

Jonas Wegerer

Kino und Kinosituation. Ansatz zu einer Rekonstruktion historischer Sehweisen

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14599>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wegerer, Jonas: Kino und Kinosituation. Ansatz zu einer Rekonstruktion historischer Sehweisen. In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsichten*. Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 129–138. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14599>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Kino und Kinosituation. Ansatz zu einer Rekonstruktion historischer Sehweisen

Zusammenfassung: Mit der sozialen Funktion des Kinos schiebt sich für eine historisch interessierte Kinoanalyse als Gesellschaftsanalyse auch der historisch konkrete Zuschauer, seine Sehweisen und deren Wirkungsweisen in den Vordergrund. Mithilfe des rahmenden Begriffs der Kinosituation wird eine Rekonstruktion historischer Sehweisen über die Analyse von Rezeptionsdokumenten und Filmen vorgestellt. Am Beispiel der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft und deren von der Suche nach Identität geprägten Kinosituation soll dies mit Bezug auf die Rezeption von amerikanischen Western dargestellt werden.

* * *

Zuschauer und Kinosituation

In dem Film *LA MAMAN ET LA PUTAIN* (F 1962) des französischen Regisseurs Jean Eustache gibt es eine schöne Szene, in der Alexandre (Jean-Pierre Léaud), gerade in seinem spärlich eingerichteten Zimmer angekommen, auf sehr unkonventionelle Art und Weise sein Bett bezieht. Von seinem weiblichen Gast wortlos fragend, vermutlich lachend, angesehen, antwortet er, er habe das einmal so in einem Film gesehen und dafür seien Filme ja da, das Leben zu lernen.

Aus seinem (wohl von einer pflichtbewussten Krankenschwester ordentlich orthodox bezogenen) Bett in einem New Yorker Krankenhaus heraus machte der französische Anthropologe Marcel Mauss in den 1920er Jahren eine für seine weitere Arbeit wichtige Entdeckung:

Eine Art Erleuchtung kam mir im Krankenhaus. Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwestern gingen. Ich hatte genug Zeit, darüber nachzudenken. Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich vor allem in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; die jungen Mädchen waren Fran-

zönsinnen und gingen auch in dieser Weise. In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden.¹

Das Kino scheint seinen ZuschauerInnen² Orientierung über den Kinosaal hinaus bieten zu können. Diese soziale Funktion des Kinos wurde sowohl von der Filmwissenschaft als auch der Geschichtswissenschaft lange Zeit vernachlässigt. Eine historisch interessierte Kinoanalyse als Gesellschaftsanalyse stellt mit dieser sozialen Funktion auch den Zuschauer, den historisch konkreten Kinogänger in ihr Zentrum. Dadurch rücken Fragen nach den Sehweisen und deren Wirkungsweisen in den Vordergrund, die sich aufgrund der Polysemie von Film zu folgenden Fragen zuspitzen lassen: Was macht der Zuschauer mit dem Film, aber auch, was macht der Film mit dem Zuschauer? Ein Zuschauer schreibt:

Was ist das filmische Bild (einschließlich des Tons)? Ein Köder. Im analytischen Sinn. Ich bin mit dem Bild eingeschlossen, als wäre ich gefangen in der berühmten dualen Beziehung, die das Imaginäre begründet. Das Bild ist dort, vor mir, für mich: verwachsen, analogisch, global, prägnant: ein vollkommener Köder: ich stürze mich auf das Bild wie das Tier auf den täuschend ähnlichen Stofffetzen, den man ihm hinhält [...].³

Da passiert etwas mit dem Zuschauer während dem Kinobesuch. Der Zuschauer sitzt nicht nur ruhig im Kinossessel, er stürzt sich vielmehr auf das Bild, und auch umgekehrt: das Bild stürzt sich auf die Zuschauer, die sich «zeitweise am liebsten unter die Sitze ducken»⁴ möchten. Der Zuschauer und der Film interagieren im Kinoerlebnis. Zunächst zeigt sich diese Interaktion in der körperlichen Reaktion des Zuschauers. Dieser schreit, flüstert, er weint, lacht, verharret gebannt und rutscht auf seinem Sitz hin und her. Es liegt daher nahe, das Kino als phänomenologische Erfahrung, die Wahrnehmung als

