

Renate Lippert: Vom Winde verweht. Film und Psychoanalyse

Frankfurt/M.: Stroemfeld/Nexus 2002, ISBN 3-86109-162-3, 176 S., € 28,–

Wer sich über den aktuellen Stand der filmwissenschaftlichen Forschung zum Verhältnis von Kino und Psyche informieren möchte, findet in Renate Lipperts Untersuchung *Vom Winde verweht. Film und Psychoanalyse* einen hervorragenden Ausgangspunkt. Als theoretische Basis für ihre Analyse des melodramatischen Filmklassikers *Vom Winde verweht* (1939) bilanziert die Autorin die psychoanalytische Filmforschung im Kontext feministischer Kinotheorie, liefert aber nicht nur – von Laura Mulveys Artikel *Visuel Pleasure and Narrative Cinema* ausgehend – einen umfassenden Forschungsbericht zu zentralen Fragen und Themen wie „Ist der Blick männlich?“ oder „Phantasie und Kino“, sondern führt die Ansätze psychoanalytisch-feministischer Kinotheorie beispielsweise in dem Punkt wei-

ter, dass sie das narrative Kino in seiner Wirkung auf den Zuschauer nicht dem „Traum“ sondern eher dem „Tagtraum“ (S.51) ähnlich sieht, also deutlich macht, dass Realismus und Imagination in der visuellen Kultur des Films stets vermählt sind. „An der Schnittstelle zwischen physischem Objekt und Halluzination bringt das Filmbild das in das Identifizierbare und Einzuordnende (und sicher ist nichts stärker identifizierbar als das Sichtbare) herein, was jenseits des Identifizierbaren liegt: der unsymbolisierte Trieb, unfixiert im Objekt, bzw. wie Kristeva es ausdrückt, Aggressivität.“ (S.53) Lippert argumentiert weiter: „Denn da das Kino sich an der Schnittstelle zwischen realem Bild und Halluzination befindet, kann das Filmbild (das kinematographische Objekt) die Spuren des noch nicht fixierten, unsymbolischen Triebes in das Identifizierbare hineintragen.“ (S.53) Deshalb – so Lippert – „ist der Schluß zu ziehen, dass das Kino Visionen, Ausblicke, ein Erleben und ein Verhältnis zum Bild erlaubt, das nicht an die Herrschaft der Sprache gebunden ist und zugleich in Korrespondenz mit Kräften treten kann, die gesellschaftlich reglementiert und ausgegrenzt sind.“ (S.53) Hier ist der zentrale Punkt in Lipperts Neuformulierung psychoanalytischer Filmtheorie benannt. Sie möchte „die körperlichen und dezentralen Sensationen der Zuschauer und damit die Lust, die im Körper in bezug auf ein Bild hervorgerufen wird,“ (S.51) ernst nehmen, statt sie – wie die Forschung vor ihr – weitgehend zu ignorieren. „Die psychoanalytische Filmtheorie hat sich dabei, wie ich meine, nur einseitig und auf die ‚distanzierten‘ visuellen Wahrnehmungen konzentriert und damit einen entkörperlichten und zentrierten Blick auf ein abwesendes Objekt bevorzugt“ (S.51). Demgegenüber will Lippert „ein Modell des Sehens“ begründen, „welches hilft, das lustvolle Erleben und die körperlichen Sensationen, die durch Bilder erzeugt werden, zu erklären und besser zu verstehen“ (S.52). In der Begründung dieses Modells, das die physischen Wirkungen der visuellen Kultur des Films und insbesondere die von „Körpergenres“, wie Linda Williams die ‚niederen Genres‘ Horror, Pornografie und Melodrama bezeichnet hat, besser in den Blick nimmt, stützt sich Lippert auf Freuds Konzept der Urphantasie. Wohlwissend um das Wesen des Kinos, die nonverbale Kraft filmischer Wirkungen, wagt Lippert in ihrem filmanalytischen Ansatz, den „mythischen Funktionen von Phantasien“ nachzugehen, die Freud „als Wiederholung und ‚Lösungen‘ wesentlicher Rätsel, mit denen sich das Kind konfrontiert sieht“ (S.96), erklärte. „Im wesentlichen liegen sie auf drei Gebieten: Das Rätsel des Ursprungs sexueller Begierde, das durch die Phantasie der Verführung gelöst wird; das Rätsel des Ursprungs des Geschlechtsunterschieds, das durch die Phantasie der Kastration gelöst wird; und das Rätsel des Ursprungs des Selbst, das gelöst wird durch die Phantasie des Familienromans, bzw. der Rückkehr zu den Ursprüngen.“ (S.97) Diesen urphantastischen Gehalt weist Lippert sehr profoundly für das ‚Körpergenre‘ Melodrama am Beispiel des Klassikers *Vom Winde verweht* nach, wobei sie ihre fundierten praktischen Filmanalysen im zweiten Teil des Buches zuvor theoretisch sehr klug durch Kristevas Thesen zur Weiblichkeit, Lacans ‚Suture‘-Theorie und Torok/

Abrahams psychoanalytisches Konzept der ‚Krypta‘ untermauert, das sie direkt erzähltheoretisch für eine schlüssige Analyse der hermetischen narrativen Struktur von Viktor Flemings Epos umzusetzen versteht. Das einzig Befremdliche in Lipperts ansonsten stringent auf die späteren Filmanalysen zugeschnittener Argumentation ist das Kapitel „Liebe auf den letzten Blick“, das – dem analytischen Teil direkt vorgeschaltet – doch für die anschließende Untersuchung nur wenig ergiebig ist und sich wie ein in sich geschlossenes Essay zu Thesen Walter Benjamins und anderer liest, gleichwohl aber der Beantwortung jener altbekannten Frage nach der gesellschaftlichen Bedingtheit von realen wie fiktionalen menschlichen Wahrnehmungs-Prozessen nichts Wesentliches hinzuzufügen vermag. Dieses über einen Forschungsbericht nicht hinausweisende Kapitel sollte aber keineswegs den Blick verstellen für Renate Lipperts ansonsten so schlüssig konzipierte und ihren Ergebnissen so hervorragende Untersuchung, die zeigt, wie notwendig zum Verständnis der Wirkungsweise von Filmkunst und Kino auch die Beschäftigung mit dem oft als trivial verdamnten Melodrama ist: „Selbst ein Rührstück wie *Vom Winde verweht* ist nicht nur darauf aus, „auf die Tränendrüse zu drücken“, eine bloße Nachahmung der auf der Leinwand dargestellten Empfindungen hervorzurufen. So stark diese Gefühle auch sein mögen, so überwältigend sie sich auch aufdrängen, letztlich lebt das Kino von der Dringlichkeit aufgeworfener Probleme, und es geht darum, wie sie in kulturellen Formen eingesetzt werden.“ (S.97)

Werner Barg (Berlin)