



1 THE MUMMY
(Karl Freund,
USA 1932)

Was tun mit der Kinoerinnerung?*

Annette Kuhn

Eine der frappantesten Einsichten, die man aus der *Oral-History*-Forschung zur Praxis des Kinobesuchs gewinnen kann, betrifft die Tatsache, dass die Erinnerungen der Informanten viel stärker um das soziale Ereignis kreisen als um die Filme, die sie gesehen haben: Filme spielen nur eine geringe Rolle in den Sammlungen solcher Erinnerungen. Diese Entdeckung wirft weiterführende Fragen auf, nicht nur für Methodologie und Forschungsinteressen der Filmhistoriografie, sondern auch für das weitere Feld der Filmwissenschaft insgesamt. So ist zu konstatieren, dass eine starke Divergenz besteht zwischen den kritischen und analytischen Zugängen zum einzelnen Film und zu den wissenschaftlichen Ansätzen, die das Kino als soziale und kulturelle Institution untersuchen. Manche Historiker, die sich mit der Pragmatik des Kinobesuchs beschäftigen, haben die Auseinandersetzung mit einzelnen Filmen weitgehend aufgegeben, während Vertreter des anderen Lagers Kinoerinnerungen für irrelevant erklären, lieferten sie doch allenfalls triviale Anekdoten, welche die zentralen Forschungsanliegen der Disziplin nur peripher berühren.

Ich möchte in diesem Beitrag über das Wesen der Kinoerinnerung nachdenken und untersuchen, inwiefern sie sowohl als eine Art kulturelle Erfahrung als auch als Form des Diskurses funktioniert. Indem ich eine Typologie solcher Erinnerungen entwickle, versuche ich zu erkunden, wie das Persönliche und Private einerseits, das Kollektive und Öffentliche andererseits im Gedächtnis des Publikums zusammenwirken und einander durchdringen, wie es ja auch bei der Kinoerfahrung selbst schon der Fall ist. Im Zuge dessen hoffe ich nicht nur unser

* Anm. d. Hg.: Der Aufsatz «What to do with Cinema Memory?» wird 2011 in dem von Daniel Biltereyst, Richard Maltby und Philippe Meers herausgegebenen Band *New Cinema History* erscheinen (Oxford: Blackwell).

Verständnis dafür zu schärfen, welche Aufschlüsse Kinoerinnerungen für Filmhistoriker liefern können, sondern möchte zugleich Vorschläge machen, wie die diskursiven Prozesse mithilfe jener textuellen und psychoanalytischen Verfahren analysiert werden können, die den meisten Filmwissenschaftlern geläufig sind.

Die erste und umfassendste Quelle meiner Untersuchung stammt aus einem Forschungsprojekt zur britischen Filmkultur der 1930er Jahre,¹ dessen Ergebnisse meinem Buch *An Everyday Magic* (2002a) zugrunde liegen. Als Verallgemeinerungen, die induktiv aus empirischen Daten gewonnen wurden, sind die Ergebnisse aus diesem Projekt vermutlich in vieler Hinsicht auf den zeitlichen und geografischen Rahmen der 30er Jahre in Großbritannien beschränkt, auf den sich die Daten beziehen. Daher rekurriere ich, um ihre Validität für die Interpretation und Konzeptualisierung von Forschungsprojekten über andere Orte und Zeiten zu testen, im vorliegenden Beitrag auf zwei weitere Werke zur Kinoerinnerung. Das erste ist ein Projekt des Britischen Filminstituts namens *Screen Dreams*, das Erinnerungsarbeit und Interviews umfasst. Es wurde vor einigen Jahren an fünf Filmclubs für ältere Menschen, vornehmlich im Londoner Gebiet, durchgeführt und erhob Daten zu Erinnerungen an Filme und Kinobesuche, die einen weit größeren Zeitraum abdecken als meine eigene Studie.² Als zweite Quelle habe ich mich auf das Buch *The Remembered Film* (2004) des Künstlers und Kritikers Victor Burgin gestützt, das in seiner Betrachtung erinnelter Filmfragmente und ihrer Assoziationen eine wertvolle alternative Perspektive zu jenen Untersuchungen eröffnet, die sich auf die sozialen Aspekte konzentrieren.

Ein signifikantes Element meines Forschungsprojekts zu den 30er Jahren bildet der *bottom-up approach*: Ausgangspunkt war die Erfahrung – weitgehend die *erinnerte* Erfahrung – tatsächlicher Kinobesucher. In jenem Teil des Projekts, der sich mit der Erinnerung beschäftigt (insbesondere Interviews aus den 90er Jahren mit Informanten, die während der 1930er ins Kino gegangen sind), kehren bestimmte Themen und Erzählweisen immer wieder. Eine Untersuchung dieser und anderer

1 *Cinema Culture in 1930s Britain*, ESRC-Projekt R000235385 (im Folgenden CCINTB).

2 *Screen Dreams: Cinema-going in South East London 1920–60*, Age Exchange Reminiscence Centre, September–Dezember 2003. Die Transkripte der Interviews sind zur Zeit nicht öffentlich zugänglich, aber einige Zitate daraus sind 2003 für den nicht-wissenschaftlichen Kontext einer Ausstellung in London aus dem großen Materialkorpus ausgewählt worden und online zugänglich unter <http://www.bfi.org.uk/education/teaching/screendreams/resources/testimonies> (letzter Zugriff am 16. Januar 2009).

Charakteristika solcher Zeugnisse kann erhellen, wie die Erinnerung hier funktioniert, und vor allem, wie das Private und das Öffentliche in dieser Spielart des kulturellen Gedächtnisses interagieren.