- 1 Mauss, Marcel: *Soziologie und Anthropologie 2. Gabentausch; Soziologie und Psychologie; Todesvorstellungen; Körpertechniken; Begriff der Person*. Frankfurt a.M.: Ullstein 1978, S. 202. Für diesen Hinweis möchte ich mich herzlich bei Susanne Bernhardt bedanken.
- 2 Im Folgenden wird die männliche Form ‚Zuschauer‘ verwendet, wobei die weiblichen Zuschauerinnen jeweils mitgemeint sind.
- 3 Barthes, Roland: «Beim Verlassen des Kinos». In: *Filmkritik* Jg. 20, 1976, H. 7, S. 290–293, hier S. 292.
- 4 So schreibt die *Main Spitze* aus Rüsselsheim am 09.06.1951 in einer Rezension zu WINCHESTER 73 (USA 1950). Weiter unten wird noch ausführlicher auf die Rolle des Zuschauers in den Rezensionen eingegangen.

verkörpert zu verstehen. Kino findet statt in der Wahrnehmung von Erfahrung und der Erfahrung von Wahrnehmung.⁵

Ein zweiter Aspekt der Interaktion von Zuschauer und Film lässt sich als doppelter, wechselseitiger Transformationsprozess beschreiben. Seit längerer Zeit schon betonen kulturhistorische und kulturtheoretische Ansätze die Offenheit der Kinobilder und verweisen auf die polysemen Strukturen medialer Produkte.⁶ Die Intentionen, die die Filmproduzenten während der Bildproduktion verfolgen, entsprechen nicht zwingend den Interpretationen des Zuschauers, der aus mehreren existierenden Sehangeboten «eigene Lesarten gemäß eigener Bedürfnisse, Wünsche und Ideologien entwickelt.»⁷ Filme machen zunächst nur Angebote. Geht man davon aus, dass die Zuschauer nicht allen Vorgaben der Filme folgen, diese teilweise nicht einmal erkennen, gelangt man notwendig dazu, zu fragen, wie denn die Filme gesehen wurden, wie die Interaktion von Zuschauer und Film vonstatten ging. Welche Transformationen wurden vom Zuschauer am Film durchgeführt?

Wenn Kinoanalyse zugleich Gesellschaftsanalyse sein soll, wird sich das Interesse, ausgehend von den Transformationen am Film in die andere Richtung verschieben: Welche Transformationen führte der Film am Zuschauer durch? Damit wird die Interaktion von Film und Zuschauer zum Gegenstand einer kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Annäherung an die Wirkung von Kino. Medienwirkung selbst verschließt sich dem direkten analytischen Zugang⁸ und findet ihren Platz in der *black box* des Rezipientenbewusstseins.

- 5 Vgl. Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992. Für das gewachsene Interesse am Körper des Zuschauers in der deutschen Filmwissenschaft vgl. beispielsweise Morsch, Thomas: «Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos». In: *Medienwissenschaft* Jg. 14, 1997, H. 3, S. 271–289; Ders.: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink 2011; Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007; Pauleit, Winfried: «Barthes' dritter Sinn». In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried; Ruffert, Christine; Schmid, Karl-Heinz; Tews, Alfred (Hg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 66–74; Robnik, Drehli: «Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie». In: Felix, Jürgen (Hg.): *ModerneFilmTheorie*. Mainz: Bender 2003, S. 246–280.
- 6 Vgl. bspw. Staiger, Janet: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press 2000; Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München: Quintessenz 1995, S. 85ff.
- 7 Winter, Rainer: «Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den (perversen) Zuschauer. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen». In: Mai, Manfred; Winter, Rainer (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem 2006, S.79–94, hier S. 81.
- 8 Einen guten Überblick über die Medienwirkungsforschung liefert Otto, Isabell: *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. Bielefeld: Transcript 2008.

Ein sinnvoller Zugriff auf die Wirkung von Kino kann daher nur über die Analyse des Inputs (das heißt, der rezipierten Filme) und des Outputs (der dazu vorhandenen Rezeptionsdokumente) erfolgen. Dabei erfolgt zuerst eine Annäherung an die Sehweise (die Transformation des Films durch den Zuschauer), um dann auf die Transformationen des Films am Zuschauer zu schließen. Beides wird weiter unten vorzuführen versucht, jedoch soll zuvor ein methodisch notwendiger Umweg vorgeschlagen werden, der die Rolle des historisch spezifischen Blicks und des historisch sozialisierten Zuschauerkörpers dazwischenschaltet und verortet. Der Ort hierfür ist das Kino.

