

IRMBERT SCHENK, MARGRIT TRÖHLER, YVONNE ZIMMERMANN (Hg./eds.)

**FILM – KINO – ZUSCHAUER
FILMREZEPTION**

**FILM – CINEMA – SPECTATOR
FILM RECEPTION**

SCHÜREN

Inhaltsverzeichnis

Table of Contents

Irmbert Schenk, Margrit Tröhler, Yvonne Zimmermann
Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption:
Eine Einleitung 9

Irmbert Schenk, Margrit Tröhler, Yvonne Zimmermann
From the Ideal Spectator to the Social Practice of Reception:
An Introduction 17

Topografien der Rezeption **Topographies of Reception**

Annette Kuhn
Heterotopie, Heterochronie: Ort und Zeit der Kinoerinnerung 27

Francesco Casetti
Rückkehr in die Heimat: Das Kino in einer post-kinematografischen
Epoche 41

Frank Kessler
Viewing Pleasures, Pleasuring Views: Forms of Spectatorship in
Early Cinema 61

Michèle Lagny
Historicizing Film Reception: A “longue durée” Perspective 75

Janet Staiger
The Centrality of Affect in Reception Studies 85

Rainer Winter und Sebastian Nestler
«Doing Cinema»: Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der
Cultural Studies 99

Margrit Tröhler
Filme, die (etwas) bewegen: Die Öffentlichkeit des Films 116

Film/Kino, selbstreflexiv **Film/Cinema, Self-Reflective**

Thomas Elsaesser
Archäologien der Interaktivität: Frühes Kino, Narrativität und
Zuschauerschaft 137

<i>Sabine Hake</i>	
Film, Folk, Class: Béla Balázs on Spectatorship	158
<i>Johannes von Moltke</i>	
“Der Reiz, der das Hirn träumen macht”: Alexander Kluge on Film, Spectatorship, and Emotion	173
Schlaglichter auf die deutsche Geschichte: Kino, Alltag und Affekt Spotlighting German History: Cinema, Everyday Life, and Affect	
<i>Martin Loiperdinger</i>	
Monopolfilm, Publikum und Starsystem: Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11	193
<i>Stephen Lowry</i>	
Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich: Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life	213
<i>Helmut Korte</i>	
WUNSCHKONZERT (D 1940) – Reconstructing Historical Effects	228
<i>Knut Hickethier</i>	
Heimat-, Kriegs- und Kriminalfilme in der bundesdeutschen Rezeption der 1950er Jahre	245
<i>Irmbert Schenk</i>	
Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres	261
Cinema-Going: Sozialisierungen und Diskurse Cinema-Going: Socialisations and Discourses	
<i>Yvonne Zimmermann</i>	
Nestlé’s Fip-Fop Club: The Making of Child Audiences in Non-Commercial Film Shows in Switzerland (1936–1959)	281
<i>Mariagrazia Fanchi</i>	
“Tra donne sole”: Cinema, Cultural Consumption, and the Female Condition in Post-war Italy	305
<i>Philippe Meers, Daniel Biltreyst, and Lies Van de Vijver</i>	
Memories, Movies, and Cinema-Going: An Oral History Project on Film Culture in Flanders (Belgium)	319
<i>Anna Lisa Tota</i>	
Narrating the Shoah: From <i>Maus</i> to LIFE IS BEAUTIFUL	339

Transnationale Praktiken**Transnational Practices**

<i>Melvyn Stokes und Raphaëlle Costa de Beauregard</i> Zur Rezeption amerikanischer Filme in Frankreich, 1910–20	354
<i>Leonardo Quaresima</i> «Um die deutsche Produktion kennen zu lernen, braucht man nicht nach Europa zu fahren»: Verbreitung und Vertrieb deutscher Filme in den USA der 1930er Jahre	375
<i>Wolfgang Fuhrmann</i> Deutsche Kultur- und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre: Eine transnationale Perspektive	399
<i>Pierre Sorlin</i> Reception in Context: What Spectators Learned from Newsreels During the Spanish Civil War	419
<i>Gianni Haver</i> “To Rely on Verdi’s Harmonies and not on Wagnerian Force”: The Reception of Italian Cinema in Switzerland, 1939–45	433
<i>Jörg Schweinitz</i> Ein amerikanischer Spielfilm als ›Kultfilm‹ in der DDR: 1968, THE STRAWBERRY STATEMENT und die Dialektik der Rezeption	451
Autorinnen und Autoren / Herausgeberinnen und Herausgeber <i>Authors and editors</i>	477
Bildnachweis <i>Image Credits</i>	483

Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption

Eine Einleitung

Mehr zu wissen über die Rezeption von Filmen, über die ‹Wirkung› von Filmen auf *den* Zuschauer, auf *die* Zuschauer oder auf *bestimmte* Zuschauer, heute oder früher, ist eine Art geheimer Wunsch wohl der meisten Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler. Ein Wunsch, der zumeist unerfüllt bleibt – vielleicht im Letzten auch Aporie bleiben muss.

Der Begriff ‹Wirkung› steht hier mit Bedacht; nicht so sehr, um auf das inzwischen weitgehend obsoletere behavioristische Modell zu verweisen, sondern weil sich die Nutzung von Film und Kino dahingehend auswirkt, dass Zuschauerinnen und Zuschauer etwas damit anfangen, dass sie diese in ihre Alltagspraxis sozial und kulturell einbinden und sie für ihre psychische Konstitution in Gebrauch nehmen. Wenn wir heute eher von ‹aneignen› und von ‹Lesarten› sprechen, so glauben wir, dabei die komplexen Prozesse der Filmrezeption treffender zu fassen, auch wenn diese Formulierung vielleicht schon zu *textlastig* sein könnte. Der ausschließlich durch den Text konstituierte Zuschauer jedenfalls lässt, insbesondere wenn er, wie in vielen ästhetischen und semantischen Filmanalysen, als implizites Konstrukt eines intentionalen Lesers respektive Zuschauers dient, keine Aussagen über die realen Zuschauer als soziale und historische Instanz eines Kommunikationsprozesses zu. Diese Aussparung mag zu einem guten Teil mit der disziplinären Herkunft der Filmwissenschaft zusammenhängen, die sich vielerorts aus der Literatur- und Kunstwissenschaft oder der strukturalen Linguistik heraus entwickelt und theoretisch und methodisch an diesen Traditionen orientiert hat. Dies wirkte sich produktiv aus auf die Verfahren der Textanalyse, eröffnete aber auch Desiderata hinsichtlich der methodologischen Reflexion über historische Prozesse und Publika sowie des Verständnisses des massenmedialen Charakters von Film und Kino und deren grundsätzlich anderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Dort hingegen, wo sich die akademische Beschäftigung mit dem filmischen Gegenstand aus der Geschichtswissenschaft oder einer anderen sozialwissenschaftlichen Disziplin entwickelt hat, standen lange Zeit eher Fragen der Repräsentation historischen Geschehens denn die medienspezifischen, sozialen Praktiken

der Zuschauer im Vordergrund. Zweifellos erweitert hat sich der Blick aller durch die *kulturwissenschaftliche Wende*, die sich seit einiger Zeit auch in der Filmwissenschaft etabliert hat und vermehrt zur Annäherung und Verbindung der verschiedenen Positionen, Ansätze und Methoden drängt.

Das Anliegen dieses Bandes ist, mehr Licht in den Zusammenhang von Film, Kino und Publikum zu bringen, wobei die Herausgeber hoffen, die Zuschauerinnen und Zuschauer zunehmend in ihr Recht zu setzen: das heißt, die filmischen Artefakte verstärkt als soziale Texte und die Zuschaueraktivitäten als kulturelle Praktiken wahrzunehmen, um dabei die Prozesse der Bedeutungskonstruktion nicht nur auf der Produktionsseite, sondern – zusammen mit dem affektiven Erleben von Kino und Film – vor allem auf der Rezeptionsseite zu untersuchen. Wenn wir dabei auch nicht vorrangig auf hartes empirisches Datenmaterial zielen, so erlangt doch die Erarbeitung unterschiedlichster Kontexte, innerhalb derer die Rezeption stattfindet, zentrale Aufmerksamkeit – von der sozialen und wirtschaftlichen Lage über das intermediale und diskursive Umfeld bis hin zu Lebensstil und Lebensgefühl, um den breiten Rahmen möglicher Kontextualisierungen abzustecken. Sie kann nur gelingen in einer disziplinüberschreitenden Forschungsanordnung, die der Komplexität der Konstitution kultureller Identitäten und Praktiken – historisch wie aktuell – gerecht wird und damit auch der vielfältigen, eigenwilligen und widersprüchlichen Nutzung von Filmen durch Zuschauer. Voraussetzung dafür ist die Akzeptanz der Besonderheiten des Mediums, nützlich der Blick auf seine populären Formen und Genres. Dabei kommt der Genreausbildung, über die ein Großteil der Zuschaueranbindung geschieht, eingehende Beachtung zu.

