflusste schon früh kulturelle Sinnstiftungsprozesse und avancierte spätestens mit der Entstehung der Fernsehkultur zum Leitmedium identitärer Prozesse, welche sich seither an den Gesetzen audio-visueller Medien ausrichten. Vor allem Kriegsfilme spielen aufgrund ihrer Popularität und Verbreitung eine zentrale Rolle für kollektive Vergangenheitsbilder.² So wies Harald Welzer in seiner Studie zum kommunikativen Gedächtnis darauf hin, dass biographische Kohärenz nicht nur nach einem quasi-filmischen Prinzip der Montage gebildet wird, sondern sich sogar unmittelbar auf Filmszenen stützt. Die von ihm Befragten gaben etwa Szenen aus *IM WESTEN NICHTS NEUES* (USA 1930, R: Lewis Milestone), *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (DEFA 1946, R: Wolfgang Staudte),

- 1 Beate Binder, Wolfgang Kaschuba, Peter Niedermüller: Inszenierungen des Nationalen – eine einleitende Bemerkung. In: dies. (Hg.): *Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 7–15, hier S. 9.
- 2 Knut Hickethier: Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis. In: Waltraud «Wara» Wende (Hg.): *Krieg und Gedächtnis*. Würzburg 2005, S. 347–365.

DIE BRÜCKE (BRD 1959, R: Bernhard Wicki) und DAS BOOT (BRD 1981, R: Wolfgang Petersen) als eigene, persönliche Erlebnisse wieder.³ Auch im kulturellen Selbstvergewisserungsprozess spielt der Kriegsfilm insofern eine wichtige Rolle, als dass bei wichtigen politischen Umbrüchen eine Steigerung der Zahl der Produktion beobachtet wurde: In der DDR gehörte der sogenannte Antifaschismusfilm zu den bestfinanzierten Genres,⁴ und auch im wiedervereinigten Deutschland kam es in den 1990ern zu einer Konjunktur des Kriegsfilms, die es davor in diesem Ausmaß nur in den 1950ern gegeben hatte – genau in der Zeit der Neuverhandlung der nationalen Selbstbilder nach der Teilung Deutschlands und der Entstehung der BRD.⁵

Zum Kriegsfilm existiert bereits eine breite Forschung, und besonders im letzten Jahrzehnt erschienen sehr viele Studien, die auf die aktuelle Konjunktur des Kriegsfilms reagierten.⁶ Hinzu kommt eine kaum überschaubare Forschung zum Holocaust im Film.⁷ Bereits in der DDR wurden mehrere Studien zum Antifaschismusfilm veröffentlicht.⁸ Auch aktuell werden DEFA-Filme und die Medien der DDR

- 3 Harald Welzer: *Das Kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2005, S. 180–181.
- 4 Vgl. dazu Anne Barnert: *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*. Marburg 2008 (= *Marburger Studien zur Medienforschung*).
- 5 Philipp von Hugo: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, München 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59), S. 453–478.
- 6 Hier um nur einige wenige zu nennen: AugenBlick 17/1994: *Erinnerung und Geschichte*; AugenBlick 36/2004: *Zur Neuen Kinematographie des Holocaust. Das Kino als Archiv und Zeuge*; Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Schmidt, Wolfgang (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59); Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*, Stuttgart 2006; Stephen Jaeger, Christer Petersen (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*. Bd. 2 Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel 2006; Sonja M. Schultz: *Der Nationalsozialismus im Film. Von TRIUMPH DES WILLENS bis INGLOURIOUS BASTERDS*. Berlin 2012; Elisabeth Bronfen: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M. 2013.
- 7 Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien 1997 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht*, Bd. 10); Margrit Fröhlich, Hanno Lowewy, Heinz Steiner (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003 (= *Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts*, Bd. 19); Margrit Fröhlich, Christian Schneider, Karsten Visarius (Hg.): *Das Böse im Blick: Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*. München 2007; Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hg.): *Nachbilder des Holocaust*. Wien, Köln, Weimar 2007; Burkhard Röwekamp: *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*. München 2011; Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narration des Holocaust*. Bielefeld 2011; Claudia Bruns, Asal Dardan, Anette Dietrich (Hg.): *«Welchen der Steine du hebst». Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin 2012; Ursula von Keitz, Thomas Weber (Hg.): *Mediale Transformationen des Holocaust*. Berlin 2013.
- 8 Z. B. Allmuth Leugner: *Wirkungsästhetische Probleme des DEA-Spielfilms im Untersuchungszeitraums 1977/78*. Leipzig 1980 (Dissertation); Hendrik Rahn: *Filmkunst im Friedenskampf. Zu Problemen der wertorientierenden und persönlichkeits-bildenden Funktion von DEFA-Spielfilmen*. Berlin 1984 (Dissertation).

aus verschiedenen Perspektiven untersucht.⁹ Als ausgesprochen beliebt erscheinen in diesem Zusammenhang Reflexionen zum kulturellen Gedächtnis insgesamt und zum Trauma insbesondere¹⁰, jedoch existiert bis heute kein filmwissenschaftliches Erinnerungsmodell, das die spezifische Funktion von Filmen für das kollektive Gedächtnis aufschlussreich beschreiben würde. Die zahlreichen exemplarischen Studien zu einzelnen Filmen, die inzwischen erschienen sind, erweisen sich in Teilen durchaus als hilfreich, bestimmte kulturelle Phänomene zu entschlüsseln; allerdings bleibt die Forschung insgesamt disparat, heterogen in ihren methodischen Zugängen und durch Vorlieben zu bestimmten Filmen gekennzeichnet¹¹, wodurch es nachgerade als unmöglich erscheint, ein umfassendes Erinnerungsmodell zu entwickeln. Zudem bauen die grundlegenden Studien zu kollektiven, kulturellen, kommunikativen und sozialen Gedächtnissen¹² ihre Modelle vorwiegend auf dem literarischen Medium auf und betrachten Filme höchstens als mediale Auslöse- und Hinweisreize, die sich durchaus an diskursiven Prozessen einer Kultur beteiligen, für diese allerdings keinen konstitutiven Charakter besitzen könnten. Nach wie vor scheint das Konzept der Trennung von Literatur als Hochkultur und Film als Populärkultur leitend zu sein. Vor diesem Hintergrund erstaunt es dann auch nicht, dass die Konstituierung des kollektiven Gedächtnisses nur dem «ersten» Medium und institutionellen Einrichtungen (Museen, Archive usw.) zugeschrieben und visuelle Massenmedien allein als Stimuli abgewertet werden.

Der Grund für diese Abwertung des Films liegt nach Erll und Wodianka¹³ im Übermaß an Medienangeboten. Die Autorinnen rekurrieren auf Aleida Assmann, die wie folgt formuliert:

- 9 Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.): *Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. In: *Close up: Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*, Bd. 13, Konstanz 2000; Barbara Eichinger, Frank Stern (Hg.): *Film im Sozialismus – die DEFA*. Wien 2009; Günter Jordan: *Film in der DDR: Daten, Fakten, Strukturen*. Hg. von Filmmuseum Potsdam, Potsdam 2009; Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Medien-geschichte*. Berlin 2012; Anne Barnert: *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*. Marburg 2008 (=Marburger Studien zur Medienforschung); Peter Zahlmann: *Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010.
- 10 Anton Kaes: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987; Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*. Stuttgart 2000; Stefan Zahlmann: *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*. Berlin 2001 (=Innovationen: Bibliothek zur Neueren und Neuesten Geschichte, Bd. 9); Frank Stern, Julia B. Köhne, Karin Moser, Thomas Ballhausen, Barbara Eichinger (Hg.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Wien 2007; Thomas Elsaesser: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin 2007; Gerhard Lüdeker: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München 2012.
- 11 Einer der beliebtesten Filme der Forschung sind beispielsweise *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, *DER UNTERGANG* und *SCHINDLERS LISTE*.
- 12 Überblick bei Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2005.
- 13 Vgl. Astrid Erll, Stephanie Wodianka: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung*. Berlin, New York 2008, S. 13.

Die Massenmedien schaffen wichtige Impulse und Auslösereiz für das kulturelle Gedächtnis, ohne selbst eines zu produzieren. Sie sind unentbehrlich, um es zu aktivieren, doch es bedarf anderer Instanzen, um es zu bilden. Der größte Teil der Medienangebote geht unwiderruflich verloren; ein kleiner Teil landet im kulturellen Speichergedächtnis, ein winziger Ausschnitt davon wird Bestandteil des kulturellen Funktionsgedächtnisses.¹⁴

Diese Annahme wurde bis heute kaum infrage gestellt oder gar revidiert. Mit diesem Essay, der als *work in progress* zu verstehen ist, soll daher ein Versuch unternommen werden, ein tragfähiges Modell eines filmisch geprägten kulturellen Gedächtnisses zu skizzieren.

Ein Modell filmischer Erinnerungen

Kriegsfilme oder Filme, die das Thema des Zweiten Weltkrieges zentral behandeln, eignen sich aus mehreren Gründen als Untersuchungsgegenstand des kollektiven Gedächtnisses. Unter dem kollektiven Gedächtnis verstehe ich die von Astrid Erll beschriebene konstitutive Interaktion dreier Dimensionen der Kultur, die der «Zeichenbenutzer, <Texte> (im weiten kultursemiotischen Sinne [...]) und Codes».¹⁵ Zur sozialen Dimension gehören die individuellen und institutionellen Träger des Gedächtnisses, die materielle umfasst die Medien und ihre Produkte und zur mentalen zählt man kulturspezifische Schemata, Codes, also die «vorherrschende mentale Disposition» einer Gemeinde – ihre Normen, Werte, Denkmuster, Selbst- und Fremdbilder usw.

Der Kriegsfilm gilt als eines der wichtigsten Genres in der europäischen Kultur, da es sich um ein Kollektiv-Genre handelt: Der Krieg betrifft in der Regel die ganze Gesellschaft, und der Zweite Weltkrieg überstieg hinsichtlich der Involviertheit der Bevölkerung und des Ausmaßes der Zerstörung alle zuvor bekannten Dimensionen. So gelten die Erinnerungen an diesen Krieg als staatspolitisch wichtig, was an der Finanzierung dieser Filme – sie gehören zu den teuren Genres – und ihrer großen Anzahl zu sehen ist. Seine gesellschaftliche Bedeutung kann zudem an den öffentlichen Debatten abgelesen werden, welche die Werke auslösten. Kriegsfilme werden immer an ihrem Authentizitätsgrad und ihrer Realitätsnähe gemessen, also an der Frage, ob sie den Krieg «wahrheitsgetreu» abgebildet haben – was auch immer darunter zu verstehen ist. Aufgrund seines staats- und identitätsstiftenden Charakters steht dieses Genre unter einem enormen Druck, «Wahrheit» zu produzieren und einen authentischen Zugang zur Vergangenheit herzustellen.

Dass Produzent/innen und Rezipient/innen mit ihrem Anspruch an die Kriegsfilme nicht falsch liegen, bestätigt darüber hinaus deren Rolle in der Formierung

14 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2011, S. 242.

15 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Stuttgart 2005, S. 102.

der Vorstellung über den Zweiten Weltkrieg. Den konstitutiven Wechselbezug von Kriegstechnologien, Filmtechnik und Wahrnehmung des Krieges wies bereits Paul Virilio überzeugend nach.¹⁶ Aber nicht nur auf einer medientechnischen Ebene sind Kino und Krieg miteinander verkoppelt. Die Kriegskameramänner der Deutschen Wochenschau machten auf das Problem der Darstellung bzw. Nicht-Darstellbarkeit des Krieges aufmerksam,¹⁷ das sie mit ihren Bildern zu bewältigen versuchten: An der Front war es in der Regel äußerst laut, und es gab zumeist nicht viel zu sehen. Der Feind war zu weit entfernt, die Geschosse flogen viel zu schnell, so dass es kaum möglich war, den richtigen Moment für die Dreharbeiten zu finden. Hinzu kam, dass sich die Front über viele Kilometer hinzog und man daher keinen Überblick über das Geschehen hatte. Informationen waren niemals zuverlässig, wurden sie doch oft aus strategischen oder ideologischen Gründen zurückgehalten oder verändert.¹⁸ Außerdem handelten die Filmemacher/innen im Dienste der Kriegspropaganda. Sie wollten den Krieg von seiner «Schokoladenseite» zeigen, wie sich der ehemalige Reichsfilmintendant Fritz Hippler gegenüber den Filmemachern Niels Bolbrinker und Thomas Tielsch einmal äußerte.¹⁹ Ein homogenes und sinnvolles Gesamtbild des Krieges besaßen somit nicht einmal diejenigen, die unmittelbar an ihm teilnahmen. Außerdem wurde der Krieg später in Bezug auf seine Ergebnisse neu überdacht.

Kollektive Vorstellungen über den Zweiten Weltkrieg formierten sich natürlich aus verschiedenen Quellen und Medien, etwa geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzungen, Memoiren, Literatur, Fotografien und Dokumentarfilmen, deren Informationen mit denen des Kriegsfilms abgeglichen werden. Jedoch können nur der Dokumentarfilm, und noch mehr der Spielfilm den Krieg in einer kurzen Zeit als Gesamtgefüge präsentieren und ihm somit als Ganzem Sinn verleihen. Dieser Sinn kann daher als eine filmspezifische Erfindung vor der Kamera und für die Kamera betrachtet werden, als ein filmisches Setting, das das unüberblickbare, heterogene, komplexe historische Geschehen in einer homogenen, verständlichen, individualisierten und zeit-ökonomisch zugänglichen Form darbietet. Diese notwendige Vereinfachung des historischen Geschehens an sich soll dabei nicht als negativ bewertet werden, wie es bis heute in der Forschung nicht selten vorkommt. Die Komplexitätsreduktion stellt vielmehr den einzig möglichen Weg dar, ein

16 Paul Virilio: *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung*. München 1986.

17 Dazu auch Knut Hickethier: Krieg im Film – nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neuen Kriegsfilm-Diskussion. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19 (1989), S. 39–53.

18 Die Information stammt aus Interviews mit Werner Bergmann (später Kameramann von Konrad Wolf und anderen DEFA-Regisseuren), Hans-Jürgen Musehold (später für den NDR tätig), Jost Graf von Hardenberg (produzierte nach dem Krieg Dokumentar- und Industriefilme) und Heinz Tödter (war u. a. für den WDR in Vietnam) im Dokumentarfilm SCHUSS GEGENSCHUSS (BRD 1989/90, R: Niels Bolbrinker/Thomas Tielsch).

19 Der genannte Dokumentarfilm setzt sich mit der filmischen Ästhetisierung des Krieges auseinander, dazu auch die Analyse von Conny E. Voester: Schuss Gegenduss. In: *20. Internationales Forum des jungen Films*, Berlin 6 (1990).

historisches Geschehen zu erfassen, und letztendlich sind auch Historiker/innen darauf angewiesen, das Material – methodisch reflektiert – so zu selektieren, dass Geschichte als Gesamtheit zu beschreiben möglich wird.

Deswegen sollten Kriegsfilme nicht als Re-Inszenierungen oder Re-Enactments des Krieges auf der Leinwand verstanden werden,²⁰ denn diese Referenz – ein reales ›Ureignis‹ – existierte in dieser Form nie. Die Filme ahmen keine Realität nach, reproduzieren oder rekonstruieren keine Ereignisse (selbst wenn sie ein historisches Ereignis inszenieren), sondern gestalten diese Ereignisse erst entsprechend den filmspezifischen Regeln und lassen sie auf diese Weise zugleich erinnerbar werden. Denn nicht zuletzt diese filmspezifischen Inszenierungen formen und organisieren unsere Vorstellungen über den Krieg und machen ihn dadurch erst intelligibel. Die Kriegsfilme sind daher nicht als sekundäres Phänomen gegenüber dem Krieg zu verstehen, sondern als ein konstitutiver Bestandteil jenes Diskurses, der ›den Krieg‹ als Gegenstand der Erinnerung und des Denkens hervorbringt. Filme tragen zur Herausbildung bestimmter Denk- und Sinnmuster bei, bilden mit Butler gesprochen den sinnstiftenden Rahmen²¹, innerhalb derer die Kultur die Debatten um die Ergebnisse des Zweiten Weltkrieges erst führen konnte. Dieser Sinnrahmen ist nie ideologisch neutral; er regelt die Wahrnehmungsfelder und Sichtbarkeitsmodi in Aushandlung mit aktuellen Diskursen, aber ist auch nie ganz fest fixiert, sondern lässt Überschreitungen zu und wird permanent weiter ausgehandelt.

Dass gerade der Kriegsfilm zentral für die Sinnrahmung des Zweiten Weltkrieges ist, wird schließlich auch durch die Popularität des Genres und seine gegenüber anderen Medien bessere Erreichbarkeit für das Publikum deutlich. Dabei wird der Sinn nicht durch einen erfolgreichen Film allein geformt, wobei die Rolle des Einzelwerks durchaus konstitutiv für diese oder jene Deutung sein kann. Die bekannten Werke können als Kanon angesehen werden, und einige von ihnen werden hier kurz vorgestellt. Sie sind jedoch nicht die einzigen Träger des Erinnerungsdiskurses. Weniger als auf den einzelnen Film kommt es auf die filmästhetischen Strategien an, mit denen mehrere Filme das gleiche Sinnmuster reproduzieren und durchdeklinieren. In der Regel scheinen dabei insbesondere diejenigen Filme auf

20 Vgl. z. B. Elisabeth Bronfen: *Hollywoods Kriege: Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M. 2013. In ihrer Einleitung spricht die Autorin von der »Re-imagination des Krieges auf der Leinwand« (S. 9), seiner »nachträglichen Rekonzeptualisierung« (S. 11), worunter sie »sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Verschiebung« sowie »die Erneuerung der Vergangenheit als eine Reaktion auf diese« versteht (S. 17). Trotz dieser signifikatorischen Funktion der Kriegsfilme wird eine Realität jenseits der kinematografischen Kriegsbilder suggeriert. Vgl. auch dazu Guy Westwell: *War Cinema. Hollywood on the Front Line*. London, New York 2006; Gerhard Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, München 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59), S. 3–75.

21 Judith Butler: *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt a. M./New York 2010, S. 13–20.

sich aufmerksam zu machen, die bestimmte diskursive Strategien, die vorher schon mehrmals erprobt wurden, perfekt umsetzen, oder die mit einer bestimmten Tradition brechen und somit aus dem Diskurs herausfallen. Auch dies ist allerdings genrespezifisch, charakterisieren Wiederholung und Überschreitung doch letztlich jedes filmische Genre. Mit der Überschreitung markieren die Filme gerade die Norm, von der sie sich absetzen. Deswegen sind berühmte Werke zwar zentral für die Untersuchung, ist die Formierung des sinnstiftenden Rahmens jedoch nicht allein auf diese angewiesen. Mehrere Filme können gleiche oder ähnliche sinnstiftende Mechanismen durchspielen, selbst wenn sie diese mit neuen Bildern füllen oder die Strukturen etwas modifizieren. Die Kriegsfilm uniformieren dabei gerade aufgrund des an sie herangetragenen Realitätsanspruches und der spezifisch filmischen Zeitökonomie der Darstellung Sinnmuster, die beispielsweise in der Literatur zwar auch beobachtbar, aber viel schwieriger zu einem Modell zu verallgemeinern sind.²²

Aus dem filmischen Material, das im vergangenen halben Jahrhundert zum Zweiten Weltkrieg entstanden ist, lässt sich ein Gedächtnismodell erarbeiten, das die Leistungen des Kriegsfilms für eine Kultur in drei zentrale, konstitutiv miteinander verwobene Funktionen untergliedert. Erstens stiften die Filme den *Sinn* des Krieges, der sich zwar permanent im Prozess der Aushandlung befindet und immer auf die aktuellen politischen Diskurse bezogen ist, der aber in der sinnstiftenden Darstellungsform überdauert, auch wenn diese mit neuen Kontexten gefüllt wird. Zweitens bieten die Filme verschiedene Strategien der *Bewältigung* an, mit denen sie die Kriegsgewalt überwinden und in Richtung Frieden und Gegenwart vermitteln. Drittens rufen sie *Emotionen* hervor, laden zur Identifikation ein und produzieren «unvergessliche» Affektbilder, die im Grunde genommen als kleine Memorialobjekte fungieren und in der Kultur auch außerhalb des filmischen Kontextes zirkulieren können.

Der rezeptionsästhetischen Funktionsweise entsprechen zugleich genuin filmische Mechanismen, die das Medium Kino von der Produktionsebene bis hin zur Ästhetik umfassen. Die Analyse bewegt sich dadurch von der Makro- bis hin zur Mikroebene des Filmes. Die *Sinnkonstitution* beruht hauptsächlich auf den narrativen Strukturen der Filme, die die historischen Stoffe selektieren und ihre Komplexität reduzieren, diese zugleich aber auch dramatisieren, also ästhetisch unter Rückgriff auf bereits vorhandene cineastische Traditionen gestalten (zum Beispiel das Großgeschichtsnarrativ, das Traumanarrativ usw.). Die Narrationsstrukturen bilden den

22 Der Gießener SFB 434 Erinnerungskulturen, der Dynamiken und Pluralität kultureller Erinnerung betonte (Erl 2005, 34;), hob zwar die Literatur als zentrales Medium des Gedächtnisses hervor, konnten allerdings ihre Leistung nicht theoretisieren: «Kulturelles Gedächtnis ist nicht beobachtbar. Nur einzelne Erinnerungsakte sind dem Kulturwissenschaftler zugänglich und damit – ganz im Sinne des Malinowskischen Diktums «study ritual not belief – untersuchbar.» (Erl/Nünning 2003, 17–18) Vgl. Astrid Erl: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2005; Astrid Erl, Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick. In: dies./Marion Gymnich (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier 2003. 3–27.

großen Rahmen, sie ordnen das Filmmaterial und akzentuieren bestimmte Kontexte. Mit den *Bewältigungsmechanismen* sind innerfilmische Strategien gemeint, Normalisierungsprozesse einzuleiten und geschichtliche Kontinuität aufzubauen (zum Beispiel die Inszenierung eines unsterblichen Kollektivs oder die Codierung der Opfer als weiblich). Sie sind sowohl in den Figurenkonstellationen als auch in der bildlichen Gestaltung eines Filmes angelegt. Als Faktoren der *Emotionalisierung* werden spezifisch filmische Darstellungsmittel verstanden – etwa ikonische Bilder, besondere Perspektiven wie die subjektive Kamera, Brüche des Continuity Editings oder der Einsatz von Musik –, welche die Narration unterstützen oder auch sprengen können, indem sie Empathie erzeugen oder ‚unvergessliche‘ Bilder generieren.

Im Folgenden soll mit diesem Modell in skizzenhafter Form die deutsche Erinnerungsfilmkultur beschrieben werden. Präsentiert werden nur paradigmatische und exemplarische Strategien, die generalisierbare Aussagen über ost- und westdeutsche Erinnerungspolitik ermöglichen. Eine ausdifferenzierte Betrachtung würde den Rahmen des Aufsatzes sprengen.

