

Vinzenz Hediger

Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14177>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hediger, Vinzenz: Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous. In: Jan Sellmer, Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*. Schüren 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10), S. 41–58. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14177>.

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.

Vinzenz Hediger

Des einen Fetisch ist des andern Cue

Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie.
Lehren aus einem verpassten Rendez-vous

It is not culture's work or aim to give the victory to some rival
fetish.

(Matthew Arnold)

Filmtheorie ist zwangsläufig ein interdisziplinäres Projekt, und unter den Wissenschaften, denen sie ihr begriffliches Rüstzeug entlehnt, nimmt die Psychologie seit je eine privilegierte Stellung ein.¹ In ihren Anfängen verstand sich Filmtheorie noch als Ausdehnung der Kunstphilosophie auf einen neuen Gegenstand. Spätestens aber mit Hugo Münsterberg und seiner Schrift *The Photoplay* (1916[1996]) wird die Engführung mit der Psychologie zum Leitmotiv der Filmtheorie. Münsterberg war zwar auch noch um eine philosophische Legitimierung des Films bemüht. Die Grundlage der Argumentation aber bildeten die Erkenntnisse der experimentellen Psychologie zur Wahrnehmung von Raum und Bewegung. Rudolf Arnheims *Film als Kunst* von 1932 (Arnheim 1957) ist ein weiteres Beispiel für die Allianz von Filmtheorie und Psychologie, wobei in diesem Fall die Gestaltpsychologie der Filmästhetik Pate stand. Auch im Horizont der Realismusdebatten der Vierziger- und Fünfzigerjahre in Frankreich kam es zu einer Engführung von Filmtheorie und Psychologie, als Albert Michotte in einem Beitrag zu Etienne Soriaus *Journal International de Filmologie* aus dem Jahr 1948 den Realitätseindruck im Kino mit dem Instrumentarium der phänomenologischen Psychologie zu erklären versuchte. Die beiden bislang folgenreichsten Verknüpfungen von Psychologie, psychologischer Theorie und filmtheoretischer Reflexion allerdings stammen aus den letzten dreißig Jahren: Die psychoanalytische Filmtheorie, die in der Regel an die Psychoanalyse im Sinne Freuds (und Lacans) anschließt, und die kognitive Filmtheorie², die auf der Psychologie der Informationsverarbeitung aufbaut,

1 Vivan Sobchacks Studie *The Address of the Eye*, eine Phänomenologie des Filmerlebens im Anschluss an Merleau-Ponty, stellt einen der wenigen Versuche in der Geschichte der Filmtheorie dar, einen filmtheoretischen Gesamtentwurf aus der Philosophie heraus zu entwickeln. Vgl. Sobchack (1992).

2 Ich benutze im Folgenden den Begriff *kognitive Filmtheorie* in Analogie zum englischen *cognitive film theory* als Sammelbegriff für filmtheoretische Ansätze, die sich auf Erkenntnisse der Kognitionspsychologie abstützen.

wie sie sich seit den fünfziger Jahren im angelsächsischen Raum als Alternative zum damals das Feld der experimentellen Psychologie beherrschenden Behaviorismus entwickelte.

Theoriehistorisch gesehen, folgt die kognitive Filmtheorie auf die psychoanalytische, und sie versteht sich als Reaktion auf diese. Die psychoanalytische Filmtheorie stellt den Versuch dar, Filmtheorie als Kulturtheorie zu betreiben, d. h. aus einer psychologischen Theorie des Zuschauersubjekts eine Analyse und Kritik kultureller Zustände und Bedingungen zu entwickeln. Die kognitive Filmtheorie verfolgt in bewusster Abgrenzung dazu bescheidenere Ziele. Sie schließt bei der kognitiven Psychologie des Textverstehens an und entwickelt Modelle des Filmverstehens und Filmerlebens, in deren Zentrum in der Regel die Analyse der filmischen Form als eines doppelt gerichteten Prozesses steht: Gerichtet auf den Stoff oder die erzählte Welt einerseits und gerichtet auf die Zuschauer andererseits. Bescheidener ist dieser Ansatz, insofern er die Analyse auf eng definierte Probleme der Interaktion von Film und Rezipienten einschränkt.