Kinoerinnerungen können einfach nur das Material für einsame Träumereien oder Tagträume liefern oder aber Material für Geschichten, über die wir uns mit anderen Menschen austauschen – Geschichten über unser Leben, die Zeiten und Orte, an denen wir waren:

Es kostete damals nur wenig – zwei Pennies der alten Währung – , und wir sahen ganz unterschiedliche Filme, Western zum Beispiel, Komödien, keine besonders ernsten Sachen. Vorwiegend Western [...]. Ich ging in die Samstagmatinee des Broadway-Kinos, am Fuße von Tanners Hill, genau gegenüber der Deptford High Street. Alle aus meinem Viertel gingen dort hin. Meist waren wir nur Schulkinder, [...] hauptsächlich, weil es billig war und fröhlich zugeht und die Filme uns gefielen. [...] Ich stand immer in der Schlange draußen, bis sie uns einließen, Alec, Gladys, Sid, Keithy – alles Schulkameraden, und wir sind immer noch befreundet. *Tatsächlich treffe ich mich mit vier oder fünf von ihnen noch gelegentlich – selbst in meinem Alter, und das ist schön. Wir sprechen oft über die alten Filme* (Ted in *Screen Dreams*, Herv.d.A.).

Sowohl die Träumereien wie die erzählten Geschichten können sich in größere, weniger private Zusammenhänge einfügen, in literarische Texte, Kunstwerke, Filme (so im Fall von Victor Burgin oder, was vielleicht bekannter ist, im Fall des Regisseurs Terence Davies, auf dessen Kinoerinnerungen ich später zurückkomme) und natürlich sogar in die wissenschaftliche Forschung. Die Träumereien und Geschichten mögen sich oberflächlich von den kulturellen Produkten unterscheiden, weisen aber dieselben thematischen, diskursiven, formalen oder ästhetischen Eigenschaften auf. Sie herauszupräparieren erweitert nicht nur unser Verständnis für die kulturelle Relevanz der Kinoerinnerung, sondern könnte auch der weiteren Forschung richtungweisende Impulse geben.

Ich habe vor allem solche Formen der Kinoerinnerung kategorisiert, die frühe oder Kindheitserinnerungen auszeichnen. Diese Formen umfassen erstens erinnerte Szenen oder Bilder aus Filmen (Typus A), zweitens Erinnerungen an bestimmte Situationen während der Rezeption (Typus B) und schließlich Erinnerungen an den Kinobesuch als Ereignis (Typus C). Der empirische Befund zeigt, dass diese drei Formen nicht voneinander zu trennen sind, sondern als Positionen auf einem Kontinuum betrachtet werden sollten, an dessen einem

Pol Typus A steht, am anderen Typus C. Bei den meisten Beispielen durchdringen sich diese Erinnerungstypen oder ähneln einander in vieler Hinsicht.

Hier zwei Beispiele für Typus A:

Eine dunkle Nacht, jemand läuft durch ein enges Flussbett. Ich sehe nur die Füße, die durchs Wasser platschen, und gebrochene Lichtreflexe von irgendwo oben, wo etwas Mysteriöses und Schreckliches lauert (Burgin 2004, 16).

Es war [...] ein Stummfilm über das Meer. Und die Wellen trugen ein Schiff voran, ein Segelboot. Und ich hatte solche Angst, ich ließ mich vom Sitz gleiten und verbarg das Gesicht im Schoß meiner Mutter (Tessa Amelan, CCINTB T 95-158, zit. n. Kuhn 2002a, 72).

Typus A steht dem «erinnerten Film» im Sinne Victor Burgins am nächsten: Er nennt seine lebendige und detaillierte früheste Erinnerung (im ersten Zitat) ein «Sequenz-Bild», denn es handelt sich um «eine Sequenz von solcher Kürze, dass ich fast ein Foto beschreiben könnte» (Burgin 2004, 15). Die beiden Zitate differieren deutlich in Inhalt und Ton, doch beide stellen sehr frühe Erinnerungen dar. Das ist wichtig, denn zum Zeitpunkt der Erlebnisse konnten die Kinder noch nicht zwischen der Welt auf der Leinwand und der Realität unterscheiden. In meiner Forschung zu den 30er Jahren bin ich allerdings nur auf sehr wenige Beispiele dieser Art gestoßen (und im Online-Material *Screen Dreams* finden sich überhaupt keine), aber was die kulturelle Relevanz des Fundes betrifft, so vermag seine Intensität diese Seltenheit durchaus zu kompensieren.

Erinnerte Szenen oder Bilder aus Filmen unterscheiden sich in dreierlei Hinsicht, was sich jeweils in den zitierten Beispielen beobachten lässt. Erstens haben die Beschreibungen eine Lebendigkeit und visuelle Qualität, die fast traumhaft anmutet. Als er sich fragt, wie sicher er sein kann, dass die Erinnerung wirklich aus einem Film stammt, kann Burgin nur beteuern: «Ich weiß einfach, dass es so ist. Außerdem ist die Erinnerung schwarzweiß» (ibid., 16). Es handelt sich zweitens um Erinnerungen einzelner, isolierter Einstellungen, Szenen oder Bilder aus Filmen, deren Titel meist vergessen oder unbekannt ist. Und drittens pulsieren diese Bilder offenbar noch Jahrzehnte später im Bewusstsein der Befragten. Im Augenblick des Erzählens, so wird aus den Zeugnissen deutlich, steigen die Gefühle oder Empfindungen von damals wieder auf.