Für eine Fragestellung, die sich aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive für Film und Zuschauer interessiert, spielt das Kino als Ort eine besondere Rolle. Das Kino, eingebettet in den Kontext sozialer Alltagspraxis, erzeugt einen gesellschaftlichen Raum, der sowohl individuelle als auch kollektive und gesellschaftliche Erfahrungen prägt und organisiert.⁹ Dass die Filmgeschichte die Geschichte des Kinos als Ort lange Zeit vernachlässigt hat, ist ebenso zutreffend, wie die Anzahl an neuen stadthistorischen Einzelstudien zur Geschichte des Kinos vor Ort mittlerweile beträchtlich ist.¹⁰ Dennoch fehlt es an Studien, die in größerem Maßstab (auf Meso- oder Makroebene) die Geschichte des Kinos als Ort in diejenige gesellschaftlicher Entwicklungen einzubinden versuchen, und Kinogeschichte als Gesellschaftsgeschichte verstehen.¹¹ Mit Blick auf die Interaktion von Zuschauer und Film liegt das Defizit der Forschung noch immer «in der vorläufigen Beibehaltung des Werk-Bezugs (Film bzw. mediales Kommunikat) und der zwangsläufigen Vernachlässigung

9 Vgl. Hake, Sabine: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press 2001, S. 68; zum Kino als «cultural memory» vgl. besonders Kuhn, Annette: *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press 2002.

10 Vgl. Paech, Anne: «Von der Filmgeschichte vergessen. Die Geschichte des Kinos». In: Hackethner, Knut (Hg.): *Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Berlin: Ed. Sigma 1989, S. 41–49. Für neue stadthistorische Studien zum Kino vgl. bspw. Lenk, Sabine: *Vom Tanzsaal zum Filmtheater. Eine Kinogeschichte Düsseldorfs*. Düsseldorf: Droste 2009; Strohmeyer, Julia: *Vom Wanderkino zum Multiplex. 100 Jahre Kinogeschichte in Bamberg (1907–2007)*. Saarbrücken: VDM 2009; Lerch-Stumpff, Monika (Hg.): *Neue Paradiese für Kinofüchtlige. Münchner Kinogeschichte 1945–2007*. München: Dölling und Galitz 2008; Protze, Judith: *Oldenburger Lichtspiele. Film- und Kinogeschichte(n) der Stadt Oldenburg*. Oldenburg: Bis 2004; Nünthel, Ralph: *UT Connexions & Co. Kinogeschichte(n) aus Leipzig-Süd*. Beucha: Sax 2004.

11 Für die Zeit des Nationalsozialismus liegen zumindest zwei umfangreichere Kinogeschichten vor, die das Kino und seine Zuschauer innerhalb der Gesellschaft verorten. Vgl. Stahr, Gerhard: *Volkskommunikation vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin: Theissen 2001; Kleinhaus, Bernd: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*. Köln: PapyRossa 2003. Erweiternd dazu Zimmermann, Clemens: «Landkino im Nationalsozialismus». In: *Archiv für Sozialgeschichte* Jg. 41, 2001, H. 41, S. 231–244.

des Subjekts, des Ortes und den Bedingungen der Rezeption (z.B. Zuschauer im Kino).»¹² Das vernachlässigte Subjekt schreibt nach seinem Besuch über den Ort Kino:

Es gibt eine «Kino-Situation», und diese Situation ist prä-hypnotisch. Im Sinne einer echten Metonymie wird das Nachtschwarz des Kinos präfiguriert von der «dämmernden Träumerei» (nach dem Wort von Breuer und Freud der Hypnose vorgeordnet), die diesem Schwarz vorausgeht und von Straße zu Straße, von Plakat zu Plakat das Subjekt dahin führt, sich schließlich abgrundtief zu versenken in einen dunklen, anonymen, indifferenten Kubus, wo dies Fest der Affekte stattfindet, das Film heißt.¹³