Im angelsächsischen Raum sind die *reception studies* schon seit geraumer Zeit ein wichtiger Gegenstand der Filmwissenschaft. Im kontinental-europäischen Bereich rücken entsprechende Fragen erst in jüngerer Zeit vermehrt in den Blickpunkt des Forschungsinteresses – mit großen nationalen Unterschieden. Wesentliche Beiträge finden wir auf internationaler Ebene zum weitest zurückliegenden Abschnitt der Filmgeschichte, dem Frühen Film. Hier liefert eine oft notwendig deskriptive, häufig lokal oder regional eingegrenzte Historiografie wichtige Informationen zu Kinobetrieb und Kinobesuch unter Einschluss der sozialen Zusammensetzung und des Verhaltens der Zuschauer. Es kann durchaus sein, dass das auf die niederen sozialen Schichten als vermeintliche Kinozuschauer gerichtete Abwehrverhalten von Staat und Bourgeoisie mit seinen Zensur- und Kinoreformbestrebungen diesen Blick auf die Zuschauer begünstigt hat (der übrigens auch später noch in Deutschland die – üblicherweise konservative – Filmpädagogik).

Und trotzdem sind auch zu diesem Zeitabschnitt so grundsätzliche Fragen wie die nach dem Hauptkontingent des Publikums – beispielsweise ob Frauen oder Kinder – weiterhin umstritten (und in späteren Abschnitten der Filmgeschichte wurde der Bedeutung des weiblichen oder jugendlichen Publikums noch kaum nachgegangen). Nicht erschöpfend erforscht sind außerdem die Auswirkungen von Präsentationsbesonderheiten und spezifischen Vorführsituationen auf die Rezeption, wie etwa das Nummernprogramm, die Rolle des Filmerklärers, das Reden der Zuschauer untereinander oder zur Leinwand sowie die Verknüpfung von Kino, Theater und anderen, populären Vergnügungsangeboten. Dennoch ist gerade für die Stummfilmzeit die Auswertung von Primärzeugnissen zum Kinoerlebnis (Tagebücher, autobiographische Belletristik etc.) – wohl der Neuigkeit des Mediums wegen – am weitesten fortgeschritten. Auch durch den Einbezug von Paratexten zur Erforschung der Institution Kino (Inserate, Programme, Publikumszeitschriften, Rezensionen etc.) in den seit über 20 Jahren publizierten lokalen Kinogeschichten werden die Zuschauer in der Regel direkter angesprochen als in der üblichen Filmgeschichtsschreibung. Eine generelle Problematik bei der Rekonstruktion von Rezeptionssituationen – die keineswegs nur das Frühe Kino betrifft – bleibt bestehen: Die am leichtesten zugänglichen Dokumente, die Rezensionen, geben nur in seltenen Fällen Auskunft über das Publikum. Darüber hinaus stellt die Erforschung von alltäglichen Praktiken, die kaum oder nur indirekt zu sprachlich festgehaltenen Reaktionen führen, oft eine Hürde dar, um das konkrete Verhalten im Kinosaal oder hinsichtlich einzelner Filme nachzuvollziehen. So machen die Fragen nach den konkreten Gebrauchsweisen und Funktionen von Film und Kino oft spekulative Annahmen und kulturtheoretische Konzepte notwendig. Eine Erweiterung des Blicks auf die Institution Kino und die Aufarbeitung der *Kinogeschichte(n)* verspricht hier etwa der Begriff der *Kinoöffentlichkeit*, der nach dem Rekurs auf Öffentlichkeitstheorien aus dem Umkreis der Frankfurter Schule in der *cultural history of cinema* der 1990er Jahre kürzlich erneut aufgegriffen worden ist und in enger Verbindung mit der Rezeptionsthematik weiterentwickelt wird.

