



## Text – Kontext – Rezeption

Kritisches zur philologischen Textgläubigkeit bezüglich Rezeptionssteuerung <sup>1</sup>

*Irmbert Schenk, Bremen*

### I.

Ich stelle einen Lieblingsfilm von mir vor, der absolut entgegengesetzte Wahrnehmungen bei der Filmkritik hervorgerufen hat. An ihnen lassen sich zum einen psychische Verarbeitungsprozesse der Filmrezeption und zum anderen die Problematik der Textexegese und ihrer Gleichsetzung mit der Zuschauerwahrnehmung aufzeigen. Die Rede ist von Agnès Vardas *LE BONHEUR* von 1964. Der französische Filmtitel bedeutet wörtlich „das Glück“. Der Film gewinnt 1964 in Frankreich den *Prix Louis Delluc* und 1965 den *Silbernen Bären* in Berlin. Ich nenne an dieser Stelle nur ungern den deutschen Verleihtitel, weil er nämlich schon eine bestimmte Interpretation enthält: *GLÜCK AUS DEM BLICKWINKEL DES MANNES*. Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass es mir sogar heute kaum gelingt, eine neutrale Inhaltsbeschreibung zu finden. Am ehesten schafft das vielleicht noch die Kurzkritik des alten rororo-„Lexikon des internationalen Films“: „Jenseits aller Moralität stellt der Film hinter der Poesie seiner malerischen Bildfolgen die Frage nach einem Glück zu dritt und beantwortet sie mit einer Apotheose auf den jungen Ehemann, dessen ‚Glücksbegabung‘ ausreicht, zwei Frauen zu lieben“ (Lexikon 1990: 405). Oder ein *imdb*-Eintrag im Internet: „Francois is a young carpenter married with Therese. They have two little children. All goes well, life is beautiful, the sun shines and the birds sing. One day, Francois meets Emilie, they fall in love and become lovers. He still loves his wife and wants to share his new greater happiness with her.“<sup>2</sup>

Agnès Varda selbst sagt 1965 in den *Cahiers du Cinéma* lakonisch, dabei schon mehr interpretierend als es die Filmbilder unmittelbar belegen: „Bilder einer glücklichen Familie. Dann lernt der Mann eine zweite Frau lieben. Seine erste Frau kann nicht akzeptieren, dass

---

<sup>1</sup> Vortrag im Doktorandenkolloquium „Textualität des Films“, Universität Bremen, FB 10, 1.6.2011. Statt dem altertümlichen ‚philologisch‘ darf ggf. auch kognitivistisch, semiopragmatisch oder linguistisch eingefügt werden.

<sup>2</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0058985/>, Zugriff: 8.2.2012.

er beide gleichzeitig liebt, sie kommt ums Leben. Die andere Frau wird dem Mann Ehefrau, den Kindern die Mutter“ (zit. n. Ofner 2006: 153).

Der Film zitiert (in einem Fernsehapparat) eine Szene aus Jean Renoirs *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE* (1959), einer Komödie, in der der ansonsten technokratisch die künstliche Befruchtung propagierende Professor erkennt: „Glück bedeutet die Unterwerfung unter die Gesetze der Natur“. *LE BONHEUR* präsentiert durchgehend kräftige Farben, insbesondere solche der Natur – Wald, Wiesen, Wasser, im Sommer und im Herbst – ganz im impressionistischen Stil von Auguste Renoir, dem berühmten Maler-Vater des Filmemachers. Ja, er vermittelt das bukolisch-naturalistisch-impressionistisch-sinnliche Lebensgefühl der beiden Renoirs – oder das den Franzosen zugeschriebene *Savoir-vivre*. Unterlegt ist das Ganze stimmungsvoll passend mit Mozart. Präsentiert wird auch das wahrscheinlich wirkliche Glück der Schauspielerfamilie Drouot, die auch die Familie im Film spielt. Der Film beginnt mit dieser harmonischen Glücksvorstellung erfüllter Liebe und familiären Gemeinschaftslebens und endet damit – auch nach dem Tod (vermutlich einem Selbstmord) von Thérèse. Improvisierte Einblendungen von Chagall-Briefmarken, Plakaten, Farbtafeln in Ab- und Aufblenden oder malerische Unschärfen von Vordergrund und Hintergrund kann der Zuschauer als Irritation und Aufforderung zur Reflexion wahrnehmen, muss dies aber nicht. Er kann das wunderbar Schöne der Oberfläche immer auch als das Gute, das Glück der Tiefe, spüren. Er kann Glück und Schönheit als harmonische Beseelung seines eigenen psychischen Apparats nutzen, sozusagen als filmische Erfüllung tiefinnerlichster Wünsche, sei es in der energetischen, sei es in der inhaltlichen Dimension. Ja, er kann es sogar als Fantasie nach außen wenden, auf eigene Liebes- und Familienbeziehungen, und als natur-sinniges Lebensmodell im Sinne Rousseaus nehmen. Zusammengefasst kann er also den größtmöglichen psychischen Nutzen aus der Schönheit des Filmes ziehen. Prototypisch dafür sind die Picknick- und Familien-Szenen, aber auch das Dorffest, in dem François und Thérèse und Emilie miteinander und mit anderen tanzen und allesamt glücklich vor Liebe sind, sich sozusagen im Glück der absoluten Utopie von Liebe entsprechend der Bedürfnisse erster Natur des Menschen bewegen.