Der Begriff «Kinosituation» ermöglicht es, den Kinobesuch in die gesellschaftliche Welt hinein beziehungsweise hinaus – «auf die Straße» – zu verlängern. Diese Verlängerung erfolgt in beide Richtungen, sowohl vor den Kinobesuch, er wird «präfiguriert», als auch in die Zeit und den Raum hinein, der beim Verlassen des Kinos sich öffnet. Das Kino ist, und das ist oft gesagt worden,¹⁴ ein Ort, der bestimmte Voraussetzungen der Rezeption schafft. Die Rezeption von Film ist immer mit dem Raum und der Situation, in der Film vorgeführt wird – dem Schwarz, der Stillstellung des Zuschauers und der gesellschaftlichen Einbindung der Institution Kino – verbunden. Zugleich, und hier möchte ich Roland Barthes' Beobachtungen historisieren, ist das Kino ein Ort, der diese Rezeptionsvoraussetzungen seinerseits erst unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen hervorbringt: «Cinema proposes its image of reality to a spectator who wishes to resolve an enigma, who is concerned to gain the answer to particular questions, the resolution to specific problems.»¹⁵ Zwar stellt die technische Anordnung Kino einen bestimmten Rahmen, aber die Probleme und Fragen generieren die Zuschauer. Die gesellschaftliche Institution Kino wandelt sich, sie wird zu unterschiedlichen historischen Momenten verschieden genutzt. Sie macht zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedlichen Zuschauern unterschiedliche Angebote. Kino ist keine Konstante. Die Rezeption im Kino ist verbunden mit einer spezifisch historischen Art und

12 Schenk, Irmbert: «Derealisierung» oder «aufregende Modernisierung»? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In: Ders. (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren 2000, S. 112–129, hier S. 113.

13 Barthes: «Beim Verlassen des Kinos», S. 290.

14 Vgl. die Diskussion über das Kino-Dispositiv. Baudry, Jean-Louis: «The Apparatus. Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema». In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, S. 299–318.

15 Ellis, John: *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London: Routledge 1992, S. 77.

Weise des ›Ins-Kino-Gehens‹ und des ›Im-Kino-Seins‹; zugleich ist sie verbunden mit historisch sich wandelnden Erwartungen und Wünschen, bewussten und unbewussten, an das Kino.

Die gesellschaftlichen Gegebenheiten, die Rolle des Kinos in der historisch-gesellschaftlichen Situation und das Angebot von und in den Kinos führen zu einer bestimmten Kinonutzung. Diese dynamische Konstitution des Kinos, dessen gesellschaftlicher Situation und der von ihm hergestellten Kinosituation, also die Art der Nutzung und Rezeption des Kinos, gilt es zu rekonstruieren. Denn die Interaktion von Zuschauer und Film findet hier statt, «in the space between the audience and the screen, in the transient act of consumption of the shadow images of cinema's Great Dark Room.»¹⁶

Kinosituation und Rekonstruktion historischer Sehweisen

Innerhalb einer solchen Kinosituation kann nun die Frage nach einer historischen Sehweise, nach einem spezifischen Blick und dessen transformatorischer Wirkung auf den Zuschauer neu gestellt werden. Ich werde als Beispiel einer solchen Rekonstruktion die Analyse von Rezensionen amerikanischer Western innerhalb einer historisch spezifischen Kinosituation umreißen: jene der Bundesrepublik der frühen 1950er Jahre.

Um 1948 vollzog sich in Deutschland ein Wandel der sozialen Funktion des Kinos. Während des Krieges, spätestens seit der Vormarsch gegen die Sowjetunion ins Stocken geraten war, und noch in der direkten Nachkriegszeit erfüllte das Kino für die Zuschauer vor allem eskapistische Funktionen und wurde als weitestgehend politikfreier Raum genutzt, um den Mangel des Alltags zwei Stunden vergessen zu können.¹⁷ Im Zuge der Währungsreform 1948 kam es zunächst zu einem schlagartigen, kurzfristigen Rückgang der Kinobesucherzahlen. Das wenige Zuviel an Geld wurde jetzt nicht mehr an den begehrten Ort Kino getragen, sondern um einer begehrten Zukunft willen zu

16 Maltby, Richard: «Introduction. ›The Americanisation of the World‹». In: Stokes, Melvin; Maltby, Richard (Hg.): *Hollywood Abroad. Audiences and Cultural Exchange*. London: BFI 2004, S. 1–20, hier S. 16.