2 THE MUMMY
(Karl Freund,
USA 1932)

Anzumerken ist, dass Erinnerungen dieses Typs an eine bestimmte Epoche gebunden sein können. Zumindest für Kinobesucher der 30er Jahre scheinen sie, wenn auch nicht ausschließlich, mit der Erinnerung verknüpft, sich in der frühen Kindheit im Kino gefürchtet zu haben (vgl. Kuhn 2002a, Kap. 4; 2007a). Manche der Informanten erinnern sich zum Beispiel mit Schauern (aber nicht immer detailgenau) an einen sehr kurzen Augenblick aus der 1933er Version von *THE MUMMY* mit Boris Karloff in der Titelrolle. Wenn sie an den Moment zurückdenkt, «als sie den Sargdeckel öffnen und man sieht ihn – du weißt schon –, da bewegt er die Hand», erwähnt Annie Wright den Titel des Films, nicht aber Karloff. Und sie bezieht sich höchstwahrscheinlich erneut auf *THE MUMMY*, wenn sie an anderer Stelle sagt: «Er [Karloff] kam irgendwie aus dem Sarg, und man sah, wie er die Hand hob» (Annie White, CCINTB T95-32, zit. in Kuhn 2002a, 71).

Die Erwähnung von *THE MUMMY* deutet auf einen generationsspezifischen Aspekt der Kinoerinnerung, der für weitere Untersuchungen relevant sein könnte. In den 1930er Jahren war die Öffentlichkeit äußerst besorgt über die Wirkung von Horrorfilmen auf Kinder, und viele Hinweise auf Angstzustände in meinen Interviews deuten darauf hin, dass diese Sorge berechtigt war (vgl. Kuhn 2007b, 323ff). Eine weitere Gruppe von Filmen, die meine Informanten als Kinder sahen, handeln vom Ersten Weltkrieg, zum Beispiel *BATTLE OF THE SOMME*

(1916), SEVENTH HEAVEN (1927), FOUR SONS (1928) und ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930). Für die Generation, die um 1922 geboren wurde, ist die Erinnerung an den Stummfilm wenn überhaupt, dann lediglich blass vorhanden: als etwas, das nur die frühesten Kinobesuche betrifft oder noch davor liegt; etwas, das soeben noch in ihre Bewusstwerdung fällt. Die Erwähnungen des Ersten Weltkriegs zeugen außerdem von der Faszination der jüngsten Vergangenheit, insbesondere dem letzten Krieg, der offensichtlich im Alltagsbewusstsein noch sehr präsent war. Andere Generationen werden sich mit gleicher Intensität an andere Filme oder Medieninhalte erinnern; aber man darf grundsätzlich behaupten, dass die Faszination, die von der Vergangenheit ausgeht, mit der eigenen Ankunft in der Welt oder dem Zeitpunkt der eigenen Bewusstwerdung korreliert und stets mit besonders lebhaften Gedächtnisbildern einhergeht.³

Die zweite spezifische Eigenschaft des Typus A besteht, wie erwähnt, darin, dass die erinnerten Szenen oder Bilder typischerweise sehr kurz sind und sich jeweils isoliert von der filmischen Handlung präsentieren, welche nicht erzählt wird und wahrscheinlich auch vergessen ist. In der Regel werden die Berichte nicht von Details zu den Umständen, unter denen der Kinobesuch stattfand, begleitet: als ob die erinnerten Bilder sich in scharfem Relief gegen einen Hintergrund abheben, der nicht gegenwärtig, sondern eher vage ist und keine Einzelheiten enthält; oder als ob sie sich von jeder Verbindung zu ihrem ursprünglichen Kontext gelöst hätten. Victor Burgins Erinnerung ist ein extremes Beispiel dieser Tendenz. Er bemerkt, dass ihm weiter nichts vom Film geblieben ist als der Moment, den er beschreibt: «Mehr existiert nicht, weder davor noch danach, keine andere Sequenz, keine Handlung, keine Namen der Figuren oder Schauspieler und kein Titel.» Zu den Umständen, unter denen er den Film sah, deutet er an, dass er in Begleitung seiner Mutter war: «Meine Mutter suchte sich im Kino zu zerstreuen [...]. Ich wurde zu ihrem Gefährten» (Burgin 2004, 16). Doch hier spricht der erwachsene Victor, während innerhalb des Erinnerungstextes kein Hinweis auf die Gegenwart der Mutter erfolgt. Dagegen verknüpft Tessa Amelan ihre Filmbeschreibung damit, dass sie Trost im Schoß der Mutter suchte.

Tessa Amelans Aussage deutet auf den dritten distinkten Aspekt der Typus-A-Erinnerung hin: Beschreibungen der Szenen oder Bilder pflegen starke Gefühle oder Körperempfindungen bei den Erzählern zu evozieren. Erinnerungen daran, sich zu verstecken, das eigene Ge-

3 Für eine weitere Diskussion dieses Phänomens vgl. Kuhn 2002b, Kap. 7.

sicht zu verbergen oder sich unter den Sitz zu flüchten, weisen auf physische, möglicherweise nichtverbale Reaktionen, die mit der Erinnerung an den Film zusammengefloßen sind. Als würden das Bild und die damit verbundenen Gefühle im Augenblick der Vergegenwärtigung mit dem Körper der sich erinnernden Person verschmelzen. In gewisser Weise «umfaltet»⁴ die erinnerte Szene das Subjekt – das denoch zugleich als Beobachter der Film- wie der Erinnerungsszene figuriert. Freud beschreibt dieses Phänomen, wenn er davon spricht, dass das Subjekt einer Fantasie zugleich eine Mise-en-scène kreiert und sich in sie hineinversetzt – also ein Szenario entwirft und sich gleichzeitig hilflos darin verstrickt (vgl. Freud 1947 [1919]).

