

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Manfred Mai / Rainer Winter (Hrsg.):
*Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos.
Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*
Köln : Halem, 2006
ISBN 3-938258-04-7

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung
und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch
Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
(inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2006 by Herbert von Halem Verlag, Köln

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im
Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag
DRUCK: FINIDR, s.r.o. (Tschechische Republik)
GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Umschlagfoto: Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf
Starporträts der schwedischen Schauspielerinnen Greta Garbo (1905-1990).
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Manfred Mai / Rainer Winter (Hrsg.)

**Das Kino der Gesellschaft –
die Gesellschaft des Kinos**

Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge

Herbert von Halem Verlag

II. ZUGÄNGE

RAINER WINTER

Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den »perversen Zuschauer«. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen

1. *Filmtheorie zwischen Moderne und Postmoderne*

Die Filmtheorie, wie sie in Deutschland betrieben wird und die von ihren Vertretern und Vertreterinnen »moderne Filmtheorie« (FELIX 2002a: 9) genannt wird, unterscheidet sich von der anglo-amerikanischen Filmtheorie (vgl. STAM 1999; HILL/CHURCH/GIBSON 2000)¹ insofern, als sie weitgehend »unsoziologisch« orientiert ist.² Dies wird besonders in der deutschen Rezeption postmoderner Analyseansätze deutlich, die im Großen und Ganzen gesellschaftstheoretisch bzw. -kritisch orientiert sind. Fast 20 Jahre nachdem diese Diskussion in den angloamerikanischen *media and cultural studies* begann und dort auf große Resonanz stieß (vgl. COLLINS 1989; WINTER 1992; STAM/MILLER 1999, Teil VII), wird *Die Postmoderne im Kino* nun auch in Deutschland in einem Reader (FELIX 2002b) zum Thema. Dabei bemüht sich der Herausgeber aber klarzustellen, dass der postmoderne Ansatz in der Filmtheorie – so z. B. der von Fredric Jameson – überholt und gerade bei jüngeren Zeitgenossen vergessen sei (FELIX 2002a: 11). Abgesehen davon, dass man nur etwas vergessen kann, was man einmal wusste und nur dann etwas überholt sein kann, wenn es

1 Einen glänzenden Überblick über den aktuellen Stand der Filmtheorie gibt Robert Stam (1999).

2 Eine Lektüre einschlägiger Texte belegt dies und kann einen soziologisch vorbelasteten Leser leicht zu der Interpretation verführen, dass sich vielleicht auch in diesem Bereich eine Art Affekt gegen das Soziale artikuliert, der seine ideologische Unterstützung in den derzeitigen gesellschaftlichen Strömungen der bedingungslosen Markteuphorie und des unbegrenzten Konkurrenzkampfes findet, die das Soziale weitgehend für unwesentlich erklären bzw. durch »Reformen« abschaffen möchten (zu dieser kritischen Einschätzung vgl. BOURDIEU 2004).

einmal aktuell war und dem Stand der Entwicklung entsprach, möchte ich dieser nicht überzeugenden Einschätzung zunächst Jamesons differenzierte Überlegungen zu Moderne, Modernität und Modernismus gegenüberstellen.

Jameson, dessen Analysen zur postmodernen Kultur (JAMESON 1991) und zum postmodernen Film (JAMESON 1992a) von der deutschen Filmwissenschaft entweder ignoriert oder, bevor sie zur Kenntnis genommen wurden, für veraltet erklärt wurden, stellt in einer sorgfältigen Analyse der Maximen der Modernität fest, dass eine Theorie der Moderne bzw. die Verwendung des Adjektivs »modern« nur dann Sinn mache, wenn auch ein postmoderner Bruch mit der Moderne für möglich gehalten werde (JAMESON 2002: 94) und die Erzählung der Moderne ein Ende finden könne. So kritisiert er z. B. an Niklas Luhmanns Differenzierungstheorie, dass er sich scheue, mit der Situation der Postmoderne auseinanderzusetzen (ebd.: 93). Weder kann Luhmann sich theoretisch eine Phase des Kapitalismus vorstellen, die von denen, die sie erleben, als postmodern erfahren wird, weil sie sich maßgeblich von der Moderne unterscheidet, noch hält er eine Option für ein System offen, das sich radikal von der kapitalistischen Modernität unterscheidet (ebd.: 94).

Angesichts dieser Gefahr einer Ideologisierung der Moderne, die nicht nur der Soziologie, sondern auch der Filmtheorie droht, möchte ich nun zu einer Auseinandersetzung mit postmodernen Ansätzen in der Filmtheorie einladen. Wesentliches Merkmal der Ansätze, die ich unter diesem zugegebenermaßen vieldeutigen Label fasse, ist ihr gemeinsamer Ausgangspunkt bei gesellschaftlichen Praktiken, sozialen Beziehungen und sozialen Konstruktionen, in denen Objekte, Ereignisse und Erfahrungen, so die Auffassung, erst ihre soziale Relevanz und Bedeutung erlangen. Das cartesianische Subjekt-Objekt-Paradigma, das prominente Ansätze auch in der Filmwissenschaft bestimmt, wird hier in Frage gestellt und verabschiedet. Für die Analyse von Filmen bedeutet dies, dass nicht textuelle Merkmale alleine, sondern vor allem kontextuelle Faktoren die Erfahrung und das Erlebnis von Filmen bestimmen (WINTER 1992, 1995; MIKOS 2003). Nicht das einzelne Subjekt, das einen Film rezipiert, sondern die unterschiedlichen sozialen Ereignisse der Interpretation rücken ins Zentrum. Deshalb steht nicht der ideale Rezipient im Mittelpunkt, der – so die verbreiteten Vorstellungen – in kooperativer Weise die kognitiven Fragen und Probleme der Filmerzählung löst, sich auf vorgegebene Weise mit den Charakteren identifiziert bzw. sich der