17 Vgl. für die Kriegszeit Stahr: *Volksgemeinschaft*, S. 292. Für die Besatzungszonen vgl. Clemens, Gabriele: «Umerziehung durch Film. Britische und amerikanische Filmpolitik in Deutschland 1945–49». In: Segeberg, Harro (Hg.): *Mediale Mobilmachung II. Hollywood, Exil und Nachkrieg*. München: Fink 2006, S. 243–271; Gleber, Peter: «Kino als Überlebensmittel. Anfänge und Bedeutung dieses Mediums in der französischen Zone unter besonderer Berücksichtigung der Großstadt Ludwigshafen am Rhein 1945–1949». In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* Jg. 145, 1997, H. 1, S. 403–429.

vermehrten gesucht.¹⁸ Jedoch stabilisierte sich die Zuschauerzahl schnell wieder und stieg dauerhaft bis 1956, dem Jahr mit den meisten Kinobesuchen der deutschen Geschichte. Es wurde wieder ins Kino gegangen, aber es wurde anders ins Kino gegangen. Es ist eine Entwicklung weg vom Kino als Ort um den Mangel des Alltags zu vergessen und hin zu einem Ort der Konsum- und Freizeitgesellschaft zu beobachten. Diese Entwicklung, häufig beschrieben als Amerikanisierung und «Modernisierung», findet in den späten 1950er Jahren ihren Abschluss. Zuvor aber, in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren, in einem Spannungsfeld aus Modernisierung und Restauration, war das Kino nicht mehr nur Ort der Flucht und noch nicht Ort der Freizeit, es war vielmehr «embedded in the politics of culture and identity.»¹⁹ Das Kino, in einer Zeit von «Modernisierung» und gesellschaftlichem und individuellem Umbau, arbeitete an diesem Umbau selbst mit. Es übte sich nun als Ort für den individuellen Umgang mit den gesellschaftlichen Wandlungsprozessen und den damit einhergehenden identitären Fragen. Innerhalb dieses Handlungsrahmens, dieser Kinosituation, entfaltete sich dann ein historisch spezifischer Blick.

Dieser Blick betrifft den gesamten Körper. Schon der Akt des Sehens ist körperlich und häufig sind Körper Objekte des Sehens.²⁰ Der Blick entsteht durch den Körper und im Körper, er wird vom Körper konstituiert. Für Maurice Merleau-Ponty ist der Blick, der vom Körper ausgeht, das Entscheidende: «Immer sehen wir nur von irgendwoher, ohne daß aber das Sehen

18 Tatsächlich stieg, parallel zu den fallenden Kinobesuchen, die Totobegeisterung der Bevölkerung, vgl. Anonym: «Kinobesuchern fehlen letzte Groschen». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 17.11.1949.

19 Fehrenbach, Heide: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1995, S. 2. Für die Ansicht, dass auch in den 1950er Jahren das Kino hauptsächlich noch eskapistisch genutzt wurde, vgl. Gleber: «Kino als Überlebensmittel», S. 429; und Kreimeier, Klaus: «Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms». In: Hoffman, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.): *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt a.M.: Dt. Filmmuseum 1989, S. 8–32, hier S. 19.

20 Auch in diesem Zusammenhang ist es das Verdienst einer feministischen Filmtheorie auf diesen Punkt aufmerksam gemacht zu haben. Vgl. Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: *Screen* Jg. 16, 1975, H. 3, S. 6–18; Williams, Linda: «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quarterly* Jg. 44, 1991, H. 4, S. 2–13; Schlüpmann, Heide: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1990. Die Analyse der Rezensionen wird zeigen, dass auch beim Western der Körper eines der zentralen Objekte des Sehens war.

in seiner Perspektive sich einschlösse.»²¹ Der Blick ist immer selektiv und situativ, er ist verkörpert und damit auch sozial strukturiert.