Oder aber der Zuschauer und vor allem der Kritiker kann behaupten, dass der Film eben all dieses entlarven will und dass dies eindeutig in seiner formalen Anlage begründet sei. Frieda Grafe versucht das, etwas kryptisch, in der *Filmkritik* 1965:

Die fabrizierte Welt ihres [Vardas] Films gibt sich als Imitat, in dem nicht die Details den Ausschlag geben, sondern die Kraftlinien, die aus ihrem Arrangement entstehen: Entworfen wird das Schema der gelassenen Grausamkeit bürgerlicher Glücksvorstellung, weil ohne den üblichen komplementären Idealismus Schiller'scher Spielart. Außerdem liefert der Film Beiträge zur Genese der von der Reklame verwalteten Picknick-Ideologie [...]. (Grafe 1965: 469)

In Wikipedia heutzutage handelt es sich einfach um einen Film „mit einer starken feministischen Sichtweise“.<sup>3</sup> Anderswo geht es schlicht um eine Kritik der Überflusgesellschaft. Anspruchsvoller ist die Überlegung, dass das Ganze von Schönheit und Glück ironisch gemeint sei, sozusagen eine radikal in die Tiefe gehende Täuschung des Zuschauers intendiere.

Zurück zur zeitgenössischen Rezeption: In den damals noch erscheinenden „Le conseil des dix“ resp. „Ratschlag für Kinogänger“ der *Cahiers* bzw. der *Filmkritik* geben Jean-Louis Comolli und Jean-André Fieschi in den *Cahiers* die höchstmöglichen Punkte, ähnlich wie Frieda Grafe und die der sogenannten strukturalistischen Wende angehörigen Kritiker in der *Filmkritik*.<sup>4</sup> Bei den Franzosen ist die schwache Bewertung durch die „Linken“ Robert Benayoun von *Positif* bzw. Georges Sadoul von den *Lettres Françaises* auffällig. In der *Filmkritik*-Liste urteilt Ulrich Gregor am negativsten. In der deutschen Zeitschrift dient LE BONHEUR auch als Bezugsfilm in der Auseinandersetzung der „soziologischen“ mit der „strukturalistischen“ Ausrichtung der Zeitschrift (bei der die letztere bekanntlich obsiegt – und ganz am Ende ein ausgeprägter Subjektivismus übrig bleibt, mit dem die einst für die Filmkultur in diesem Land so wichtige Zeitschrift eingeht; vgl. Schenk 1998).

Enno Patalas schreibt der Form des Films mit Hilfe des Strukturbegriffs und fast zeichentheoretisch die entscheidende Bedeutung zu und spart dabei auch nicht mit Kritik an den alten (inhaltsfixierten) Filmkritikern:

Wer seine Augen nicht verschließt gegen Strukturen, dem stellt LE BONHEUR sich überhaupt nicht als Erzählung dar, sondern als eine Kombination präfabrizierter Fertigteile von bildgewordenen Vorstellungen, die in einer Weise zusammengesetzt sind, daß ihre Herkunft und ihr Wesen offenbar werden. LE BONHEUR ist keine Geschichte vom glücklichen Leben, sondern eine Darstellung der Erscheinung des Glücks. (Patalas 1965: 627)

Es blieben im Verlauf des Films „nurmehr Sequenzen von Einstellungen übrig, die sich zu einer Folge von Werbespots fügen“. Oder: „Reklame nicht für etwas, sondern an sich. Der Film parodiert nicht die Reklame, er macht deutlich, wie die Reklame die Idee des Glücks parodiert. Die Struktur der Sequenz offenbart die Struktur unseres Glücksbegriffs: er ist lexikalisch“ (ebd.: 629). Ulrich Gregor hingegen – auf der anderen Seite der Zeitschrift – interpretiert Vardas Film als direkten Ausdruck einer „beschränkte[n] und reaktionäre[n] Glücksutopie“ (Gregor 1966: 35).<sup>5</sup>

Die ‚neuen‘ Kritiker loben den Film also wegen seiner Form, die ‚alten‘, linken verurteilen ihn wegen seiner Glücksvorstellung. Bei den einen ist der Film eine Art Camouflage, in der

<sup>3</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Agnes\\_Varda](http://de.wikipedia.org/wiki/Agnes_Varda), Zugriff: 8.2.2012.