Sinnkonstitution über Narrationstypen

Die Narration steht vor allem deshalb im Fokus der meisten Genre-Analysen, weil sie es ermöglicht, die ästhetische und semantische Vielfalt eines Filmes zugunsten einer Vergleichbarkeit der Werke zurückzustellen. Für die Beschreibung der Narrationen werden in der Regel Kategorien wie Art der Anordnung des Materials, Zeitgestaltung, Figurenkonstellation und Darstellungsperspektive in Anschlag gebracht. Wenn im Folgenden von der etablierten US-amerikanischen Narrationsforschung²³ wie auch von den deutschen Narrationsstudien²⁴ Abstand genommen wird, so geschieht das vor allem deshalb, weil diese den sinnstiftenden Funktionen der Erzählungen zumeist nicht gerecht werden. Stattdessen wird eine Reihe grundlegender Narrationstypen differenziert, die die Historie auf jeweils unterschiedliche Weise zu Geschichten formen.

Generell sind alle diese Narrationstypen sowohl im Westen als auch im Osten zu finden – das liegt schon in der inneren Logik des Mediums Film selbst begründet, dessen ästhetisches Potenzial hier wie dort gleichermaßen ausgelotet wird. Allerdings erleben sie in Ost und West unterschiedliche Konjunkturen, sind verschieden stark ausgeprägt und mit differenten Inhalten gefüllt, was Aussagen über die jeweiligen kulturellen Formen des Erinnerns zulässt. Betrachtet man zunächst die DEFA-Filme, so sind hier zwei Narrationstypen besonders ausgeprägt, die einen

23 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin 1985.

24 Julika Griem, Eckart Voigts-Virchow: *Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen*. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie: transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Bd. 5, WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Trier 2002, S. 155–184; Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York 2011 (=Naratologia, Bd. 26).

sinnstiftenden Rahmen für die DDR-Kultur lieferten: das Großgeschichtsnarrativ und die Parabel. Die DDR-Kultur erinnerte somit allumfassend an den Zweiten Weltkrieg, betrachtete ihn in einer geschichtlichen Kontinuität, die die Legitimation der sozialistischen Ordnung und die Konstruktion von machtvollen handelnden Subjekte ermöglichen sollte. Die Kontinuität der Geschichte wurde dabei zunehmend aus dem Inneren des Subjektes begründet. Die Filme waren dabei jedoch von Anfang an mehr als reine Propaganda und Antifaschismusmythos und lösten sich im Lauf der Zeit zunehmend von letzterem ab.

Die Parabel ist eine Form der politischen Mehrdeutigkeit, die ästhetisch insofern als aufschlussreich erscheint, als dass sie verschiedene Sinnkontexte zusammenführt, um einerseits eine Analyse des Krieges zu ermöglichen, andererseits eine Reproduktion von NS-Rhetorik zu vermeiden. Der filmische Erinnerungsrahmen in der DDR war somit ästhetisch vielfältiger und trotz der problematischen antifaschistischen Kontinuitätsthese in seiner Inszenierung oftmals viel mutiger als sein westliches Pendant. Die Vorwürfe der Verdrängung des Holocaust in der DDR-Kultur müssen damit nicht relativiert (wobei eine Reihe von Filmen sich damit auseinandersetzt), sondern aus der Logik der Erinnerungen selbst verstanden werden. Die DDR legitimierte sich als Staat über den Sozialismus und stand unter dem politischen Einfluss der UdSSR, und so setzten – da die Erinnerungskultur immer im Dienste aktueller Diskurse steht – auch die Kriegsfilme mit der Problematik der sowjetischen Präsenz auseinander. Die Vergangenheit sollte im DDR-Film die politische Gegenwart legitimieren, in der auch die sowjetische Kultur die Judenvernichtung nicht memoriert hat.

Für die westdeutsche Erinnerungskultur hingegen war der Narrationstyp des Fragments charakteristisch, und speziell im Zusammenhang mit dem Holocaust-Thema jener der Peripetie. Die BRD trat in das Erbe des Nationalsozialismus ein, zu dem sie gewisse strukturelle und personale Kontinuitäten aufwies und von dem sie sich gleichzeitig dezidiert abzugrenzen versuchte.²⁵ Die Verurteilung des Nationalsozialismus in den Nachkriegsjahren in der Öffentlichkeit – daran waren besonders die Trümmerfilme aktiv beteiligt – machte einen kontinuierlichen Sinnrahmen für den Krieg unmöglich: Entweder war der Nationalsozialismus eine Fortsetzung der bürgerlichen Ordnung, dann wird deren in der Nachkriegszeit angestrebte Wiederherstellung delegitimiert. Oder er war ein Bruch mit der bürgerlichen Ordnung – eine eher gängige Interpretation –, dann musste er ästhetisch gerade über Figuren der Diskontinuität versinnbildlicht werden. Während die DDR-Kultur also kein Problem mit Kontinuitätsbehauptungen hatte, weil sie sich von beiden Ordnungen – der bürgerlichen wie der nationalsozialistischen – abgrenzte, begünstigte der fragmentarische Erinnerungsrahmen in der BRD gerade jene kulturelle Dispo-

25 Dazu z. B. Peter Reichel: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. München 2001, S. 30–41.

sition, die oftmals als Verdrängung beschrieben worden ist, konnte der Krieg hier doch nicht mehr in einem ideologisch-kritischen Zusammenhang gezeigt werden.²⁶

«Verdrängung» erweist sich dabei jedoch als eher ungenauer Begriff für die fragmentarische Sinnrahmung, da die Filme unverkennbar die Verbrechen des Nationalsozialismus benennen und kritisieren. Durch die Form des Fragments verliert diese Kritik jedoch offenbar an politischer Überzeugungskraft. Vor dem Hintergrund der Forderung nach Realismus und Authentizität bedingte die Fragmentierung so etwas wie eine ästhetische Aphasie – eine gewisse Lähmung der ästhetischen Ausdrucksweise in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg sowie eine fehlende Adäquatheit zu aktuellen Diskursen, auf die zahlreiche Kritiken der Kriegsfilme bis heute hinweisen. Insofern könnte man von einer Traumatisierung der westdeutschen Erinnerungskultur sprechen, denn diese Fragmentierung verunmöglichte geschichtliche Kontinuität ebenso wie handelnde Subjekte im Film. Allerdings scheint dies nicht so sehr mit einer Verdrängung im psychoanalytischen Sinne – nicht wissen wollen oder können – zu tun zu haben, sondern vielmehr damit, dass durch die Ausstellung der Schuld und die Unmöglichkeit, die Geschichte als ganze zu erzählen, auch die Konstruktion einer entsprechenden aktuellen Identität verhindert wurde.²⁷

DDR-Erinnerungskultur: Großgeschichtsnarrativ und Parabel

Das Großgeschichtsnarrativ im DDR-Film zeigt den Krieg vom Anfang bis zum Ende, entwickelt ihn kontinuierlich, kausal-logisch und chronologisch über mehrere Stationen und verschafft so etwas wie einen Gesamtüberblick über die Geschichte. Die Handlung ist oft zirkulär aufgebaut, wie etwa in *ROTATION* (DEFA 1949, R: Wolfgang Staudte), in dem die Geschichte zudem eine Art Umkehrung vollzieht: Der Film endet ähnlich, wie er angefangen hat. Außerdem haben viele Filme dieses Typus bildliche Leitmotive, die als Kontinuitätssignale fungieren: in *ROTATION* die Drehung der Druckpresse, in *DIE BUNT-KARTIERTEN* (DEFA 1949, R: Kurt Maetzig) der buntkarierte Stoff, in *DIE TOTEN BLEIBEN JUNG* (DDR 1968, R: Joachim Kunert) die Augen der Opfer, die an einer wichtigen Schnittstelle mit der Kamera angefahren werden. Das Großgeschichtsnarrativ zeichnet sich ästhetisch durch viele Totalen und Vogelperspektiven aus, die den Anspruch eines sinnstiftenden Überblicks bildlich unterstützen. An der Handlung sind mehrere Figuren beteiligt, und oft sind Massenszenen zu sehen wie in *RAT DER GÖTTER* (DDR 1950, R: Kurt Maetzig)

26 Philipp von Hugo: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre/P. von Hugo. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, München: R. Oldenbourg 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59), S. 453–478. Er zeigt beispielsweise, wie der Krieg in den Filmen der 1950er-Jahren zu einem Schicksal wird, essentialisiert und apolitisiert wird.

27 Mehr darüber bei Irina Gradinari: Trauma als Wissensfigur. Zur filmischen Konfiguration der Geschichte. In: Irina Gradinari, Dorit Müller, Johannes Pause (Hg.): *Wissensraum Film*. Wiesbaden 2014, S. 243–272.

beim Massenstreik und in ROTATION bei der Überflutung in der U-Bahn. Die Darstellung suggeriert, die Historie allumfassend und lückenlos zu präsentieren, sie objektiv und wahrheitsgetreu wiederzugeben. Deswegen gibt es in diesen Filmen in der Regel nur wenige selbstreflexive Momente, die das Medium Film und somit die mediale Konstruiertheit der Geschichte sichtbar machen würden. Diese Narration soll unmittelbar wirken, die Historie präsentieren «wie sie war» und ihre Wirkung «unmittelbar» wiedergeben.

Dieser Narrationstyp eignete sich offensichtlich dazu, die Kontinuität der sozialistischen Bewegung über den Krieg hinweg zu konstruieren. Zum einen konnte man die bereits vor dem Krieg entstandene kommunistische Tradition im und nach dem Krieg fortsetzen. Zum anderen ist die sozialistische Ideologie auf die Zukunft – auf den baldigen Aufbau des Kommunismus – ausgerichtet, soll die Geschichte am Ende ganz überwunden werden. Nicht zufällig dient gerade dieser Narrationstypus auch als eine der Grundlagen der Erinnerungskultur in der UdSSR. Als «Urfilm» fungiert hier der epische Zweiteiler DER FALL BERLINS (UdSSR 1949, R: Michail Čiureli), der in Farbe auf deutschem Agfa-«Trophäenzelluloid» gedreht wurde. Die deutschen Filmemacher übernahmen die sowjetische Narration jedoch nicht einfach – diese entstand vielmehr in beiden Ländern gleichzeitig, was eher auf die ideologische Eignung dieser Narration für den Ausdruck des Sozialismus hinweist. Das Großgeschichtsnarrativ war generell insofern populär und bleibt bis heute attraktiv²⁸, da es eine Bemächtigung der Subjekte kraft der Traditionen inszeniert.

Im Gegensatz zur Inszenierung eines internationalen Kollektivs im sowjetischen Film steht im DEFA-Film in der Regel eine Familie im Zentrum, die metonymisch die gesamte deutsche Gesellschaft vertritt. Während das Großgeschichtsnarrativ in der UdSSR offizielle Erinnerungsorte und berühmte historische Persönlichkeiten in Szene setzt, engt der Blick auf eine Familie im DEFA-Film diese globale Perspektive ein, «naturalisiert» die Kontinuität und installiert das Andere außerhalb der Familie. Neben der deutschen Familie wird fast immer auch eine jüdische Familie gezeigt, die in der Logik der metonymischen Vertretung nicht zur Nation gehört, sondern eine friedliche Koexistenz zweier Völker als Ideal behauptet. Aufgrund der Favorisierung der familiären Verhältnisse sind in den DEFA-Filmen biografische Elemente stark ausgeprägt. Der Nationalsozialismus wird dadurch überwunden, dass er als die Ordnung der Söhne präsentiert wird. Die abgesetzten Väter oder Mütter überleben den Krieg und ermöglichen somit die Kontinuität der Geschichte. In dieser Konstruktion wird in der DDR sogar eine weibliche Protagonistin möglich: Die Frau wird zu einer wichtigen Legitimationsfigur der politischen Ordnung der DDR, was weder in den Kriegsfilmen der UdSSR noch der BRD verbreitet ist. Die «große» Geschichte wird auch in anderen Ländern vorwiegend als männlich dominiert inszeniert.

Dieser Narrationstyp suggeriert die «Wahrheit», richtet sich aber von Anfang an auf die Niederlage aus. Die Filme tun so, als ob sie den Krieg allumfassend darstell-

28 Ein aktuelles Beispiel dieser Narration ist QUELLEN DES LEBENS (D 2013, R: Oskar Roehler).

ten, lassen jedoch alles aus, was einer konsequenten Verurteilung des NS-Regimes entgegenstehen könnte. In der Regel verurteilen die Figuren schon den Nationalsozialismus, bevor Hitler die Macht ergriffen hat oder zumindest lange bevor der Krieg beginnt. Als Beispiel kann hier *DIE BUNT-KARTIERTEN* dienen. Der buntkartierte Stoff steht für die Arbeiterklasse und dient zugleich als wiederkehrendes Leitmotiv für den Aufbau der bildlichen Kontinuität. Der Film erzählt von der Familie der Arbeiterfrau Auguste (Camilla Spira), mit der wichtige geschichtliche Fragen nach der politischen Gesinnung sowie der Beteiligung an der Judenvernichtung und am Krieg behandelt werden. Auch sie warnt ihren Mann und Sohn bereits in der Zeit der Weimarer Republik vor der Hitler-Politik. Die Perspektive einer Frauenfigur fungiert hier einerseits als Opposition zur NS-Ordnung und generell zum männlichen Militarismus, andererseits kann sie eben auch nur aus der eingeschränkten Perspektive der Hausfrau auf die Geschichte blicken. Beispielsweise werden Kriegshandlungen und politische Öffentlichkeit komplett ausgeblendet, sodass der Film die Fixierung des Weiblichen im Privaten fortschreibt. Dadurch wird es wiederum möglich, das NS-Regime als negatives von den filmischen Identitätskonstruktionen abzugrenzen.

Die Protagonistin Guste wird 1883 als uneheliches Kind des Dienstmädchens Marie geboren und arbeitet selbst als Dienstmädchen, bis sie den Malermeister Paul Schmiededecke (Werner Hinz) heiratet, Hausfrau wird und zwei Kinder bekommt. Paul wird während des Ersten Weltkrieges einberufen (der Krieg wird nicht gezeigt) und kehrt unverseht nach Hause zurück. Er engagiert sich in der Gewerkschaft (auch dies wird nicht gezeigt), stirbt jedoch aufgrund einer langwierigen Krankheit während der Wirtschaftskrise, was symbolisch die Schwäche der kommunistischen Partei und ihre politische Absetzung versinnbildlicht. Gustes Sohn Hans (Kurt Liebenau), bereits verheiratet und selbst Vater, verliert seine Arbeit und erhält erst eine neue, als Hitler an die Macht kommt (was wiederum nicht gezeigt wird). Er wird in einer Rüstungsfabrik arbeiten und somit das Hitler-Regime aktiv unterstützen. Während eines Bombenangriffs kommt Hans' Familie bis auf seine Tochter Christel, die zu dieser Zeit als Flakhelferin dient, ums Leben. Der Sohn als Unterstützer des NS-Regimes wird somit eliminiert. Guste kritisiert das Hitler-Regime und kommt ins Gefängnis, wo sie bis zum Ende des Krieges bleibt (was auch nicht gezeigt wird). Die Figur der Guste kann als ein geschichtliches Bindeglied dienen, weil sie nicht mit den Verbrechen des Nationalsozialismus 'kontaminiert' ist und selbst unter dem NS-Regime gelitten hat: Sie war im Gefängnis und hat Sohn, Schwiegertochter und Enkelkind verloren. 1949 wird Christel an der Humboldt-Universität nach einer Aufnahmeprüfung zum Studium zugelassen. Guste schenkt ihr zu diesem Anlass das Kleid aus buntkartierter Bettwäsche, das sie vor vielen Jahren zu ihrer Hochzeit geschenkt bekommen hat; der Stoff repräsentiert damit die Kontinuität der Geschichte ebenso wie durch seine Weitergabe das Fortdauern der Arbeiterbewegung unterstrichen wird.

In der – inspiriert durch den Entstalinisierungsprozess in der UdSSR – kurzen Liberalisierungsphase der 1960er-Jahre wird dieses Narrativ in der DDR modifi-

ziert. Die Figuren werden nun zunehmend individualisiert und psychologisiert, wodurch der Antifaschismusmythos in den Hintergrund tritt. Als einer der wichtigsten Vertreter dieser Epoche erscheint der Film *DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT* (DDR 1964/65, R: Joachim Kunert), der die Kontinuität nicht mehr über die kommunistische Tradition herstellt. Vielmehr wird hier aus den Kriegserlebnissen heraus argumentiert. Werner Holt wechselt aufgrund der Grausamkeit des Nationalsozialismus die Seiten. Das Ende des Films gibt freilich im Gegensatz zu *DIE BUNT-KARTIERTEN* keinen Ausblick auf die folgende politische Ordnung und lässt es daher auch offen, ob es hier überhaupt um die sozialistische Gesellschaft geht.

Auch in der BRD wurden einige recht erfolgreiche Versuche unternommen, das Großgeschichtsnarrativ zu installieren. Signifikant kommt es gerade in der Phase der Remilitarisierung der bundesdeutschen Gesellschaft vor, in der ein Bedürfnis entsteht, die Bundeswehr von den Verbrechen des NS-Regimes abzugrenzen und die Nation neu zu bestimmen. Dazu gehört die Trilogie *08/15* (BRD 1954/55, R: Paul May) und der Film *CANARIS* (BRD 1954, R: Alfred Weidenmann), ferner auch *WIR WUNDERKINDER* (BRD 1958, R: Kurt Hoffmann), der eine kontinuierliche Narration gerade durch die Auslassung des Krieges schafft oder somit ironisch gerade die Unmöglichkeit von Kontinuität ausstellt. In der gemeinsamen Phase der Trümmerfilme wurde der Nationalsozialismus soweit diskreditiert, dass es nicht mehr möglich wurde, den Bruch zu umgehen. Die Filme können daher entweder den Krieg ganz auslassen wie in *WIR WUNDERKINDER* oder diesen entleeren, sodass die Erinnerungsinhalte regelrecht hohl werden. Trotz seines fulminanten Erfolges beim Publikum²⁹ zeigt etwa *08/15* eine recht heterogene Darstellung des Krieges, verlagert den Krieg in surreale Räume und sprengt letztendlich gegen Ende die Grenzen seines Genres. Die Chronologie wird eingehalten, die Auslassungen werden durch die Aufteilung in drei Folgen legitimiert: Der erste, erfolgreichste Teil zeigt in der Tradition von *IM WESTEN NICHTS NEUES* (USA 1930, R: Lewis Milestone) die Soldatengruppe bei der schikanösen Ausbildung. Der zweite Teil ist irgendwo in der Schneestepe Russlands situiert, wobei die räumliche Desorientierung mit einer exotischen Liebesgeschichte zwischen einem Wehrmachtsoffizier und einer russischen Partisanin verbunden wird. Der dritte Teil zeigt mithilfe von Elementen des Abenteuer- und Kriminalgenres das ehrlose Ende des Krieges. Trotz ihres scheinbar allumfassenden Rahmens liefert die Trilogie jedoch so gut wie keine wichtige Information über den Krieg, die als Erinnerungsfähig gelten könnte, ebenso wie sie keine Tradition herstellt, die weitergeführt werden könnte. Trotz ihres Erfolgs (der eventuell durch die Rehabilitierung der Kriegsveteranen bedingt war) wurde diese Narration nicht mehr weiter

29 Knut Hickethier: *08/15*. In: Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart 2006, S. 101–106, hier: S. 101. Nach Knut Hickethier werden damit ein neues Konzept des «Bürgers in Uniform» und der «inneren Führung» verhandelt, die in den Filmen als Differenz zwischen der gesamten Kriegsführung und der Wehrmacht inszeniert wird.

verwendet,³⁰ bis Rainer W. Fassbinder einen Weg fand, die Geschichte im großen Rahmen zu erzählen. Sein Film *LILI MARLEEN* (BRD 1981) verlagert den Fokus zum einen auf eine weibliche Protagonistin, was eine Dezentrierung der ›großen‹ Geschichte ermöglicht; zum anderen reflektiert der Film die NS-Medien und wird selbstreflexiv, was die Geschichte als Konstruktion ausweist. Ihre Erzählung erscheint nun nur noch dann als möglich, wenn ihr konstruktiver Charakter ausgestellt wird. Während im DDR-Film die weibliche Protagonistin die ›große‹ Geschichte im Hinblick auf die DDR-Politik und den Antifaschismus-Mythos stabilisiert, dekonstruiert Fassbinder mit der Figur Willie die Erinnerungskultur der 1980er-Jahre: Indem er die Frau als Subjekt installiert und der realitätsstiftenden Funktion der Medien nachgeht, dekonstruiert er zugleich die durch sie installierte (historische) Selbsttäuschung der Nation.³¹

Eine besondere Form der Geschichtsdarstellung stellt die Parabel dar, die in der BRD zwar auch mit einigen wenigen Filmen präsent ist,³² sich als eine tragende Erinnerungsnarration jedoch nicht etablieren konnte. Sie sind künstlerisch sehr überzeugend, fanden aber keine breite Resonanz und wurden schnell vergessen. *SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND* zum Beispiel wurde nicht einmal auf DVD veröffentlicht. In der DDR wurde das parabelhafte Erzählen wahrscheinlich deswegen möglich, weil die Filmschaffenden vor der Aufgabe standen, die westlichen ästhetischen Traditionen, aus denen sie kamen, mit der sozialistischen



1 08/15 (Teil 2): Krieg in Russland. Trotz der Halbtotale entsteht Desorientierung im Bild



2 08/15 (Teil 2): Die Vogelperspektive ist eine typische Einstellung für das Großgeschichtsnarrativ, das hier jedoch keinen Überblick über das Geschehen vermittelt

30 Allerdings ermöglicht es die Serie, episch zu erzählen, hier leider kann nicht berücksichtigt werden. Vgl. *HEIMAT* (BRD 1981, 1984, R: Edgar Reitz).

31 Mehr dazu bei Irina Gradinari: Minorisierung als cineastischer Effekt. Lili Marleen von R.W. Fassbinder. In: Nicole Colin, Franziska Schößler, Nike Thurn (Hg.): *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld 2012, S. 315–354.

32 *SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND* (BRD 1949, R: Wolfgang Staudte), *DER VERLORENE* (BRD 1951, R: Peter Lorre) und die Episode mit dem Buchhändler Marek aus *DAS HAUS IN DER KARPENGASSE* (1963, R: Kurt Hoffmann).

Ideologie zu verbinden; dies führte zur Abstrahierung der Kriegsdarstellungen. Generell entstand in der DDR im Gegensatz zur BRD ein Bedarf an Mehrdeutigkeit, mit der die bestehende Ordnung im Umgang mit der Zensur kritisch reflektiert werden konnte. Symptomatisch wurden auch Brechts parabolische Stücke populär.