All dies bestätigt Victor Burgins Beobachtung, dass die Filmerinnerung, als ein Beispiel unseres Alltagsumgangs mit den Medien, Phänomenen wie der *inneren Rede* oder der unwillkürlichen Assoziation verwandt ist und Primärprozessen wie dem *rohen*, noch nicht erzählten Traum, dem Tagtraum oder der Fantasie ähnelt (Burgin 2004, 14). Dies und die fragmentarische, nicht-narrative Qualität der Typus-A-Erinnerung rückt sie – neben der visuellen Investition – in eine Reihe mit dem Nichtverbalen oder Vorsprachlichen und damit dem Vorbewussten und dem Unbewussten. Bezüglich seines «Sequenz-Bildes» stellt Burgin fest, dass diese Erinnerung, die er mit einem «bestimmten Affekt» assoziiert – einem Gefühl der bösen Vorahnung –, sich abschwächt, sobald er sie in Worte fasst, als ob der Prozess der Artikulation dem noch nicht versprachlichten Gedächtnisbild die Kraft nähme. Er konstatiert weiterhin, dass man die Erinnerung, ähnlich einem erzählten Traum, «verfälscht, transformiert, schmälert», sobald man ihre Synchronität «der Diachronie des Narrativs» unterwirft (ibid., 15). An anderer Stelle erwähnt er «das Leuchten» dieser Form der Erinnerung – eine Formulierung, welche die Fluidität und Lebendigkeit einfängt, die auch viele der aus den 30er Jahren erinnerten Szenen kennzeichnen. Möglicherweise ist es die physische, präverbale, primärprozesshafte Qualität der inneren Rede, wie sie diesen nun in Worte gefassten Erinnerungen immer noch anhaftet, die sie auch mit der Unmittelbarkeit und Simplität der Kinderstimme färbt: eine Qualität, die sich deutlich in den Berichten über die 30er Jahre manifestiert.

Die Erinnerungen vom Typus A, wie sie sowohl Victor Burgin als auch einige meiner Informanten beschreiben, operieren auf der Seite der Innenwelt und des Phänomenologischen. Burgins reiche und evokative Beschreibung seiner Erfahrung des erinnerten Films und der

4 Zum «Umfalten» [enfold] vgl. Marks 1999.

Erinnerung an Filme überhaupt erhellen besonders die Nähe zu psychischen und mentalen Prozessen mit ihrer Affinität zur inneren Rede sowie zu Imaginationen aus dem Unbewussten oder Vorbewussten. Sie decken sich auf interessante Weise mit Eigenheiten der Filmrezeption, wie sie Christian Metz (2000 [1977]) und andere im Zusammenhang mit der Psychodynamik und Metapsychologie des Kinos herausgearbeitet haben. Außerdem weisen diese Typus-A-Erinnerungen, wenn man sie diskursiv – im Rahmen ihrer Rhetorik oder Adressierung – betrachtet, viele der formalen Qualitäten jenes kulturellen Genres oder Modus auf, der, in allerdings ganz anderem Zusammenhang, als «Gedächtnistext» bezeichnet wird.⁵ Dazu gehören insbesondere eine diskontinuierliche oder nichtsequenzielle Narration, eine unbestimmte Temporalität, eine fragmentarische Struktur sowie ein Gefühl der Gleichzeitigkeit, als ob die erinnerten Ereignisse gewissermaßen aus der linearen Zeit herausgenommen wären oder sich dagegen sträubten, in der *realen* historischen Zeit verankert zu sein. Kurz, Erinnerungstexte haben eine grundsätzlich imagistische Qualität mit Kreationen des Unbewussten wie Träumen oder Fantasien gemeinsam (vgl. Kuhn 2002b, 160, 162). Bezeichnenderweise hält Burgin, wie wir gesehen haben, fest, dass seine erste Filmerinnerung in sich selbst ruht (er nennt sie «deutlich konturiert» und «leuchtend»), doch zugleich ist sie vage in Bezug auf alles, was außerhalb von ihr liegt.

Die Ähnlichkeiten in Beobachtung und Interpretation, die sich hier abzeichnen, weisen darauf hin, dass Typus-A-Erinnerungen, auch wenn sie im Bereich des Phänomenologischen oder Metapsychologischen operieren und die Zeichen innerer Prozesse tragen, doch keinesfalls als rein subjektiv, persönlich oder idiosynkratisch abgetan werden dürfen. Offensichtlich gibt es auf einer bestimmten Ebene etwas Gemeinsames und sogar zutiefst Kulturbedingtes bei den Produkten der inneren Welt. Doch zugleich können das Fragmentarische solcher Erinnerungen und Burgins Hinweis, dass ihnen «etwas Privates» anhaftet, so dass man sie besser nicht erzählen sollte, zur Erklärung beitragen, warum dieser Typus relativ selten in unserer Forschung auftaucht (Burgin 2004, 16).

Noch offensichtlicher tritt die kulturelle Komponente in den Kinoerinnerungen vom Typus B in Erscheinung, bei dem Filme, filmische Szenen oder Bilder im Kontext einer Episode aus dem eigenen Leben erinnert werden. Dieser Typus entspricht vielleicht jenen Erinnerungen, deren Flair Burgin als gänzlich anders als das des rätselhaf-

5 Weitere Ausführungen zum Thema «Gedächtnistexte» in Kuhn 2002b, Kap. 8.

ten und mysteriösen «Sequenz-Bildes» beschreibt: Denn sie sind mit bewussten Kindheitserlebnissen assoziiert, die «entweder in direkter Beziehung zu einem Film stehen oder zu etwas, das sich kurz danachzutrug» (ibid., 17). Burgin führt keine solche persönliche Erfahrung an, doch in meinen Interviews zu den 30er Jahren sind Berichte dieser Art eher häufiger als Beispiele vom Typus A. Details und Natur des erinnerten Films und die damit assoziierten realen Erlebnisse variieren beträchtlich von Fall zu Fall und ebenso ihre Gewichtung oder ihre Beziehung zueinander.