Die ‹klassische› Filmgeschichtsschreibung scheint dort am zuschauer-nahsten zu sein, wo sie sich kultur- und ideologiegeschichtlich oder, wie man früher sagte, mentalitätsgeschichtlich orientiert: wo sie sich zum Beispiel kritisch an Siegfried Kracauer reibt oder wo Film und Kino Auskunft geben sollen über den inneren Zustand einer Gesellschaft, ihre sozialen und psychischen Befindlichkeiten. Die *New Film History* hat der Beschäftigung mit dem Kinopublikum und den Fragen nach dem Filmkonsum im Zusammenhang breiter historischer und kultureller Kontexte einen enormen Schub verliehen. Mit ihrem Fokus auf spezifische Publika hat

auch die jüngere *New Cinema History* die Zuschauerforschung noch einmal befördert, indem sie das Moment der subjektiven Zeugenschaft und der Erinnerung durch die Methoden der *Oral History* fruchtbar macht und auf eine Alltagsgeschichte des Mediengebrauchs zielt. Dabei kann sie auf Ansätze der Medienbiographieforschung aus den 1970er und 80er Jahren zurückgreifen. Dazu kommen Ansätze aus den *Cultural Studies*, die allerdings selten das Kino und noch seltener Filme (erst recht nicht in ihrer filmästhetischen Dimension) in ihre zumeist auf die Gegenwart begrenzten Untersuchungen einbeziehen. Es wäre wünschenswert, dass all diese Perspektiven vermehrt zusammengeführt würden, gewissermaßen zur Verknüpfung von Mikro- und Makrogeschichte(n). Auch methodologische Überlegungen zu unserer Thematik sind nach wie vor notwendig, ebenso wie (theoretisch gestützte) konkrete Ausarbeitungen zu historischen und gegenwärtigen Praktiken der Filmrezeption.

Eine Besonderheit der Filmgeschichtsschreibung in ihrer üblichen Beschaffenheit erschwert den Blick auf die Zuschauer zusätzlich: Gemeint ist die der Filmauswahl zugrunde liegende *Kanonbildung*. Sie verfährt nach einer Kunstwerk-Kategorisierung, fast immer ohne auf die soziale und kulturelle Zirkulation der Filme einzugehen. Kanonisierten Werken wird häufig ein abstraktes Eigenleben zugeschrieben, unabhängig davon, ob sie Zuschauer fanden/finden oder nicht. Dieses Missverhältnis zwischen den untersuchten Filmen und dem tatsächlichen Filmkonsum hatte lange Zeit zur Konsequenz, dass ganze historische Abschnitte vor allem – aber nicht nur – des populären Kinos (also des Filmsegments mit den größten Zuschauerzahlen) filmhistorisch kaum existent waren. In diesem Feld sind in den letzten Jahren insbesondere im angloamerikanischen Raum Studien entstanden, die sich mit historischen oder zeitgenössischen *fan communities* auseinandersetzen, wie sie sich oft zu einzelnen Filmen oder ganzen Ensembles bilden, die eher zur so genannten *trash-* als zur Kanon-Kultur gehören. Und die Gebrauchsfilmforschung, die sich im deutsch- und englischsprachigen Raum zu etablieren beginnt, beschäftigt sich dezidiert mit ephemeren Filmformen, die außerhalb des gängigen Kunstkanons liegen, wie die Industrie-, Schul-, Wissenschafts- und Amateurfilme. Mit ihrem Fokus auf Aufführungspraktiken außerhalb des kommerziellen Kinobetriebs vermag die Gebrauchsfilmforschung den Blick auf bislang vernachlässigte Aspekte und alternative Modi der Filmrezeption im Bereich des *non-theatrical* Films zu erweitern.