Der parabelhafte Darstellungsmodus zeichnet sich durch die Fokussierung eines besonderen Ereignisses außerhalb des Krieges aus, in der Regel eines Verbrechens, anhand dessen Ermittlung und diskursive Aufarbeitung die Gründe³³ oder Folgen³⁴ des Krieges untersucht werden. Das Verbrechen ermöglicht es, Nationalsozialismus und Krieg zu pathologisieren und zu verurteilen. Gleichzeitig dient die Ermittlung oder die Vertuschung des Verbrechens der Analyse des Krieges. So kann der Fall mehrdeutig gelesen werden: Als psychologische Untersuchung der menschlichen Handlung bzw. Auseinandersetzung mit dem individuellen Verhalten bei einem konkreten Vorfall, der zugleich bestimmte Zusammenhänge im Krieg erklärt sowie die Verhandlung aktueller Nachkriegsdiskurse sichtbar macht. Die letzte Funktion ist dabei für alle Narrationstypen üblich. Der Krieg wird somit abstrahiert, in ein anderes Sinnsystem übertragen und dort analysiert. Die Handlung folgt dem Drei-Akt-Schema, hat eine geschlossene Form, zeigt einen kurzen Zeitabschnitt und enthält wenige Figuren, die die Positionen für und gegen den Nationalsozialismus präsentieren. Der Sonderfall, der in der Regel keinen real-historischen Fall darstellt, wird durch die Allegorisierung der Figuren und die Analyse des Krieges verallgemeinert. Die Parabel verweist mit ihrem Sonderfall immer auf die herrschende Gesetzmäßigkeit.³⁵ Außerdem gibt die Handlung selbst verschiedene Signale zur Analogiebildung zwischen dem Sonderfall und dem Krieg und aktiviert somit ein kulturelles Wissen des Publikums, das für die parabolische Rezeption von Bedeutung ist. Das Großgeschichtsnarrativ suggeriert hingegen, dass an der Geschichtsdarstellung nichts mehr fehlt.

Als Beispiel einer filmischen Parabel kann *AFFÄRE BLUM* (DEFA 1948, R: Erich Engel) dienen, der sich anhand eines Kriminalfalls aus der Zeit der Weimarer Republik mit dem Antisemitismus und der Judenvernichtung auseinandersetzt. Der Film ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Adolf Stemmle, der einen realen Magdeburger Justizskandal von 1925/26 schildert. Der jüdische Fabrikant Rudolf Haas wurde unschuldig wegen Mordes an dem Reisenden Helmuth Helling angeklagt. Der Fall löste sogar eine Debatte im Preußischen Landtag aus.

33 Zum Beispiel *DAS BEIL von Wandsbek* (DDR 1951, Falk Harnack), *BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG* (DDR 1957, R: Kurt Jung-Alsen), *SIE NANNTEN IHN AMIGO* (1959, R: Heiner Carow), *PROFESSOR MAMLOCK* (1961, R: Konrad Wolf).

34 *DIE RUSSEN KOMMEN* (1967/68, 1987, R: Heiner Carow), *MAMA, ICH LEBE* (1976, Konrad Wolf), *DIE VERLOBTE* (DDR 1980, R: Günther Rücker/Günter Reisch), *DER AUFENTHALT* (1983, R: Frank Beyer), *ERSTER VERLUST* (1990, R: Maxim Dessau).

35 Zur literarischen Parabel siehe Überblick bei Josef Billen: Nachwort. Notizen zur Geschichte, Struktur und Funktionen der Parabel. In: ders. (Hg.): *Deutsche Parabeln*. Stuttgart 2007, S. 251–296.

Der Kriminalplot wird im Drei-Akt-Schema entwickelt: Im ersten Teil wird der Mord vorgeführt, im zweiten werden die Fahndung nach dem Mörder und die Ermittlung gezeigt, die sich gegen einen unschuldigen Juden richtet. Im dritten Akt kommt es schließlich zur Auflösung, die den Sachverhalt richtig stellt. Auf dieser unmittelbaren semantischen Ebene analysiert der Film individuell-psychologische und gesellschaftliche Mechanismen eines



3 AFFÄRE BLUM: Der eigentliche Mörder schaut durch das Fenster den unschuldig verhafteten Juden Blum an. Das Fenster versinnbildlicht die Einengung und Verstellung des Blickes

Verbrechens. Im Vordergrund steht die Psychologie des Mörders (Hans Christian Blech), die zugleich auf soziale Umstände der 1920er-Jahre rekurriert. Ihm wird aufgrund seiner Abstammung und Biografie jegliche Art des sozialen Aufstiegs verwehrt. Durch den Raubmord kommt er nicht nur zu Geld, sondern kann sich dadurch den bürgerlichen Lebensstil aneignen. Zugleich wird am Beispiel des Mordes auch die Funktionsweise des Justizapparats in der Weimarer Republik freigelegt. Von Anfang an ist für die Zuschauer/innen klar, wer der Mörder ist. Um ihn als solchen zu identifizieren, muss der Justizapparat eine Reihe von juristischen und polizeilichen Maßnahmen einsetzen, die den Mörder erst als solchen performativ herstellen. Die Institutionen der Justiz bestimmen, was die Wahrheit ist. Ihre Maßnahmen führen indes vor, wie Gesetze von der politischen Konjunktur abhängig sind, und stellen somit die Wahrheit als Konstruktion einer hegemonialen Ideologie aus. Der sinn- und realitätsstiftende Interpretationsakt erscheint also immer als eine politische Handlung. Denn zum Mörder deklariert wird nicht der richtige Mörder, sondern der jüdische Fabrikant Blum (Kurt Ehrhardt).

Beide Zugänge zu diesem Kriminalfall, der psychologische und der gesellschaftliche, können zugleich als Analyse der künftigen Mechanismen der Judenvernichtung gelesen werden: die Machtkämpfe und der Aufstieg des Antisemitismus in die Staatseinrichtungen ermöglichen es, bestimmte Machtinteressen durchzusetzen. Die parabolische Bedeutung der Geschichte erkennen auch die Zeitgenossen und -genossinnen: Zu der Tragödie des «12jährigen Barbarentums» liefere der Film «Vorwort und zugleich Antwort»,³⁶ wie es in einer Rezension heißt. Diese semantische Ebene wird erst durch die Analogiebildung möglich. Der Beschuldigte ist Jude. Am Ende

36 Dora Fehling: Der Tragödie Vorwort. Der DEFA-Film «Affaire Blum» im Babylon. In: *Telegraf*, 5. Dezember 1948.

sagt er in die Kamera, dies sei erst der Anfang gewesen, und verbindet somit den Fall mit der künftigen Judenvernichtung, die für das Publikum bereits bekannte Vergangenheit ist. Außerdem vertreten die Figuren verschiedene politische Ideen und Staatsinstitutionen, die für oder gegen das Judentum handeln, wodurch der Sonderfall verallgemeinerbar und mit größeren Strukturen assoziierbar wird. In *AFFÄRE BLUM* sind der reale Mörder ebenso wie der Untersuchungsrichter (Paul Bildt) ehemalige Freikorpsoldaten, die bekanntlich später in den SA-Verbänden aufgehen und Hitler bei der Machtergreifung unterstützen werden. Der sozialdemokratische Provinzoberpräsident Wilschinsky (Helmut Rudolph) rettet Blum schließlich vor der Hinrichtung, indem er einen anderen Ermittler aus Berlin engagiert. Einer weiterer unschuldig Verdächtigter ist Kommunist. Blum sympathisiert selbst mit den Sozialdemokraten. In der Entscheidung, ob der Jude Blum schuldig sei oder nicht, werden somit die Kämpfe zwischen den parteilich rechts- und linksorientierten Figuren ausgetragen, die politische Kräfte der Weimarer Republik nachstellen und durchspielen, wie der Antisemitismus strukturell im Staat verankert und für die Realisierung bestimmter politischer Ziele angewendet wird.

Letztendlich verweist der Film auch auf die Gegenwart, weil die Parabel durch den Bezug zur Gegenwart entsteht – sie ist auf das aktuelle Wissen des Publikums angewiesen. So wurde beispielsweise *AFFÄRE BLUM* auch als Kritik an den aktuellen Prozessen gegen ehemalige Nationalsozialisten gelesen.³⁷ In einer Rezension zu *AFFÄRE BLUM* heißt es etwa: «Nun schiebt der eine der verbohrtten Richtergestalten der anderen die Schuld zu, denn keiner will es gewesen sein (wie heute auch!).»³⁸

Die BRD-Erinnerung: Fragment und Peripetie

Für die filmische Erinnerungskultur der BRD ist die Darstellung der Geschichte als Fragment charakteristisch, das kein allgemeines Bild der Vergangenheit zu erschaffen vermag, selbst wenn es sich in seiner Darstellung immer auf die Niederlage im Krieg bezieht. Das Fragment zeigt ein Ereignis oder einen Aspekt des Krieges, der unmittelbar in der Kriegsphase situiert ist. Das Ereignis steht für sich und ist nicht verallgemeinerbar. Es unterstreicht somit das Besondere: Waren die meisten Personen aus dem Umfeld Hitlers treue Nationalsozialisten, so zeigt das Fragment Widerstand oder zumindest Distanz. Ist die Wehrmacht eine genuin männliche Domäne, so stellt der Film *KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL* (BRD 1955, R: László Benedek) dar, wie die Mütter in den Krieg ziehen, um ihre Kinder zu retten, die sich freiwillig an die Front gemeldet haben. Waren viele Wehrmachtssoldaten jahrelang in Kriegsgefangenschaft, so zeigt das Fragment die Flucht. Die Zeit der Handlung ist begrenzt; die Zahl der Figuren variiert stark. Im Vordergrund stehen in der Regel einige wenige Personen; sie werden aber oft in der Masse gezeigt – z. B.

37 Peter Reich: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. München: C.H. Beck 2001, S. 39–41.

38 Dora Fehling, 5. Dezember 1948.

in jenen Werken, in denen es um die Schlacht um Stalingrad geht. Die Handlung entwickelt sich chronologisch und wird über mehrere Stationen hinweg entwickelt, passt somit im Gegensatz zur Parabel nicht ins Drei-Akt-Schema und kann mehrere Höhepunkte enthalten. *PAROLE HEIMAT* (BRD 1955, R: Wolfgang Becker/Hans F. Wilhelm/Fritz Stapenhorst) besteht beispielsweise aus drei kurzen Geschichten, die jeweils über mehrere Stationen entwickelt werden. Das präsentierte Ereignis wird als eine geschlossene Geschichte dargestellt, der Krieg hat aber keinen Anfang und oft auch kein Ende. Das Fragment erscheint daher insofern als problematisch, als es das entworfene Ereignis von der «großen» Geschichte abkoppelt oder diese zumindest nicht in einen größeren Zusammenhang setzt und somit auch die politischen Gründe des Gezeigten auslassen kann. Die Themen werden in der Regel dekontextualisiert und isoliert gezeigt, wodurch die Protagonist/innen zugleich als Opfer dargestellt werden können. Das bedeutet aber nicht, dass das Fragment nicht kritisch sein kann. Trotz der Probleme der globalen Zusammenhänge kritisiert das Fragment die Gewalt des Krieges.

Im Lauf der Zeit werden verschiedene Themen in den Fragment-Narrationen behandelt, wobei der Wandel dieser Themen Aussagen über die Erinnerungspolitik ermöglicht. Filme, in denen dezidiert Kampfhandlungen im Mittelpunkt stehen, wurden hauptsächlich in den 1950er-Jahren gedreht. Die Remilitarisierung der westdeutschen Gesellschaft legte es nahe, die Rolle der Wehrmacht und vor allem die der Soldaten neu zu definieren. Beispielhaft sind Filme wie *DES TEUFELS GENERAL* (BRD 1955, R: Helmut Käutner), *DIE GRÜNEN TEUFEL VON MONTE CASSINO* (BRD 1958, R: Harald Reinl) und *HUNDE, WOLLTE IHR EWIG LEBEN?* (BRD 1959, R: Frank Wisbar) zu nennen. In Zuge dessen wird auch der Widerstand des Militärs gegen das NS-Regime zum Thema, etwa in *DER 20. JULI* (BRD 1955, R: Falk Harnack) und *ES GESCHAH AM 20. JULI* (BRD 1955, R: Georg Wilhelm Pabst). Andere Filme behandeln die Problematik der Heimkehrer, die später nahezu verschwinden wird: *UND FINDEN DEREINST WIR UNS WIEDER* (Westdeutschland 1947, R: Hans Müller), *PAROLE HEIMAT*, *DER ARZT VON STALINGRAD* (BRD 1958, R: Géza von Radványi), der Fernseh-Mehrteiler *SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN* (BRD 1959, R: Fritz Umgelter) und *DER TEUFEL SPIELTE BALALAIKA* (BRD 1961, R: Leopold Lahola).

In den letzten Jahren wird in den Fragment-Narrationen verstärkt das Ende des Krieges behandelt, wie sich etwa an *DER UNTERGANG* (D 2004, R: Oliver Hirschbiegel), *DRESDEN* (D 2006, R: Roland Suso Richter) und *ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN* (D 2008, R: Max Färberböck) studieren ließe, wobei auch bereits in den 1950ern das Ende des Krieges thematisiert wurde – so zum Beispiel in *DER LETZTE AKT* (BRD 1955, R: Georg Wilhelm Pabst), in dem erwähnten Film *KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL* und schließlich in *DIE BRÜCKE* (BRD 1959, R: Bernhard Wicki). Es gibt darüber hinaus eine Reihe von Filmen, die besondere Themen behandeln und daher nicht einer Gruppe zuzuordnen sind, wie *DIE LETZTE BRÜCKE* (A/J 1954, R: Helmut Käutner) oder *AIMÉE & JAGUAR* (D 1999, R: Max Färberböck).

Der zuletzt genannte Film über die Liebe zweier Frauen im Krieg entsteht unter dem Einfluss einer allgemeinen Sensibilisierung gegenüber queeren Identitäten.

Als Beispiel für das Fragment soll im Folgenden *HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN?* dienen, von dem sich die Bundeswehr bereits bei den Dreharbeiten distanzierte und für dessen Herstellung sie jegliche Hilfe verweigerte, was das politische Potenzial auch der fragmentarischen Kriegsfilm noch einmal unterstreicht. Die Bundeswehr befürchtete öffentliche Debatten und fühlte sich u. a. durch den Titel provoziert, der angeblich auf einen Satz zurückgeht, den Friedrich der Große in der Schlacht bei Kolin den weichenden Grenadieren zugerufen haben soll.³⁹ Die Handlung ist chronologisch aufgebaut und umfasst die Stalingrad-Schlacht, die vom Rest des Krieges abgekoppelt wird. Am Anfang wird zwar eine Dokumentation über eine Militärparade vor Hitler eingeblendet, die auf die Vorkriegszeit bzw. den Anfang des Krieges hinweist. Allerdings wird weiterhin nichts Historisches angedeutet, und so bleibt die Stalingrad-Schlacht vom Nationalsozialismus wie auch vom Verlauf des Krieges abgekoppelt. Der Krieg wird hier zum Schicksal.⁴⁰

Zugleich wird im Film minutiös entwickelt, wie die Schlacht verlaufen ist und vor allem, wer die Schuld für den Untergang der 6. Armee trägt, die in Stalingrad eingekesselt wurde. Mithilfe von Karten werden zahlreiche Details erklärt; Frank Wisbar soll zwei Jahre lang historische Dokumente studiert und persönlich mit den Generälen gesprochen haben.⁴¹ Die Schuld wird schließlich bei Hitler und seinen Generälen gefunden, die ihm keinen Widerstand leisten konnten und blind den Befehlen folgten. Die Soldaten sind Opfer dieses militärischen Fanatismus' wie auch kritische Instanz des Filmes: Denn sie sind es, die sich von Zeit zu Zeit fragen, was sie an der Wolga überhaupt verloren haben und somit zumindest auf globale historische Zusammenhänge anspielen. Nichtsdestotrotz ist diese Produktion insofern ein kritischer Film, als dass er den Krieg als Verfall ins Chaos inszeniert – die Armee wird zunehmend demoralisiert, die Orientierung im Bild geht verloren, wodurch der Sinn des Krieges, sein Pathos und sein Rechtfertigungssystem (Heroismus, Opferung für den Vaterland usw.) destruiert werden. Der Armee geht es immer schlechter, die Versorgung bleibt aus, die Soldaten sehen unordentlich aus, Freunde und Feinde gehen durcheinander. Das Figurenensemble ist um Oberleutnant Wisse (Joachim Hansen) gruppiert. Die Soldaten entwickeln sich von dem Nationalsozialismus treuen Armeeingehörigen zu kritischen Figuren, die Fragen nach dem Sinn des Krieges aufwerfen. Vor allem schreitet die Erkenntnis der Sinnlosigkeit durch den Tod der Kameraden voran, die von Lungenentzündung (Böse), Verletzungen (Fuhrmann), vom Wahnsinn der ausgewogenen Lage und vom Hun-

39 Vgl. O.A.: Frei nach Schiller. In: *Der Spiegel* vom 15. April 1959, S. 65–68. Abrufbar unter <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/42625075> (20.3.2015)

40 Vgl. Philipp von Hugo, S. 453–478.

41 Vgl. O.A.: Frei nach Schiller. Wisbar hat persönlich mit «Hoth und Seydlitz, dem Generalstabschef Halder, dessen Nachfolger Zeitler und dem General Arthur Schmidt, damals Stabschef des Armeeführers Paulus» gesprochen. Einige der Genannten treten auch als Filmfiguren auf.

ger (Kunowski) dahingerafft werden. Ihnen gegenüber steht das fanatische Oberbefehlskommando: Hitler, Generalfeldmarschall Paulus (Ernst Wilhelm Borchert) und Major Linkmann (Wolfgang Preiss). Sie treiben die Armee in den Tod.

Der Film zeigt mehrere Schlachtszenen, die zum Teil mit Dokumentarsequenzen aus der Kriegszeit montiert werden, und ist insgesamt sehr handlungsreich. Das Ereignis wird über mehrere Stationen entwickelt, wobei das Besondere betont wird: die Charakterisierung der deutschen Offiziere als anständige Menschen über die Perspektive russischer Frauen; heroische Kämpfe am Anfang der Schlacht; ein zunehmendes Durcheinander in Stalingrad und die Räumung des Lebensmittellagers; ein 30-minütiger Waffenstillstand für das Abholen der Verletzten auf beiden Seiten, währenddessen der Freund Wisses Klavier spielt; der Tod von Kunowski beim Versuch, in ein Flugzeug einzusteigen, um Stalingrad zu verlassen. Im Kontrast zu Görings pathetischer Rede anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Machtübernahme werden Verwundete gezeigt. Es folgen das Durcheinander von Freund und Feind, bei dem Wisse unter die Russen gerät und von ihnen etwas zu Essen bekommt; seine Rettung durch eine seiner russischen Bekannten, der er früher einmal in der Ukraine geholfen hat; dann desertiert Linkmann und wird erschossen, die Armee kapituliert und wird im Winter in die Gefangenschaft nach Sibirien getrieben. So wird der Krieg an sich kritisiert, ohne dass jedoch seine politischen Gründe thematisiert würden.

Fragmentarisches Erzählen als Darstellungsmodus war auch in der DDR sehr populär, allerdings fehlen dort die Themen der Heimkehrer oder das der direkten Kriegshandlungen: *ICH WAR 19* (DDR 1968, R: Konrad Wolf), *ICH ZWING DICH ZU LEBEN* (DDR 1972, R: Ralf Kirsten), *MAMA, ICH LEBE* (DDR 1976, R: Konrad Wolf), oder *PUGOWITZA* (DDR 1981, Jürgen Brauer), zeigen hauptsächlich das Ende des Krieges und handeln somit die Bedingungen der sozialistischen Ordnung aus. Dazu gehören auch Filme über die Judenvernichtung, die keine Kontinuität mehr erlauben: *STERNE* (DDR/BUL 1959, R: Konrad Wolf), *NACKT UNTER WÖLFEN* (DDR 1963, R: Frank Beyer) oder *JAKOB DER LÜGNER* (DDR 1974, R: Frank Beyer). Sie bestimmen aber nicht den sinnstiftenden Rahmen, sondern bewegen sich im etablierten Feld der Ideologie des sozialistischen Staates, auf den sie sich beziehen. Allerdings können sie diese negieren oder kritisieren: So thematisiert *ICH WAR 19* zum ersten Mal die Vergewaltigungen der deutschen Frauen durch die Rotarmisten, legitimiert jedoch gleichzeitig die sowjetische Präsenz, die auch in anderen Narrationstypen verhandelt wird.

Die Peripetie hingegen ist eine Form der Darstellung, die insbesondere in Filmen auftaucht, die sich dem Thema der Judenvernichtung in Deutschland widmen. Sie waren hauptsächlich in der BRD verbreitet. Im Gegensatz zu anderen Narrationstypen etabliert die Peripetie sich etwas später, nach der Verschiebung des erinnerungspolitischen Fokus von den Tätern auf die Opfer, die besonders erfolgreich mit dem Fernseh-Vierteiler *HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS* (USA 1978, R: Marvyn J. Chomsky) vollzogen wurde. Die Serie war unter anderem auch

deswegen erfolgreich, weil sie die Geschichte der Judenvernichtung als ein Großgeschichtsnarrativ entwarf und zugleich die Vergangenheit mit der Gegenwart verband. Ein Sohn aus der Familie Weiss überlebt den Holocaust und ermöglicht somit eine geschichtliche Kontinuität. Im west- und ostdeutschen Film erfüllten die (jüdischen) Opfer im Film vor allem die Funktion, das NS-Regime zu verurteilen, wie es in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (DEFA 1946, R: Wolfgang Staudte),⁴² *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN* (D 1947, R: Harald Braun), *IN JENEN TAGEN* (D 1947, R: Helmut Käutner), *DIE BUNTKARIERTEN* und *DER RAT DER GÖTTER* (DDR 1951, R: Kurt Maetzig)⁴³ der Fall ist. Ihre Rolle im Filmgeschehen war jedoch eher marginal. Außerdem sterben die jüdischen Protagonist/innen oder verschwinden aus der Handlung, was einerseits zur Kritik beiträgt, allerdings keine Kontinuität in die Gegenwart möglich macht. Einer der bekanntesten frühen Produktion ist *EHE IM SCHATTEN* (DEFA 1947, R: Kurt Maetzig). In den benannten DEFA-Filmen findet die Fokussierung auf die Opferfiguren früh statt. Als eine Zäsur für die bundesdeutsche Erinnerungskultur freilich nennen alle Studien den US-amerikanischen Vierteiler.

Die Peripetie ist auch eine fragmentarische Form, zeigt sie doch stets nur einen kurzen Abschnitt der Geschichte. Allerdings ist ihre Dramaturgie anders aufgebaut. Während das Fragment das Unglück und das Ende fokussiert und seine Handlung in der Regel nach 1942 situiert wird, zeigt die Peripetie immer den Umschlag vom Glück ins Unglück. Daher findet die Handlung vor dem Krieg oder im bereits begonnenen Krieg statt, wobei sie sowohl chronologisch als auch rekonstruierend verlaufen kann. Der Umschlag spaltet das Handlungsgerüst in zwei Teile auf: Im ersten Teil oder in den Rückblenden geht es um das glückliche Leben vor dem Anfang der Judenvernichtung, im zweiten Teil um den Antisemitismus oder die Vernichtung selbst. In der Regel stehen eine oder einige jüdische Familien im Zentrum, und es werden recht konservative Werte inszeniert, um den Opfern eine auratische Ausstrahlung zu verleihen. Im zweiten Teil werden Verfolgung und Niedergang drastisch in Szene gesetzt: Die Figuren werden misshandelt, zu Unrecht verhaftet oder gar getötet. Beispielweise rekonstruiert der Film *DER LETZTE ZUG* (D/Tschechien 2006, R: Joseph Vilismaier/Dana Vávrová) die Vergangenheit in Rückblenden, während die Handlung die fortschreitende Verschlechterung der Zustände bei den deportierten Menschen in einem Waggon zeigt. Als weiteres Beispiel ließe sich der Zweiteiler *GESCHWISTER OPPERMANN* (BRD/A/CH 1983, R: Egon Monk) nach dem gleichnamigen Roman von Lion Feuchtwanger anführen, der patriarchalisch-konservative Bilder des Judentums entwirft, aber auch antisemitische Stereotype aufruft. Im Zentrum der Handlung steht die reiche jüdische Familie Oppermann, in der Martin (Wolfgang Kieling) als Geschäftsführer des an die Familie vererb-

42 Vgl. hierzu etwa Ursula von Keitz: Zwischen Episierung und Dramatisierung. Täterbilder des NS in deutschen Filmen der 1950er- bis 1970er-Jahre. In: Margrit Frölich, Christian Schneider (Hg.): *Das Böse im Blick*. München: edition text+kritik 2007, S. 97–119.