Oh, ich erinnere mich an das erste Mal, dass wir ins Kino gegangen sind, um [Boris Karloff] zu sehen, im Kino Globe war das, das sich – wo noch gleich – in Old Trafford befindet, wie ich glaube. Und es war THE MUMMY. Damals gab es ja Bänke, keine Sitze. Ich bin nicht sicher, ob ich die Schule schon hinter mir hatte – wahrscheinlich war das so. Jedenfalls ging ich ins Kino, um ihn zu sehen. Ich saß da, absolut still. Und als sie den Sargdeckel öffnen und man sieht ihn – du weißt schon –, da bewegt er die Hand. Da entfuhr mir ein Schrei, und ich rutschte über die ganze Bank (Annie Wright, CCINTB T95-32, zit. in Kuhn 2002a, 55).

Ich muss fünf gewesen sein, und wir platzten mitten in den Film herein, damals wurde ja durchgehend Einlass gewährt. Der Film war wohl schon halb vorbei, als wir eintrafen. Und ich erinnere mich, dass ich Janet Gaynor und Charles Farrell in SEVENTH HEAVEN gesehen habe. Mehr weiß ich nicht mehr (Beatrice Cooper, CCINTB T95-96; Harrow, 20. Juli 1995).

Annie Wrights Bericht enthält ein lebhaft erinnertes Bild aus THE MUMMY – und dies innerhalb eines Kinobesuchs, zu dem sie relativ viele lokale Details angibt (Name und Ort des Hauses, Möblierung des Saals) sowie eine Beschreibung ihrer körperlichen Reaktion, als die Mumie plötzlich zum Leben erwacht. In Beatrice Coopers kurzer, aber ebenfalls lebhafter Erinnerung an Borzages SEVENTH HEAVEN (den sie in beiden Interviews erwähnt, die ich mit ihr führte) fehlt diese Art von lokaler Kontextualisierung, doch Cooper geht dafür auf ein anderes interessantes Detail ein. Ihre Erwähnung der damaligen Praxis, Filme kontinuierlich zu zeigen und die Zuschauer jederzeit einzulassen, betont zugleich die «leuchtende» Qualität ihrer visuellen Erinnerung; denn sie verweist auf den ersten Eindruck, den sie mit fünf Jahren beim Eintritt in den Saal empfing.

Ein weiteres Beispiel desselben Typus, das ebenfalls Umgebungsdetails enthält, berichtet davon, wie der Kinobesuch eine Obsession

3 SINGIN' IN THE RAIN (Stanley Donen/Gene Kelly, USA 1952)



zündete, die später die künstlerische Arbeit des Berichterstatters inspirieren sollte:

Als ich sieben war, durfte ich mit meiner ältesten Schwester in SINGIN' IN THE RAIN gehen. Im dunkelbraunen, barocken Gehäuse des Liverpooler Odeon sah ich Gene Kelly mit einem Regenschirm tanzen, und ich betrat zum ersten Mal eine magische Welt: das Kino (Terence Davies).⁶

Diskursiv betrachtet zeichnen sich Typus-B-Erinnerungen durch eine Art *anekdotische* Rhetorik aus, eine Form der Adressierung, die typischerweise mit einer Ich-Erzählung über ein einzigartiges Ereignis zusammengeht, wobei der Informant oder die Informantin sich als Hauptfigur konstruiert. Mit anderen Worten: Die Erzähler fungieren in diesen Berichten sowohl als Protagonisten innerhalb der eigenen realen Erlebnisse wie auch als Betrachter (meist aber nicht als Teilnehmer) des Geschehens auf der Leinwand (vgl. Kuhn 2002a, 10). In meinen Interviews zu den 30er Jahren ist die anekdotische Adressierung zwar insgesamt ziemlich selten, doch stellt sie eine signifikante, vielleicht sogar beharrliche Eigenschaft des Typus B dar.

6 Das Zitat entstammt einer Ausstellung zu Terence Davies im BFI Southbank, März 2007.



4 KING KONG (Merian C. Cooper, USA 1933)

In einigen Erzählungen verwenden die Informanten auch eine *schwache* Variante des Anekdotischen, um sich als Protagonisten sowohl von realen Erlebnissen wie von Filmszenen oder -bildern zu etablieren, die mit hoher Wahrscheinlichkeit *Implantate* sind (wie, mit Verlaub, in BLADE RUNNER). Implantierte Erinnerungen können auf Geschichten zurückgehen, die in der Familie kursieren – mit oder ohne dass sich die Informanten dessen bewusst sind. Norman MacDonald berichtet von einem Vorfall, den seine Mutter ihm erzählt hat, wie er sich als Kind bei einer Vorführung von THE KID daneben benahm. Eine ähnliche Geschichte stammt von einem anderen Informanten, der, wie er schreibt, 1938, im Alter von drei Jahren, in SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS mitgenommen wurde. Er erinnert sich, wie die «(grüne?) Hexe/Stiefmutter/Königin aus dem Bild herausblickte. Ich rannte aus dem Kino. *Meine Mutter* hat erzählt, dass sie lange brauchte, um mich wieder einzufangen» (Fragebogen Leonard Finegold, CCINTB 07–08, Herv. A.K.; vgl. Kuhn 2002a, 39).

In manchen Fällen sind solche *Erinnerungen* wohl erst nachträglich in die Erzählung der Informanten eingewandert, und zwar wenn ein bestimmtes Bild in späteren Jahren hohe Ikonizität gewann. Einige Interviewte *erinnern* sich zum Beispiel an solche ikonischen Momente aus KING KONG (1933), und dabei vor allem an jene Szene, in der sich die Titelfigur auf der Spitze des Empire State Building niederlässt (vgl.

Kuhn 2002a, 77f). Ein ebenfalls häufiges Phänomen manifestiert sich im Bericht eines Informanten über eine Matinee für Kinder:

Manchmal wurde es dramatisch, und ich erinnere mich noch gut daran, wie die Frau auf die Geleise gebunden wurde und der Held kam, um sie zu retten, und die Musik spielte. Pearl White, wie ich glaube (Ronald, *Screen Dreams*).