impliziten Pädagogik von Hollywood-Texten unterordnet, sondern seit Stuart Halls »encoding-decoding«-Modell (HALL 1980) der aushandelnde Rezipient, der abweichende Lesarten gemäß eigener Bedürfnisse, Wünsche und Ideologien entwickelt (WINTER 2001: 129ff.). Pointiert formuliert, geht es im Folgenden um den »perversen Zuschauer« bzw. um die »perverse Zuschauerin« (STAIGER 2000), nicht im Sinne der Psychopathologie, sondern im Sinne einer Abweichung von Normen, Regeln und Erwartungen. Diese muss keineswegs bewusst oder mit Absicht vollzogen werden, oft bleibt den Zuschauern auch gar keine andere Wahl, weil sie eben so sind, wie sie sind.

Ausgehend von Halls Modell werde ich im Folgenden kurz auf die Hinwendung zum Kontext der Rezeption im Rahmen von Cultural Studies eingehen und zeigen, wie dieser Ansatz für die Filmanalyse weiterentwickelt werden kann (2). Eine Auseinandersetzung mit der kognitiven Filmtheorie von David Bordwell u.a., die überwiegend im modernen Subjekt-Objekt-Denken verharrt, diskutiert zunächst die normativen Rezeptionserwartungen, die nach diesem Ansatz Narrationsfilme an ihre Zuschauer stellen. Eine Kritik wird zeigen, dass die Kontextfaktoren und damit gesellschaftliche Praktiken der Sinnerzeugung weitgehend ausgeblendet werden. Eine Betrachtung aktueller Rezeptionsstudien wird deutlich machen, welche Kontextfaktoren bei der Rezeption und Aneignung von Filmen in Rechnung gestellt werden müssen (3). Abschließend werde ich am Beispiel von *Fight Club* (1999) zeigen, wie Cultural Studies Filmanalyse mit Gesellschaftsanalyse verbinden und in der Version von Henry Giroux in eine postmoderne, kritisch orientierte Medienpädagogik münden (4).

2. Die Bedeutung des »encoding-decoding«-Modells für die Filmanalyse

Es wird oft vergessen, dass Stuart Hall sein Modell nicht nur in kritischer Absetzung von der traditionellen Wirkungs- und Publikumsforschung konzipiert hat, sondern auch in Auseinandersetzung mit der Filmtheorie, die in den 1970er-Jahren im Umkreis der Zeitschrift *Screen* entstand und die, das sei betont, keineswegs so monolithisch oder eindimensional war, wie sie oft dargestellt wird. Artikel in den *Working Papers of Cultural Studies*, die in Birmingham erschienen, zeigen, wie inspirierend die

Screen-Theorie für Cultural Studies war und wie heftig die Debatten und Kontroversen in Birmingham um ihren Stellenwert und die Entwicklung eines eigenen Ansatzes waren. Beide Projekte bemühten sich damals, ausgehend von semiotischen Analysen bei Roland Barthes oder Julia Kristeva, um ideologiekritische Untersuchungen (vgl. WINTER 2001, Kap. 3). Bei *Screen* waren es dann vor allem Christian Metz' Arbeiten zur Filmsemiotik, die herangezogen wurden, um das Verhältnis von Film und Zuschauer und seine ideologischen Implikationen verstehen zu können. Es blieb aber nicht bei Filmanalysen, sondern das eigentliche Ziel war, »eine neue soziale Praxis des Kinos« (COOK et al. 1985: 242), wie sie z. B. in den Filmen von Jean-Luc Godard zu finden war (vgl. MACCABE 1980), zu unterstützen und zu fördern.

Einflussreich ist Colin MacCabes Analyse des »klassischen realistischen Textes« (1976) geworden, der Hall, so ist zu vermuten, als Folie für sein eigenes Modell diente. MacCabe zeigte, dass diese im Roman und im Kino zu findende Textform wohl verschiedene Diskurse und damit auch Widersprüche enthalten kann, diese aber gleichzeitig hierarchisch organisiert werden. An der Spitze steht ein dominanter Diskurs, der als »Stimme der Wahrheit« fungiert. Im realistischen Mainstream-Film wird er durch die Kamera verkörpert, die zeigt, was sich in welcher Reihenfolge ereignet, und deren »Wahrheit« sich die anderen Diskurse unterordnen. Auf diese Weise vermittele der klassisch realistische Text, der für MacCabe nicht soziale Realität darstellt, sondern lediglich diesen Eindruck zu vermitteln versucht, eine im Großen und Ganzen homogene Bedeutung. Auch wenn er in der Interaktion mit dem Zuschauer diesem scheinbar unbegrenzte Einsicht gewährt, indem er ihn in eine Position der Spekularität versetzt, ist dessen Rolle trotzdem weitgehend passiv strukturiert.