Der eigene, historisch sozialisierte, im Kino sitzende Körper des Zuschauers und die anderen Körper auf der Leinwand interagieren. Die somatischen Reaktionen der Zuschauer folgen auf die Aktionen auf der Leinwand, der (Körper im) Film wird im Kino körperlich aufgenommen. Die Materialität der Bilder trifft auf den Körper der Zuschauer: «Das Dispositiv Kino gestattet also ein besonders versunkenes, intensives Zuschauen, ein weitgehendes Vergessen des eigenen zugunsten der fremden Körper, die man wahrnimmt und in die man sich einfühlt.»²² Der «täuschend ähnliche Stofffetzen», auf den man sich stürzt.

Diese Körperlichkeit auf Seiten der Zuschauer ist auch im Schreiben über den Film, in den Rezensionen der Western in den 1950er Jahren deutlich und ein ständig anwesendes Motiv. So «gehen die Kinobesucher mit einem Auge lesend, mit dem anderen fasziniert der Handlung folgend, fanatisch mit und gebärden sich den «Helden» auf der Leinwand gleich.»²³ Das Westernkino, das macht die Filmberichterstattung der frühen 1950er Jahre in der Bundesrepublik klar, ist für das Publikum ein Körpererlebnis und nur «[f]ür Leute, deren Nerven auch einer motorisierten Baumsäge standhalten können.»²⁴ Es ist die Rede von der Spannung, die spürbar in der Luft des Kinosaals liegt, und die man «im Zuschauerraum förmlich knistern hören kann»²⁵; von angespannten Nerven, Zwischenrufen, von körperlichen Entladungen, Wegducken und Schutzsuchen im Dunkel des Kinosaals.²⁶

- 21 Maurice Merleau-Ponty zitiert nach Diehl, Paula: «Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus». In: Dies. (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*. München: Fink 2006, S. 9–30, hier S. 11.
- 22 Brinckmann, Christine Noll: «Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze». In: Heller, Heinz. B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren 1999, S. 111–120, hier S. 113.
- 23 So schreibt Horst Axtmann am 21.01.1950 in der *Film-Woche* über *Three Men from Texas* (USA 1940).
- 24 So eine Rezension zu *JOHNNY GUITAR* (USA 1953) in *Der neue Film*, 28.10.1954.
- 25 *Göttinger Presse* vom 17.01.1953 über *ONLY THE VALLANT* (USA 1951). Zum selben Film vgl. bspw. *Stuttgarter Zeitung* vom 12.03.1953 und *Neckar-Echo Heilbronn* vom 14.01.1953.
- 26 Vgl. für *DUEL IN THE SUN* (USA 1946) bspw. *Der Tag*, 11.01.1953; für *YELLOW SKY* (USA 1948) bspw. *Berliner Anzeiger*, 27.05.1951; für *RAMROD* (USA 1948) bspw. *Film-Dienst*, 03.04.1953; für *COLORADO TERRITORY* (USA 1949) *Telegraf*, 09.07.1950; für *JOHNNY GUITAR* (USA 1953) bspw. *Frankfurter Abendzeitung*, 02.11.1954; für *ESCAPE FROM FORT BRAVO* (USA 1953) bspw. *Der Tagesspiegel*, 04.12.1954; für *THE FORTY NINERS* (USA 1954) bspw. *Film Echo*, 28.01.1956; für *THE SEARCHERS* (USA 1956) bspw. *Badische Zeitung*, 22.01.1957 und *Südwest Rundschau*, 21.01.1957; für *SEVEN MEN FROM NOW* (USA 1956) bspw. *Film Echo*, 10.11.1956; für *3:10 TO YUMA* (USA 1956) bspw. *Kölnner Stadtanzeiger*, 26.10.1957.

Im Rahmen einer identitätssuchenden Kinosituation, verbunden mit Erwartungen an das Kino, entfaltet sich eine historische Sehweise, die ich nun im folgenden kurz und ansatzweise für den amerikanischen Western in der Bundesrepublik empirisch erarbeiten und rekonstruieren möchte.²⁷

Die Analyse von Rezensionen in der regionalen Tagespresse liefert über die Tatsache der körperlichen Aufnahme hinaus weitere Hinweise zur Wahrnehmung des Western in Deutschland. So tauchen einige Motive gehäuft auf, während andere filmgeschichtlich zu erwartende Motive vollständig fehlen. Aus diesen Analysen kann in einem ersten Schritt vorsichtig die Selektivität und Situationalität des Sehens rekonstruiert werden.