<sup>4</sup> Vgl. *Filmkritik* 12/1965, S. 718.

<sup>5</sup> Eine schöne Kritik zwischen Form- und Inhaltsprimat bietet Dietlind Reck in *Filmstudio* 48 vom 1. Januar 1966.

ein durch die Form zu entschlüsselnder Metatext hinter der Oberfläche der Bilder verborgen wird, die anderen nehmen seinen manifesten Inhalt als ideologische Botschaft und lehnen sie entschieden ab. Bei beiden schwingt immer mit, dass das, was man unmittelbar sieht, der totale Kitsch bzw. unerträgliche Idylle sei, was dann so oder so mit Bedeutung versehen werden muss.

Vardas eigene, zumindest auf den ersten Blick gleichermaßen ernste wie naive Interview-Äußerungen zur Entstehung und zur Zuschauerreaktion von *LE BONHEUR* in den *Cahiers* (no. 165/avril 1965) und in *Film* (H. 8/August 1965) scheinen demgegenüber eine positiv auf Filminhalt und Filmtitel bezogene Interpretation zu unterstützen. Wobei sie ziemlich allein unter den Kritikern dasteht, nicht jedoch möglicherweise bezogen auf die Zuschauer – der Film war in Frankreich außerordentlich erfolgreich. Frage: „Wie entstand die Idee, *LE BONHEUR* zu drehen?“ – Antwort: „Schnell. Dieser Film entstand ein wenig wie eine Zeichnung. Es ist eine Idee, kein Sujet, vor allem kein philosophisches Sujet. Es ist ein Eindruck, ein Eindruck des Glücks, eine Idee, die mir so in den Sinn kam.“ Und zu Glück: „Es ist wirklich ein Gefühl, das man nicht logisch erklären kann. Es sind Eindrücke der Sensibilität. Ich biete sie ihnen in einer gewissen Weise, das ist alles. Es ist kein ambitionierter Film, es ist kein moralischer Film, es ist kein psychologischer Film und kein didaktischer Film“ (Varda 1965: 14). Soweit einige Ausschnitte aus ihren Äußerungen in *Film*. Im langen *Cahiers*-Interview zu *LE BONHEUR* betont sie kategorisch, dass sie keine ironischen Filme mache (vgl. Fieschi/Ollier: 48) und beschreibt die sehr starken und sehr widersprüchlichen emotionalen Reaktionen der Zuschauer beim Verlassen des Kinos. Auf die Frage nach der doppelten Verweigerung, der der Psychologie und der der Moral, antwortet sie:

La psychologie, ça ne m'intéresse pas, ce n'est pas le sujet du film, même si on peut justifier le comportement des personnages. Quant à la morale, je vois bien que c'est l'absence du sentiment de culpabilité qui gêne. Pourtant, rien n'indique précisément que la femme se soit suicidée, bien qu'aucun spectateur n'ait de doutes à ce sujet. – Pourquoi n'ont-ils pas de doute, ni moi? Nous sommes conditionnés par toute une tradition classique et chrétienne du sentiment de culpabilité. Moi, je pense qu'elle s'est suicidée, mais j'ai un doute quand même. (zit. n. ebd.: 48f.)

Dagegen steht, was Uwe Nettelbeck in der *Zeit* unter dem Titel *Der Film einer Frau gegen die Männer* schreibt (um noch eine andersartig begründete Lobpreisung des Films zu zitieren):

Agnès Varda hat mehr formuliert als ihre Aversionen, die so sorgfältig wie boshaft komponierte Idylle [...] hat nicht nur eine polemische Dimension: *Ad absurdum* geführt werden nicht allein ein Glück im Winkel, das keines ist, weil es nur durch Gedankenlosigkeit und Grausamkeit konserviert werden kann, und eine vorfabrizierte Moral, sondern zugleich noch nahezu sämtliche Verhaltensnormen einer reglementierten Gesellschaft, der zwar nicht die Gemütlichkeit und die Landluft, das Familienauto und der Wein, wohl aber der Verstand und die Phantasie abhanden gekommen sind. (Nettelbeck 1965)

Und: „Der monströse Effekt, der sich einstellt durch die gezielte Häufung von Glücksindizien – die Idylle kippt zum Inferno um, hinter seiner Leugnung wird das Übel sichtbar – ist das Ergebnis einer außerordentlichen Anstrengung“ (ebd.).