MacCabe konstatiert sogar eine »Versteinerung« des Zuschauers, der keine eigenständige Lesart entwickeln könne, weil die bestehenden gesellschaftlichen Konflikte und Widersprüche, die in den Texten nur fragmentarisch und verdeckt zum Ausdruck kommen, ihm nicht bewusst werden könnten. Im Hintergrund steht hier zweifellos die Interpellationstheorie von Louis Althusser (1977), in der Ideologien als Repräsentationssysteme verstanden werden, die Individuen und Gruppen dazu aufrufen, ihre jeweiligen Rollen in der Gesellschaft zu spielen. Hierzu gehört auch die Annahme einer »relativen Autonomie« von Filmen, was zu detaillierten und sensiblen Analysen ihrer formalen Eigenschaften führte, die eigentlichen Produktionsbedingungen von der Untersuchung

aber ausschloss. MacCabes Kategorie des realistischen Films wurde wegen ihrer impliziten Subsumtionslogik häufig kritisiert. Nicht jeder realistische Film entspricht den von ihm aufgestellten Kriterien. Außerdem scheint ein produktiver Umgang der Zuschauer mit realistischen Filmen in seinem Modell ausgeschlossen zu sein. Deshalb wurde MacCabe auch eine elitäre Feindlichkeit gegenüber populären Filmen unterstellt.

Seine Vorstellung eines selbstgenügsamen medialen Textes, den der Zuschauer als Subjekt in einer fixierten Position des Wissens dem Text gegenüber begreift, wurde insbesondere in Birmingham heftig in Frage gestellt. So wurde von Iain Chambers u.a. (1977/78) eingewendet, dass es nicht um wirkliche Zuschauer in ihrer konkreten Lebenswelt gehe, sondern um abstrakte Idealschauer. Der empirische Zuschauer werde jedoch bei der Interpretation von Filmen von externen Faktoren wie seiner persönlichen Biographie, seiner Klassenherkunft, seinem Geschlecht, seinen bisherigen Seherfahrungen, den situativen Bedingungen der Rezeption etc. beeinflusst (COOK et al. 1985: 245). An dieser Stelle lag es nahe, mit einer Synthese beider Ansätze der Komplexität empirischer Rezeptionsprozesse vielleicht näher zu kommen. Diese muss sowohl den textuellen Essenzialismus vermeiden, der von einer homogen aufgefassten »wahren« Bedeutung ausgeht, als auch die Auffassung, es könne so viele Lesarten geben, wie Zuschauer existieren.

Hier kommt nun Stuart Halls »encoding-decoding«-Modell (1980) ins Spiel, mit dem er die Interaktion dieser Prozesse in unterschiedlichen sozialen Kontexten untersuchen möchte. Zum einen ist er der Auffassung, dass ein medialer Text wie ein Western oder eine Nachrichtensendung durch seine textuellen Merkmale eine dominante Lesart in den Vordergrund rückt. Zum anderen zeigt er jedoch, wie Zuschauer in Auseinandersetzung mit dieser Lesart eigene Interpretationen aushandeln können, wobei er auch die Möglichkeit abweichender Lesarten einräumt. Im Kontext der weiteren Entwicklung der Cultural Studies werden dann vor allem die unterschiedlichen Interpretationen und Gebrauchsweisen von Texten im Kontext gesellschaftlicher Ideologien und Machtverhältnisse untersucht. Dabei versuchen sie Althusser's Interpellationstheorie mit Gramscis Hegemoniekonzept zu verbinden. Da soziale Akteure widersprüchliche Erfahrungen machen, gibt es auch Opposition oder zumindest Abweichung vom Dominanten. Mit der Annahme dreier Codes, dem dominanten, dem ausgehandelten oder dem oppositionellen und entsprechenden Lesarten wurden neue produktive Forschungsfelder eröffnet, wie die Subkulturstudie von

Dick Hebdige (1979) und die Medienforschungen von David Morley und anderen zeigen (MORLEY 1980; HAY/GROSSBERG/WARTELLA 1996).

Gleichzeitig ist aber auch hier die Gefahr eines die empirische Komplexität vereinfachenden theoretischen Modells gegeben, welche die konkreten Rezeptionsbedingungen unterbelichtet. Das Zuschauerverhalten wird in diesem Zusammenhang oft vorschnell durch sozioökonomische Bedingungen erklärt. Klasse, Gender und ethnische Herkunft dienen als Erklärung für die Interpretation medialer Texte, die je nach gesellschaftlicher Verankerung von dominanten Lesarten durchaus abweichen kann. Einerseits reproduzieren mediale Texte in dieser Perspektive hegemoniale Ideologien, auch wenn sie zu einem gewissen Grad polysem gestaltet sind, zum anderen werden die Zuschauer als ideale Repräsentanten sozialer Kategorien gedacht. Erst in späteren Arbeiten rücken dann die kulturellen und gesellschaftlichen Praktiken ins Zentrum (WINTER 2001: 159ff.). So dekonstruiert John Fiske mediale Texte und hebt ihr polysemes Potenzial hervor, das unterschiedlich aktiviert werden kann (WINTER/MIKOS 2001). Lawrence Grossberg (1999) betont den »radikalen Kontextualismus« von Cultural Studies.