Solche Reminiszenzen sind unschwer als Implantate zu erkennen, da sie weniger «leuchten» als tatsächlich erinnerte Szenen.

Victor Burgin beschreibt eine isolierte *Erinnerung* an seine Mutter, «bleich und verängstigt» und schwanger mit ihm in einem Bombenschutzraum während des Zweiten Weltkriegs, und er versteht dieses Bild ebenfalls als Implantat. «Diese Erinnerung», so schreibt er, «ist natürlich eine Fantasie, deren Ausstattung sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit einem Film verdankt» (2004, 15). Ihm scheint «die Tendenz, persönliche Vergangenheit mit Erinnerungen aus Filmen oder anderen Medienprodukten zu vermischen, nahezu universell» (ibid., 68). Dasselbe Phänomen, bei dem eigene Erlebnisse unbewusst mit Filmszenen angereichert werden, nennt die *Oral-History*-Forscherin Marie-Claude Taranger (1991) «Erinnerungen aus zweiter Hand». Bei Interviews zu weiblichen Lebensgeschichten in Südfrankreich erzählten ihr einige Informantinnen, wie sie sich, da es im Zweiten Weltkrieg keine Seidenstrümpfe gab, Strumpfhäute auf die Waden malten. Wie Taranger anmerkt, handelt es sich dabei aber um eine Anleihe aus François Truffauts Film *LE DERNIER MÉTRO*, der im Zweiten Weltkrieg spielt.

Implantierte Erinnerungen lassen gewöhnlich das intensive Leuchten vermissen, das die Bilder vom Typus A kennzeichnet. Solche anekdotischen Erzählungen verraten, dass sie diversen späteren Revisionen unterworfen waren, und sie mögen zudem bei häufiger Wiederholung über die Jahre mit weiteren Details angereichert worden sein. Da ihnen die intensive und offensichtliche idiosynkratische Qualität erinnelter Filmszenen oder -bilder fehlt, dokumentieren Erinnerungen vom Typus B, dass sie in der sozialen Gemeinschaft kursiert haben. Sie werden herumerzählt, verhandelt, neu belebt oder gar nachträglich ausgeschmückt.

Beim Typus B kann die narrative Balance zwischen Filmerinnerung einerseits und Kinobesuch andererseits variieren. Liegt die Emphase hauptsächlich auf den faktischen Umständen, so beginnen die Typus-B-Erinnerungen jedoch mit dem dritten Modus zu fusionieren, der Erinnerung an das Ereignis des Kinobesuchs:



5 LE DERNIER MÉTRO
(DIE LETZTE METRO,
François Truffaut,
F 1980)

Normalerweise, wenn wir ins Ionic [in Golders Green] gingen, bezahlte nur einer von uns, begab sich dann zur Toilette und öffnete den Notausgang, um unsere Freunde gratis einzulassen (Brief von J.B. Ryall, *1922, Bournemouth, CCINTB 95-48-1).

Alle warfen ihre Nusschalen auf den Boden, und ebenso die Orangenschalen. Es ging bunt hin und her zwischen den Reihen. Und wenn man neben manchen Kindern saß, konnte man das Kampheröl riechen, man rieb ihnen ja die Brust damit ein (Ellen Casey, CCINTB T95-37; zit. in Kuhn 2002a, 59).

Erinnerungen dieses Typs beziehen die Filme überhaupt nicht mit ein, sie handeln ausschließlich vom Kino. Selbst wenn es um einen ganz frühen Kinobesuch geht, werden Namen und Lage des Hauses typischerweise sorgfältig notiert, und oft finden sich auch Angaben über den Weg dorthin. Die Informanten besinnen sich zudem häufig darauf, mit wem sie ins Kino gegangen sind, sowie darauf, wie dessen Interieur beschaffen war: das Dekor, die Sitze, aber auch das Verhalten der Angestellten oder des Publikums.

In meiner Forschungsarbeit zu den 30er Jahren rangieren Typus-C-Erinnerungen deutlich vor den anderen beiden Kategorien, und sie werden normalerweise ganz ohne Hinweis auf den gesehenen Film erzählt. Es ist eines der Ergebnisse meines Projekts, dass in den meisten Erinnerungen der Akt des Kinobesuchs viel wichtiger ist als die kulturelle Aktivität der Filmrezeption. Das bestätigen auch die *Screen-Dream*-Materialien. In Victor Burgins Buch *The Remembered Film* spielt

der soziale Aspekt dagegen keine große Rolle, denn es geht hier, wie der Titel bereits suggeriert, vor allem um den Film, nicht um das Kino, und der eigentliche Fokus liegt auf der Erfahrung, *Filme* zu sehen und zu erinnern. Burgin weist im übrigen auf etwas hin, das dazu beiträgt, die relative Seltenheit von Typus-A- und Typus-B-Erinnerungen zu erklären: dass nämlich die fragmentierten Sequenzen solcher Erinnerungen

vergängliche und vorläufige Bilder sind, die sich zweifellos unbewusst wegen ihrer Assoziation mit Gedanken, die uns ohnehin gerade durchströmen, eingestellt haben. [...] Sie sind aber weder mehr noch weniger ergiebig als andere Erinnerungen, die in mir aufgestiegen sein mögen und dem Vergessen anheim fallen, sobald sie ihren Zweck erfüllt haben (Burgin 2004, 16).