Das Verhältnis von psychoanalytischer und kognitiver Filmtheorie ist aus theoriehistorischen wie aus systematischen Gründen interessant: Beide lassen sich als wichtige Etappen in der Entwicklung eines Hauptstrangs der Filmtheorie auffassen, und die Herausforderungen, die sich für die beiden Ansätze aus dem jeweils anderen ergeben, können Perspektiven der weiteren Entwicklung dieses Theoriestranges aufzeigen. Tatsächlich ließe sich die Geschichte des Verhältnisses von Psychoanalyse und Kognitionspsychologie durchaus auch als Geschichte eines verpassten Rendezvous' erzählen. So stark sich die beiden psychologischen Richtungen in ihrem Menschenbild unterscheiden, so teilen sie doch zentrale Themen. So befassen sich beide mit Problemen wie Bewusstsein, mentale Repräsentation, Bedeutung oder Informationsspeicherung und Erinnerung (vgl. Erdelyi 1984).

Gegenstand der folgenden Ausführungen sind aber nicht nur die historischen und systematischen Divergenzen und Konvergenzen der psychoanalytischen und kognitiven Filmtheorie. Im Zentrum meiner Überlegungen steht vielmehr die Frage, wie man jenes Projekt im Rahmen und nach den Kriterien der kognitiven Filmtheorie realisieren könnte, das letztlich die Pointe der psychoanalytischen Filmtheorie ausmacht: Die Verbindung von Filmanalyse mit der Analyse der Kultur. Nach einem kurzen theoriehistorischen Überblick und einem Abriss der wichtigsten systematischen Differenzen der beiden Theorieentwürfe werde ich mich deshalb im Sinn einer Begehung des Terrains mit drei Themenkomplexen befassen, die für die psychoanalytische Filmtheorie als Kulturtheorie von einiger Bedeutung waren, von der kognitiven Filmtheorie bislang aber weitgehend unbehandelt geblieben sind.

1. Was bisher geschah: Kurzer theoriehistorischer Rückblick

Die psychoanalytische Filmtheorie wies zu ihrer Legitimation immer wieder auf die gleichzeitige Entstehung und die strukturelle Verwandtschaft von Psychoanalyse und Kino hin. „It is as though, at the very moment of its birth, Freud is describing the cinematic apparatus“ schreibt etwa Stephen Heath in seinem Aufsatz „On Suture“ über eine Passage zum Funktionieren des Bewusstseins in den *Studien zur Hysterie* von 1895.³ Freuds eigene Vorbehalte gegenüber dem Kino sind bekannt. Versuchen, das Medium zur popularisierenden Darstellung seiner Lehre zu nutzen, begegnete er mit Zurückhaltung,⁴ wohl nicht zuletzt deshalb, weil er befürchtete, eine Assoziation mit der illegitimen Kunstform Kino würde die Aussicht auf Legitimierung der Psychoanalyse schmälern. Ungeachtet der Vorbehalte des Meisters war es aber schließlich doch ein Psychoanalytiker, der die ersten Umriss einer Theorie des Kinos aus psychoanalytischer Warte entwarf. Cesare Musatti, einer der prominentesten Vertreter der freudianischen Psychoanalyse in Italien, verfasste zu Beginn der Fünfzigerjahre zwei Aufsätze, in denen er Psychoanalyse für eine entwicklungspsychologisch und medienpädagogisch orientierte Analyse des Kinos und seiner Funktionsweisen nutzte. Musatti skizzierte in diesen Texten bereits einige der zentralen theoretischen Motive der späteren psychoanalytischen Filmtheorie. So weist er auf die Verwandtschaft von Film und psychischem Primärprozess im Sinne Freuds hin, ein Gedanke, der sich später auch bei Christian Metz wieder finden sollte, und Filme anzuschauen etwa hatte für Musatti ein Moment der spielerischen Regression, eine Überlegung, die von Baudry über Metz bis zu Gaylyn Studlar zum Grundbestand der psychoanalytischen Theorie gehörte.⁵