Was heißt dies nun für die Filmanalyse? Wenn wir davon ausgehen, dass die Bedeutung von Filmen erst in gesellschaftlichen Praktiken und sozialen Beziehungen geschaffen wird, dann sollten diese in jedem einzelnen Fall detailliert analysiert werden. Gerade bei abweichenden Lesarten müssen ihre sozial kontextuellen Bedingungen und ihre Effekte bestimmt werden. Dabei hat nicht jede widerständige Lesart politische progressive Folgen. Des Weiteren stehen in dieser Perspektive nicht Generalisierungen – wie in der traditionellen Publikumsforschung der Kommunikationswissenschaften – im Mittelpunkt. Befreit von diesem diskursiven Zwangsmechanismus, interessiert die nicht hintergehbare Singularität von Rezeptionsereignissen, ihre historischen und sozialen Besonderheiten. Der jeweilige Kontext umfasst nicht nur den filmischen Text, sondern auch die Gesellschaftsformationen, die Subjektivierungsweisen und die diskursiven Strukturen, vor deren Hintergrund er artikuliert wird.

Cultural Studies lehnen die Abstraktheit und Subjektlosigkeit strukturalistischer Modelle ab, indem sie zeigen, dass Kultur der Ort ist, an dem Subjektivität geschaffen wird (HALL 1999). Dabei haben soziale Akteure oft verschiedene sozial konstruierte Identitäten. So kann ein Film von derselben Person auch in unterschiedlichen Kontexten verschieden interpretiert werden, je nachdem welche Identität gerade akti-

viert wird. Bei der Rezeption eines Films kann von einer Person die Identität gewechselt werden. Ebenso können unterschiedliche Identitäten bei unterschiedlichen Subjekten angesprochen werden. Dies passt zu einer Feststellung von Georg Seeßlen in Bezug auf die Filme von David Lynch: »Das Kunstwerk der Postmoderne ist eine Art Schizophrenie-Maschine, die sehr unterschiedliche Menschen mit unterschiedlichen Erwartungshaltungen ebenso ansprechen kann, wie einen Menschen zugleich auf sehr unterschiedliche Weise« (SEESLEN 1994: 138).

Gerade in den gegenwärtigen Gesellschaften, die Bewegungen permanenter Transformation und Erneuerung ihrer Strukturen ausgesetzt sind (BECK/GIDDENS/LASH 1996), lassen sich verstärkt Individualisierungstendenzen beobachten (BECK 1986). Vordefinierte soziale Rollen verlieren zunehmend an Relevanz. Dies bedeutet auch, wie Michel Maffesoli (1997) in seinen Arbeiten zum postmodernen Nomadismus darlegt, dass das Imaginäre, der Traum, die Wünsche und das Begehren aufgewertet und in alltäglichen Erfahrungen und Praktiken entfaltet werden – zumindest bei privilegierten sozialen Gruppen. Eine Filmanalyse, die die alltäglichen Kontexte der Rezeption und Aneignung ins Zentrum rücken möchte, sollte auch diesen Befund der postmodernen Sozialtheorie berücksichtigen.

Bevor ich nun diese kontextuellen Faktoren näher betrachten werde, möchte ich im Kontrast dazu einige Grundlagen von David Bordwells kognitivem Modell der Rezeption von Filmen kritisch diskutieren (BORDWELL 1985), das für eine kognitive Wende in der Filmtheorie plädiert.³ Wie sein Kollege Noel Carroll (1988) polemisiert er gegen das Anknüpfen an so genannte »große Theorien« in der Filmforschung wie in der *Screen*-Theorie oder in den Cultural Studies. Wir werden aber zeigen, dass sein Modell ähnlich formalistisch orientiert und abstrakt akademisch wie das der *Screen*-Theorie ist.

3. Zur Kritik der Bordwell'schen Filmtheorie

Die kognitive Richtung der Filmtheorie entwickelte sich in den 1980er- und 1990er-Jahren. Ihr Interesse gilt, im Anschluss an die kognitive Psy-

3 An dieser Stelle kann keine umfassende und erschöpfende Darstellung und Interpretation dieser komplexen und vielschichtigen Filmtheorie gegeben werden, die auch als »Neoformalismus« bezeichnet wird (vgl. CHRISTIE 2000). Es geht um Grundlagen und Perspektiven der theoretischen Orientierung und Forschung.