Die Kinoerinnerungen der Informanten sind in meinem historiografischen Projekt durch einen *repetitiven* Typ narrativer Rhetorik diskursiv markiert. In einem solchen Erinnerungsdiskurs – der besonders häufig ist – schließen sich die Erzähler oder Erzählerinnen in die vergangenen Ereignisse mit ein, aber diese werden (im Unterschied zum anekdotischen Modus) eher als habituell denn als speziell oder einzigartig dargestellt. Oft wird die erste Person Plural verwendet, die eine gewisse persönliche Distanzierung von den Ereignissen beinhaltet, während zugleich eine starke kollektive Involviertheit mitgeteilt wird. «Wir haben immer...», ist die charakteristische Einführung dazu, und dieses «Wir» wird in beiden zitierten Geschichten impliziert. Obwohl J.B. Ryall sich auf ein bestimmtes Lichtspieltheater bezieht, geht es bei ihm darum, was er und seine Freunde zu tun pflegten, um gratis hinein zu gelangen. Ellen Caseys Geschichte über das Verhalten der Kinder bei Matinee-Vorstellungen lässt jedoch vermuten, dass sie sich eher als Beobachterin fühlte: Indem sie auf ihr Mitpublikum in der dritten Person verweist, sucht sie sich von dessen Unbotmäßigkeit zu distanzieren. Ryalls Lokalisierung der Szene mit Name und Lage des Lichtspieltheaters ist auch typisch für eine andere, häufige Eigenschaft von Kinoerinnerungen: ihre Bindung an einen bestimmten Ort. In der Tat ist ein auffälliger Zug solcher Erinnerungen, dass der Ort als beides, als Stichwort für die Erinnerung und als ihre *Mise-en-Scène*, fungiert (vgl. Kuhn 2002a, Kap. 2; Kuhn 2004).

Die überwältigend repetitive und kollektive Rhetorik von Geschichten des Typus C ist normalerweise verbunden mit gewissen rekurrierenden Themen und Inhalten sowie stereotypen Wendungen. Zum Beispiel die Thematik des *Sich-zu-behelfen-Wissens* oder des *Die-*

Autorität-der-Erwachsenen-Unterlaufens, für die jeweils dieselben Tropen oder sogar Ausdrücke gewählt werden – wieder und wieder werden in meinen Interviews Geschichten erzählt von Marmeladengläsern, die man sammelte, um vom Erlös Eintrittskarten zu kaufen, von Kinder-Matineen oder davon, wie man die Erwachsenen dazu kriegte, einen in sogenannte A-Filme mitzunehmen (Kuhn 2002a, Kap. 3). Auch bei den *Screen Dreams* finden sich einschlägige Beispiele:

Also musste man am Samstagmorgen mit Eimer und Schaufel ausziehen, um Pferdeäpfel zu sammeln, denn bei uns gab es viele Fuhrwerke, und wir verkauften den Dung für einen Penny pro Eimer [...]. Alle Jungen taten das, weil wir alle ins Kino wollten [...] Es war das Park-Kino oben auf Hither Green (Ronald, *Screen Dreams*).

Diese aufschlussreiche Information führt uns in eine wenig erforschte Nebenstraße der *Oral History*. Man hat beobachtet, dass *Oral-History*-Material, insbesondere von Arbeitern oder der Landbevölkerung, oftmals konventionelle Redewendungen und Erzählweisen beinhaltet, die das Persönliche mit dem Kollektiven verschmilzt oder das Persönliche in einer kollektiven Erfahrung verortet. Der italienische Historiker Alessandro Portelli schreibt:

Der Grad, in dem «geronnenes Material» wie Sprichwörter, Lieder, formelhafte Sprache oder Stereotypen präsent sind, kann als Maß des Grades dienen, in dem ein «kollektiver Standpunkt» gewählt wird (Portelli 1981, 99).

Die redundanten Themen und formelhaften Modi des Erzählens, die so viele Erinnerungen an Kinobesuche kennzeichnen (vor allem solche aus der frühen Kindheit), sowie die ungebrochene Virulenz solcher viel erzählter Geschichten, können durchaus etwas Besonderes dieser Spielart des kulturellen Gedächtnisses signalisieren – und dies nicht nur in Bezug auf eine bestimmte Generation oder ein bestimmtes Land. Die stereotypen Formulierungen, die in Geschichten des Typus C in Umlauf sind, und ihre rekurrierenden Themen und Inhalte deuten auf eine Fusion des Persönlichen mit dem Kollektiven. Es nähert sie auch bezüglich ihrer sozialen (oder kulturellen) Aspekte einander an oder in Hinblick auf die Publikumsgemeinschaft – im Gegensatz zum *Zuschauer*, wie ihn manche Zweige der Filmtheorie konstruieren – und verortet sie im Bereich von Film (und Medien), wie sie im Alltag eine Rolle spielen. In ihrer Studie über die Kinogewohnheiten südasiatischer Nachkriegsimmigranten in Großbritannien

hat die Soziologin Nirmal Puwar (2007) den Ausdruck «soziale Kinoszene» geprägt, um den gemeinschaftlichen Aspekt (und die Anbindung an einen bestimmten Ort) dieser auffälligen Seite des kulturellen Gedächtnisses und der Kinoerinnerung zu beschreiben. Sie betrachtet die Funktion solcher sozialen Kinoszene bei der Formierung kollektiver Identitäten.

Die Eigenschaften und Querbeziehungen der drei Typen von Kinoerinnerung lassen sich in einer Tabelle zusammenfassen:

A	B	C
erinnerte Szene/Bild	verortete Filmerinnerung	Erinnerung an Kinobesuch
Sequenz-Bild		soziale Kinoszene
phänomenologisch Zuschauer- gemeinschaft metapsychologisch primärprozesshaft innere Welt/innere Rede vorbewusst unbewusst	nachträglich revidiert kursierend	Alltag Lokalität

Ihre diskursiven Eigenschaften stellen sich folgendermaßen dar:

A	B	C
erinnerte Szene/Bild	verortete Filmerinnerung	Erinnerung an Kinobesuch
Sequenz-Bild		soziale Kinoszene
fragmentierte Narration Erinnerungstext	anekdotisch	kollektiv repetitiv formelhaft

Was können wir daraus über die Kinoerinnerung schließen, über den erinnerten Film und überhaupt das erinnerte Ereignis? Welchen Wert haben die gewonnenen Erkenntnisse? Was könnte außerdem wichtig oder wissenschaftlich sein, und wie lässt es sich erforschen? Da sie auf empirischen Daten beruht, kann eine solche Untersuchung viel über die diskursiven, thematischen und erfahrungsbezogenen Eigenschaften der Kinoerinnerung aussagen und damit viel darüber, was sie zu einem distinkten Subtyp des kulturellen Gedächtnisses macht.