Die psychoanalytische Filmtheorie der Siebziger und Achtziger gehört in den Kontext der linken politischen Theoriebildung im Gefolge von 1968. Aus der Zusammenführung von Filmanalyse, Althusserischer Ideologiekritik und Lacanscher Subjekttheorie entwickelten die Redaktionskomitees der *Cahiers du Cinéma* und der englischen Theoriezeitschrift *Screen* die ideologiekritische Variante der psychoanalytischen Filmtheorie. Ebenfalls im Umfeld von *Screen* entstand die folgenreiche Verknüpfung von psychoanalytischer Theorie und feministischer Politik. Sie ging bekanntlich vor allem von einem Text aus, von Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ von 1973,

3 Heath 1981, 109. Vgl. dazu auch Bergstrom 1999.

4 Dazu rechnet z.B. der Versuch Siegfried Bernfelds, einen „psychoanalytischen Film“ zu konzipieren. Vgl. dazu Sierck/Eppensteiner 2000.

5 Musatti, Cesare: Cinema e psicoanalisi / I processi attivati dal cinema. In: ders.: *Psicoanalisi e vita contemporanea*. Turin 1960, S. 144–164 und S. 198–214.

der mit seiner These, der Blick im klassischen Mainstreamkino sei immer männlich, zum bislang wohl meist zitierten Aufsatz in der Geschichte der Filmwissenschaft wurde.⁶ Ähnlich folgenreich war die Verbindung von Psychoanalyse, Semiotik und Autorentheorie, die Christian Metz in den Jahren nach 1973 aus seiner Beschäftigung mit der Struktur der Film-„Sprache“ heraus entwickelte und in dem Buch *Le signifiant imaginaire* von 1977 (Metz 2000) zur Darstellung brachte.⁷

Die Quellen der kognitiven Filmtheorie sind ähnlich vielfältig. Nach dem Vorbild der Kognitionswissenschaft interdisziplinär angelegt, verbindet sie die Filmanalyse mit Ergebnissen der Psychologie, der Computerwissenschaft bzw. der Forschung zur künstlichen Intelligenz, aber auch der Kunst- und Literaturwissenschaft. Noël Carroll etwa, einer der wichtigsten Vertreter der Richtung in den USA, ist analytischer Philosoph. Peter Wuss wiederum schließt nicht zuletzt bei der Kybernetik an, und gerade in Deutschland leisteten immer wieder auch Fachpsychologen wichtige Beiträge zur Debatte, so Peter Ohler und Gerhild Nieding oder zuletzt auch Stephan Schwan.⁸ Die *cognitive film theory* amerikanischer Prägung, wie sie in den Achtzigern von Autoren wie David Bordwell und Noël Carroll initiiert und in den Neunzigern von Theoretikern wie Edward Branigan, Murray Smith, Carl Plantinga oder Torben Grodal weiter ausgearbeitet wurde, verstand sich von vornherein als dezidierte Alternative zur psychoanalytischen Filmtheorie, dem Paradigma, das die filmwissenschaftliche Debatte in der anglo- und frankophonen Welt in den Siebziger- und Achtzigerjahren dominierte.⁹ Noël Carroll nahm Aufsatz um Aufsatz VertreterInnen der psychoanalytischen Richtung wie Kaja Silverman ins Visier und bezichtigte sie der Produktion von Unsinnsprosa (Carroll

6 Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, Indianapolis 1989, S. 14–27.

7 Eine – aus theoriehistorischer Sicht – leicht verspätetes Echo fanden gewisse Aspekte der psychoanalytischen Filmtheorie in den Neunzigerjahren in der Literaturtheorie. Peter Brooks behandelt in *Psychoanalysis and Storytelling*, einer überarbeiteten Version einer Vorlesungsreihe, die literarische Form als *rhetoric of desire* und geht unter anderem von einer Analogie von *narrative* und Tagtraum im Sinne Freuds aus (Brooks 1994, 27ff). Christian Metz hatte dieselbe Analogie in den Siebzigerjahren schon für den Spielfilm vorgeschlagen (Metz 2000, 101–107).

8 Vgl. Ohler 1994; Schwan 2001. Für einen Überblick über aktuelle filmpsychologische Forschungen vgl. den Artikel von Peter Ohler und Gerhild Nieding in diesem Band.