chologie, Prozessen mentaler Repräsentation, dem Funktionieren kognitiver Systeme und der Existenz entsprechender Universalien. Nicht unbewusste Strukturen und Zwänge wie bei Metz und bei *Screen*, sondern der rational Handelnde, seine bewussten und vorbewussten Operationen stehen im Zentrum. Für die Filmrezeption bedeutet dies, dass sie weitgehend als rationales Bemühen betrachtet wird, visuellen und erzählerischen Sinn aus dem textuellen Material zu gewinnen. Ausgehend von den ›Einsätzen‹ (>cues‹) des Films benutzen die Zuschauer interpretative Schemata, um sinnhafte und geordnete Geschichten zu konstruieren. Diese Prozesse ähneln den Rahmungsprozessen im Alltag, weshalb sich in diesem Ansatz – im Gegensatz zu *Screen* – auch eine Aufwertung des ›common sense‹ beobachten lässt. »This is not to say that viewers mistake the film's narrative for a ›slice of life‹ or that there are no substantial differences between the experience of film and of reality. But cognitivists hold that when we understand, interpret, and respond to filmic narratives we are bringing to them a good deal of the knowledge and skills we deploy to understand, interpret, and respond to people and events in the real world« (CURRIE 1999: 113f.). Trotz aller Kritik an der theoretischen Ausrichtung von *Screen* besteht die Gemeinsamkeit jedoch in der impliziten Annahme, dass die textuellen Merkmale von Filmen die Rezeption determinieren. In *Narration in the Fiction Film* geht Bordwell (1985) davon aus, dass die Form des Films und sein Stil kooperative und wissende Zuschauer »erbitten«, welche die dargebotenen Informationen in der Regel in routinierter Weise kognitiv verarbeiten. Die Analyse der Filmerzählung lasse Schlüsse hinsichtlich erwartbarer Zuschauerreaktionen zu, die fast schon normativen Charakter haben. So sei für den klassischen Hollywood-Film kennzeichnend, dass der (als kooperativ vorausgesetzte) Zuschauer wissen möchte, wer wem etwas angetan hat und aus welchem Grund. D.h. er möchte primär die narrative Kette der Ereignisse verstehen, ihre kausalen Zusammenhänge und ihre zeitliche Abfolge. Hierzu muss der Zuschauer sich mit den verschiedenen Charakteren auseinandersetzen, herausfinden, wer sie sind und welche Sicht auf die Welt sie haben. Dann entwickeln sich kognitive Schemata zum Verständnis der Handlung. Davon abweichende Wünsche des Zuschauers, die affektiv motiviert sind und der Struktur des Textes entgegenlaufen – wie z.B. die emotionale Identifikation mit einem Bösewicht –, interessieren Bordwell nicht. Er eliminiert sie weitgehend aus dem Bereich der wissenschaftlichen Analyse und blendet damit von vornherein einen großen Teil der alltäglichen Rezeptionsprozesse aus.

Hier lässt sich zunächst einwenden, dass das affektive sich-Einlassen auf einen Film oft erst die Voraussetzungen schafft für die kognitiven Leistungen, die Bordwell et al. interessieren. So kommt Janet Staiger (2000: 36), die mit Bordwell und Thompson die sehr wichtige Studie zu den Produktionsbedingungen des klassischen Hollywood-Films verfasst hat (BORDWELL/STAIGER/THOMPSON 1985), zu folgender Auffassung: »It is my opinion that most viewers of the classical Hollywood film, any classical Hollywood film, would agree: a satisfying affective realm may dominate any pleasures from mastering a complicated story line«. Sie weist auch daraufhin, dass die normative Beschreibung eher für die Einführung des Erzählfilms zu Beginn des 20. Jahrhunderts passend war und Filmgenres privilegiert, die in erster Linie kognitive und weniger emotionale Ansprüche an den Zuschauer stellen (STAIGER 2000: 38). Was der normative Ansatz, der an den Praktiken der Filmemacher orientiert ist, jedoch nicht in Rechnung stellt, sind alle Formen vom Filmtext her nicht direkt ableitbarer bzw. erwartbarer Reaktionen von Zuschauern, die jederzeit möglich sind und auch bizarre Formen annehmen können. Der *produktive* bzw. *pervexe Zuschauer* ist nicht die Ausnahme, sondern eher die Regel (WINTER 1995; STAIGER 2000). Er findet sich nicht nur in Fankulturen oder bei Kultfilmen.⁴

Wenn wir von einer Vielfalt von Zuschauern ausgehen, die sich im Alter, in der ethnischen Zugehörigkeit, im Geschlecht, in den sexuellen Präferenzen, in ihrer beruflichen Beschäftigung oder ihrer nationalen Identität unterscheiden, und zudem in Rechnung stellen, dass jeder Zuschauer bei der Rezeption eines Films (bzw. bei dessen wiederholter Rezeption im Laufe seines Lebens) unterschiedliche Identitäten artikulieren kann, werden auch verschiedene Interpretationstaktiken und damit heterogene Lesarten entfaltet. Das Vergnügen, das Zuschauer haben, wird nicht nur darin bestehen, einen kognitiven Plot zu meistern und damit den Idealtyp von Zuschauer zu realisieren, den Bordwell et al., den Praktiken der Filmemacher folgend, im Blick haben. Ergänzend weisen Analysen der Cultural Studies darauf hin, dass die Entfaltung kognitiver Kompetenzen auch vom jeweiligen sozialen Kontext abhängt (FISKE 1999).

Ähnlich wie in der Experimentalpsychologie versucht wird, so genannte Störvariablen auszuschließen und kognitive Fähigkeiten in rei-

⁴ Vgl. zu den ›abweichenden‹ interpretativen Praktiken und vielfältigen Vergnügen bei Kultfilmen MENDIK/HARPER (2000).

ner Form zu beobachten, so bemühen sich Bordwell et al., sich stützend auf differenzierte und subtile Filmanalysen, die kognitiven Leistungen bei der Filmrezeption – unabhängig von Kontexten – zu identifizieren. Wie in Teilen der kognitiven Psychologie werden so die konkreten sozialen Lebensbedingungen, Gefühle und Fantasien ausgeblendet. Was dabei herauskommt, ist ein in scholastischer Abgeschlossenheit konstruierter Idealschauer, der jedoch nicht in einer sozialen Welt lebt, ohne ›Fleisch und Blut‹ existiert.