Jene häufig wahrgenommenen Motive könnten dann weiter als *cues* bezeichnet werden, die den Zuschauer anregen, bestimmte Wahrnehmungsaktivitäten aufzunehmen. Die Untersuchung dieser Motive würde dann eine Annäherung an die «Interaktion zwischen den formalen Strukturen des Werks und den mentalen Verarbeitungsprozessen des Zuschauers, der auf diese Strukturen antwortet»²⁸, erlauben. Die analytische Verzahnung der in den Rezensionen häufig aufscheinenden *cues* mit dem kulturellen, sozialen Kontext und der Kinosituation einerseits, mit den Filmen andererseits, ermöglicht den Entwurf der Rekonstruktion historischer Seherfahrung.

Das entscheidendste Motiv, das in den Rezensionen der Western in den 1950er Jahren auftauchte, war zunächst wenig überraschend – die Hauptfiguren. Entscheidend hierbei ist aber eine semantische Verschiebung, die um 1948/49 einsetzt und 1952 abgeschlossen ist:²⁹ die Verschiebung vom Helden zum Typen, und damit die Erweiterung der Hauptfigurengruppe um den Bösewicht, den Schurken. Die Figurenkonstellation – der Westerner und sein Gegenüber – war für die Faszination am Western in Deutschland, so die Analyse des Outputs, maßgeblich.

Die genaue Figurenanalyse zeigt dann, dass die Hauptfiguren über ihre prominente Position im Film und die Stärke ihrer Leinwandkörper Anschlussmöglichkeiten für eine außerhalb des Kinos in die Krise geratene deutsche Männlichkeit bieten konnten. Im Gegensatz zu den vor Ort stationierten ame-

27 Ausführlich dazu: Wegerer, Jonas: *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948–1960). Eine rezeptionshistorische Analyse*. Stuttgart: Ibidem 2011.

28 Thompson, Kristin: «Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 1998, S. 409–446, hier S. 424.

29 Die Ergebnisse beruhen auf der Analyse von über 300 Rezensionen aus regionalen Tageszeitungen zu Western, die zwischen 1946 und 1959 in deutschen Kinos erstaufgeführt wurden.

rikanischen GIs präsentierte der Westerner in der sicheren Distanz der nahen Leinwand das Modell einer neuen, amerikanisch geprägten Männlichkeit. Das Neue an diesem Modell der Männlichkeit ist die Konfrontation des Helden mit einem ähnlichen Gegenüber. Der Westerner produziert seine Männlichkeit nicht über ein stark kontrastierendes Gegenüber, sondern über eine ähnliche Figur. Durch den Verlust eines konkreten anderen Gegenüber (eines rassisch Anderen), der mit dem verlorenen Krieg und der verlorenen hegemonialen deutschen Männlichkeit einherging,³⁰ musste dieses neue Modell erlernt werden. Das Kino als Ort der Suche nach Identität und der Westerner als vermittelnde Figur boten den Zuschauern, nicht nur den männlichen, die Möglichkeit dieses komplexe Modell einzuüben. Der Westerner, so wie ihn die deutschen Kinogänger sahen, konnte ein wenig dazu beitragen, den Zuschauer zu transformieren, ihn sanft mit einer komplexen Wirklichkeit der «Modernisierung» versöhnen. Neue Konzepte von Körperlichkeit und Männlichkeit konnten in einem geschützten Raum, im Kino, erstmals probiert werden.

Noch einmal der Zuschauer:

In eben diesem städtischen Schwarz ist die Freiheit des Körpers am Werk; diese unsichtbare Arbeit aller möglichen Affekte nimmt ihren Ausgang von einem echten kinematographischen Kokon; der Filmzuschauer könnte die Devise der Seidenraupe zu der seinen machen: *inclusum labor illustrat*: weil ich eingeschlossen bin, arbeite und erstrahle ich in all meinem Begehren.³¹

30 Zum Männlichkeitsbild vgl. Mosse, George: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1997, S. 230ff.; Kaltenecker, Siegfried: «Weil aber die vergessene Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus». In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender. Geschlecht und Identitäten*. Wien: Passagen 1995, S. 91–109, hier S. 91f.

31 Barthes: «Beim Verlassen des Kinos», S. 291.