Zum Beispiel weist die Kinoerinnerung Eigenschaften auf, die universell, vielleicht sogar archetypisch sein mögen, aber durch Erinnerungsgeschichten und andere Elemente zum Ausdruck gebracht werden, die historisch situiert und generationsbezogen oder anderweitig spezifisch sind. Gleichzeitig zeigen Kinoerinnerungen, die auf den ersten Blick lediglich persönlich oder idiosynkratisch erscheinen, bei genauerer Betrachtung oft allgemeine oder kollektive Eigenschaften. Daher kann ein tieferes Verständnis der Art und Weise, wie die Kinoerinnerung diskursiv, rhetorisch und als Erfahrung funktioniert, Licht darauf werfen, wie der Akt des Erinnerns an Filme oder Kinobesuche uns mit der Gemeinschaft verbindet.

So vermag eine solche Untersuchung zu demonstrieren, wie in der Produktion und Operation der Kinoerinnerung private und öffentliche, persönliche und kollektive Welten zusammenfließen, sich durchmischen und auf verschiedene Weise interagieren. Letztendlich kann all dies breitere Erkenntnisse über die Arbeit des Kinogedächtnisses befördern, besonders in Hinblick auf die Entstehung und Festigung von Identitäten und Gemeinschaften. Da eine ähnliche, induktive Studie sich mit Gewinn an jedem Datenkorpus von Kinoerinnerungen durchführen ließe, können meine Ergebnisse überprüft und an andere historische, kulturelle und geografische Gegebenheiten angepasst werden. Auf diese Weise könnte uns die Untersuchung, die ich hier beschrieben habe, eine globale Perspektive auf die sehr lokale und alltägliche Aktivität des Kinobesuchs verschaffen und zugleich auf die Erinnerung an Filme.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Burgin, Victor (2004) *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- Freud, Sigmund (1947) «Ein Kind wird geschlagen». Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen [1919]. In: *Gesammelte Werke XII: Werke aus den Jahren 1917–1920*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 195–226.
- Kuhn, Annette (2002a) *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: Tauris. [In den USA publiziert unter dem Titel: *Dreaming of Fred and Ginger*. New York: New York University Press 2002].
- (2002b) *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.
- (2004) Heterotopia, Heterochronia: Place and Time in Cinema Memory. In: *Screen* 45,2, S. 106–114.
- (2007a) SNOW WHITE in the 1930s. Raphael Samuel Memorial Lecture, Bishopsgate Institute.
- (2007b) Children, «Horrific» Films and Censorship in 1930s Britain. In: *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Hg. v. Richard Maltby, Melvyn Stokes & Robert C. Allen. Exeter: Exeter University Press, S. 323–332.
- Marks, Laura U. (1999) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus. [frz. als: *Le Signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*]. Paris 1977.
- Portelli, Alessandro (1981) The Peculiarities of Oral History. In: *History Workshop Journal* 12,1, S. 96–107.
- Puwar, Nirmal (2007) Social Cinema Scenes. In: *Space and Culture* 10,2, S. 253–270.
- Taranger, Marie-Claude (1991) Une mémoire de seconde main? Film, emprunt et référence dans le récit de vie. In: *Hors cadre*, 9, S. 41–60 (Themenheft «Memoire»).

Brünett bevorzugt

«Erfahrung» in der Zuschauerforschung Hollywoods

Patrick Vonderau

Im Januar 1928 fand in einem New Yorker Kino ein landesweit beachtetes Experiment statt. Ein Psychologe der Columbia University ließ Probandinnen einige Szenen aus *FLESH AND THE DEVIL* (Clarence Brown, USA 1926) und *LOVE* (Edmund Goulding, USA 1927) vorführen, um ihre Reaktionen auf die Darstellung romantischer Liebe zu ermitteln. Mithilfe verschiedener Apparaturen zur Messung von Atmung und Blutdruck sowie eigener Beobachtungen kam der Psychologe zu der Auffassung, dass Frauen empfänglicher für die audiovisuellen Stimuli von Liebesfilmen seien als Männer, und dass brünette Zuschauerinnen auf solche Filme stärker reagierten als blonde. Brünette, so eine der Schlussfolgerungen, reize der «thrill of pursuit», Blondinen bevorzugten «the more passive enjoyment of being kissed».¹

In der langen Geschichte filmtheoretischer Überlegungen, die sich dem Verhältnis von Zuschauer und Leinwand gewidmet haben, nimmt die empirische Publikumsforschung keinen zentralen Platz ein. Aus gutem Grund, möchte man angesichts des Beispiels meinen: Anstatt uns zu erlauben, im Kino die Realität «wie von neuem» wahrzunehmen (Casetti 2010), verengt die Praktik des Messens die Frage nach der filmischen Erfahrung auf eine der Haarfarbe. Problematisch ist dies, wie ein scharfsinniger Augenzeuge befand, weil nicht jeder blonde Schopf echt ist,² vor allem aber, weil das wahrnehmende Subjekt in

1 Anon., Blondes Lose Out in Film Love Test. Brunettes Far More Emotional, Psychologist Proves by Charts and Graphs. In: *New York Times*, 31. Januar 1928.

2 Ibid., sowie Brunettes Given Edge Over Blondes On Love Machine. In: *Chicago Daily Tribune*, 31. Januar 1928 sowie Anon., Blonds Desire Money. In: *Los Angeles Times*, 31. August 1930.