9 Ich verwende Thomas Kuhns Begriff des Paradigmas hier in dem Sinn, in dem er sich auch in den Sozialwissenschaften eingebürgert hat (etwa bei Habermas in den Achtzigerjahren). Steven Wineberg hat in einer Kritik von Kuhns Begriffsprägung darauf hingewiesen, dass es auch in der Naturwissenschaft letztlich nur einen Übergang von einem System von Beschreibungs- und Erklärungsverfahren zu einem nächsten gegeben habe, der Kuhns Kriterium einer radikalen Neudefinition aller Begriffe und Konzepte erfülle: Den Übergang von aristotelischer zu newtonscher Physik. Der Übergang von der Newtonschen Physik zur Quantenphysik sei hingegen nur eine mehr oder weniger innerhalb des gegebenen Begriffsrahmens vollzogene Modifikation. Vgl. dazu Weinberg 1998.

1996a). David Bordwell wiederum vertrat in *Narration in the Fiction Film* die These, dass sich das Filmverstehen ohne jede Berücksichtigung seiner emotionalen Anteile beschreiben lasse. Um diese könne sich ja dann die psychoanalytische Filmtheorie kümmern, fügte er im Sinne einer Anregung an und wies der bis dahin dominierenden Methodologie eine Rolle als Hilfskraft zu, als *ancilla philosophiae* des neuen Theoriedesigns (Bordwell 1985, 30). Mit *Making Meaning* von 1989 widmete er zudem ein ganzes Buch einer vernichtenden Kritik hermeneutischer Ansätze in der Filmwissenschaft, unter die er auch die psychoanalytische Theorie einreichte.

Zumindest in den USA verlief die Auseinandersetzung zwischen kognitivistischer und psychoanalytischer Filmtheorie beiderseitig so zugespitzt, dass man von einem eigentlichen Paradigmenkrieg sprechen kann, auch wenn es der kognitiven Theorie nie gelang, die filmwissenschaftliche Debatte in einem solchen Ausmaß zu bestimmen wie die psychoanalytische. Auf die wichtigsten Streitpunkte will ich nun kurz näher eingehen.

2. Perversion vs. Kalkulation

Der zentrale systematische Unterschied zwischen der psychoanalytischen und der kognitiven Filmtheorie betrifft die Modellierung des Verhältnisses von Film und Zuschauerin. David Bordwell etwa tendiert dazu, diesen Unterschied auf die Dichotomie passiver Zuschauer (psychoanalytische Theorie) / aktiver Zuschauer (kognitive Theorie) zu reduzieren. Gemeint ist damit nicht zuletzt auch ein Gegensatz von Knechtschaft und Freiheit: Nach psychoanalytischer Lesart unterwirft sich der Film den Zuschauer, während der Zuschauer nach kognitiver Lesart den Film entwirft. Etwas neutraler könnte man auch formulieren: Die psychoanalytische Filmtheorie geht, insbesondere in ihrer ideologiekritischen Richtung, davon aus, dass der Film den Zuschauer oder die Zuschauerin konstruiert, während für die kognitive Filmtheorie der Zuschauer den Film konstruiert.

Ihre stärkste Zuspitzung erfährt die These, dass der Film den Zuschauer konstruiert, bei Laura Mulvey. Für Mulvey ist der Blick im Mainstream-Kino immer männlich; Triebkraft des Kinos ist die männliche Kastrationsangst. Der männliche Regisseur – und mit ihm der männliche Zuschauer – bewältigt seine Furcht vor dem Organmangel, indem er die Frau, die den Organmangel repräsentiert, einer ambivalenten Inszenierung unterwirft. Frauen werden im klassischen Hollywood-Kino zur "Strafe" für ihren Organmangel bald zum Objekt degradiert und gedemütigt, oder sie werden überhöht und glorifiziert dargestellt und zum Fetisch und Ersatzobjekt gemacht. Das Kino wird dabei zur Schule des Denkens. Es dient der Einübung des männlichen Blicks, und solange

es Mainstreamfilme gibt, wird der oppressive männliche Blick aus der Kultur nicht verschwinden.¹⁰