Gerade die Arbeiten von Cultural Studies legen aber dar, dass Zuschauer eben oft nicht kooperativ sind oder sein wollen, sondern widerspenstig, Filme gegen den Strich lesen, eher emotionale als kognitive Interessen befriedigen möchten. Ein bis heute populärer Film des klassischen Hollywoodkinos wie *Tote schlafen fest* (1946; orig.: *The Big Sleep*), dessen Handlung komplex, voller Rätsel und nicht vollständig zu durchschauen ist (so wird berichtet, dass auch dem Regisseur am Ende nicht klar war, wer wen aus welchem Grund umgebracht hat), wird nicht deshalb geliebt, weil die Zuschauer primär kognitive Konsistenz der Handlung erwarten, sondern weil es auch andere Erwartungen und Wünsche gibt, die Filme befriedigen können. So kann sich der Zuschauer mit Philip Marlowes zynischem Blick von außen auf Los Angeles identifizieren, sich über seine Chancen bei Frauen amüsieren oder den Film gar als Satire über das Filmemachen begreifen. *Tote schlafen fest* und der *Film Noir* im Allgemeinen verdanken ihre Popularität gerade den gesellschaftlichen Kontexten, in denen sie rezipiert werden, so z. B. dem existenzialistisch geprägten Nachkriegs-Paris, in dem die Idee des *Film Noir* überhaupt erst entstand (NAREMORE 1998).

Bordwells Annahmen überzeugen auch nicht hinsichtlich von Horrorfilmen, bei denen die Ursachen für die Handlungen der Monster bisweilen unklar bleiben. Ergänzend führt die historische Rezeptionsforschung viele Beispiele für vom Filmtext her nicht erwartbare Zuschauerreaktionen an. So schufen homosexuelle Männer in den 1950er-Jahren den Kult um Judy Garland, die bereits die Hauptrolle in dem Kultfilm *Der Zauberer von Oz* (1939) spielte (STAIGER 1992: 154ff.). Dabei interpretierten sie ihren Comeback-Film *A Star is Born* (1954) vor dem Hintergrund ihrer persönlichen Krisen und ihrer Probleme, mit den Zwängen des Hollywood-Studiosystems zurechtzukommen. Ihre Außenseiterrolle bot sich zur Identifikation an. In diesem Fall waren also weniger der Film, als seine Produktionsbedingungen für seine Interpretation zentral.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass eine Filmanalyse, die den sozialen Kontext der Rezeption und die damit verbundenen Praktiken für entscheidend hält, eher »unreine Lesarten« erwartet. Sie geht nicht davon aus, dass Zuschauer in ihrem Alltag Filme interpretieren, wie es auf kognitive Rationalität konzentrierte und in akademischer Abgeschlossenheit operierende Forscher tun. Ihr Interesse gilt auch nicht dem Versuch zu bestimmen, wie alle Zuschauer einen Film wahrnehmen sollten, sondern es geht immer um spezifische Lesarten in spezifischen Kontexten. Erst eine detaillierte und multiperspektivische Analyse, die den verschiedenen Kontextfaktoren gerecht wird und nicht nur das Filmereignis, sondern auch die Praktiken danach untersucht, gibt Einblick in die jeweiligen Interpretationsstrategien, Formen des Vergnügens und auch in die politische Bedeutung abweichender bzw. widerständiger Lesarten (vgl. GÖTTLICH/WINTER 2000). Hierbei sind die verschiedenen Aktivitäten während und nach der Rezeption zu berücksichtigen. Sprechen die Zuschauer z. B. während des Films über die Charaktere, sprechen sie gar zu ihnen? Diskutieren sie über deren Motive? Werden kulturelle Mehrdeutigkeiten durch Interpretation, Kommentare oder Gespräche aufgelöst? Werden z. B. bei der Rezeption von Horrorfilmen Szenen nachgespielt, die sich auf den Film beziehen (wie andere erschrecken)? Welche Kommentare werden danach abgegeben? Wie wird die Geschichte rekontextualisiert und eventuell weitergesponnen? Wie beziehen die Zuschauer die Geschichte auf ihre soziale Welt? Stilisieren sie ihre Identität und ihren Lebensstil nach dem, was sie gesehen haben? Etc. Gerade Filme, die wichtig für das persönliche Leben sind, werden immer wieder geschaut und in unterschiedlichen Lebenssituationen auch anders interpretiert. So kommt Staiger zu dem Schluss: »Scholarship should investigate not just the event of filmgoing but the continual making and remaking of interpretations and emotional significances through the lives of individuals. Here work on popular and cultural memory is relevant. The use of a film such as *Gone with the Wind* to pin down the ›meaning‹ of someone's life at a particular moment in her existence – just like the Kennedy assassination – will be part of the history of American film reception« (STAIGER 2000: 55, Hervorhebungen im Original).