Natürlich ist Filmkritik nicht gleich Filmwissenschaft – wenngleich einige der zitierten Kritiker Verfasser von wichtigen Werken der Filmgeschichtsschreibung sind, weshalb sie hier doppelt lehrreich sein können. Und natürlich ist es unsinnig, die Äußerungen einer Filmemacherin *tout court* als Interpretation ihres Films nehmen zu wollen. Doch scheinen mir Vardas Darlegungen weit näher an der Zuschauerrezeption zu liegen als die der führenden Filmkritiker Frankreichs und Westdeutschlands. Was im Übrigen auch unsere Crux mit der historischen Rezeption zeigt, wo wir fast nur Rezensionen beachten – und insgesamt die Zuschauer des Massenmediums Film/Kino nicht ernst nehmen. Nicht zu reden von dem nicht hinterfragten Filmkanon, an den wir uns halten. Die Kritiken zu *LE BONHEUR* jedenfalls machen einen offensichtlich unüberbrückbaren Widerspruch zwischen rationaler, besser: rationalisierter Wahrnehmung des Films auf der einen und der emotionalen Rezeption auf der anderen Seite deutlich, wobei letztere ausschließlich den Zuschauern vorbehalten zu sein scheint. In unserem Fall kommt noch dazu, dass der emotionale Input der Filmemacherin der Reaktion der Zuschauer ähnelt und dass selbst die positivsten Lesarten der Kritiker wohl kaum etwas mit der positiven Dimension der Zuschauerrezeption zu tun haben. Die Leugnung der Schönheit der Bilder und die Konstruktion einer neuen Schönheit in der Struktur hinter und zwischen den Bildern dürfte mit den psychischen Verarbeitungsprozessen der Zuschauer kaum zu verknüpfen sein, allenfalls mit sehr restringierten kognitiven Kategorien.

Dagegen plädiere ich für ein Widerspruchskonzept der Arbeit im psychischen Apparat, bei dem dynamisch wie energetisch und topisch Prozesse ablaufen, die auf radikal gegensätzlichen Antrieben basieren und grundsätzlich Ambivalenz erzeugen. Film als widersprüchliche Vorlage für Widerspruchsauflösung wird vom Zuschauer benutzt in Strategien der eigenen Bewältigung aktueller und lebensgeschichtlicher Konflikte; Einzelidentifikationen mit Figuren – oder Darstellern als Stars – dienen dagegen mehr an der Oberfläche der Habitualisierung an Lebensstile und Moden. Filmwirkung bestünde so unter anderem darin, einzelne Elemente des Films herauszugreifen und diese dann für die Verarbeitung konfliktuöser Situationen in Gebrauch zu nehmen. Das kann von der äußerlichen Kleidungs-, Gang- oder Küssanleitung bis zur (wie immer utopischen, kompensatorischen oder affirmativen) Anhäufung von Glücks- und Harmoniegefühlen, aber eben auch zu quasi therapeutischen Orientierungshilfen gehen. Erst diese situationale Ingebrauchnahme mildert den Grad der Ambivalenz durch die Einbettung in ein bestimmtes Lebensgefühl und eine reale Lebenspraxis. Womit wir bei den Kontexten wären – nämlich den Kontexten der Lebenspraxis und des Lebensgefühls der Zuschauer/des Zuschauers, worauf ich später zurückkomme.

## II.

Am Beispiel von *LE BONHEUR* lässt sich also plastisch das Loblied der Ambivalenz singen, nicht nur das der vielbeschworenen Polyvalenz des filmischen Textes, sondern vor allem das der psychischen Verarbeitung durch den Zuschauer. Warum sollte es nicht erlaubt sein, seine Wünsche nach Glück in der Liebe und einem Leben im Glück mit wunderschönen Bildern aufzuladen, das Schöne als das psychoenergetisch Gute zu empfinden? Warum sollten da nicht auch durchaus widersprüchliche Triebregungen zum Zuge kommen dürfen (wie sie möglicherweise auch geschlechtsspezifisch unterschiedliche Verarbeitungen dieses Films möglich machen)? Warum sollten dabei selbst Zweifel über die Realisierbarkeit und leider unvermeidliche Einwände aus Ich-Ideal und Über-Ich, also das Realitätsprinzip, nicht mit agieren dürfen? Warum sollte das eine das andere ausschließen müssen, wie es bei praktisch allen Kritikern des Films der Fall war?