43 Vgl. von Keitz 2007.

ten Möbelhauses Oppermann tätig ist, sein Bruder Edgar (Peter Fitz) ist Chefarzt in einer Klinik und der dritte Bruder Gustav (Michael Degen) lehrt als Professor für deutsche Literatur. Die Schwester Klara spielt hingegen so gut wie keine Rolle. Obwohl sich das Ende des schönen Lebens in der politischen Situation und in den Ängsten der Protagonisten abzeichnet, stellt der Film das luxuriöse, glückliche Leben der jüdischen Familie geradezu aus. Es steht hier in einem drastischen Kontrast zur allgemein herrschenden Armut, welche sich vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise entwickelt hat. Nach der Machtergreifung Hitlers beginnt der Untergang der Familie: Der 17-jährige Sohn Martins, Bertold (Till Topf), nimmt sich das Leben, nachdem ein nazigetreuer Lehrer Druck auf ihn ausgeübt hat. Der Literaturwissenschaftler muss rasch ins Ausland fliehen; der Chefarzt muss ebenfalls Deutschland verlassen, und der Geschäftsführer Martin Oppermann erfährt die brutalen Verhörmethoden der Gestapo. Der Umschlag ins Unglück wird hier durch das davor aufgezeigte Leben im Wohlstand explizit in Szene gesetzt, das Verkennen des Aufstiegs der Nationalsozialisten als vorübergehender Erfolg als fataler Irrtum der sich überlegen und gesellschaftlich sicher wahnenden Brüder gedeutet.

Bewältigungsmechanismen

Die über die Figuren und Bilder angebotenen Bewältigungsmechanismen dienen der Bändigung der Kriegsgewalt und dem Übergang zum Frieden. Denn einerseits sollen die Kriegsfilme das Andenken an die Gewalt bewahren, ja diese erst als solche symbolisch erfahrbar machen. So setzen die Filmemacher/innen Spezialeffekte ein, bemühen sich um eine tragische Handlungsentwicklung und inszenieren emotionale Schockmomente, die den gesellschaftlichen Ausnahmezustand und die zerbrochene Ordnung zum Ausdruck bringen. Andererseits bändigen sie die auf dem Bildschirm entfesselte Gewalt, um eine Verbindung zur Gegenwart herzustellen.

Auslösung wie Bewältigung der Gewalt sind bereits in der Narration angelegt; die narrative Sinngebung der inszenierten Gewalt entsteht durch die Verlagerung der Handlung in die Vergangenheit. Allerdings gibt es weitere Mechanismen, die zwar Teil der Narration, jedoch nicht an die unterschiedlichen Narrationstypen gebunden sind und zudem variieren und miteinander kombiniert werden können. Diese Mechanismen sind zugleich als filmästhetischer Ausdruck diskursiver Praktiken der Erinnerungskultur zu verstehen, die sich in den Filmen in konkreten Figuren- und Bildkonstellationen niederschlagen haben. Beispiele für derartige Bewältigungsmechanismen sind innerkulturelle Spaltungen der Figuren, die Buße für den Krieg, die Frau als Kontinuitätsgarant, Versöhnungsstrategien, Ermächtigungsstrategien und das Motiv der religiösen Wiedergeburt. Die Liste ist allerdings nicht vollständig; sie soll exemplarisch vorführen, wie Bilder und Figuren innerhalb einer Narration in Bezug auf bestimmte Funktionen strukturiert werden können. Als Beispiel für einen bildlichen Bewältigungsmechanismus kann das Geschirr aus Porzellan dienen, das in so gut wie jedem bundesdeutschen Kriegsfilm

in einer Tischszene zu sehen ist. Im Prinzip hat es keine sinnstiftende Funktion, signalisiert jedoch die bürgerliche Normalität, selbst wenn sich in der Handlung Katastrophen ereignen.

Innerkulturelle Spaltung der Figuren

Einen zentralen Bewältigungsmechanismus, der in der Filmproduktion beider deutscher Staaten etabliert ist, stellt die innerkulturelle Spaltung der Figuren dar, mit der der Nationalsozialismus von der aktuellen Identität abgetrennt wird. Diese Strategie wird fälschlicherweise oft als Verdrängung interpretiert. Allerdings ermöglicht sie, eine aktuelle Identität von der Täterschaft abzutrennen, um die Täterrolle nicht in die Friedenszeit hinein verlängern zu müssen. Der Film als solcher und der Kriegsfilm insbesondere verarbeiten mit ihren Inhalten stets aktuelle Diskurse einer Kultur. So ist es wichtig, keine Mörder und Täter als Identifikationsvorlage anzubieten, sondern diese zu verurteilen oder zu bestrafen und somit symbolisch zu bewältigen. Die Hauptfigur, die in der Regel als Identifikationsträger für das Publikum fungiert, muss sich daher dezidiert vom Nationalsozialismus abgrenzen, um in der Gegenwart als eine gültige Identifikationsfigur zu erscheinen. Dieser Mechanismus kann in allen hier beschriebenen Narrationstypen eingesetzt werden. Während im Großgeschichtsnarrativ diese Strategie als eine unter anderen erscheint und nur einen Teil der Handlung strukturiert, macht es die Spaltung im Fragment kaum möglich, die Anderen zu thematisieren, seien es die Juden, die Feinde oder die Alliierten, da die Spaltung eine dramaturgische Achse der ganzen Handlung darstellt, die oftmals auch eine – viel kritisierte – Aufteilung in Gut und Böse mit sich bringt.

In den Filmen über Stalingrad oder das Stauffenberg-Attentat auf Hitler, in *ROTATION* und *08/15* sind die Abspaltungsfiguren die Vorgesetzten, die den Widerständler bestrafen oder ihre treuen Untergeordneten im Stich lassen. In *CANARIS* wird eine Opposition zwischen dem titelgebenden General und dem Leiter des Reichssicherheitshauptamtes und SS-Obergruppenführer Reinhardt Heydrich aufgebaut,⁴⁴ in *DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT* zwischen den beiden Freunden und der SS-Staffel sowie zwischen den Soldaten und den Vorgesetzten, wobei wie gesagt im Großgeschichtsnarrativ weitere Differenzierungen möglich sind. Die beiden Freunde stellen zwei verschiedene Umgangsweisen mit dem Nationalsozialismus dar. Gilbert ist ein Militärfanatiker, jedoch kein Massenmörder. Er ist Träger der Militärmaschine. Werner ist Mitläufer, der eine Bewusstseinsentwicklung durchmacht und am Ende den Nationalsozialismus dezidiert verurteilt. Die Spaltung wird außerdem in der BRD und DDR unterschiedlich eingesetzt. In den westdeutschen Filmen wird sie eher an der militärischen Hierarchie entlang produziert: Hitler gegen die Wehrmacht oder die Vorgesetzten gegen die Untergeordneten. In den DEFA-Filmen verläuft die Spaltung innerhalb einer Familie.

44 Vgl. von Keitz 2007

Buße für den Krieg

Damit wird die nächste Strategie angesprochen, die eher für ostdeutsche Filme typisch ist – die Buße für den Krieg. In der Regel gehört zur NSDAP der Sohn der Familie, der dann auch entweder stirbt oder in Gefangenschaft gerät. Das Prinzip der Überbietung beherrscht diese Opferökonomie. Nicht nur die Schuldigen sollen für den Krieg büßen, sondern auch die Unschuldigen, wodurch die Schuld im Krieg getilgt und der Anfang der neuen politischen Ordnung der DDR durch die auratischen Opfer legitimiert wird. Außerdem werden die Verluste der Kriegskontrahenten nicht gezeigt, so dass gerade die Diskrepanz eine Art Reinigung durch das Leiden erschafft. In *DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT* wird der beste Freund des Protagonisten, eigentlich auch die Hauptfigur, am Ende von dem System hingerichtet, das er fanatisch unterstützt hat. Hier wird eine Art der Spaltung des deutschen Selbst inszeniert, was auch auf die Ost-West-Trennung zurückzuführen ist. In *DIE BUNT-KARTIERTEN* sterben der Sohn, die Schwiegertochter und das Enkelkind der Protagonistin. Sie selbst kommt letztendlich selbst ins KZ. In *ROTATION* geht der Protagonist ins Gefängnis, seine Frau wird bei der Schlacht um Berlin fallen, sein Schwager, der im Widerstand war, wird hingerichtet, sein Sohn gerät in Kriegsgefangenschaft. *ICH ZWING DICH ZU LEBEN* zeigt den Tod des Vaters, der seinen Sohn vor dem Volkssturm rettet. Er selbst war ein Lehrer und am Krieg nicht beteiligt.

Im vergangenen Jahrzehnt verwendeten einige Filme wieder den Buße-Mechanismus: So verbrennt in *DRESDEN* zunächst die Stadt, bevor sich ein neuer Anfang abzeichnet. Die Protagonistin gebiert eine Tochter – als auratischer Anfang und Absage an den Militarismus. Auch in *ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN* büßen die Frauen mit ihrem Körper für die Grausamkeiten des männlichen Krieges.

Frau als Kontinuität

Trotz der Tatsache, dass Frauen in der Wehrmacht kaum vertreten waren, haben sie im Kriegsfilm beider Kulturen die wichtige Funktion inne, geschichtliche Kontinuität herzustellen. Zum einen verkörpern sie oft in der bereits etablierten ikonografischen Tradition Volk und Nation, die mit Weiblichkeitsbildern viktimisiert werden.⁴⁵ Zum anderen können sie als auratische Opfer oder zumindest als Nicht-Beteiligte am Krieg einen neuen sozialen Anfang begründen, da sie sich, so die Konstruktion, nicht mit der Täterschaft oder mit der NS-Ideologie kontaminiert haben. In *ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN* verschwinden in der Handlung alle männlichen Figuren – sie werden hingerichtet, nehmen sich das Leben oder gehen einfach weg –, während die vergewaltigten Frauen – die also selbst Opfer des Krie-

45 Silke Wenk, Insa Eschenbach: Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz: Eine Einführung. In: Insa Eschenbach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt a. M. 2002, S. 13–38, hier: S. 26. «Ist »das deutsche Volk«, das die Nazis an die Macht brachte, erst einmal über die Zuordnung zum »Weiblichen« auf der Seite des Schwachen (als der Opposition »des Männlichen«), so lässt es sich als »Opfer« (im Sinne von victim) beschreiben: verführt und/oder vergewaltigt.»

ges sind – bleiben und überleben. In DRESDEN stirbt der englische Pilot, die Hauptfigur; die Krankenschwester hingegen überlebt und bringt eine Tochter zur Welt, was auf Kontinuität und Wiedergeburt hinweist. In DER UNTERGANG überlebt die Sekretärin Hitlers den Krieg. Am Ende geht sie mit einem Jungen durch den Kessel, wodurch wieder Zukunftsvisionen sozialer Wiederherstellung aufgerufen werden.

Diese werden in den beiden Kulturen wiederum unterschiedlich in Szene gesetzt. In der DDR kann die Frau als geschichtliches Subjekt handeln, wie etwa in DIE BUNTKARTIERTEN oder in DIE SCHAUSPIELERIN (DDR 1988, R: Siegfried Kühn). In der BRD wird ihre apolitische Rolle betont. KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL ist einer der wenigen Filme, die die Frauen an der Front zeigen. Sie werden dabei jedoch nicht in einer geschichtlichen Funktion dargestellt, sondern in der essentialistisch-universellen, apolitischen Mutterrolle, in der sie sich der männlichen Geschichte – dem Krieg – widersetzen und ihre Kinder dadurch retten, dass sie sie unmittelbar von der Front abholen.

Ihre Bedeutungsrelevanz im westdeutschen Film besteht vor allem dort, wo sich eine Annäherung an den Feind vollzieht. Die Frauenfiguren fungieren als Medien der Vermittlung. Ein früher Film, der dies vorführt, ist die österreichisch-jugoslawische Koproduktion DIE LETZTE BRÜCKE aus dem Jahr 1954: Eine Krankenschwester gerät auf dem Balkan in Gefangenschaft der Partisanen und gewinnt für sie immer mehr Sympathie. Schließlich hilft sie ihnen, Verletzte zu retten. Hier wird noch keine sexuelle Beziehung inszeniert, allerdings empfindet die Protagonistin Gefühle für den jugoslawischen Partisanenführer, der von Bernhard Wicki gespielt wird. Wegen einer Frau nähern sich in VIER TAGE IN MAI (D/RF/UA 2011, R: Achim von Borries) sowjetische und deutsche Soldaten einander an und kämpfen zusammen gegen andere, gewalttätige sowjetische Soldaten.

Versöhnungsstrategie

Damit ist auch der nächste Mechanismus angesprochen – eine Versöhnung zwischen den ehemaligen Kriegskontrahenten, wobei in DIE MÖRDER UNTER UNS oder in IN JENEN TAGEN mit dem Liebespaar eine innerkulturelle Versöhnung zwischen Tätern und Opfern inszeniert wird. In der DDR gab es schon früh Versöhnungsstrategien, die in der Produktionsweise des Filmes angelegt waren. Seit etwa den 1960er-Jahren besetzen DEFA-Regisseur/innen die Rollen der Rotarmisten mit sowjetischen Schauspielern, wodurch zugleich die sowjetische Präsenz sowohl inszeniert als auch gerechtfertigt wurde. Außerdem findet in solchen Produktionen ein Abgleich der Erinnerungskulturen statt, wobei die DEFA-Filme diesen Prozess stark kontrollierten, so dass oft die ostdeutsche Erinnerungskultur durch sowjetische Erinnerungsmotive angereichert wurde: Beispielweise geht es in ICH WAR 19 nicht um die Vernichtung der Juden, sondern um die Vernichtung der sowjetischen Kriegsgefangenen – ein bis heute geltendes Erinnerungsmotiv Russlands.

In diesen Filmen wird eine paternalistische Beziehung inszeniert, in der den sowjetischen Figuren die Rolle des Vaters oder des größeren Bruders zukommt. In der

ostdeutsch-sowjetischen Koproduktion FÜNF TAGE – FÜNF NÄCHTE (UdSSR/DDR 1961, R: Leo Arnstam/Heinz Thiel/Anatoli Golowanow) verkörpert ein sowjetischer Soldat eine Vaterfigur, die bei der Rettung der Bilder aus der Dresdener Gemälde-Galerie ums Leben kommt. In ICH WAR 19 sind die sowjetischen Kameraden der Hauptfigur so etwas wie seine älteren Brüder.

In der BRD erlebt die Versöhnung über eine Geschlechterbeziehung bereits recht früh Konjunktur, wodurch politische Verhältnisse sexualisiert und apolitisiert werden. Die Liebesbeziehung besteht angeblich über alle kulturellen Differenzen hinweg, scheitert allerdings nach einer ersten Annäherung immer – ein Motiv, das bis heute zum Einsatz kommt. Ein frühes Beispiel ist hier DER ARZT VON STALINGRAD mit der ungarisch-britischen Schauspielerin Eva Bartok als russische Femme Fatale. In DRESDEN ist die deutsche Krankenschwester kurze Zeit mit einem englischen Pilot zusammen. Während in ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN eine eher sexuelle Beziehung zwischen der Protagonistin und einem russischen Major entsteht, dienen Sex und Liebe in AIMÉE & JAGUAR der Versöhnung der Deutschen mit den Juden.

Auch in der DEFA-Produktion MAMA, ICH LEBE gibt es eine Liebesbeziehung zwischen einem deutschen Soldaten und einer sowjetischen Funkerin; allerdings befinden sich hier beide auf der gleichen Seite – der Soldat ist ein Überläufer und dient der Roten Armee. Eines der wenigen ostdeutschen Beispiele für Beziehungen zwischen Angehörigen der Kriegsgegner ist ERSTER VERLUST (DDR 1989/90, R: Maxim Dessau), der u. a. eine gescheiterte sexuelle Annäherung zwischen einer deutschen Bäuerin und einem sowjetischen Kriegsgefangenen in Szene setzt.

Ermächtigungsstrategie

Dieser Mechanismus ist allein für die DDR-Kultur typisch. Während die geschichtlichen Subjekte der BRD sich als ohnmächtig erfahren, wobei es sich um eine durch die Hierarchie bedingte oder durch die Niederlage im Krieg erfahrene Ohnmacht handeln kann, wird die Ohnmachtserfahrung in den DEFA-Filmen durch die (Selbst-)Ermächtigung der Figuren konterkariert. Zum einen ermöglicht es das Großgeschichtsnarrativ kraft seiner Tradition, die Figur zu einem handelnden Subjekt zu verwandeln, wie den Chemiker in RAT DER GÖTTER oder die Protagonistin Guste in DIE BUNTKARIERTEN. Zum anderen reißt die Figur die Handlung an sich, wenn sie sich gegen den Nationalsozialismus wehrt. In DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT erschießt Werner eine SS-Staffel, die seinen Freund hingerichtet hat, und entscheidet sich somit aktiv gegen die NS-Ordnung. In RAT DER GÖTTER kündigt der Chemiker seinen Job, um nicht an der Herstellung des Giftgases teilzunehmen. In DIE SCHAUSPIELERIN verzichtet eine im NS-Regime bekannte Schauspielerin (Corinna Harfouch) auf ihre Karriere und inszeniert ihren Tod, um mit ihrem jüdischen Geliebten zusammen zu sein. Die Hauptfigur (Gerd Krause-Meltzer) tötet in DIE RUSSEN KOMMEN einen Polizisten, der einen russischen geflohenen Zwangsarbeiter erschossen und daraufhin seine Schuld geleugnet hat.

Religiöse Wiedergeburt

Diese Strategie ist wiederum allein für die BRD typisch. Sie dient dazu, die angestrebte bürgerliche (Neu-)Ordnung an universelle, ahistorische humanistische Prinzipien der christlichen Religion anzuknüpfen. Dadurch wird das Bürgertum stabilisiert und als apolitisch dargestellt, als eine gottgegebene Ordnung. Besonders häufig wird dabei das Weihnachtsfest inszeniert, das die Wiedergeburt Deutschlands in Bezug auf Jesus verspricht. Im Film *DIE MÖRDER UNTER UNS*, der auch keinen typischen DEFA-Film darstellt, wird der Verantwortliche für die Massenmorde im Krieg an Weihnachten verhaftet. Der Film *IN JENEN TAGEN* besteht beispielsweise aus sieben Episoden, die die Geschichte der Zerstörung mit der Genesis umschreiben. Die letzte Episode handelt von dem Kriegsdeserteur Josef und Marie, einem Flüchtling aus Schlesien, die – wiederum als Absage an den männlichen Militarismus – eine Tochter bei sich hat. Alle drei übernachten in einem Schuppen, der ikonografisch an Jesu Geburt erinnert. Auch in *HUNDE, WOLLT IHR LEBEN?* gibt es eine Weihnachtsszene, selbst wenn sie den Soldaten keinen Trost spendet. Der Film *SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN* (D 2001, R: Hardy Martins) lässt den Protagonisten nach vielen Jahren Flucht am Heiligabend nach Hause zurückkehren.

Emotionalisierung: Ein Ausblick

Der dritte Aspekt des filmischen Erinnerungsmodells ist die Emotionalisierung, die hier nur grob vorgestellt werden kann. In den Filmen generell und in den Kriegsfilmen insbesondere werden Emotionen nicht einfach erprobt oder intensiviert, sondern ganz neu hervorgerufen, wobei sie sich jedoch auf keine reale Erfahrung stützen müssen. Den Krieg hat in der Form, die die Filme vermitteln, keine/r erlebt, nicht einmal die Kriegsteilnehmer/innen selbst. Wie könnte sich eine Explosion aus der Nähe anfühlen? Wie kann der Tod wiederholt erfahren werden, ohne dass man jemals gestorben ist? Unter der Überschrift «Emotionalisierung» werden somit filmische Strategien beschrieben, die Affekte, Schock und Emotionen ästhetisch auf eine Weise produzieren, welche allein für den Kriegsfilm typisch ist und die eventuell einer der zentralen Attraktivitätsmomente dieses Genres darstellen: eine globale Zerstörung oder eine verlorene Vergangenheit zu erleben, Orte des Todes aufzusuchen, ohne selbst versehrt zu werden. Die Emotionalisierungsstrategien helfen dabei, die bereits angesprochene ambivalente Funktion der Kriegsfilme, Gewalt, Angst und Schock auszulösen, in Erinnerung zu überführen. Zugleich werden sie durch bekannte Bilder oder Narrationen gebändigt.⁴⁶ Außerdem erfüllen

46 Diese Ambivalenz der Affekte spricht bereits Aby Warburg mit seinem kulturanthropologischen Modell an: Unter Pathosformel versteht er Verdichtung sozialer Energien, die zu «Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins» beitragen. Die Pathosformel sind Erinnerungen an archaische Ängste und Affekte, «Engramme leidenschaftlicher Erfahrung». Diese Affektpotenziale können unter Umständen in verschiedenen historischen Epochen wiederbelebt oder gar umgeschrieben werden, zugleich werden sie durch ihre ästhetische Erfassung depotenziert. Aby Warburg: Ein-

sie bestimmte ästhetische Funktionen, wenn sie die Spannung oder einen dramatischen Höhepunkt gestalten. So bemühen sich die Kriegsfilme um neue affektive Erfahrungen, die zugleich erkennbar und am Ende auslöschar sein müssen. Drei zentrale Modi von Emotionalisierungsstrategien für die Kriegsdarstellung können dabei differenziert werden: Die narrativ bedingte Erfahrung des Verlustes, primär auf sinnliche Wahrnehmungen hin orientierte, genre-konstitutive Elemente sowie das subversive Potenzial affektiver Bilder.⁴⁷

Als ein zentrales Emotionsversprechen des deutschen Kriegsfilms⁴⁸ gilt die Verlusterfahrung, die hauptsächlich über die bildgewaltige Inszenierung von Tod und Zerstörung hergestellt wird. Sie kann durch Emotionen wie Angst oder Schock begleitet werden, die allerdings zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich eingesetzt wurden. Angst taucht beispielsweise dort auf, wo das Subjekt als ohnmächtig inszeniert wird, während der Schock in den letzten Jahrzehnten durch den Einsatz von Spezialeffekten an Bedeutung gewonnen hat. Die ganze Narration ist im Kriegsfilm darauf angelegt, den Tod erfahrbar zu machen: So tauchen die künftigen Opfer früh in der Handlung auf und werden als Identifikationsfiguren installiert, oder es wird zumindest eine emotionale Nähe zu ihnen hergestellt. Außerdem wird im deutschen Kriegsfilm die Sinnlosigkeit des Todes betont, was beispielsweise im sowjetischen oder US-amerikanischen Kriegsfilm kaum möglich ist. Die Hauptfigur stirbt jedoch sehr selten, der Tod wird in der Regel über Nebenfiguren integriert, die vom Protagonisten betrauert werden. Besonders tragisch erscheinen dabei kindliche und weibliche Opfer: Mit den Kindern wird das Unschuldige wie die Zukunft zerstört; mit Frauen das Schöne⁴⁹ wie das Leben selbst vernichtet, verweisen die Frauen doch auf die Reproduktionsfähigkeit der Nation.