Die Praktiken im Umgang mit Filmen machen deutlich, dass die Suche nach einer immanenten Bedeutung nur ein Zugang ist, der nicht sonderlich ertragreich sein muss. Filme gewinnen ihre Bedeutung durch ihren sozialen Gebrauch (WINTER 1992; MIKOS 2003). Abschließend möchte ich auf eine Vertiefung der Filmanalysen von Cultural Studies

eingehen, die hauptsächlich von Norman Denzin (2001), Douglas Kellner (1995) und Henry Giroux (2002) verfolgt wird, nämlich Filme auf ihre mögliche politische Bedeutung hin zu lesen und sie mit pädagogischen Interventionen zu verbinden. Giroux' Analyse von *Fight Club* (1999) dient mir hierbei als Beispiel.

4. *Filmanalyse als kulturelle Interpretation und Intervention. Cultural Studies als kritische Pädagogik*

Giroux (2002) geht auch davon aus, dass Filme in ihrer Bedeutung zunächst radikal unbestimmt sind und ihre Lesarten nicht durch die textuelle Struktur vorbestimmt werden, sondern durch kontextuelle Faktoren. Wie andere populäre Filme begreift er David Finchers provokativen und verstörenden Film *Fight Club* als »a form of public pedagogy that offers an opportunity to engage and understand its politics of representation as part of broader commentary on the intersection of consumerism, masculinity, violence, politics, and gender relations« (GIROUX 2002: 160). Eine dekonstruktive Analyse des Films soll zeigen, wie er auf die aktuellen gesellschaftlichen Diskurse über Arbeit, Konsum, Männlichkeit etc. reagiert und so Teil von ihnen ist. Gleichzeitig soll sie Möglichkeiten der Reartikulation in der Rezeption sichtbar machen. Ein wesentlicher Kritikpunkt von Giroux ist, dass der in seiner Lesart zum Teil durchaus kritische Film Gewalt, Kampf, Gemeinschaftserfahrungen in Männerbünden als Alternativen zum Konsumismus und den durch ihn bedingten Formen von »Pseudo-Männlichkeit« präsentiert. Dabei wird der Konsumismus als »soziales Schicksal« dargestellt, jedoch nicht historisch lokalisiert, seine Ursachen und Entstehungsbedingungen werden nicht aufgedeckt, ebenso wenig werden gesellschaftliche Veränderungsmöglichkeiten aufgezeigt.

Giroux' Filmanalyse ist zweifellos pädagogisch orientiert.⁵ Auf die Pädagogik von Hollywood wird mit engagierter Analyse und Diskussionen mit Jugendlichen und Studierenden reagiert, mittels derer Giroux mögliche alltägliche Lesarten des Films identifizieren möchte. Die Identifikation mit einem faschistoiden, paramilitärischen Männlichkeitsideal ist dabei nur eine Möglichkeit, die jedoch von entsprechenden Gruppen

5 Für eine ausführlichere Analyse des Verhältnisses von Cultural Studies und kritischer Pädagogik vgl. WINTER 2004.

vollzogen werden kann. Er analysiert auch verschiedene Rezensionen in Zeitungen, in denen z.B. die Gewalt unter Fun-Aspekten behandelt oder der intelligente, vielschichtige Psycho-Plot des Films gelobt wird.⁶ Gegenüber diesen Rezensionen hebt er aber hervor, dass bei Filmanalysen nicht Einzelaspekte isoliert werden, sondern Filme – hier findet sich eine Parallele zu Jameson (1992b) – als soziale und politische Allegorien betrachtet werden sollten, die ihre Bedeutungen nicht als isolierte Texte, sondern im Netzwerk gesellschaftlicher Praktiken und institutioneller Formationen gewinnen. Er fordert zu untersuchen, wie Filme mit gesellschaftlichen Transformationen zusammenhängen, im Dialog mit ihnen stehen, wie sie Ängste und Befürchtungen zum Ausdruck bringen, Sexismus und politische Verzweigung artikulieren können.

Giroux' medienpädagogischer Ansatz begreift die Analyse populärer Filme auch als Möglichkeit, in den Dialog der Gesellschaft mit sich selbst einzugreifen und im Sinne von John Dewey mehr Demokratie zu verwirklichen. Über Filme zu sprechen schafft bzw. erweitert öffentliche Räume, in denen Vergnügen, Reflexion und Handlungsfähigkeit eine fruchtbare Synthese einzugehen vermögen. Er ist eines der wenigen Medien, wie Giroux (2002: 7) schreibt, die Gespräche möglich machen, in denen Fragen der persönlichen Erfahrung, der Politik und des öffentlichen Lebens mit größeren sozialen Fragestellungen verbunden werden können.

Eine Filmanalyse in dieser Perspektive versucht also, gesellschaftliche Konflikte und Diskurse zu artikulieren, für welche die Zuschauer sensibilisiert werden sollen. Die medienpädagogische Intention zielt auf die Vermittlung von Kompetenz durch die Dekonstruktion kultureller Texte mit der Absicht, die Handlungsfähigkeit der Zuschauer zu steigern. Anders als Bordwell geht Giroux davon aus, dass seine Filmanalysen »necessarily partial, incomplete, and open to revision and contestation« (GIROUX 2002: 13) sind.