Wozu noch kommt, dass keiner der Kritiker die mit dem radikal vorgestellten Glückanspruch verknüpfte subversive Dimension wahrnahm, die Zuschauer dies aber möglicherweise als Hauptagens gespürt haben. Wenn man, wie Agnès Varda selbst nicht nur 1965, sondern auch noch 40 Jahre später,<sup>6</sup> dem Filmtitel und der Handlung vertraut, dann verbirgt sich in seiner harmonischen Oberfläche nämlich zugleich etwas „tobend Anarchisches“ (um einen Begriff von Thomas Koebner aus anderem Zusammenhang aufzunehmen; Koebner 2004: 101). Dann steht der von den Kritikern als egoistisch klassifizierte Glückswunsch von François für eine im Film wie selbstverständlich daher kommende Radikalität der Glücksvorstellung, die gut in die Aufbruchsstimmung der Zeit passt. Das Glück in *LE BONHEUR* wäre dann so etwas wie der Versuch einer Rückkehr des Protagonisten zum Kern seiner ‚ersten Natur‘, im Abstreifen der Konventionen und Restriktionen ‚zweiter Natur‘, die ihm die Gesellschaft aufgezwungen hat. Zu dieser ‚zweiten Natur‘ gehören nicht zuletzt Schuld und Strafe, die im Film vollständig fehlen (anders als die Trauer, die François und Emilie in ihrer vorsichtigen Zärtlichkeit beim Wiedersehen und beim Befestigen der neuen Verbindung zum Überleben und zum neuerlichen Glücklichen einbeziehen). Die Radikalität des filmischen Ausdrucks liegt gerade in der unspektakulären Selbstverständlichkeit, mit der der äußerlich ganz bescheidene Held (und der Zuschauer, wenn er sich denn traut) das Glück ergreift und festhält. Die Zitate der Renoirs haben so eine in sich schlüssige Bedeutung, den direkten Verweis auf eine einfache sinnliche Natürlichkeit. Varda beschreibt die Entstehung des weitgehend improvisierten Films 1965 in den *Cahiers* so:

Ich bin ausgegangen von ganz kleinen, winzigen Impressionen, von fast nichts: von Familienfotos. Detailliert sieht man da Leute, eine Gruppe von Personen, alle um einen Tisch, unter einem Baum, sie haben ihre Gläser erhoben und lächeln, während sie in die Kamera schauen. Wenn Sie das Foto betrachten, sagen Sie sich: Das ist das Glück. Ein Eindruck nur, eine Impression. (zit. n. Ofner 2006: 153)

<sup>6</sup> Vgl. das Interview von 2004 anlässlich einer Gesamtschau ihrer Filme in Paris; im Internet unter <http://cinema.fluctuat.net/agnes-vara/interviews/2227-bonheur-feroce.html>, Zugriff: 8.2.2012.

Das Glück zu träumen und sich etwas gegen die Verhältnisse zu erträumen, ist das Grundrecht jedes Kinobesuchers. Und wann, wenn nicht Mitte der 1960er Jahre sollte der subversive Impetus auf Realisierung der sexuellen Triebansprüche untergründig rumoren und zur Oberfläche und Realisierung drängen?

Ambivalenz, um noch einmal darauf zurückzukommen, bedeutet zugleich das Zulassen der Verrückung der etablierten Ordnungen. „Wenn die Moderne es mit der Erzeugung von Ordnung zu tun hat, dann ist Ambivalenz der Abfall der Moderne“, sagt Zygmunt Bauman (Bauman 2005: 34). Und: „Das Andere des modernen Intellekts ist Polysemie, kognitive Dissonanz, polyvalente Definitionen, Kontingenz, einander überschneidende Bedeutungen in der Welt der sauberen Klassifikationen und Schubladen“ (Bauman 2005: 23).