Die Verlusterfahrung entsteht jedoch aus der ganzen Atmosphäre des Kriegsfilms. Außerdem verfügt der Kriegsfilm über genre-typische Bilder, Musik oder bestimmte Schnittweisen, die fast jede Kriegsdarstellung begleiten und somit auch das Genre selbst stabilisieren. Hier werden Emotionen über die Wiedererkennbarkeit der Strategien und Motive hervorgerufen, welche eher auf eine sinnliche Wahrnehmung zielen und oft auch semantisch nicht fixierbar sind. So sind beispielsweise in jedem Kriegsfilm die Stiefel der Soldaten zu sehen – oftmals in Großaufnahmen

leitung. In: ders.: *Mnemosyme-Atlas*, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 3 Bde., Berlin 1998, hg. Von H. Bredekamp, Bd. II.1, S. 3.

47 Dazu auch Francesco Cassetti: Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt. In: M. Brütsch et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. 2. Aufl., Marburg: Schüren 2009, S. 23–32; Christiane Voss: *Narrative Emotionen: Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*, Berlin/New York 2004.

48 Zur Emotionserwartung und Genres vgl. Roland Mangold, Anne Bartsch: Mediale und reale Emotionen – der feine Unterschied. In: Sandra Proppe (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, S. 89–105. Die Autoren versuchen mit den bestehenden Theorien der Mediennutzung und Medienkognition die Auswahl der negativen Emotionen durch die Benutzer/innen zu begründen.

49 Dazu auch. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche: Weiblichkeit, Tod und Ästhetik*. München 1994.

und sowohl in Benutzung als auch als eigentümliches Kasernen-Stillleben. Sie können immer neu codiert oder gar desemantisiert werden. Die Stiefel können Anonymisierung, Depersonalisierung oder das Ausgeliefertsein an den fremden Willen im Krieg vermitteln oder einfach auf das soldatische Schicksal, viele Kilometer zu Fuß marschieren zu müssen, hinweisen. Im Kriegsfilm beider Kulturen gibt es bei der Darstellung der Soldaten immer eine Einstellung, die sie von oben zeigt und ihre Ohnmacht für einen Moment versinnbildlicht. Ein prägnantes Beispiel liefert *DIE BRÜCKE*, der vor der ohnehin sinnlosen Schlacht Soldaten aus der extremen Vogelperspektive zeigt und sie somit auf ihre Helme reduziert. Ein solches Bild verdichtet die Erfahrung der Ohnmacht, der Depersonalisierung und Objektivierung des menschlichen Lebens. Dieses Motiv wird jedoch nicht kommentiert und nur für einen Moment eingeblendet. Es beeindruckt eher durch seine Totalität, wenn es das ganze Bild ausfüllt.

Neben diesen genregemäßen Emotionen können Affektstrategien als subversive Mechanismen eingesetzt werden, um präsentierte Inhalte zu sprengen. Zum einen steht der Kriegsfilm unter dem Druck, Kriegsrealitäten zu produzieren. So ist es in der Regel eher schwer, etablierte Narrative oder Bewältigungsmechanismen zu umgehen. Eine affektive Bildlichkeit kann sie aber in Frage stellen. Zum anderen ist es auffällig, dass der Einsatz besonderer Bildlichkeiten und somit die Erzeugung neuer Emotionen wiederholt in DEFA-Produktionen eingesetzt wurden, während auf der narrativen Ebene eher konventionelle Darstellungsweisen fortgesetzt wurden. Der Film *DIE RUSSEN KOMMEN* etwa sprengt die eigene Narration durch Traumbilder des Protagonisten und durch als Negativ gefärbte Filmbilder, was die Zensur des Filmes nach sich zog. Die Affektbilder konstruieren dabei eine innere Welt der Hauptfigur, in der kein Platz für ideologische Postulate bleibt. In *ERSTER VERLUST* arbeitet Maxim Dessau mit langen Einstellungen und einem wiederkehrenden musikalischen Leitmotiv über die Heimat, wobei die Weite der Felder und die Enge der Gemeinschaft, ja die Sehnsucht nach dem Anderen durch Bilder und Musik affektiv erfahrbar werden. Etwa in der Mitte des Films ist eine Szene platziert, die sich der narrativen Ökonomie entzieht, dafür aber den liminalen Zustand des Kriegsgefangenen – zwischen zwei Kulturen zu sein – vermittelt und somit die Instabilität nationaler Identitäten ausstellt, was für den Kriegsfilm eher ungewöhnlich ist. Die Kamera vollführt eine Kreisfahrt, die vom Kriegsgefangenen in einer sowjetischen Uniform mit der Markierung seiner Gefangenschaft auf dem Rücken nach oben zur Brücke führt, welche den Himmel verdeckt und somit das Gefangensein thematisiert, und dann zurück zu dem Gefangenen verläuft, der jetzt in ziviler Kleidung zu sehen ist. Den kreisenden Schwenk begleitet erst ein russisches, traurig klingendes Lied, das in jenem Moment, in dem die Brücke im Bild erscheint, durch ein deutsches Heimatlied überlagert wird. Dieses wird wiederum durch ein fremdes Lied übertönt, und am Ende erklingt die gleiche russische Melodie, die am Anfang bereits zu hören war. Ob es sich nun um eine Vision des Kriegsgefangenen oder eine Wunschvorstellung der beiden Frauen handelt, bei denen er arbeitet: Die alte



4 ERSTER VERLUST: Der sowjetische Kriegsgefangene sitzt unter der Brücke. Die Überblendung zeigt die Spaltung der Figur – ihre Sehnsucht nach der Heimat und das Begehren nach einer neuen Kultur, die allerdings nicht zur neuen Heimat wird



5 ERSTER VERLUST: Die Autobahnbrücke als Symbol des deutschen Fortschritts wird nicht zur Brücke zwischen den Kulturen; sie versperrt den Blick auf die Landschaft und den Himmel und vermittelt somit ein Gefühl des Gefangenseins

wie die neue Heimat bleiben hier unerreichbar. Die Pfosten der Autobahnbrücke bilden eine Art Gitter, und die Brücke selbst als Metapher für den Übergang von einer in eine andere Kultur zeigt zugleich die Unmöglichkeit eines solchen Transfers auf. Bildlich wird durch die Brücke dabei ein Gefühl von Enge geschaffen, denn bei dem Schwenk verdeckt die Brücke den Himmel. Audiovisuelle Inszenierungen wie diese erzeugen unmittelbarer als alle Narrationen dies können, eine bestimmte Atmosphäre, ohne welche die Wirkmacht des komplexen Gefüges filmischer Gedächtnisse kaum erklärbar wäre.

Filmisches Erinnern und kulinarische Zukunftsentwürfe im Alter

OMA UND BELLA (USA/D 2012, Alexa Karolinski)

Für Oma und Bella bildet das Kochen den Lebensinhalt, die Grundlage und die Ausgestaltung ihrer Freundschaft. Über das Zubereiten jüdischer Speisen finden beide nicht nur kontinuierlich zueinander, sondern auch jeweils zu sich selbst und ihrer Vergangenheit, die vor dem Zweiten Weltkrieg liegt und in der beide ihre gesamte Familie durch den Holocaust verloren haben. Oma hat nie gelernt, die Speisen, die sie mit Bella kocht, zuzubereiten. Sie erinnert sich daran, wie ihre Mutter kochte, als sie selbst noch ein Kind war und nur zusehen durfte. Wenn die beiden in der engen Küche am Herd stehen und die Kamera Zeugin der Herstellung von Hühnersuppe und Rotem Borschtsch wird, so werden auch wir als Zuschauerinnen und Zuschauer Komplizinnen und Komplizen im Zubereiten der Speisen. Während die Kameralinse von den Dämpfen der Suppe beschlägt, erinnern wir uns an unsere eigene Kindheit, in der uns der Geruch der Speisen ein wohliges Gefühl verschaffte, in der wir fasziniert in die Töpfe sahen und uns das Wasser im Mund zusammenlief.

Wir wollen uns mit einer Analyse von OMA UND BELLA der filmischen Medialität des Erinnerns nähern. An ausgewählten Szenen des Films soll gezeigt werden, wie durch das Kochen jüdischer Speisen nicht nur Vergangenes und Gegenwärtiges filmisch erinnerbar und auf allen Sinneskanälen wahrnehmbar wird, sondern auch Zukunftsentwürfe gestaltet werden können.

Filmmimmanenz

Mit dem französischen Philosophen Gilles Deleuze gehen wir davon aus, dass Film die Welt nicht als etwas ihm Äußerliches oder Vorgeordnetes repräsentiert, sondern dass er in direktem Austausch mit ihr steht. Film macht, so Deleuze, die Welt zu einer Erzählung, zu etwas Irrealem, und zwar insofern, als «mit dem Film [...] die Welt ihr eigenes Bild [wird] und nicht [der Film] ein Bild [ist], das zur Welt wird.»¹ Doch was bezweckt Deleuze, wenn er den Film als radikal immanent und nicht als Repräsentation begreift? Wie ist dann das Verhältnis von Alter(n) und Film zu denken, wenn es kein Außen und keinen Unterschied mehr zwischen Film und Welt gibt? Und was bedeutet das für das Verhältnis von Film und Welt?

1 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1989, S.85.

Auch der Filmwissenschaftler Malte Hagener spricht – in Anlehnung an Deleuze – von einer Umkehrung der «klassischen Hierarchie zwischen Film und Welt.» Er geht davon aus, dass «im heutigen Zeitalter der Medienimmanenz» kein Außen mehr denkbar ist, das in irgendeiner Weise als vormedial bezeichnet werden könnte. Der Film repräsentiert vielmehr

nicht länger Realität, sondern wird zur Welt in dem Sinne, in dem sich kein Ort mehr finden lässt, von dem aus ein praemediales Universum vorstellbar ist. Der Film – ob gelungen oder nicht, ob im Kino oder Fernsehen, in der Galerie oder auf dem Mobiltelefon – bietet uns immer wenigstens zwei Dinge: ein zweites Leben, das wir zeitweise bewohnen können, aber auch ein anderes Leben für uns selbst. Wenn ein Film gelungen ist, verschafft er uns für einen Moment Teilhabe an einem anderen Leben, aber er hat auch die Kraft, uns dauerhaft zu verändern.²

Wenn wir, wie Hagener betont, «immer schon in Bildern» leben, «aber die Bilder auch in uns»,³ so kann auch Alter(n) nicht ohne Film und Film nicht ohne Alter(n) gedacht werden. Was aber heißt das? Welche Konsequenzen hat diese radikal film-immanente Perspektive auf das Alter(n)? Wie lässt sich Erinnerung im Alter fassen, wenn die Bilder immer schon in uns leben?

Film bestimmt, so unsere These, das Schreiben und das Entwerfen des eigenen Lebens. Damit werden Fragen aufgeworfen, die das Schreiben von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eine neue Beziehung zum Film setzen und eine Biographie auch zur Kinematographie werden lassen. Auf welche Weise aber wird eine Biographie, also das Schreiben und Erinnern der eigenen Lebensgeschichte, zur Kinematographie? Und inwiefern verweist diese Bio-Kinematographie nicht nur auf vergangene Ereignisse, sondern gestaltet auch gegenwärtige und zukünftige Lebensprozesse mit? In welchem Zusammenhang stehen diese Prozesse mit dem Alter(n) und dem Vorgang des Erinnerns? Was hat schließlich die Lebensbeschreibung mit filmischem Erinnern bzw. Biographie mit Kinematographie zu tun?

Mediale Historiographien – mediale Biographien

Biographien sind nicht ohne Medien denkbar. Ebenso wie Geschichtsschreibung, so findet auch die Aufzeichnung des Lebens nicht außerhalb von Medien, sondern immer in, mit und durch Medien statt. Die Analogie zwischen medialer Geschichts- und Lebensbeschreibung wird deutlich, wenn man die Aufzeichnung kollektiver historischer Ereignisse mit der Lebensschreibung individueller Personen vergleicht. Lorenz Engell und Joseph Vogl sprechen in diesem Kontext von medialen

2 Malte Hagener: Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz. In: Gudrun Sommer/Vinzenz Hediger/Oliver Fahlke (Hg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg 2011, S. 58.

3 Ebd.

Historiographien, die die mediale Verfasstheit historischer und historiographischer Prozesse bezeichnen. Die Autoren verstehen unter medialen Historiographien den

Umstand, daß alle Geschichtsschreibung ihrerseits medienabhängig ist; ohne Medien des Beobachtens, Archivierens, Sortierens, Erschließens, aber auch der repräsentierenden Beschreibung, der Codierung und Darstellung in Bild, Wort und Zahl sowie schließlich solche der Verbreitung ist Geschichtsschreibung (und ist vermutlich sogar Geschichte) nicht möglich. Die Medien sind also nicht nur Gegenstand historischer Betrachtung, Codierung und Darstellung, sie setzen die historische Betrachtung, Codierung und Darstellung auch ihrerseits unter Bedingungen; so gibt es stets ein – unausgesprochenes, aber freizulegendes – Konzept des Historischen, das spezifisch ist für das jeweilige Medium, etwa ein spezifisch filmisches; ein spezifisch digitales.⁴

Das Konzept der medialen Historiographien kann, so unsere Argumentation, auf den Prozess der Lebensbeschreibung übertragen werden, ohne dass dabei Geschichtsschreibung allzu schnell mit Lebensbeschreibung gleichgesetzt wird. Vielmehr geht es um den Aspekt der Medialität, der beiden Vorgängen inhärent ist. Insofern kann nicht nur von medialen Historiographien, sondern auch von medialen Biographien gesprochen werden – von Aufzeichnungen des Lebens, die medienabhängig sind und die von Medien unter spezifische Bedingungen gesetzt werden. Dabei entfaltet jedes Medium ein eigenes Konzept des Biographischen, das spezifisch für das Medium ist: etwa ein televisionäres, ein digitales oder ein filmisches. Ohne mediale Archivierung, Aufzeichnung und Erschließung in Bild, Wort und Zahl ist nicht nur Historiographie, sondern auch Biographie nicht möglich, sind nicht nur das Aufzeichnen historischer Ereignisse, sondern auch das Dokumentieren des Lebens undenkbar. Ebenso, wie Medien Geschichtsschreibung (und Geschichte) beeinflussen, beeinflussen Medien auch Lebensbeschreibung (und Leben). Film und Welt durchdringen sich, affizieren einander und treten in Wechselwirkung. Dies gilt auch und gerade für das Alter(n). Der Film unterscheidet sich hier aber von den anderen Künsten, wie Deleuze konstatiert:

Mit den anderen Künsten, die durch die Welt mehr auf ein Irreales abzielen, hat er nichts gemein, sondern er macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird.⁵

Indem Deleuze die Trennung zwischen Film und Welt aufhebt, wird auch das Erinnern, gleich ob in der Realität oder im Film, ein irreales, ein immer schon medialisiertes Erinnern. Wie aber kann ein spezifisch filmisches Erinnern beschrieben werden? Welche Eigenheiten hat es und in welchem Zusammenhang steht es mit

4 Lorenz Engell/Joseph Vogl: Editorial. In: dies. (Hg.): *Mediale Historiographien*, Archiv für Medien-geschichte. No. 1, 2001, S. 3.

5 Deleuze (1989), S. 85.

Lebensbeschreibungen? Inwiefern ist die Kategorie des Alter(n)s in Biographien, die auch kinematographisch sind, von Bedeutung?

Filmische Performativität

Film ist performativ, indem er Handlungsentwürfe nicht nur repräsentiert, sondern auch als Welt filmisch inszeniert. Mit Erika Fischer-Lichte gehen wir davon aus, dass Bildern und somit auch Filmbildern Performativität zugesprochen werden kann, und zwar

insofern sie über die Fähigkeit verfügen, auf die sie Betrachtenden leiblich einzuwirken und in ihnen physiologische, affektive, energetische und motorische Veränderungen auszulösen, wobei offensichtlich der Verschränkung von Wahrnehmung, Imagination, Erinnerung eine besondere Bedeutung zukommt, mit der die jeweilige Wirklichkeit konstituiert wird, auf die sich die Veränderungen beziehen.⁶

So finden wir uns in der Küche von Oma und Bella wieder und erleben eine Freundschaft, die sich bis ins hohe Alter kontinuierlich neu gestaltet. Wenn wir von der Beziehung der beiden Protagonistinnen und ihrer Vergangenheit erfahren, wird das Alter nebensächlich und das Jüdisch-Sein tritt in den Vordergrund. Der Film gestaltet hier ein Jüdisch-Sein, das weniger in der Vergangenheit liegt als vielmehr einen Blick in die Zukunft konstruiert, in der die beiden Frauen in einer Wohngemeinschaft leben, auf der Spree Boot fahren und die Familie zum Essen einladen. Insofern geht es nicht nur darum, wie der Film unser Leben verdoppelt, wiederholt, dokumentiert oder fiktionalisiert, sondern auch darum, wie er die Zukunft mitgestaltet und Handlungsanweisungen und Denkmuster in die Welt spielt. So sehen wir in diesem Film nicht nur das gemeinsame Wohn- und Lebensmodell zweier älterer Frauen, sondern erkennen darin auch eine Möglichkeit für uns als Zuschauerinnen und Zuschauer, das eigene Leben im Alter zu gestalten. Indem der Film auf uns leiblich einwirkt und durch das Kochen im Sinne Fischer-Lichtes physiologische, affektive, energetische und motorische Veränderungen bewirkt und sowie die Wahrnehmung mit Erinnerung und Imagination verschränkt, konstituiert er eine zukünftige Wirklichkeit für uns, die als mögliches Lebensmodell im Alter dienen kann. Interessant ist hier vor allem die Frage, wie der Film Alterskonstrukte produziert und sie zirkulieren lässt. Denn Alter ist wie andere Identitätskonstrukte – zum Beispiel Gender, Glaubenszugehörigkeit oder Nationalität – nicht natürlich gegeben, sondern kulturell verfertigt.

6 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, S.128f.

Doing age

Wie in einer gegenderten Welt auch immer ein *doing gender*⁷ zu identifizieren ist, so ist in einer altersstrukturierten Welt auch immer ein *doing age*⁸ zu entdecken. *Doing gender* bezeichnet die Art und Weise, in der gender hergestellt wird. Es wird bei diesem Konzept davon ausgegangen, dass gender nicht etwas ist, was man hat, sondern etwas ist, das man tut. Übertragen auf das Alter heißt das, dass auch das Alter keine naturgegebene Sache ist, die überkulturell das gleiche bedeutet; vielmehr entsteht sie immer nur im jeweiligen Kontext auf eine spezifische Art und Weise und führt zu bestimmten Klassifizierungen.⁹

Gender ist ein Produkt kultureller und kollektiver Erinnerung. Um gender erfolgreich konstituieren zu können, muss es sowohl individuell als auch kollektiv erinnert und im gleichen Moment erinnernd re-artikuliert werden. Die Performativität von Geschlecht wurde schon von Judith Butler ausführlich beschrieben.¹⁰ Auch Erinnerungen sind gegendert und somit ein Produkt der Herstellung von Gender. Inge Stephan zufolge ist die Frage, «wer, wie, was, wozu, warum und für wen erinnert»¹¹ grundlegend für die Gender Studies. Erinnern wurde zwar schon 1999 von Fischer-Lichte als «performative[s] Thema par excellence»¹² bezeichnet, jedoch scheint es nach wie vor theoretisch unterbelichtet zu sein. Festzuhalten bleibt, dass Erinnern ein performativer Prozess ist, ebenso wie das Altern und die Zuschreibung von gender an sich selbst und andere. Insofern ist Erinnern nicht als Archivieren und Speichern abgeschlossener und statisch gewordener Vergangenheiten zu verstehen, sondern als performativer Prozess, der seinen Gegenstand konstruiert, inszeniert und re-inszeniert. Im Moment der Iteration wird dabei das, was erinnert wird, modifiziert. Das Erinnern als Prozess bringt dabei immer wie-

7 Candace West/Don Zimmer: *Doing Gender*. In: *Gender & Society* 1, 2, 1989, S. 125–151.

8 Karin Lövgren: *Celebrating or Denying Age? On Cultural Studies as an Analytical Approach in Gerontology*. In: Ulla Kriebnernegg/Roberta Maierhofer (Hg.): *The Ages of Life. Living and Aging in Conflict?* Bielefeld 2013, S. 37.

9 Auch Heike Hartung findet grundlegende Überschneidungen in der Analyse von Gender und Alter in kulturellen Produktionen, vgl. dies. (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld 2005. Thomas Küpper beschreibt ebenfalls strukturelle Analogien in den Ansätzen der Gender und Ageing Studies, vgl. ders.: *Konstruktivismus und Partizipation. Strukturelle Analogien zwischen Ageing Studies und Gender Studies*. In: Ines Maria Breinbauer et al. (Hg.): *Transdisziplinäre Alter(n)sstudien. Gegenstände und Methoden*. Würzburg 2010. Siehe hierzu auch Heike Hartung et al. (Hg.): *Graue Theorie. Die Kategorien Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs*. Köln/Weimar/Wien 2007.

10 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991.

11 Inge Stephan: *Gender, Geschlecht und Theorie*. In: dies./Christina von Braun (Hg.): *Gender Studies. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 58–96.

12 Erika Fischer-Lichte/Gertrud Lehnert: *Einleitung. Der Sonderforschungsbereich «Kulturen des Performativen»*. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 9, H. 2/2000: *Inszenierung des Erinnerns*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert, S. 9–19, hier: S. 14.

der neue Modelle und Medien des Erinnerns hervor. Unser Gedächtnis wird somit durch konkrete Erinnerungsakte hervorgebracht, es passiert ein *doing memory*, das analog zum *doing gender* als performativer Prozess beschrieben werden kann, wie Meike Penkwitt ausführt.¹³ Der Modus des Erinnerns, das *doing memory*, ist besonders interessant, wenn wir über *doing age* nachdenken. Auch der Aspekt des Performativen, der sich in den Prozessen des Erinnerns findet, stellt eine besondere Herausforderung dar, wenn wir Alter(n)skonstruktionen in Filmen untersuchen.

Doing age, *doing gender* und *doing memory* vollzieht sich somit anhand filmischer Strategien, die sich in unserer Erfahrung materialisieren. Sharon-Dale Stone beschreibt die Verkörperung von Imagination, die körperwerdenden Erfahrungen, die wir machen.¹⁴ Film ist eine der umfassendsten Erfahrungen – visuell, auditiv und kinästhetisch. Unsere Imagination wird durch Bewegtbilder und den Ton stimuliert – ihre Materialisierung schlägt sich als Verkörperung in uns nieder, oder genauer: sie erschafft uns immer wieder aufs Neue – als Alte und als Junge, als Männer und als Frauen, als schwarz und als weiß, als homo und als hetero, oder als jüdisch und nicht-jüdisch.