Im vorliegenden Band sind – über die schon genannten hinaus – höchst unterschiedliche Zugänge zur Untersuchung der Filmrezeption vertreten. Sie knüpfen, mehr oder weniger explizit, an viele der historisch gewach-

senen Ansätze der Zuschauerbetrachtung und deren methodische Implikationen an, oft diese variierend oder modifizierend. Das geht in einem reziproken Diskussionsprozess von den ideologie- und herrschaftskritischen zu den semiotisch-psychoanalytischen Orientierungen, wie sie in der Filmtheorie und den *film studies* der 1970er und 80er Jahre – mit einem bedeutenden feministischen Korrelat – repräsentativ sind, und schließt das breite Feld kognitivistisch und (semio-)pragmatisch grundierter Positionen ein. Zu ergänzen ist zum einen die affekt- und emotionspsychologische Ausrichtung, die in der Regel eng mit den kognitivistischen Ansätzen der Filmwissenschaft verbunden ist, zum anderen die ethnographische Ausformung einzelner Orientierungen, die auf die Integration des Filmkonsums in das Alltagsleben oder die Lebenswelten bestimmter sozialer und ethnischer Gruppen abhebt. Alle diese und die weiter oben genannten historischen Ansätze wirken bis heute weiter und ergänzen sich in vielen der hier präsentierten Aufsätze. So lotet die Anthologie Schnittstellen zwischen historischen Kontexten, empirischen Daten und übergreifenden theoretischen Modellen aus und konfrontiert sie einerseits mit den Filmen, ihrem Bedeutungspotenzial und sinnlich-emotionalen Angebot, andererseits mit dem Filmerleben als sozialer und ästhetischer Praxis. Der Band versammelt eine breite, internationale Palette von Forschungsfragen, Herangehensweisen und Gegenständen zur Rezeption durch die Filmgeschichte und verschiedene Kulturen hindurch – und dies erstmals für den deutschen Sprachraum. Hier ist auch anzumerken, dass in der deutschsprachigen Forschung der Einfluss der in Englisch und Französisch geführten Grundsatzdebatten (abgesehen von der feministischen Variante) bis vor wenigen Jahren eher gering war, obwohl es mit der international bis heute breit rezipierten literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik eine eigenständige und entwicklungsfähige Tradition gegeben hätte.

Ausgespart sind im vorliegenden Band sowohl der Bereich der aktuellen neurophysiologischen und neuropsychologischen Diskussionen mit ihren Ableitungen zu Wahrnehmung und Emotionsverarbeitung als auch die sozialstatistische Empirie (etwa der *audience research* in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft). Grund dafür ist, dass unsere Fragestellung vorrangig auf die Rolle der Filmrezeption bei der Konstitution sozialer, geschlechtsspezifischer, ethnischer und letztlich kultureller Identitäten und Praktiken zielt. Das hindert nicht, empirisches Datenmaterial dankbar in Gebrauch zu nehmen, wo immer es vorliegt, wenn es zur Entfaltung dieser Fragestellung beiträgt. Aus pragmatischen Gründen unberücksichtigt bleiben ferner nicht-funktionalistische kultursoziologische Orientierungen, die den Zusammenhang von medial-audiovisuellen und sozialen Welten untersuchen, wie etwa der Symbolische Interaktionismus. Dass viele der Tex-

te explizit methodologische Überlegungen vortragen, hängt mit dem breiten und immer noch weitgehend ungefestigten Arbeitsfeld ›Filmrezeption‹ zusammen, bei dem die Zugangsweise stets mit bedacht werden muss.

Der Band versammelt die Beiträge der gleichnamigen Tagung vom September 2008 am Schweizer Institut in Rom, ergänzt durch weitere originale, deutsch- und englischsprachige Aufsätze sowie eine kleine Auswahl bestehender, exemplarischer Texte zum Thema, die wir erstmals in deutscher Übersetzung vorlegen. Die Präsentation der Beiträge in Deutsch oder Englisch spiegelt das Anliegen der Anthologie: Sie zielt nicht auf Vollständigkeit in der Betrachtung der Filmrezeption und des Umgangs der Zuschauerinnen und Zuschauer mit Film und Kino, sondern versteht sich als Anregung, die im deutschen Sprachraum in jüngster Zeit verstärkt geführte filmwissenschaftliche Diskussion zu diesem Bereich weiterzutreiben und über die Sprachgrenzen hinaus enger mit der internationalen Forschung zu verknüpfen, um damit die Selbstverständigung sowohl innerhalb der Disziplin als auch über die disziplinären Grenzen hinaus zu fördern.