### III.

Nachdem ich mich ziemlich lange mit dem Film aufgehalten habe, komme ich nun zu Folgerungen für die Diskussion des Zusammenhangs von *Text, Kontext und Rezeption* und damit auch für die Polemik im Untertitel dieses Beitrags. Wobei ich nicht weiß, ob bisher das Polemische in meiner Rekonstruktion der Kritiker-Rezeption des Films *LE BONHEUR* überhaupt bemerkbar ist; vielleicht erscheint das Gesagte ja einfach wie eine paraphrasierte Filmanalyse. Auch wenn ich nämlich ganz harmlos ein konkretes Beispiel angeführt habe, so ist dies gleichzeitig doch auch ganz hinterlistig gemeint: als Kritik an der Textgläubigkeit der philologischen Filmwissenschaft, egal ob in ihrer altmodisch hermeneutischen oder neumodisch kognitivistischen Ausrichtung. Ich meine nämlich, dass der filmische Text nur zu einem geringen Teil die Rezeption, besser: die Ingebrauchnahme des Films durch die Zuschauer bestimmt. Was auch bedeutet, dass der Zuschauer dabei sehr viel autonomer ist als es selbst die differenziertesten Filmanalysemodelle erlauben. Was folglich auch meint, dass nicht der Filmanalytiker als selbsternannter Ideal-Zuschauer, sondern die realen Zuschauer die Blickrichtung für die Beschäftigung mit dem Massenmedium Film und Kino vorgeben müssen. Filme sind massenmediale Produkte, nicht Gedichte oder Romane oder Museumsbilder; Film- und Medienwissenschaft kann nicht Literatur- oder Kunstwissenschaft mit ihrem altertümlichen Werk-Begriff sein, der im Übrigen weitgehend auch für die Linguistik gilt. Ein Großteil solcher durch Filmanalysen verfassten Wirkungsbehauptungen geht schon deshalb fehl, weil diese unreflektiert auf Wahrnehmung und Erkenntnis im Bewussten vertrauen (im Sinne klassischer Kognition) und die Wirkung durch Analogieschlüsse zum Beispiel aus Formelementen im Text bestimmen, während sich zentrale psychische Prozesse der Filmrezeption im Vor- und Unbewussten abspielen. Und selbst die kognitiven Leistungen des Zuschauers im engeren Sinne sind extrem kontext- und situationsbedingt modifiziert.

Die filmanalytischen Bemerkungen, die ich selbst oben zu *LE BONHEUR* beigesteuert habe, erwecken den Eindruck, als schlosse ich mich dem Apparatus-Theorem und psychoanalytischen Filmtheorien bezüglich ‚Wirkung‘ an, was auch tendenziell zutrifft. Mit dem Unter-

schied, dass mich bei einer Vertiefung der Argumentation erst einmal nicht mehr der filmische Text und am wenigstens dessen kognitive Vorlagen, sondern nur noch der soziale, kulturelle und ideologische Kontext der Zuschauer interessieren würde. Ich bin nämlich überzeugt davon, dass es die Mitte der 1960er Jahre individuell und kollektiv virulenten psychischen und ideologischen Substrate von Liebe, Glück, sexueller Befreiung sind, die im Widerstreit von Erfüllungsansprüchen ‚erster Natur‘ und ihrer Repression ‚zweiter Natur‘ den Umgang der Zuschauer mit dem Film bestimmen. Diese sind dabei völlig frei und gerade bei diesem Film sicher auch völlig unterschiedlich in der Nutzung des Films für ihre offenbar lebenswichtige Bearbeitung der Thematik nach innen und nach außen. Der einzige Beitrag des Films dazu liegt somit in seiner Thematik, allenfalls noch in der Offenheit der Darbietung. Eine noch so ausgefuchste Textanalyse besagt also nichts über die Wirkung – siehe die zitierten hochprominenten Filmkritiker. Und leider kenne ich keine Filmanalyse, die nicht zumindest immanent vorgibt, die Wirkung auf die Zuschauer benennen zu wollen. Das spricht selbstverständlich nicht prinzipiell gegen Filmanalyse, verlangt aber dezidiert eine andere Filmanalyse und Filmgeschichtsschreibung.