Zeitliche Formen des filmischen Erinnerns von Alter

Wir wollen demnach die Frage nach Erinnern und Alter(n) im Film nicht danach stellen, ob es eine authentische filmische Darstellung gibt oder nicht,¹⁵ sondern vielmehr, wie der Film Alter(n) als Möglichkeit entwirft und eine Verschaltung von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart performativ herstellt. Insofern gehen wir davon aus, dass das Schreiben von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Film nicht zu trennen ist. Das heißt, wir finden alle drei Zeitebenen ineinander verschränkt. Das Performative als Konzept hilft uns hier, Zeitlichkeit anders zu denken, nämlich nicht linear, sondern simultan. Der Begriff des Performativen «bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird».¹⁶ Das heißt, dass die Gleichzeitigkeit von Erinnern, Handlung und Zukünftigen im Performativen liegt.

13 Meike Penkwitt: Einleitung «Erinnern und Geschlecht». In: *Freiburger FrauenStudien*, Ausg. 19, Bd. 1. Freiburg 2006, S. 1–26.

14 Sharon-Dale Stone: Age-Related Disability – Believing is Seeing is Experiencing. In: Kribernegg (Hg.) 2013, S. 57–70.

15 Miriam Haller hat dafür in der Literaturwissenschaft einen interessanten Ansatz, den des Ageing Trouble, geprägt, vgl. dies.: «Unwürdige Greisinnen». Ageing trouble im literarischen Text. In: Hartung (Hg.) 2005, S. 45–64.

16 Fischer-Lichte 2004, S. 44.

Der Film OMA UND BELLA macht deutlich, wie sehr Erinnerung performativ ist, wenn er die Wirklichkeit, auf die verwiesen wird, in der Gegenwart erst entstehen lässt und als Vergangenes herstellt. Denn diese Wirklichkeit hat in der Vergangenheit als solches gar nicht stattgefunden. OMA UND BELLA zeigt die Immanenz von Film und Welt, indem die Figuren im Film iterativ ihr Leben in der Vergangenheit mit der Gegenwart und Zukunft verschränken und dieses verändern lässt. Iterabilität fußt auf den Prozessen der Erinnerung und greift gleichzeitig in die Zukunft. In der Wiederholung werden die Zeitebenen transformiert und geschehen simultan. Dieses transformatorische Potential – das bereits von Judith Butler in den Prozessen des *doing gender* nachgewiesen wurde, findet sich auch im *doing age* und im *doing memory*.

Performativität und Kochen in OMA UND BELLA

Die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen und das Um- und Neuschreiben der eigenen Biographie wird beispielsweise in jener Szene deutlich, in der die Protagonistinnen in der zwei Meter breiten Küche sitzen und die Enge des Raums geradezu körperlich spürbar wird. Es drängen sich nicht nur die beiden Protagonistinnen, sondern mit der Filmkamera auch die Zuschauerinnen und Zuschauer in den Raum. Die beiden Frauen bereiten Speisen zu, die sie aus ihrer Kindheit kennen. Sie schneiden Fleisch und Gemüse und rühren in großen Edelstahltopfen. Eine Detailaufnahme von Bellas Hand zeigt Altersflecken und hervorstehende Adern unter dünner Haut. Der vom kochenden Fleisch aufsteigende Dampf beschlägt die Kamera und lässt das Bild unter einem Nebelschleier verschwinden. Oma und Bella kochen, sie reden über Rezepte und ihre Kindheit. Über Murmeln, Hühnerbrühe und jüdisches Penicillin. Bella hat das Kochen nie gelernt, sie war zu jung, um ihrer Mutter in der Küche zu helfen. Sie hat ihre gesamte Familie durch den Holocaust verloren.

Was hier wiederholt wird, hat eigentlich niemals stattgefunden. Das Kochen ist die performative Herstellung einer Vergangenheit, die es nicht gibt. Über das Kochen und den Geschmack der Speisen stellen Oma und Bella die Vergangenheit wieder her, die wir synästhetisch miterleben dürfen. Die Verschiebung der Differenzen, nämlich der Kindheit, des Altseins, der Erinnerung, der Gegenwart und der Zukunft, verschmilzt im Moment des Kochens und Kostens zu einem performativen Akt, der nicht nur das Erinnern, sondern auch das Altsein filmisch erfahrbar macht. Hier entsteht eine Form der Erinnerungsproduktion, die die Vergangenheit fühl- und spürbar werden lässt – nicht nur für die beiden Protagonistinnen, sondern auch für die Zuschauerinnen und Zuschauer.

Im Sinne einer allumfassenden körperlichen Wahrnehmung finden wir hier das Zusammenspiel von taktilen, visuellen, akustischen, olfaktorischen und gustatorischen Reizen. Wir sind als Zuschauerinnen und Zuschauer in der Küche leiblich anwesend und erleben die Gerüche der Speisen, sehen deren Farben, hören das Klappern der Töpfe, fühlen die Beschaffenheit der Zutaten und bekommen Appetit, wäh-

rend wir Oma und Bella beim Kochen zusehen. Wir werden zugleich als Rezipierende in die Position der Figuren versetzt, indem wir – wie Bella als Kind – in der Küche nur zusehen dürfen. Dabei erinnern wir uns an unsere eigene Kindheit und stellen sie in diesem Moment, im Moment des *doing memory*, durch den Film her. Die Wahrnehmungen entstehen, indem der Film unsere Sinne berührt und wir uns somatisch erinnern, wie Essen schmeckt, wie es sich anfühlt und wie es uns befriedigt. Der Film ist im Sinne eines *doing memory* zu einer Materialität geworden, die Erinnerung hervorbringt und eine Sehnsucht gestaltet. Wie sehr Oma und Bella unser Begehren – unseren Appetit – wecken können, zeigt sich auch in dem Kochbuch, in dem die Regisseurin und Enkelin der Protagonistin die Rezepte zum Nachkochen der jüdischen Speisen veröffentlicht hat.

Indem der Film den Geruchs- und Geschmackssinn aufruft, schreibt er das Leben der beiden älteren Damen immer wieder neu. In diesem taktilen, gustatorischen und olfaktorischen Wiederholen von Lebensbeschreibung wird der Film zur Biographie und das Vergangene schwimmt mit dem Gegenwärtigen; die Erinnerung an die jüdische Kindheit der beiden älteren Damen entsteht zunächst durch die performative Wiederholung und setzt sich schließlich im Zukünftigen fort, als Entwurf eines gemeinsamen Lebens, das in der Küche von Oma und Bella stattfindet und sich im gemeinsamen Zubereiten jüdischer Speisen materialisiert. Es geht hier um eine filmische Strategie, die das Vergangene, die Kindheit der älteren Damen, mit dem Gegenwärtigen und dem Zukünftigen, dem gemeinsamen Wohnen und Kochen korrelieren lässt.



1–3 Stills aus OMA UND BELLA

Es geht um Sinnlichkeit und Sinne, um Kochen und Essen, die die Erinnerung im Film spürbar werden lassen. Film wird zum Leben und zum Zukunftsentwurf, indem er in seiner medialen Spezifik das Biographische nicht als Chronologie der Ereignisse, sondern als Komplexion der Zeitebenen erzählt und die Figuren wie die Zuschauerinnen und Zuschauer beim Zubereiten der jüdischen Speisen gleichermaßen auf der Ebene des Riechens, Schmeckens und Tastens anspricht wie auf der Ebene der Erinnerungen, die diese Wahrnehmungen hervorrufen. Durch das *doing memory* des Films wird eine Zukunft gestaltet, die die Biographie zur Kinetographie werden lässt. Für uns Zuschauerinnen und Zuschauer stellt sie eine Erinnerung an unsere eigene Kindheit und zugleich einen Entwurf unseres Lebens im Alter dar.

Fazit

Der Film OMA UND BELLA stellt eine Möglichkeit dar, das Leben filmisch fortzuschreiben. Ein Leben, das durch das Zubereiten der Speisen die Vergangenheit einer jüdischen Kindheit gleichermaßen aufscheinen und erinnern lässt wie eine Zukunft, die das Alter in einer Wohngemeinschaft neu schreibt. Es werden Prozesse des *doing memory* und des *doing gender* ebenso wahrnehmbar wie die Herstellung einer jüdischen Identität – allerdings als eine spezifisch alte Identität. So stellt OMA UND BELLA im Sinne des *doing age* auch ein Alter(n)sbild her, das nicht nur die Vergangenheit reproduziert und variiert, sondern auch in die Zukunft wirkt, als filmischer Entwurf einer zukünftigen Biographie. Es ist eine Biographie, die nicht nur das Leben der Protagonistinnen immer wieder neu und weiter schreibt, sondern auch eine Handlungsanweisung und ein Denkmuster für die Zuschauerinnen und Zuschauer bietet und im Sinne einer Lebensbeschreibung fungieren kann, die zwar innerfilmisch entworfen wird, jedoch auch außerfilmisch wirken kann.

Jonas Mekas' Mnemotaktik

oder: LOST LOST LOST, ein filmisches Gedächtnis

Eine zeitliche Lücke von 27 Jahren klappt zwischen dem Zeitpunkt des ersten filmischen Eintrags im Jahre 1949 – einem Selbstporträt von Jonas und Adolfas Mekas – und dem Moment der Edition des Tagebuchfilmes *LOST LOST LOST*, in welchen diese Erstaufnahme Eingang fand.¹ Der lange temporale Zwischenraum betont auf explizite Weise die für jedes filmische Artefakt konstitutive Differenz zwischen dem Akt der Produktion – einer an die herstellenden Subjekte und deren technischen Apparate, an deren Gegenwart und Lebenszeit gekoppelten kinematografischen Praxis – und einer zur Rezeption freigegebenen Werkeinheit. Durch die Projektion wird das aus der Vergangenheit stammende Material aktualisiert, die Bild- und Tonerzeugnisse werden in einer neuen Gegenwart zur Aufführung gebracht und wiederum gekoppelt an eine subjektive Erfahrung. Zwischen den durch die Interaktion von subjektiver Erfahrung und technischer Materialität gekennzeichneten Polen von filmischer Produktion und filmischer Rezeption eröffnet sich – in Jonas Mekas' Tagebuchfilmen explizit – ein imaginärer Zwischenraum, welcher Anlass gibt, das Verhältnis von Kino und Erinnerung zu reflektieren.

Jonas Mekas wurde 1922 in Semeniskai, einem kleinen Dorf in Litauen, geboren und arbeitete dort als Zeitungsredakteur, politischer Aktivist und war ein erfolgreicher Dichter, bis er 1944, gemeinsam mit seinem Bruder Adolfas, von den Nazis festgenommen wurde. Die nächsten fünf Jahre verbrachte er zunächst als Zwangsarbeiter und dann als Flüchtling in Deutschland. 1949 flüchteten die beiden Brüder nach New York und wohnten gemeinsam mit anderen litauischen Flüchtlingen in Williamsburg, Brooklyn. Nach ein paar Wochen kauften sie sich eine 16 mm Bolex-

1 Alle sechs Abbildungen dieses Artikels beinhalten Stills aus *LOST LOST LOST*



1 Der vorliegende Aufsatz geht aus meiner Dissertation hervor, welche im November 2013 an der Universität Basel abgeschlossen wurde. Ihr Titel lautet: *LEBEN – FILMEN. Jonas Mekas' filmisches Lebens-Werk*. Die Publikation befindet sich in Vorbereitung.

Kamera und setzten einen ersten Schnitt. Ihre erste Filmaufnahme zementierte den biografischen Riss, der die beiden Brüder von ihrer unverfilmten Kindheit in der Heimat (einem ländlichen, mit Sensen bewirtschafteten, von maschineller Technik noch kaum heimgesuchten und durch die Zeit und die Erfahrung des Krieges für immer verlorenen Litauen) trennt. Markiert wird durch diesen initiatorischen Akt auch der Auftakt zu ihrem neuen Leben im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Von diesem Zeitpunkt an ist Mekas' Leben dem Film und dem Kino auf vielfältigste Weise verbunden.

Der Tagebuchfilm *Lost Lost Lost*

Die Bild- und Tonaufnahmen der ersten Rollen des Tagebuchfilms *LOST LOST LOST* stammen aus den Anfängen von Mekas' filmischer Praxis. Sie entstanden mit der vagen Idee, einen Dokumentarfilm über das Dasein der litauischen Exilanten in New York zu drehen.² Es sind Notizen und Teile eines Projekts, das nie in der ursprünglich beabsichtigten Form realisiert worden ist. Wohl aber bilden sie den Anfang eines autobiografischen Films, der Jahrzehnte später, aus der historischen Distanz, am Schneidetisch zusammengestellt worden ist. In sechs Filmspulen erinnert und konstruiert wird darin die Geschichte eines durch die Verrückungen des Krieges in die Welt geschmetterten und allmählich Wurzeln schlagenden Protagonisten. Die ersten drei Rollen zeugen von den Anfängen im neuen Land, als Mekas noch kein Protagonist der New Yorker Kunst- und Filmszene war, sondern eine Randfigur, ein Flüchtling aus Litauen, der mehr und mehr darum bemüht ist, fern der Heimat heimisch zu werden, eine Identität zu finden und insbesondere neue Erinnerungen zu schaffen. Der dreistündige Film endet mit einer beschwingten, gestisch gefilmten und den späteren Filmstil schon ankündigenden, flirrenden Farbsequenz am Meer, die bei einem ausgelassenen Ausflug mit Freunden entstanden ist. Das Voice-Over beschließt den Film folgendermaßen:

He remembered another day, ten years ago, he sat on this beach, ten years ago with other friends. The memories, the memories ... again I have memories, I have memories of this place. I have been here before. I have really been here before. I have seen this water before, yes. I have walked upon this beach, these pebbles.³

Die grammatikalische Konstruktion dieser durch den Filmemacher selbst gesprochenen Sätze und ihr Verhältnis zu den parallel dazu gezeigten und im Film vorausgegangenen Bildern exemplifiziert die Erinnerungsstruktur von Jonas Mekas' Lebens-Werk und deren komplexe zeitliche Verfasstheit. Im ersten Satz wird der Akt der Erinnerung durch die Form des Imperfekts des Prädikats «remembered» in

2 Vgl. Jonas Mekas im Interview mit Scott MacDonald, in: *October*, Vol. 29 (Summer 1984), S. 97.

3 Jonas Mekas im Voice-over von *LOST LOST LOST*, New York 1976 (gedreht 1949–1963), 16mm, Reel Six.

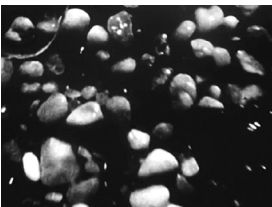


2

die Vergangenheit gelegt und an ein diegetisches Subjekt gekoppelt, das in der dritten Person durch «he» benannt wird. Durch die aktuelle Wahrnehmung einer Konstellation – Meer, Sonne, Wärme, Strand und eine Gruppe von Freunden – wird die Erinnerung des Protagonisten von *LOST LOST LOST* an einen viele Jahre zurückliegenden Ausflug stimuliert. Durch die Ähnlichkeit im motivischen Gehalt und in der kompositionellen Anordnung wird auch bei den Rezipierenden ein filmisches Fragment in Erinnerung gerufen, das einige Sequenzen früher erschienen ist. Eine in Schwarz-Weiß und mit tendenziell statischer Kamera gefilmte kurze Bilderreihe, in der Mekas seine litauischen Landsleute am Strand, bei einem gemeinsamen Aufenthalt am Meer, gezeigt hat. In just dem Moment, in welchem die visuelle Übereinstimmung der beiden zeitlich weit auseinander liegenden Bilder am größten ist und sich das farbige Bild der aktuellen Gegenwart mit dem schwarz-weißen Bild über die Zeit hinweg gedanklich überlagert, setzt der den Film beschließende Zoom ein. Dieser rückt die beiden in ein geteiltes Badetuch eingewickelten Frauen scheinbar näher, vergrößert sie optisch und hüllt sie zugleich in eine körnige Unschärfe, die das Motiv mit der Bildfläche verschmelzen lässt.

Diese kameratechnische Handlung des filmenden Protagonisten am Strand (ein Akt des Registrierens, der durch eine gewisse Verfehlung des Motivs auch auf sich selbst verweist) erscheint als subjektive Artikulation und als metaphorischer Akt des Einprägens oder aktiven Memorierens der Gegenwart für eine Zukunft, in der diese Gegenwart bereits wieder Vergangenheit sein wird. Aus dieser, durch das Leben unterdessen eingeholten Zukunft dringt die Stimme des Filmemachers zu uns durch. Sowohl die plötzliche Wendung des grammatikalischen Subjekts von der dritten zur ersten Person Singular, wie auch jene vom Präteritum zum Präsens – «I

3





4

have memories» –, koppelt den Akt des Erinnerns nun mit dem extradiegetischen Subjekt des Filmemachers, welcher für die Edition seines Films 1976 die Bilder seiner eigenen Vergangenheit Revue passieren lässt und als Voice-Over zu uns spricht. Der Schneidetisch wird zum Ort des Rückblicks erklärt, an dem die in früheren Lebensphasen abgelagerten Fragmente gesichtet, ausgewählt, geordnet und zusammengeklebt, mit Zwischentiteln und streckenweise mit Ton versehen werden. Die Montage, die aus dem angesammelten Material eine filmische Ganzheit konstruiert, kommt in Mekas' filmischer Produktion einer persönlichen Erinnerungsarbeit gleich, die in seinen selbstreflexiven und die Spuren ihrer Produktion mit tragenden Filmen manifest wird. Durch die Aufnahmen seiner Stimme im Voice-Over verkörpert sich der Filmemacher in einem neuen Hier und Jetzt und weist die in der Projektion aktuell erscheinenden Bildfragmente einer nicht weiter lokalisierbaren, doch deutlich entrückten Vergangenheit zu. Die komplexe Verweisstruktur innerhalb der zu unterschiedlichen Zeitpunkten angesiedelten, subjektiven Artikulationen verlagert die Erinnerungsarbeit in den Film hinein und wird auf der Leinwand zur Ansicht gebracht.

Jonas Mekas' filmische Produktion folgt nicht einem Drehbuch oder einem vorab gefassten Plan, vielmehr erfolgt sie in einer experimentellen Anordnung, welche zugleich den Filmemacher selbst umfasst. In dieser Anordnung, die sich als Erinnerungslaboratorium erweist, sind zwei Produktionsebenen zu unterscheiden, die ich als Tagewerk und als Nachtschicht bezeichnen möchte. Das Tagewerk besteht in der Arbeit mit der Kamera vor Ort, es bezeichnet den Dreh, die Ebene der Filmaufnahme. Diese Produktionsphase ist an das Tageslicht und die optisch-akustische Situation, die phänomenalen Erscheinungen des physischen Lebens gebunden. Mekas' filmische Praxis verschreibt sich dem Zufall, dem kontingenten Fluss des Alltagslebens, dem hier und jetzt Präsenten. Gefilmt wird während des Ausflugs mit Freunden, beim gemütlichen Zusammensein, bei der Arbeit oder in den Lücken, welche die Arbeit offen lässt – nebenbei und dabei mitten aus dem Leben. «It's me and my Bolex. I go through this life with my Bolex. And I have to film what I see, what is happening right there.»⁴ Im Gegensatz zu einem geschriebenen Tagebuch,

4 Jonas Mekas im Voice-over von *AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY*, New York 2000 (gedreht: 1970–1999), 16mm, Chapter 7.

in dem Ereignisse auch aus einer zeitlichen Distanz erinnert und schriftlich festgehalten oder reflektiert werden können, ist die filmische Tagebuchpraxis in zugespitzter Weise an den Moment des Eintrags, der Aufzeichnung gebunden. Filmend Tagebucheinträge zu machen, bedeutet, es mit der Zeit auf besonders pointierte Weise aufzunehmen. Denn die Selektion der Gegenstände, Ereignisse und Momente, die in Mekas' Filmen später wiederkehren sollen, erfolgt am Puls der Gegenwart. Der Filmer muss sich der Zeit stellen, Wichtiges ein- und Unwichtiges ausblenden, für die Kadrierung On und Off bestimmen und nicht zuletzt – zugreifen, schwenken, zoomen, schneiden, wenn es gilt. Denn die Welt und auch der Filmer selbst befinden sich in ständigem Wandel. Die Reflexion des Tages geschieht durch die Auswahl des Motivs und die Kadrierung durch den Filmemacher, wie auch durch den optischen Spiegelreflex der Bolex-Kamera. Im Akt der Belichtung des Filmstreifens nimmt sie konkrete Gestalt an, wird als Filmspur manifest und für die Zukunft abgelagert.

Gilles Deleuze spricht von einem «Gegenwartsgedächtnis», das sich in dem Augenblick konstituiert, in dem das Vergangene noch gegenwärtig ist: «In der Gegenwart bildet man sich ein Gedächtnis, um sich seiner in der Zukunft zu bedienen, wenn das Gegenwärtige vergangen sein wird.»⁵ Diese Gedächtniskonzeption erhält in Mekas' filmischem Lebens-Werk eine besondere Brisanz. In seinem Tagewerk beziehungsweise den registrierenden Handlungen der Kamera vor Ort wird die Zukunft im Sinne der nachträglichen Erinnerung an diesen Ort vorweggenommen – eine eigentlich simple Feststellung in Bezug auf ein Speichermedium, dessen spezifische Aufgabe doch allemal darin besteht, Vorfilmisches aufzuzeichnen und die erfassten Informationen für die Zukunft bereitzuhalten. Insofern die Kamerabewegungen und Einstellungen jedoch nicht nur auf ihren Gegenstand, sondern stets auch auf sich selbst und ihren Operator verweisen, wird auf den Akt des Registrierens insistiert und die Selbstreflexivität der einprägenden Kamera-Gesten als Akt des bewussten Memorierens erkennbar. Das Bewusstsein um das Vergangen-Sein-Werden des Präsents, um die ungewisse Nachhaltigkeit der aktuellen Erfahrung, scheint den apparativ und subjektiv durchdrungenen filmischen Bildern anzuhaften. Die den Film *LOST LOST LOST* beschließende Zoomaufnahme kündigt die spätere, hochgradig subjektive Durchdringung von Mekas' filmischem Tagewerk an. Indem der gezeigte Gegenstand in die Unschärfe und schließlich in ein Bildrauschen überführt und dadurch förmlich abstrahiert wird, tritt die Filmaufnahme selbst in eine Relation zu ihrem Gegenstand, in ein reflexives Verhältnis. Der kameratechnische Akt wird zu einem «symbolischen Akt» im Sinne Gilles Deleuzes, indes er die Filmaufnahme vor Ort zu einem «mental Bild» erklärt. Ein mentales Bild ist Deleuze zufolge eines, «das Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt» und sich «Relationen zum

5 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M. 1991, S. 75.

Gegenstand» nimmt.⁶ Der Akt der technischen Wahrnehmung und jener der Vermittlung schreiben sich in die Aufnahme mit ein, eröffnen einen Zwischenraum zwischen Darstellung und Dargestelltem und damit die Bedingung der Möglichkeit einer reflexiven Bezugnahme.