5. *Schlussbetrachtung*

Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen war ein Unbehagen angesichts der mangelnden Berücksichtigung sozialer Aspekte in der sogenannten »modernen Filmtheorie«, insbesondere in Deutschland. Dies

6 Für ein ähnliches Vorgehen vgl. DENZIN 1991 und WINTER 2003.

hängt sicherlich auch damit zusammen, dass Filmsoziologie bisher nur wenig betrieben wird. Wie ich versucht habe zu zeigen, sollte sie von den sozialen Kontexten der Rezeption und Aneignung ausgehen. Ihr Interesse sollte den gesellschaftlichen Praktiken und sozialen Beziehungen der Bedeutungsgebung gelten, was differenzierte Analysen von Filmen keineswegs ausschließt. Von den Cultural Studies lässt sich lernen, dass gerade populäre Filme wichtige Erkenntnisgegenstände von gesellschaftlicher Relevanz sein können.

Literatur

- ALTHUSSER, L.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg/Berlin (West) 1977
- BECK, U.: *Die Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/M. 1986
- BECK, U.; A. GIDDENS; S. LASH: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt/M. 1996
- BORDWELL, D.: *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985
- BORDWELL, D.; J. STAIGER; K. THOMPSON: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985
- BOURDIEU, P.: *Interventionen 1961 - 2001. Sozialwissenschaft und politisches Handeln*. Hamburg 2004
- CARROLL, N.: *Mystifying movies. Fads & fallacies in contemporary film theory*. New York 1988
- CHAMBERS, I.; J. CLARKE; I. CONNELL; L. CURTI; S. HALL; T. JEFFERSON: *Marxism and Culture*. In: *Screen*, 18, 4, 1977/78, S. 101-119
- CHRISTIE, I.: *Formalism and neo-formalism*. In: HILL, J.; P. CHURCH GIBSON (Hrsg.): *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford 2000, S. 56-64
- COLLINS, J.: *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*. New York 1989
- COOK, P. (Hrsg.): *The Cinema Book*. London 1985
- CURRIE, G.: *Cognitivism*. In: MILLER, T.; R. STAM (Hrsg.): *A Companion to Film Theory*. Oxford 1999, S. 105-122
- DENZIN, N. K.: *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London u.a. 1991
- DENZIN, N. K.: *Reading Race. Hollywood and the Cinema of Racial Violence*. London u.a. 2001

- FELIX, J. (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002a
- FELIX, J. (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg 2002b
- FISKE, J.: *Wie ein Publikum entsteht. Kulturelle Praxis und Cultural Studies*. In: HÖRNING, K. H.; R. WINTER (Hrsg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt/M. 1999, S. 238-263
- GIROUX, H. A.: *Breaking in to the Movies. Film and the Culture of Politics*. Oxford 2002
- GÖTTLICH, U.; R. WINTER (Hrsg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln 2000
- GROSSBERG, L.: *Was sind Cultural Studies?* In: HÖRNING, K. H.; R. WINTER (Hrsg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt/M. 1999, S. 43-83
- HALL, S.: *Encoding/Decoding*. In: HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (Hrsg.): *Culture, Media, Language*. London 1980, S. 128-138
- HALL, S.: *Die zwei Paradigmen der Cultural Studies*. In: HÖRNING, K. H.; R. WINTER (Hrsg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt/M. 1999, S. 13-42
- HAY, J.; L. GROSSBERG; E. WARTELLA (Hrsg.): *The Audience and Its Landscape*. Boulder 1996
- HEBDIGE, D.: *Subculture. The Meaning of Style*. London/New York 1979
- HILL, J.; P. CHURCH GIBSON (Hrsg.): *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford 2000
- JAMESON, F.: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York 1991
- JAMESON, F.: *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*. London 1992a
- JAMESON, F.: *Signatures of the Visible*. New York 1992b
- JAMESON, F.: *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. London/New York 2002
- KELLNER, D.: *Media Culture*. London 1995
- MACCABE, C.: *Theory and Film. Principles of realism and pleasure*. In: *Screen*, 17, 3 (Autumn), 1976, S. 7-27
- MACCABE, C.: *Godard. Images, Sound, Politics*. London 1980
- MAFFESOLI, M.: *Du Nomadisme. Vagabondes initiatiques*. Paris 1997
- MENDIK, X.; G. HARPER (Hrsg.): *Unruly Pleasures. The Cult Film and its Critics*. Guildford 2000
- MIKOS, L.: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz 2003
- MORLEY, D.: *The Nationwide Audience. Structure and Decoding*. London 1980

- NAREMORE, J.: *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley u.a. 1998
- SEESSLEN, G.: *David Lynch und seine Filme*. Marburg 1994
- STAIGER, J.: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton 1992
- STAIGER, J.: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York/London 2000
- STAM, R.: *Film Theory. An Introduction*. Oxford 1999
- STAM, R.; T. MILLER (Hrsg.): *Film and Theory. An Anthology*. Oxford 1999
- WINTER, R.: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. Köln 1992
- WINTER, R.: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München 1995
- WINTER, R.: *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist 2001
- WINTER, R.: Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies. In: EHRENSPECK, Y.; B. SCHÄFER (Hrsg.): *Film- und Photoanalyse in der Erziehungswissenschaft*. Opladen 2003, S. 151-164
- WINTER, R.: Critical Pedagogy. In: RITZER, G. (Hrsg.): *Encyclopedia of Social Theory*. Vol. 1. London u.a. 2004, S. 163-167
- WINTER, R.; L. MIKOS (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske Reader*. Bielefeld 2001