Ich habe den historischen Kontext zu *LE BONHEUR* in Frankreich (und Deutschland) nicht eingehender untersucht, das müsste natürlich bei einer Vertiefung geschehen. Untersucht habe ich dagegen an anderer Stelle zentrale gesellschaftliche Bewegungen und thematische Diskurse der BRD in den 1950er und Anfang der 1960er Jahre und sie dann in Beziehung zu den Ausarbeitungen in zentralen Filmgenres gesetzt (v. a. Heimatfilm, Krimis; vgl. Schenk 2008 und 2010). Nur so ist zu beantworten, was die Zuschauer zum massenhaften Besuch dieser Genres und Filme gebracht hat und was sie damit anfangen konnten. Die Nutzung von Film und Kino bedeutet nämlich, dass Zuschauer etwas damit anfangen, dass sie diese in ihre Alltagspraxis sozial und kulturell einbinden und sie für ihre psychische Konstitution in Gebrauch nehmen. Das Geflecht nötiger und möglicher Kontextualisierungen ist ohne Ende, es kommt bei der Aufarbeitung der Kontexte vor allem auf eine sinnvolle Auswahl und ein funktionales Setting an – auf der Grundlage einer entsprechenden Denkform bezüglich historischer Prozesse. Sehr plakativ (aber in den Interdependenzen und Kontingenzen eben nicht nach dem alten Basis-Überbau-Schema) ließe sich sagen: Auf der äußeren Makroebene finden wir die Hauptlinien der sozialen, ökonomischen, politischen, ideologischen Entwicklungen, eine innere Makroebene betreffe richtunggebende kulturelle und mediale Erscheinungen. Womit die materiellen und ideellen Lebensbedingungen der Menschen einschließlich ihrer kulturellen und lebenspraktischen Alltagserfahrungen bestimmt wären. Das Ganze mündete dann als Kondensat – gewissermaßen in Richtung auf die subjektive Seite von Geschichte und Gesellschaft – in so etwas wie eine Bestimmung der psychischen Ökonomie der Gesellschaft in einem bestimmten historischen Abschnitt. Daraus konstituiert sich auch der kinorelevante Gefühlshaushalt, mithin die virulenten Alltagsängste und Alltagsutopien als zentrale Elemente des Lebensgefühls der Menschen als potenzielle Kinobesucher. Damit wäre die Mikroebene auf der Bedingungsseite erreicht, von wo aus Kino, Filmgenres und Einzelfilme als Mikrotexte unter-

sucht werden können. Natürlich ist das hochspekulativ, aber dem illusionären Szientismus manch neomodischer Filmanalysen und deren Begriffsgeklingel vorzuziehen, ganz zu schweigen von deren Geschichtsblindheit. Die Notwendigkeit der Aufarbeitung der Institutionengeschichte von Kino und Film auf Produktions- wie Rezeptionsseite unter Einschluss der Technikentwicklung bleibt davon unberührt; desgleichen die Einbettung in die Film- und Genregeschichte. Am besten geeignet für diesen Ansatz sind populäre Genres und Filme, unabdingbar ist historisches Denken und Arbeiten.

Möglicherweise bleibt die von mir vorgeschlagene Vorgehensweise auch aporetisch, in jedem Fall ist sie am besten in Projektform und in Kooperation zu bewerkstelligen.<sup>7</sup> Diese Schwierigkeiten dürfen trotzdem nicht bedeuten, einfach wieder zur etablierten Filmwissenschaft als Filmanalyseveranstaltung zurückzukehren und den wirklichen Zuschauer weiterhin außen vor zu lassen.

Weniger radikal, also versöhnlich und realistisch, würde ich gegenwärtig eine Art *negotiated reading* zwischen Text und Kontext vorschlagen, nämlich die methodologisch reflektierte Verbindung zwischen der Zuwendung zum filmischen Text *und* zum Kontext der Rezeption im engeren und weiteren Sinn, also zwischen dem idealen, deduzierten Zuschauer und dem realen Zuschauer und seiner Erfahrungswelt. Der Fokus sollte allerdings zunehmend auf die Zuschauer hin geöffnet, Film und Kino als soziale Praxis verstanden werden (vgl. Schenk et al. 2010: 9-16).

Quasi als *Aperçu* weise ich abschließend – nach dem harmlosen LE BONHEUR – noch auf ein paradoxes Beispiel hin, aus dem die Bedeutung des Kontextes für die Rezeption von Filmen besonders deutlich wird: Erwin Leiser berichtet davon, dass KOLBERG, einer der stärksten Propagandafilme des Dritten Reichs, nach dem Krieg problemlos und erfolgreich (mit anderen Titeln) in der Schweiz und Argentinien gelaufen ist (vgl. Leiser 1989: 120). Das heißt, dass veränderte Rezeptionskontexte offenbar völlig andere Lesarten eines Films bedingen (wobei ich den Begriff ‚Lesarten‘ eigentlich für zu ‚textlastig‘ halte...). Dazu ließe sich eine unendliche Zahl weiterer, wenn auch nicht so drastischer Beispiele nennen. Nicht zu reden zum Beispiel vom sog. ‚Filmerklärer‘ im Stummfilm, von dem wir so gut wie nichts wissen, der aber zweifellos schon die filmseitige Bedeutungskonstruktion völlig verändern konnte und erst recht die Filmwahrnehmung der Zuschauer. Bei manchen Filmen genügt ja schon eine historisch-zeitliche Verschiebung, um diesen Effekt hervorzubringen. Das heißt aber umgekehrt doch eindeutig, dass es die Kontexte sind, die die Filmwahrnehmung der Zuschauer und vor allem die Ingebrauchnahme des Filmkonsums für ihre Lebenspraxis bestimmen. Der durch den Text konstituierte Zuschauer jedenfalls lässt, insbesondere wenn er, wie in vielen Filmanalysen, als implizites Konstrukt eines intentionalen