Die Arbeit mit der Kamera vor Ort konstituiert ein materielles und zugleich subjektives Gedächtnis, welches – im Fall von *LOST LOST LOST* Jahrzehnte später – bei der Sichtung des Materials in der Nachtschicht wieder angeeignet und durch den Akt der Montage teilweise umgeschrieben wird. Christina Scherer nennt mit Bernhard Waldenfels die Nachträglichkeit ein wesentliches Merkmal der Erfahrung: «Was uns zustößt und widerfährt, wird erst nachträglich in seinen Wirkungen, auch in seinen Verletzungen fassbar.»⁷ Die Nachträglichkeit verweist demnach auf die besondere Rolle von Gedächtnis und Erinnern, bedeutet sie doch, dass «erst im Erinnern die Ereignisse in ihrer Bedeutung für das Subjekt erkennbar werden.»⁸ Der Exilant im neuen Land – ein litauischer Dichter, dessen Sprache nicht mehr verstanden wird – wird mit besonderer Emphase zurückgeworfen auf die physischen Erscheinungen beziehungsweise den «stumpfen Sinn»⁹ der Oberflächen, die seine Umgebung bilden und ihm zu Beginn nicht viel mehr sagen, als dass sie existieren und als optisch-akustische Situationen zur Kenntnis genommen werden können: «The city, the people, everything was new.»¹⁰ Siegfried Kracauer führt die Seinsweise des Exilanten in die Nähe der Seinsweise einer Kamera und prägt dafür den Begriff des «Selbstaüßers», der einen «Teil vom Ich in seiner Fülle» bilde, jenen Teil, der «als rein aufnehmendes Instrument fungiert.»¹¹ Die Kamera ist in erster Linie mit der Wahrnehmung dessen beschäftigt, was sich vor ihrer Linse abspielt – in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Diese genuine Beschränktheit oder aber Fähigkeit des technischen Geräts, seine Aufmerksamkeit ganz und gar dem Hier und Jetzt zu widmen, entspricht nach Kracauer dem Blick des Exilierten in der fremden Umgebung. Denn dessen «Lebensgeschichte ist zerrissen, sein «natürliches» Ich in den Hintergrund seines Geistes verwiesen» – zugunsten einer Aufmerksamkeit nach Außen, auf seine Umwelt beziehungsweise die Umgebung und die Szene, die in seinem Blickbereich und Handlungsfeld erscheint. «Die wahre Existenzweise des Exilierten ist die eines Fremden» und «als Fremder vermag er tatsächlich alles wahrzunehmen, denn nichts von all dem, was er sieht, ist trücht mit Erinnerungen, die sein Blickfeld einengten.»¹² Mit dem Zwischentitel «With no memories», welcher zwischen den ausgebliebenen Aufnahmen von litauischen

6 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. M. 1989, S. 266.

7 Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a. M. 1999, S. 51.

8 Christina Scherer: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München 2001, S. 32.

9 Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays* III. Frankfurt a. M. 1990.

10 Jonas Mekas im Voice-over von *LOST LOST LOST*, a.a.O., Reel Three.

11 Siegfried Kracauer: *Geschichte. Vor den letzten Dingen*. Frankfurt a. M. 1971, S. 86.

12 Ebd., S. 84.

Flüchtlingen in den Straßen Brooklyns erscheint, wird diese These gefestigt. Es ist dies jene «outward condition», welche auch Stanley Cavell dem Fremden attestiert und welche das Dasein des Neuankömmlings mit demjenigen seines Instruments verbindet.¹³

Das Verhandeln einer neuen filmischen Sprache

Die filmische Praxis ist in Mekas' Anfängen eng verbunden mit dem Versuch, als Fremder im neuen Land heimisch zu werden – ein Koordinatennetz, ein Referenzsystem und einen Orientierungssinn zu schaffen. Mit seiner Kamera schult er eine Wachheit oder psychologisch-physische Regsamkeit und Aufmerksamkeit gegenüber dem gegenwärtigen Leben um ihn herum. Er benutzt sein Instrument als Kasch, hinter dem er Schutz und Rückhalt findet und sich angesichts der Welt, die ihm erscheint, immer auch sich selbst verortet. Es ist die «Selbstverortung» – so Robin Curtis –, dank derer man sich orientieren kann, «weil man über die Beziehung des ›Hier‹ und ›Dort‹ reflektiert.»¹⁴ Die Praxis des Filmens ist für Jonas Mekas eine Methode, um mit den Dingen und mit dem Ort, an den es ihn verschlagen hat, vertraut zu werden und neue Referenzen auszubilden – Erinnerungen, welche ein Wiedererkennen und damit auch die Einsicht in die komplexe Struktur eines Ortes erst ermöglichen. Michel de Certeau zufolge kann man nur an Orten wohnen, welche durch die Erinnerung heimgesucht werden, an Orten, «die von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und heraufbeschworen werden können oder nicht.»¹⁵ Das Filmen im Sinne der praktizierten Aufmerksamkeit ist gleichsam eine Mnemotaktik, mit welcher sich der Flüchtling Mekas seine neue Heimat baut. Der Prozess von seiner Heimsuchung New Yorks entspricht der experimentellen Lebens- und Schreibsituation von Henri David Thoreau in *Walden*, der das zunächst unvertraute Waldstück mit der Hacke bestellt und durch sein Schreiben beackert, bis er allmählich heimisch wird und sich als Teil des Waldstücks fühlt, das nun auch zu ihm spricht, das ihm etwas sagt und das ihm etwas bedeutet.¹⁶ Das Kriterium der gefühlten Heimsuchung und Integration am neuen Ort ist sowohl für Thoreau wie auch für Mekas der geglückte Dialog oder auch der Blick der nicht mehr fremden Welt zurück. «After a while the streets begin to talk back to you and you are not a stranger any longer, but this takes years.»¹⁷

13 Stanley Cavell [1972]: *The Senses of Walden*. Chicago 1992, S. 54f.

14 Robin Curtis: Selbstverortungen. Räumlichkeit und filmische Autobiographie. In: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematografische Räume*. Berlin 2005, S. 70–87, hier: S. 70.

15 Michel de Certeau [1980]: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 205.

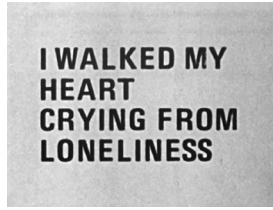
16 Vgl. Henry David Thoreau [1854]: *Walden oder Leben in den Wäldern*. Zürich 2007; Stanley Cavell: *The Senses of Walden*, a.a.O.

17 Jonas Mekas im Interview mit Scott MacDonald, a.a.O., S. 95.

Die allmähliche Integration des Protagonisten im Sinne einer gegenseitigen Interaktion von Subjekt und der Umgebung zeichnet sich in der ästhetischen Entwicklung von *LOST LOST LOST* allmählich ab. Die ersten Akte sind von einem eher kühlen, distanzierten und beobachtenden Blick bestimmt und erinnern ein Stück Filmgeschichte – die sachlich-dokumentarische Tradition der 1930er- und 1940er-Jahre im Stil eines Pare Lorentz, John Grierson oder Paul Rotha. Die Kamera bleibt tendenziell statisch, filmt öfters vom Stativ und sucht in eingeübten Schwenks sich unauffällig zu verhalten. Das wahrnehmende Subjekt verschwindet hinter seinen Bildern, eine subjektive und kameratechnische Affizierung des dokumentarischen Materials ist noch nicht zu erkennen. Das in der Postproduktion hinzugefügte sentimentale Voice-Over schafft dazu einen höchst subjektivierten Gegenpol, eröffnet einen emotionalen Innenraum, welcher den sachlich-dokumentarischen Bildern kontrastiert und diese unter neue Vorzeichen stellt: «Long, lonely evenings, long, lonely nights» oder: «There was a lot of walking, walking through the nights of Manhattan ... I think I have never been as lonely.» In dieselbe Richtung zielen sowohl die Zwischentitel – «I walked my heart crying from loneliness» – wie auch die melancholische litauische Musik, die Teile des Films begleitet. Durch die Konfrontation des objektivistischen Bildmaterials mit der forcierten Innerlichkeit des Voice-Overs und der Musik entsteht zwischen der Bild- und Tonebene eine Kluft, die den Effekt einer gegenseitigen Unzugänglichkeit oder aber inneren Befangenheit auslöst und dadurch den Eindruck der Isolation und Einsamkeit des Protagonisten verstärkt.

Umso befreiender wirkt vor diesem Hintergrund die sich in den folgenden Rollen von *LOST LOST LOST* entfaltende ästhetische Entwicklung, welche sowohl die psychologische Entwicklung des Protagonisten spiegelt, wie auch die formal-ästhetischen Errungenschaften des amerikanischen Avantgarde-Films der 1950er- und 1960er-Jahre reflektiert.¹⁸ Beispielhaft sind hierfür die 56 *Rabbit Shit Haikus* und die 13 *Fool's Haikus*, welche die Erprobung der Möglichkeiten und Grenzen des Films in Hinblick auf eine Un-/Sinnproduktion veranschaulichen. Bezeugt wird die geteilte Lust am filmischen Experiment. Mit dem Ideal eines zugleich authentischen wie auch visionären Kinos wird gemeinschaftlich eine neue filmische Sprache verhandelt, welche an das kulturelle Erbgut des amerikanischen Underground- und Experimentalfilms anschließt. Die Freisetzung der filmischen Geste findet ihren Höhepunkt im Kapitel «Flaherty Newsreel» (Footage by Jonas & Ken). Jonas Mekas und seine neu gewonnen Filmerfreunde fahren zu einem Workshop mit Robert Flaherty und werden von den Veranstaltern vor die Tür gewiesen. Nach einer Nacht in Wolldecken auf der Ladefläche ihres Pick-ups zelebrieren sie mit ihren Kameras – gleichsam als Gegenmanifest zum Establishment des Dokumentarfilms und als Gründung einer neuen Gemeinde – das Erwachen eines neuen Tages. Mit gestischer Kamera filmen sie die aufgehende Sonne und den Dunst, die Bäume und sich selbst, rennen auf der Wiese umher, filmen Gras und Blumen und stilisieren

18 Vgl. Scott MacDonald in: *Jonas Mekas im Interview mit Scott MacDonald*, a.a.O., S. 93, 94.



5

sich pathetisch, doch mit ironischem Humor, als die Verkünder eines neuen Kinos: «... and we were the monks of the order of cinema.»¹⁹

Im Austausch mit seinen filmenden Zeitgenossen entwickelt der Protagonist von *LOST LOST LOST* ein Repertoire an subjektivierenden avantgardistischen Techniken, mit denen er sich zunehmend in seinen eigenen Lebensfilm verwickelt, seine Position als Außenseiter überlistet und schließlich als «gestandenes» filmisches Subjekt zum Ausdruck kommt.

Jonas Mekas hat sich als Filmkurator im engsten Sinne einen Namen gemacht. 1962 gründete er gemeinsam mit anderen das kommerziell unabhängige Vertriebssystem der *Filmmakers Cooperative* und Institutionen wie die *Film-Makers' Cinematheque*, aus der etwas später das *Anthology Film Archive*, die noch heute aktive und wohl bedeutendste Sammlung von Avantgarde-Filmkunst hervorging. Mit seinen kulturellen und sozialen Aktivitäten und Initiativen – u. a. auch seinen zahlreichen Kolumnen und Beiträgen in *The Village Voice* und in der von ihm und seinem Bruder 1954 gegründeten Zeitschrift *Filmculture* – sorgt sich Mekas um das Wohl der Filme und um dasjenige seiner Macher und Macherinnen und verschafft einem Teil des vitalen, rumorenden New Yorker Untergrunds der 1960er-Jahre Gesicht, Gehör und eine gewisse Kontur. Jonas Mekas versuchte in seinen Schriften, Ansprachen und in gemeinsam mit anderen erarbeiteten Manifesten immer wieder, das aktuelle künstlerische Filmschaffen in seiner ganzen Diversität als gemeinsames Projekt, als *New American Cinema* zu verstehen, als ein Projekt von Generationen, die nach Ende des 2. Weltkrieges – parallel zu Bewegungen wie dem Free Cinema in England oder der Nouvelle Vague in Frankreich – dem kommerziellen amerikanischen Kino den moralischen und ästhetischen Bankrott erklärten und stattdessen mit kleinen Budgets und im kleinen Rahmen des 16mm Formats ambitioniertes Kino machten. Ausgehend vom eigenen Umfeld, vom Persönlichen und Subjektiven, versuchten diese neuen Filmemacher, der Welt, sich selbst und den Zeitgenossen den Puls zu fühlen und Film und Leben auf neue Weise miteinander zu verbinden.²⁰ Auf der Suche nach einem der Zeit angemessenen neuen amerikanischen Kino, wird gegen die glatte Ästhetik und Grammatik des in Hollywood

19 Jonas Mekas im Voice-Over von *LOST LOST LOST*, a.a.O. Rolle 6.

20 Vgl. The First Statement of The New American Cinema Group. In: *Film Culture*, No. 22–23 (Summer 1961), S. 81.



6

entwickelten Spielfilms opponiert und im neuen Look will der Neue Amerikanische Film auf eine spezifische Weise die zeitgenössische Wahrnehmung des Lebens reflektieren, die Wahrnehmung der Zuschauer herausfordern und dem wahren Leben mit seinen unvorhersehbaren Wendungen, seinen Desillusionierungen, Anschlussfehlern und Widersprüchen Rechnung tragen. In diesem kulturellen Umfeld scheint Jonas Mekas den öffentlichen Wert seiner langjährigen privaten Filmpraxis zu erkennen und editiert 1968 seinen ersten Tagebuchfilm WALDEN, gefolgt von *LOST LOST LOST* im Jahre 1976.

Zur Analyse von WALDEN

«6 – 5 – 4 – 3 – 2 – Reel One». Der Film wird durch den Countdown des Startbandes eingeleitet. Es folgt die maschinengetippte Inschrift «Dedicated to LUMIERE» und ein Stück Schwarzbild trennt die nächste Texttafel von der vorangehenden ab: «DIARIES Notes and Sketches», daran schließt der Schriftzug an: «also known as WALDEN», und unser Blick trifft auf eine Großaufnahme von Jonas Mekas im mittleren Alter. Er ist uns zugekehrt, und zugleich ist sein Blick nach links gerichtet, tendenziell zurück gewandt – in die Richtung, wo soeben die nummerierten Einzelbilder und maschinengetippten Titel wieder verschwunden sind. Durch den Countdown des Startbandes und den Rückblick des Filmemachers wird der Film unter dem Vorzeichen der Retrospektive in Gang gesetzt und nimmt für die nächsten drei Stunden seinen Lauf. Die Ton- und Bilderschau entwickelt sich auf rhythmische Weise entlang der Gegenwart, strebt unbeirrt in Richtung Zukunft und des Lebens. Schau zieht auf nervöse Weise auf und ab. Die Schnapp- oder Schnellschüsse, die auf der Leinwand erscheinen, zeigen eine Akkumulation von erlesenen und filmisch ausgezeichneten Momenten – Begegnungen mit Menschen, mit Stars und Freunden wie Andy Warhol, Stan Brakhage, P. Adams Sitney und anderen Protagonisten der New Yorker Avantgarde; gemütliches Zusammensein, Aug- in Augenblicke mit Menschen auf der Straße, Bettlerinnen, Katzen, Alltags-, Park- und Straßenszenen, Urszenen des Kinos wie «l'arrivée d'un train» oder ein «repas de bébé»²¹, Szenen im Schnee, ein Workshop mit Hans Richter, Frühling, Sommer, Herbst und

21 Vgl. die gleichnamigen Filme der Gebrüder Lumière, F 1895/1896.

Winter, Velvet Underground bei ihrem ersten Auftritt, Close-Ups aus der nächsten Umgebung – blühende Blumen, bunte Blätter, Hunde, Jalousien – und hin und wieder dazwischengesprengt ein Gegenschuss: das Gesicht von Jonas Mekas selbst.

Technische Artefakte unterschiedlichster Art – das grobe Korn, Staub auf der Linse, Überbelichtungen, Doppelbelichtungen, sichtbares Auf- und Abblenden und verzerrte Farbwiedergaben – entrücken die Bilder von den dargestellten Gegenständen und stellen die filmische Materialität vor Augen. Nicht als scheinbar objektive Aufzeichnungen einer vorfilmischen Realität, sondern als technisch und subjektiv durchwirkte kommen die Bilder und Töne zum Ausdruck. Auf dem Filmstreifen haften blieb nicht lediglich ein Referent, vielmehr die Spur eines komplexen Zusammenspiels von vorfilmischer Situation, Kamera, Filmmaterial und filmendem Subjekt – kurz: all jener Faktoren, welche zum Zeitpunkt der Aufnahme aktiv waren.²² Neben dem Licht, das auf den Filmstreifen fiel und diesen, je nach Wahl des Filmmaterials und Blendeneinstellung, so oder anders körnte und färbte, war es die Interaktion von vorfilmischem Gegenstand und Kameraeinstellung, von vorfilmischer Bewegung und Kamerabewegung, welche die Ästhetik des filmischen Artefakts bestimmt hat. Ein grober Duktus und energische Kamerabewegungen knüpfen den gezeigten Gegenstand an die Hand und die subjektive Geste des Zeigens zurück, an die Bewegungen des agierenden Körpers und lassen erkennen, dass der Filmer sein Gerät wie einen Pinsel nutzt.

[...] in the filming, in keeping a notebook with the camera, the main challenge became how to react with the camera right now, as it's happening; how to react to it in such a way that the footage would reflect what I feel that very moment.²³

Mit dieser Aussage macht Jonas Mekas klar, dass es in seinem Verständnis von Film um Interaktion und nicht um passive Aufzeichnung geht. Das aufzeichnende Subjekt soll hinter seiner Aufnahme nicht verschwinden; es bleibt als fühlendes und handelndes zentral bei der Sache und mischt sich in die gefilmte Welt und die filmische Aufzeichnung ein. Die Instanz des Filmemachers impliziert jedoch keine autonome Autorschaft, die komplett kontrolliert; vielmehr zeigt sich hier ein Subjekt, das sich dem Lauf des Lebens und dem Zufall aussetzt, sich von Licht und Farbe affizieren lässt und mit seiner Kamera auf die Umgebung reagiert. Die Umgebung wiederum reagiert auf dieses Subjekt. Durch die vielen Blicke in die Kamera, durch Reflexlichter in der Linse und andere Direktadressierungen lösen sich die filmischen Bilder nicht von den hervorbringenden Instanzen los, sondern bleiben sichtbar mit ihnen verkoppelt. Die indexikalische Qualität, die dem filmi-

22 Vgl. zum Begriff des «Haftvermögens» vgl. Roland Barthes [1980]: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt a. M. 2009; zur «referenziellen Situation» vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam/Dresden 1998, S. 68.

23 Jonas Mekas [1972]: «The Diary Film. A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania». In: P. Adams Sitney (Ed.): *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. New York 1978, S. 190–198, hier: S. 191.

schen Lichtbild durch seinen Spurcharakter ontologisch eigen ist, kommt durch die Offenlegung des Zusammenspiels in gesteigerter Form zum Ausdruck. Diese Ästhetik charakterisiert den gelegentlich als amateurhaft beschriebenen Stil von Mekas' Tagebuchfilmen, welche dem Transparenzideal eines filmischen Illusionismus diametral entgegensteht und einen Authentizitätseffekt erzeugt, auf welchen Mekas' filmische Praxis abzielt:

My filming had to remain totally private, personal and «unprofessional.» For instance I never checked my lens opening before taking a shot. I took my chances. I knew that the truth will have to hang on and around all those «imperfections». The truth which I caught, whatever I caught, had to hang on me and my Bolex.²⁴

Auch die hohe Schnittfrequenz trägt zur Subjektivierung des Filmmaterials bei. Objekt-Bewegungen werden grob zerhackt und kontinuierliche Zusammenhänge durch harte Schnitte reaktiv/aktiv unterbrochen. Der Fragmentcharakter von Mekas' Tagebuchfilmen entspricht der Art und Weise ihrer Entstehung und impliziert die Funktionsweise seiner Kamera:

I did not come to this form by calculation but from desperation. During the last fifteen years I got so entangled with the independently made film that I didn't have any time left for myself, for my own filmmaking [...] I mean, I didn't have any long stretches of time to prepare a script, then to take months to shoot, then to edit, etc. I had only bits of time which allowed me to shoot only bits of film. [...] When you shoot with a Bolex, you hold it somewhere, not exactly where your brain is, a little bit lower, and not exactly where your heart is [...] it's slightly higher ... and then you wind the spring up, you give it an artificial life. You live continuously, within the situation, in one time continuum, but you shoot only in spurts, as much as the spring allows ... you interrupt your filmed reality constantly, you resume it again.²⁵

Die Phänomene des Zwinkerns, Zuckens, Flirrens und Vibrierens, welche die Ästhetik von Mekas' Filmen kennzeichnen, gehen aus der Praxis des Einzelbildverfahrens hervor und sind gekennzeichnet durch das Intervall. «You knew when Jonas was around by the clicks, the indefatigable Mekas finger – 24 squeezes per screen second – committing all to film», schrieb Mekas' Filmmerfreund Ken Jacobs.²⁶ In diesem Modus wird jedes Bild, das als Vierundzwanzigstel Sekunde auf der Leinwand erscheint, einzeln mit einem eigenen Tastendruck getippt. Dadurch kann der präzise Moment des Auslösens des einzelnen Bildes frei bestimmt werden und die Länge der Abstände zwischen den Bildern auch. Die Geschwindigkeit, mit der der Filmstreifen durch die Bolex-Kamera läuft, ist dadurch manuell zu steuern. Die Kamera

24 Ebd., S. 195.

25 Ebd., S. 190, 195.

26 Ken Jacobs zu Pip Chodorov, New York (June 1997). In: Pip Chodorov/Christian Lebrat (Eds.): *The Walden Book*. Paris 2009, S. 87.

muss nicht dazu verwendet werden, die Bewegung eines Dings für das Betrachter-auge naturalistisch zu rekonstruieren, sondern die Qualität der Bewegung ist durch den Filmer selbst gestaltbar und damit auch die Gestalt, in der eine Szene nachträglich zur Aufführung gebracht beziehungsweise erinnert werden wird. Im Gegensatz zu anderen Filmmachern nutzt Mekas das Einzelbildverfahren nicht, um Animationsfilme zu erstellen – an sich Unbewegtes filmisch zum Leben zu erwecken –, sondern um an sich Bewegtes, den Fluss der Zeit, zu unterbrechen. Der Moment, den es hervorzuheben, zu zelebrieren und für die Erinnerung aufzubewahren gilt, wird nicht einfach abgelichtet, sondern er wird zersplittert. Die Montage wird bereits in der Kamera vollzogen und an den Ort und in die Zeit des Drehs verlegt. In der Projektion baut sich dieser zersplitterte Moment als neuer auf und blitzt uns als technisch und subjektiv prozessiertes Fragment entgegen.