Die Aufsätze sind in fünf große Blöcke eingeteilt: Im ersten Teil *Topografien der Rezeption* stellen wir unterschiedliche theoretisch-methodologische Modelle vor, die über den filmischen Text und den impliziten Zuschauer hinausführen und einen neuen Zugang zur Interaktion zwischen Zuschauer und Film eröffnen. Bei aller Unterschiedlichkeit ist ihnen gemeinsam, dass sie inhaltlich wie methodisch dezidiert kritische Positionen zu herkömmlichen Fragestellungen und Forschungsansätzen vertreten. Ein Teil dieser Beiträge widmet sich explizit der Frage nach den neuen Konstellationen der Zuschauersituation auf Grund aktueller Medientechnologien (neue Kino- und Präsentationsformen mit entsprechenden Filmen sowie nicht kinogebundene Sichtungen: Fernsehen, Video, DVD, Internet, Digitalisierung allgemein). Deren mögliche Bedeutungen und Auswirkungen für das Filmeschauen und dessen Niederschlag im Alltagsleben werden vor dem Hintergrund der Filmgeschichte ausgelotet. Dabei können erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen zeitgenössischen Kinoperformances und dem frühen Kino der Attraktionen festgestellt werden.

Ein zweiter Block *Film/Kino, selbstreflexiv* umfasst einerseits Überlegungen, wie das Kino in seinen Filmen im Lauf der Geschichte den Zuschauer oder das Zuschauen thematisiert und dargestellt hat. Auch dieser Aspekt der oft ironischen Selbstreflexion von Film und Kino im Blick auf seine Zuschauer ist in der Forschung weitgehend noch *terra incognita* – ebenso wie die Herausbildung von Zuschauertypen im Verlauf der Film- und Kinogeschichte. Andererseits sind dieser Gruppe zwei Texte beigelegt, in denen die Vorstellungen vom Zuschauer verhandelt werden, wie

sie in den Texten und Werken von Filmtheoretikern und /oder Filmpraktikern in Erscheinung treten; im vorliegenden Fall von Béla Balázs und Alexander Kluge. Gerade bei Filmmachern, die sich umfassend theoretisch äussern, steht die Zuschauerbeziehung oft im Zentrum der Reflexion.

Die beiden nächsten Blöcke präsentieren *historische Rezeptionsstudien* zur Beziehung von Film-Kino-Zuschauer anhand von Filmen und Filmensembles unterschiedlicher Epochen der Filmgeschichte. Der erste der beiden Blöcke wirft *Schlaglichter auf die deutsche (Kino-)Geschichte* und fragt nach der Auswirkung von Filmen auf den Alltag und die psychosoziale Lebenswelt der Zuschauerinnen und Zuschauer. Die zweite Gruppe *Cinema-Going: Sozialisierungen und Diskurse* stellt Untersuchungen zu Rezeptionssituationen in anderen europäischen Ländern vor. Den Autorinnen und Autoren dieser Texte geht es um die Konstitution und Rekonstruktion von sozialer Kinoerfahrung oder kulturell bedingtem Filmkonsum und/oder um die narrative, diskursive und intermediale Nachbearbeitung von Zuschauererlebnissen. Fast alle Beiträge in beiden Gruppen vertreten – zum Teil offensiv – neue Forschungsansätze und stellen sowohl die entsprechenden Verfahren wie die damit erzielten Ergebnisse in historischen Fallstudien vor.