---

<sup>7</sup> Kooperation etwa mit (Sozial- und Kultur-)Historikern, die sich mit Alltagsgeschichte und Massen-/Populärkultur befassen, mit Sozial- und Kulturwissenschaftlern (inkl. Cultural Studies), sofern sie historisch arbeiten.

Lesers respektive Zuschauers dient, keinerlei Aussagen über die realen Zuschauer als soziale und historische Instanz eines Kommunikationsprozesses zu.

Oder einfach und richtig polemisch: Wir können noch so differenzierte Strukturanalysen von Filmen herstellen, wir dürfen uns dabei nur nicht einbilden, damit irgendetwas über die wirkliche Rezeption zu sagen. Und dafür ist so ein einfacher Film wie LE BONHEUR doch ganz lehrreich.

\*\*\*

### Über den Autor

Irmbert Schenk, Prof. em. für Medienwissenschaft, Universität Bremen. Arbeitsschwerpunkte: Film- und Mediengeschichte, Film- und Fernsehanalyse. Bücher als Herausgeber oder Autor u. a.: *Filmkritik* (Marburg 1998); *Dschungel Großstadt* (Marburg 1999); *Erlebnisort Kino* (Marburg 2000); *Experiment Mainstream? Uniformierung und Differenz im populären Kino* (Berlin 2006); *Kino und Modernisierung – Von der Avantgarde zum Videoclip* (Marburg 2008); *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre* (München 2008); *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption* (Marburg 2010).

### Filme

KOLBERG (Deutschland 1945, Veit Harlan)

LE BONHEUR (GLÜCK AUS DEM BLICKWINKEL DES MANNES, Frankreich 1965, Agnès Varda)

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE (DAS FRÜHSTÜCK IM GRÜNEN, Frankreich 1959, Jean Renoir)

### Literatur

Bauman, Zygmunt (2005): *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Hamburger Edition.

Fieschi, Jean-André/Ollier, Claude (1965): *La grâce laïque. Entretien avec Agnès Varda*. In: *Cahiers du cinema*, H. 165, S. 42-51.

Grafe, Frieda (1965): *Le Bonheur*. In: *Filmkritik*, H. 8/1965, S. 469.

Gregor, Ulrich (1966): *Le Bonheur*. In: *Filmkritik*, H. 1/1966, S. 33-35.

Koebner, Thomas (2004): *Das Glück im Kino*. In ders.: *Verwandlungen. Schriften zum Film*. Vierte Folge. Remscheid: Gardez, S. 99-124.

Leiser, Erwin (1989): *„Deutschland, erwache!“ Propaganda und Film des Dritten Reiches*. Reinbek: Rowohlt.

*Lexikon des internationalen Films*. Reinbek: Rowohlt 1990, Bd. 1, S. 405.

- Nettelbeck, Uwe (1965): Der Film einer Frau gegen die Männer. In: Die Zeit, 15.10.1965.
- Ofner, Astrid (Hg., 2006): Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums. 2. bis 31. Oktober 2006. Marburg: Schüren.
- Patalas, Enno (1965): Le Bonheur. In: Filmkritik, H. 11/1965, S. 627-629.
- Schenk, Irmbert (1998): ‚Politische Linke‘ versus ‚Ästhetische Linke‘. Zum Richtungsstreit der Zeitschrift „Filmkritik“ in den 60er Jahren. In ders. (Hg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg: Schüren, S. 43-73.
- Schenk, Irmbert (2008): „Derealisierung“ oder „aufregende Modernisierung“? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In ders.: Kino und Modernisierung. Marburg: Schüren, S. 146-170.
- Schenk, Irmbert (2010): Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres. In: Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hg.): Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Marburg: Schüren, S. 261-277.
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (2010): Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption: Eine Einleitung. In dies. (Hg.): Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Marburg: Schüren, S. 9-16.
- Varda, Agnès (1965): Berliner Filmfestspiele 1965. Gespräch mit Agnès Varda. Aufgezeichnet von Michael Klier. In: Film, H. 8/1965, S. 14-15.