Lücken klaffen nicht nur zwischen den Einstellungen und Einzelbildern, sondern auch zwischen Bild- und Tonspur, welche in vielen Teilen des Films getrennte Wege zeichnen und sich meistens zu keiner Einheit verbinden. Manchmal übernimmt die Musik die Funktion, eine bestimmte Stimmung zu untermalen und selten bricht abrupt der O-Ton ein. Vielerorts laufen die Spuren jedoch lose nebeneinander und drängen sich uns auf in ihrem Status als Bilderreihen und Tonstrecken, eingefangen, gemacht, auf eine bestimmte Art und Weise zusammengestellt. Metrogeräusche begleiten den Spaziergang im Wald und die scheppernde Aufzeichnung des ersten Auftritts von Velvet Underground liefert den Soundtrack zu Straßenarbeitern und spielenden Kindern im Schnee. Neben den Geräuschen und der Musik bildet das Voice-Over einen weiteren Bestandteil der Tonspur. Es beinhaltet vorgelesene Auszüge aus geschriebenen Tagebüchern von damals und stimmliche Aufzeichnungen von Gedanken, welche Mekas anlässlich des Wiedersehens seines eigenen Materials, in der Produktionsphase des Strukturierens und Montierens verfasst hat. Das sich ständig wandelnde Verhältnis von Bild und Ton entscheidet darüber, ob uns die Filmfragmente aus der Vergangenheit adressieren oder ob sie illusionistisch als aktuelle Gegenwart wahrgenommen werden. Werden die Bilder von Stimmungsmusik oder O-Ton begleitet, so entwickeln die Fragmente eine immersive Kraft und es entsteht der Eindruck der plötzlichen Präsenz des Dargestellten – das Glitzern des Lichts auf dem Wasser oder aber das Fegen des Windes durch die Bäume. Die «unlogische Verquickung zwischen dem Hier <der Betrachtung> und dem Früher <ihrer Aufnahme>», die sowohl bei Roland Barthes²⁷ wie auch bei Siegfried Kracauer²⁸ als konfliktreich reflektiert wird, wird dann im Sinne Bazins zugunsten einer scheinbaren Gegenwärtigkeit aufgelöst und die klassische Funktion des

27 Roland Barthes [1964]: *Rhetorik des Bildes*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M. 1990, S. 28–46, hier: S. 39

28 Vgl. Siegfried Kracauer [1927]: *Die Photographie*. In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M. 1977, S. 21–39.

Films als Medium der (Re-)Präsentation von Lebendigem scheint gewährleistet.²⁹ Es scheint in diesen Momenten, als wären die im Film aufbewahrten Szenen und Objekte wieder «aufgetaut» und ins aktuelle Leben zurückversetzt worden. Gerettet sind sie jedoch nur für einen Augenblick. Sobald wir sie zu fassen versuchen, sind sie auch bereits vorbei, weggeschwemmt und überrannt durch einen Schwall neuen Bild- und Tonmaterials. Durch die Präsenz von Mekas' Stimme im Voice-Over, in dem er sich selbst als Hersteller, Zuschauer und Kommentator seines eigenen Filmmaterials ins Spiel bringt, werden die Bilder explizit zurückverwiesen in eine zeitliche Distanz und als Bilder einer abgeschlossenen Vergangenheit ausgewiesen – als «Ruinen einer jetzt komplett verlorenen Zeit».³⁰

Seit dem Jahre 1949 sammelt Jonas Mekas mit seiner Kamera Bilder und Töne aus seiner engsten Umgebung – «I lost too much, I had to keep it all», sagt er im Voice-Over seines zweiten Tagebuchfilmes *LOST LOST LOST*. Im Zuge des Films findet er seine Rolle und Funktion als Chronist seiner Umgebung: «I am the chronicler, the diarist» oder: «I am the recording-eye». Geschaffen wird – vor Ort, am Ort des Drehs – ein Gedächtnis für die Zukunft. Doch die Geste des Bewahrens, die seine filmische Tagebuchpraxis kennzeichnet, erfährt in der Projektion seiner Filme einen starken Gegenwind. Trotz Kamera und Einzelbildverfahren lassen sich die eingefangenen Zeitfragmente nicht fixieren, sie rasen und haspeln vorüber. Sosehr Mekas mit seiner Kamera auch gegen das Vergehen der Zeit anarbeitet, so unbeirrt holt die Zeit die Bilder bei ihrer Aufführung wieder ein. Indem er die Augenblicke einzeln sichert, zelebriert er auch ihr Schwinden. Die Ton- und Bilderreihen strömen lebhaft, hämmern, pochen, pulsen, zwinkern oder ticken und wollen sich nicht zu einer raum-zeitlichen Einheit oder gar einer Diegese verbinden, welche die Wahrnehmung und die gefilmte Welt als Kontinuum behaupten oder aber ein subjektives Gedächtnis konstruieren würde, dessen wir zumindest scheinbar und in längeren Strecken habhaft werden könnten. Vielmehr wird die Transparenz im Hinblick auf ein vorfilmisches und vergangenes Ereignis und somit auch das Aufleben eines plastischen Erinnerungszusammenhangs durch die hohe Schnittfrequenz gestört.

Die Konstruktion von Erinnerung im Sinne der umfassenden Rekonstruktion eines dokumentierten oder fingierten Erlebniszusammenhangs wird uns in diesen Tagebuchfilmen nicht ermöglicht, denn eine zeitliche und räumliche Verortung der Bilder und Töne ist hier nicht gegeben. Anstelle des filmischen Auflebens eines konstanten Wahrnehmungs- oder Erinnerungszusammenhangs produziert der Film *WALDEN* im schnellen Rhythmus der Aufeinanderfolge von diskreten Bildern und Tönen ein Flickwerk aus Hinterlassenschaften von physischer Bewegung, Op-

29 Vgl. André Bazin [1945]: Ontologie des photographischen Bildes. In: ders.: *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin 2004, S. 33–42, hier: S. 39.

30 David E. James: *Film Diary/Diary Film. Practice and Product in Walden*. In: ders. (Hg.): *To Free The Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. 1992, S. 145–179, hier: S. 164. [Übersetzung: E.K.]

tik und Chemie – eine splitttrige, kaleidoskopische Struktur, welche unterschiedlichste Facetten des vorfilmischen Spektakels in gedrängter Zeit versammelt.

Wie ein Facettenauge in Bewegung versammelt dieses filmische Gebilde mannigfaltige Perspektiven und Gesichtspunkte, welche allesamt an *eine* audiovisuelle Quelle zurückgebunden sind – an den modernen Mann der Großstadt und seine Kamera, der uns durch seine Filme sowohl in sein Handwerk als auch in sein Bewusstsein blicken lässt.³¹ Mekas' Filme sprengen und zersplittern die vormoderne Vorstellung eines raum-zeitlich kohärent organisierten und in sich geschlossenen Universums im Sinne von Pasolinis Begriff des objektivierenden «Evasionsspektakels»³² zugunsten einer anderen Form von filmischem Spektakel. Zu Beginn seines fünfstündigen Tagebuchfilms *AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY* verknüpft Jonas Mekas die fragmentarische und a-chronologische Struktur des bevorstehenden Films mit einer spezifischen Konzeption von Gedächtnis:

I have never been able, really, to figure out where my life begins and where it ends. I have never been able to figure it all out what's all about what it all means. So when I began now to put all these rolls of film together, to string them together, the first idea was to keep them chronological. But then I gave up and I just began splicing them together by chance, the way I found them on the shelf. Because I don't know where any peace of my life really belongs. So let it be, let it go just by pure chance, disorder. There is some kind of order in it, order of its own which I do not really understand.³³

Durch die Art und Weise, wie der Filmemacher das Material in seiner Montage anordnet, wird klar, dass hier weder eine Lebensgeschichte eine feste Form annehmen, noch eine chronologische Rekonstruktion der Wahrnehmungsereignisse vorgenommen werden will. Vielmehr soll die Erinnerung eine phänomenale und filmische Qualität annehmen. Die Aktivität des Erinnerns, welche die Arbeit am Schneidetisch begleitet, wird in den Film selbst hineinverlagert, objektiviert und in der Projektion als ästhetische Erfahrung erlebbar gemacht. Dabei zielt Mekas' Montagearbeit auf eine Ästhetik der Erinnerung, welche spontan und assoziativ funktioniert. Die Bildprojektionen wirken wie Keime von Erinnerungen, sie tauchen auf

- 31 Walter Benjamin beschreibt den modernen Großstadtflaneur mit Baudelaire als «Kaleidoskop, das mit Bewusstsein versehen ist.» Vgl. ders.: Über einige Motive bei Baudelaire. In: ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Band 1.2. Frankfurt a. M. 1991, S. 607–653, hier: S. 630. Und Siegfried Kracauer spricht im Kapitel *Der Fluss des Lebens. Noch einmal die Straße* von den «kaleidoskopisch wechselnden Konfigurationen unidentifizierter und fragmentarischer visueller Komplexe», die sich gegenseitig aufheben, «so dass der Betrachter nicht dazukommt, irgendeiner ihrer unzähligen Suggestionen wirklich zu folgen.» In: ders. [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1985, S. 110.
- 32 Pier Paolo Pasolini [1965]: *Das Kino der Poesie*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München/Wien 1977, S. 57.
- 33 Jonas Mekas im Voice-over von *AS I WAS MOVING AHEAD...*, Chapter 01.

der Leinwand scheinbar willkürlich auf, blitzen uns entgegen, wie im Kopf, und sinken als flüchtige Impressionen gleich wieder ab. Auf spezifische Weise oszilliert die Ästhetik von Mekas' filmischen Tagebüchern zwischen Absenz- und Präsenzeffekten: «*Memories, memories ... they come and go, in no particular order.*»³⁴ Was uns Mekas an gefilmtem Leben überlässt, ist ein Flickwerk sondergleichen, welches – eingespannt in den Projektor – der Selbsttätigkeit der Erinnerung ähnelt. Durch die Kombination von Fragmentarischem und Hochgeschwindigkeitseffekt wird die Erinnerung als hochgradig brüchig und flüchtig präsentiert und das Vergessen zum konstitutiven Teil des aktiven Gedächtnisses erklärt.

Das filmische Gedächtnis, welches Mekas seit seiner Ankunft in der Großstadt von Neuem und seit daher unermüdlich aufbaut, ist durchsetzt mit Splintern von Erinnerungen an eine paradiesische Vergangenheit, welche das Glücksversprechen barg. Eingelöst wird das Versprechen nicht durch die filmische Konstruktion einer zeitlich suspendierten Ersatzheimat beziehungsweise durch die Verführung in eine diegetische Welt, vielmehr wird es Hier und Jetzt und immer wieder eingelöst: im Moment der Wiederkehr der Splitter in einer neuen Gegenwart. Hierin liegen die ethische Erkenntnis von Jonas Mekas' Lebenswerk und zugleich das Geheimnis seiner rastlosen Filmerei. Es gilt die Splitter zu erkennen, aufzumerken, wenn sie in der Allgegenwart des Alltags in Form von Schneeflocken, Sonnenstrahlen oder Herbstblättern zufallen, beim Zusammensein mit Freunden, bei einem Windstoß in den Straßen oder bei einem Spaziergang im Park. Mit den Mitteln des Films werden diese selektierten Augenblicke zelebriert, eingespeist in das filmische Gedächtnis und in eine allgemeine, öffentliche Zirkulation von Bildern. Diese wiederum arbeitet an der Konstruktion unseres und eines jeden Gedächtnisses mit. Die schiere Länge von Mekas' Tagebuchfilmen und die hohe Geschwindigkeit der Abfolge der einzelnen Attraktionen führt zu einer grandiosen Reizüberflutung und dazu, dass unsere Wahrnehmung und Aufmerksamkeit auf radikale Weise herausgefordert und überfordert werden. Nicht nur der Filmer beim Dreh, auch das Publikum im Kino muss sich der Zeit stellen, ein- und ausblenden, im Sinne der Kadrierung On und Off bestimmen und nicht zuletzt: zugreifen, schwenken, zoomen, schneiden, wenn es gilt. Was von Mekas' filmischem Flickwerk in unserem eigenen Gedächtnis aktiv bleibt, wird sich im Nachhinein erst zeigen – vielleicht beim nächsten Schnee, während einer Reise nach New York, beim Zusammensein mit Freunden oder bei einem Spaziergang im Park.

34 Ebd., Chapter 10.

«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 Erinnerns 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 Haßtentenfel 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 Haßtentenfel.

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



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

[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 erinnelter und heutiger Ort interferieren. All dies sind Ausdrucksformen eines verbalen und nonverbalen Annäherungsprozesses, die die Erzählinself zur Kinoerinnerung charakterisieren.

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.

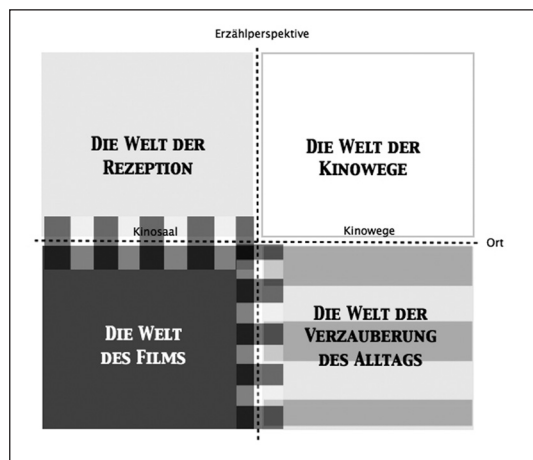
14 Interviewausschnitt Walter Schmitt.

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 Kinogeschichten 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

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 nicht um einen homogenen «Erinnerungsort Kino» kreisen, sondern deren Akkumulationspunkte weiträumig verstreut sind. Kinogeschichten 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

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. Erzählinselfen 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 Lenersch 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 Erzählinselfen 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 gesessen 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. Erzählinselfen 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 Haßtentefels Erzählinselfe 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 Haßtentefel.

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 Erzählinselelben eingetragen werden und es lässt sich ablesen, wo Akkumulationspunkte der Kinoerinnerungen entstehen. In der Abbildung auf Seite 78 wurden exemplarisch Erzählinselelben 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 Erzählinselelben gekennzeichnet werden, indem singuläre und repetitive

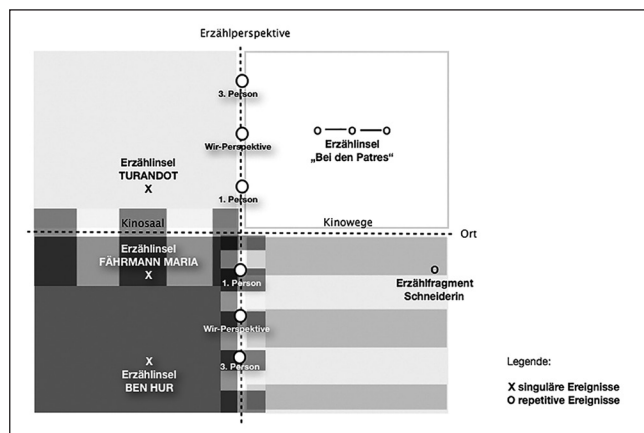
37 Ebd.

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

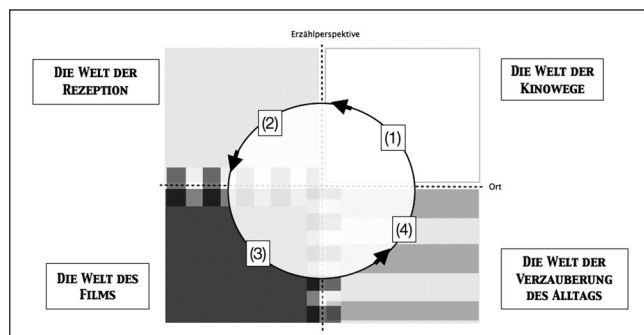
39 Annette Kuhn: Was tun mit der Kinoerinnerung? In: *Montage AV* 19/1/2010, S. 128.

40 Welzer 2008, S. 185.

41 Interviewausschnitt Irma Klein.



4 Erzählinselformat in der Matrix der Erinnerung



5 Die narrative Durchwanderung der Matrix der Kinoerinnerungen

Ereignisse durch Kreis- und Kreuzsymbole angegeben werden. Insbesondere für den Fall der Kinowege lassen sich mehrere Knotenpunkte einzeichnen und durch eine Linie miteinander verbinden. Somit können auch zeitliche Aspekte in die Matrix integriert, beispielsweise durch eine chronologische «Durchwanderung» mehrerer Welten innerhalb einer größeren Erzählinselformat.

Wird eine idealtypische Durchwanderung einer Erzählinselformat zur Kinoerinnerung betrachtet, so lässt sich die chronologische Abfolge der Welten eins bis vier mithilfe eines Kreises darstellen: Die Akteure der Geschichte begeben sich auf den Weg ins Kino (1). Sie betreten den Kinosaal und die Rezeption beginnt (2). Die Zuschauer tauchen ein in die Welt der Filme (3), um «verzaubert» den Weg nach Hause anzutreten (4).

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 gebannten 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 Medialisierung erfahren. In

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.

Abbildungsnachweis

Titelbild: Collage aus im Heft verwendeten Abbildungen.

Irina Gradinari

Abb. 1–2: o8/15 (D 1954/55, R: Paul May), Studiocanal 2001.

Abb. 3: AFFÄRE BLUM (D 1948, R: Erich Engel), Icestorm Entertainment 1999.

Abb. 4–5: ERSTER VERLUST (DDR 1989/90, R: Maxim Dessau), VHS-Mitschnitt Filmuniversität Potsdam.

Lena Eckert/Silke Martin

Abb. 1–3 OMA UND BELLA (USA/D 2012, R: Alexa Karolinski), Salzgeber & Co. 2013.

Eva Kuhn

Abb. 1–6: LOST LOST LOST (USA 1976, R: Jonas Mekas), Teil der DVD-Box JONAS MEKAS, Potemkine Films 2012.

Susanne Haake

Abb. 1: FÄHRMANN MARIA (D 1935/36, R: Frank Wisbar), Warner Home Video 2007.

Abb. 2, 4, 5: Eigene Darstellung Susanne Haake.

Abb. 3: *St. Wendeler Volksblatt*, 18.12.19136 (Kopie St. Wendeler Stadtarchiv).

Abb. 6: Foto © Jessica Forster 2014.

Alle Screenshots wurden, soweit nicht anders angegeben, von den Autorinnen erstellt.

Die Autorinnen

Lena Eckert ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar und Postdoktorandin an der Bauhaus Research School. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Weimar. Nach ihrem Studium der Gender Studies und der Neueren deutschen Literatur an der Humboldt Universität zu Berlin und der Gender History an der Essex University (UK) promovierte sie an den Universitäten Leeds (GB) und Utrecht (NL) zum Thema «Intersexualization». Von 2010 bis 2012 war sie im Forschungsverbundprojekt «Gender in der akademischen Lehre an Thüringer Hochschulen» tätig. Sie lehrt u.a. an der Universität der Künste zu Berlin, der Bauhaus-Universität Weimar und der Universität zu Köln. In ihrem Habitationsprojekt beschäftigt sie sich mit Affekten, Atmosphäre und Anerkennung in Bildungsprozessen, außerdem arbeitet sie an Forschungsprojekten zu Altersbildern in Kunst, Literatur und Film sowie zur Medien- und Filmbildung. Ausgewählte Publikationen: *FilmBildung* (zusammen mit Lena Eckert), Schüren 2014; *Intersexualization* (Monographie, Routledge, in Vorbereitung); Das Konzept des Lehrens mit Epistemologie zur Vermittlung von Gender als Querschnittsthema in der Hochschullehre. Ein lernendes Projekt. In: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien* 20/1, 2014 (Aufsatz).

Irina Gradinari ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin. Nach ihrem Studium der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Odessa und ihrer Promotion an der Universität Trier im Jahr 2010 war sie bis 2013 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Trierer Germanistik und als Mitglied des Historisch-Kulturwissenschaftlichen Forschungszentrums Trier (HKFZ) tätig. Darüber hinaus unterrichtete sie als Lehrbeauftragte an der Slavistik der Universität Trier. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt beschäftigt sie sich mit der Erinnerungspolitik west- und ostdeutscher sowie russischer Kriegsfilme über den Zweiten Weltkrieg. Ausgewählte Publikationen: *Wissensraum Film* (zusammen mit Dorit Müller und Johannes Pause), Reichert 2014; *Heiße Drähte: Medien im Kalten Krieg* (zusammen mit Stefan Höltgen), Projektverlag 2014.

Susanne Haake, M.A., Studium der Medienwissenschaft, Germanistik und BWL an der Universität Trier. Ab 2003 Referentin in der demokratischen Bildungsarbeit und Medienpädagogin für das Adolf-Bender-Zentrum St. Wendel. 2014 Abschluss der Promotion im Fach Medienwissenschaft zum Thema «Narratologie des Kinobesuchs. Formen des Erinnerns von Zeitzeugen aus dem Saarland der 1930er- bis 1950er-Jahre» (Publikation im Frühsommer in der von Ursula von Keitz herausge-

gebenen Reihe *Cadragé – Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*). 2014 bis 2015 Lehrauftrag an der Universität Konstanz zum Thema «Holocaust und Erinnerungskultur – Formen des medialen Weitertragens». Seit 2013 Akademische Mitarbeiterin im Fach Mediendidaktik an der PH Weingarten mit dem Forschungsschwerpunkt Mediale Formen der Erinnerungskultur mit dem Ziel der Habilitation.

Eva Kuhn, Dr. des., Studium der Kunstgeschichte, Filmwissenschaften und Philosophie an den Universitäten Basel, Zürich und Berlin. Ab 2008 Assistentin am Lehrstuhl für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel. 2011 bis 2013 Forschungsaufenthalt in Paris (Centre allemand d'histoire de l'art/Université Vincennes-Saint-Denis Paris 8) mit einem Nachwuchs-Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds. November 2013 Promotion mit der Arbeit *leben – filmen. Jonas Mekas' filmisches Lebenswerk*. Seit 2014 Post-Doc Assistentin am Lehrstuhl für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel und Mitarbeiterin beim NFS Bildkritik eikones. Publikationen (Auswahl): Fahrten & Fährten. Zur Handhabung der Kamera in Eric Hattans Videoräumen. In: Anthony Spira (Hg.): *On the Move*, Holzwarth Publications, erscheint 2016; Subjektivität und Selbstreflexion. Drei Formen von «Film-Ichs». In: Michael Andreas, Natascha Frankenberg (Hg.): *Im Netz der Eindeutigkeiten. Unbestimmte Figuren und die Irritation von Identität*, Transcript 2013, S. 89–105; Hafnargata/die Hafenstrasse – ein fotografische Wegstrecke. In: Konrad Bitterli (Hg.): *Silvia Bächli. Far apart – close together*, Verlag für Moderne Kunst 2012, S. 132–145; Border – the videographic traces by Laura Waddington as a cinematographic memorial. In: Christine Bischoff, Francesca Falk, Sylvia Kafehsy (Hg.): *Images of Illegalized Immigration*, Transcript 2010, S. 129–141.

Silke Martin ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar und assoziiertes Mitglied der Erfurter Laborgruppe Kulturtechniken (Raum). Nach ihrem Studium der Medienkultur promovierte sie 2009 zum Akustischen im Film. Seit 2012 erfolgten Forschungs- und Lehraufenthalte an den Universitäten Zürich, Lyon und Wien. Sie lehrt u.a. an der Universität Erfurt, der Bauhaus-Universität Weimar und der Ruhr-Universität Bochum. In ihrem Habilitationsprojekt beschäftigt sie sich mit der Landschaftsästhetik des Films, außerdem arbeitet sie an Forschungsprojekten zu Altersbildern in Kunst, Literatur und Film sowie zur Medien- und Filmbildung. Ausgewählte Publikationen: *FilmBildung* (Hg. zusammen mit Lena Eckert), Schüren 2014; *Die Sichtbarkeit des Tons im Film – Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*, Schüren 2010; Alpenloopings in HEIMATKLÄNGE (CH/D 2007, Stefan Schwieter) – Überlegungen zum Jodeln als Globalisierungsbewegung zwischen Tradition und Experiment, In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8.