Besondere Aufmerksamkeit liegt auf dem letzten Block zu den *transnationalen Praktiken* der Rezeption. Hier werden Mechanismen der Zirkulation von Filmen sowie deren Präsentation und Nutzung auf einem bestimmten Auslandsmarkt untersucht, wobei die politisch-ideologischen Implikationen ebenso eine Rolle spielen wie inter- und transkulturelle Faktoren. All diese Fallstudien weisen letztlich darauf hin, wie unterschiedlich das semantische und sinnlich-emotionale Angebot der Filme in jeweils anderen kulturellen Zusammenhängen aufgenommen und verhandelt wird. Auch dieses Feld erscheint uns in der Filmwissenschaft nicht ausreichend beleuchtet und bietet sich zur weiteren Ausarbeitung gerade in internationalen Kooperationen an. Unerforscht sind bislang beispielsweise – um ein Thema anzuführen, das diesen Aspekt zuspitzt – in der Filmgeschichtsschreibung immer wieder auftauchende Andeutungen, dass hochgradige Propagandafilme in einer anderen Gesellschaft als weitgehend unpolitische Unterhaltung rezipiert werden, dass dieselben Filme also – eingebunden in andere kulturelle und ideologische Kontexte – gänzlich andere Funktionen für die Konstitution nationaler und individueller Identitäten zu erfüllen scheinen. Dazu gehört als transhistorische Untergruppe auch der Gesichtspunkt des historischen Wandels kultureller Dispositionen und Vorlieben, was verursacht, dass Filme erst ‹floppe[n]› können, nach einem Vierteljahrhundert aber überraschend zu Publikumserfolgen werden; oder dass sie zunächst nur cinephilen Kreisen gefallen, dann aber auch dem breiten Publikum – oder umgekehrt.

Als vorläufiges und vorsichtiges Fazit ließe sich folgende Übereinstimmung der ansonsten höchst vielfältigen Argumentationen der Beiträge konstatieren: Die Filmwissenschaft und insbesondere die Filmgeschichtsschreibung bedarf einer erweiterten Bestimmung des Verhältnisses von Kino, Film und Zuschauer, von Textstrukturen und Kontextfaktoren, um die filmischen Artefakte als soziale Texte und die Rezeptionsaktivitäten als Praktiken der Sinnerzeugung und der affektiven Erfahrung wahrzunehmen, so dass die Prozesse der Bedeutungskonstruktion auf Produzenten- und Rezipientenseite untersucht werden können. In jedem Fall sind Publika und Zuschauer nicht ausschliesslich als vom Film adressierte Konstrukte oder rein theoretische Modelle zu sehen, sondern auf ihre historische Verankerung und die Veränderung ihrer Wahrnehmung von Filmen hin zu befragen. Dabei kommt offenbar der Erarbeitung *unterschiedlichster* Kontexte, innerhalb derer die Rezeption (im breitesten Sinn des Begriffs) stattfindet, zentrale Funktion zu. Die Auswahl dieser Kontexte entscheidet letztlich über die Relevanz der Ergebnisse bezüglich Aneignung und Identitätsbildung der Zuschauer, wobei Ambivalenz und Widersprüchlichkeit sowohl der medialen Texte und ihrer Paratexte wie der sozialen Kinoerfahrung oder allgemeiner der Lebenswelten einzubeziehen sind. Gleichwohl müssen Polysemie wie Kontextualisierung aber auch begrenzt werden, damit sich ihre Untersuchung nicht von vornherein in Aporie verliert.

Resultat wäre also eine Art *negotiated reading* des Arbeitssettings wie der filmischen Analysegegenstände. Dabei sind Letztere umfassend ‚ästhetisch‘, im strukturellen Zusammenhang von Filminhalt *und* Filmform, zu erschliessen. Dieser Appell an die Aushandlung von Film/Kino und Zuschaueranbindung soll selbstverständlich einer radikaleren Positionnahme der absoluten Verfügungsautonomie des Zuschauers im Sinne einer oppositionellen bis subversiven oder zumindest *eigen-willigen* Praxis nicht im Wege stehen. In Anbetracht der gegenwärtigen Forschungssituation scheint jedenfalls die methodologisch reflektierte Verbindung zwischen der Zuwendung zum Text und zum Kontext der Rezeption im engeren und weiteren Sinn, zwischen dem idealen, deduzierten Zuschauer und dem realen Zuschauer und seiner Erfahrungswelt vielversprechend. Auch wenn nicht alle Beiträge des Bandes diese Forderungen vollends einlösen, so wird doch deutlich, wie sich die Argumentation zunehmend auf die Kontextualisierung der Filmanalysen mit dem Fokus auf die Zuschauerinnen und Zuschauer hin öffnet. Dass diese Entwicklung weitergehe und dass dieses Buch zu einer Beschleunigung der entsprechenden Diskurse in der Film- und Medienwissenschaft beitrage, ist der Wunsch der Herausgeberinnen und des Herausgebers.