Jean-Louis Baudry (1999) wiederum setzt den Apparat des Kinos in Analogie zum psychischen Apparat und zum Dispositiv der Rezeption von Schattenspielen in Platons Höhlengleichnis und erklärt den Filmzuschauer schlechtweg zum Opfer einer ideologischen Verblendung. Für Christian Metz (2000, 64–70) wiederum weist das Filmbild die Struktur eines Fetischs auf. Im Zustand der Regungslosigkeit im Kino verfallen wir in einen schlafähnlichen Zustand, und wir behandeln die von außen ankommenden Bilder tendenziell so, wie die Bilder, die der psychische Apparat selbst produziert: als Mittel der Wunschbefriedigung. In freudianischer Terminologie gesprochen, kommt es zu einer Überbesetzung des Filmbildes, zu einer illusorischen Überbewertung oder eben zu einer Fetischisierung. Das Filmsehen hat demnach im Ganzen etwas Zwanghaftes, und nicht nur das Sehen von Filmen, die vom männlichen Blick imprägniert sind. Das gilt umso mehr, als der Filmzuschauer nach Metz sich auch in der Position des Voyeurs befindet. Er sieht den Film aus der Warte des unsichtbaren Beobachters, der ein Geschehen verfolgt, ohne selbst impliziert zu sein, und er ist darin dem Perversen verwandt, der sexuelle Lust nur aus dem Zuschauen bezieht.

Einig sind sich die psychanalytischen Theoretiker auch, dass der Zuschauer kraft der apparativen Einwirkungen auf frühere Stufen der Sexualentwicklung regrediert. Für Mulvey etwa impliziert das Filmsehen eine Regression auf die Anfänge der genitalen Sexualität, eine ständige Rückkehr zum Moment der Entdeckung des „Organmangels“. In der Regressionshypothese schimmert ein bewährter Topos der bürgerlichen Kritik am Kino durch: Der Vorwurf der Infantilität des Mediums, d.h. der Infantilisierung des Publikums durchs Medium. Zugleich aber ist es gerade die Regressionshypothese, die in der weiteren Entwicklung der psychoanalytischen Filmtheorie stärker affirmativen Modellierungen des Filmsehens den Weg bereitet. Wenn wir im Kino schon regredieren, fragte etwa Gaylyn Studlar, weshalb dann nur bis auf den Beginn der genitalen Stufe, und weshalb nicht weiter, auf präödpale Organisationsformen der Sexualität? Studlar entwarf anhand der Filme, die Josef von Sternberg mit Marlene Dietrich drehte, die Grundzüge einer masochistischen Ästhetik des Kinos und stellte die These auf, dass klassische Spielfilme die Zuschauer nicht notwendigerweise in die Position eines fetischisierenden männlichen Blicks zwingen,

10 Mulveys Theorie steht, bei aller linken Militanz, in der Tradition des bürgerlichen Vorurteils wider das Kino, dem Adorno mit seinen Analysen des Mediums erstmals auch die Dignität progressiver Philosophie verliehen hatte. Das „visual pleasure“ des Aufsatztitels ist letztlich ein „guilty pleasure“. Anders als bei Adorno ist es aber doch immerhin schon ein richtiges Vergnügen, oder vielmehr ein Vergnügen, das zwar falsch ist, aber doch komplex genug, um eine nähere Untersuchung zu verdienen.

sondern auch Raum lassen für eine polymorph perverse, in ihrer Geschlechteridentität instabile Zuschauerposition.¹¹

Eines verbindet aber auch solche stärker affirmativen Beschreibungen des Filmsehens mit den übrigen Ansätzen auf psychoanalytischer Basis: Wer jemand ist, wenn er oder sie einen Film schaut (und darüber hinaus), ist ganz wesentlich durch die Vorgaben des Films und der Apparatur der Aufführung bestimmt. Das Kino ist eine Maschine, die Subjektivität produziert, oder vielmehr eine Maschine, in der sich gewisse Gegebenheiten des Zuschauersubjekts objektivieren, deren Struktur und deren Programme sich aber ihrerseits auch wieder in der Struktur des Subjekts abbilden.¹² Die FilmzuschauerIn und das Kino bilden mit anderen Worten zusammen eine Konstellation von Mensch und Maschine, die das Menschsein im Durchgang durch apparative Vorgaben bestimmt. Im Jargon der Neuen Medien könnte man auch sagen: Gegenstand der psychoanalytischen Filmtheorie sind die apparativ bedingten Pathologien eines Cyborgs auf mechanisch-photochemischer Basis.

Die kognitive Filmtheorie hingegen fasst nicht in erster Linie den Film oder das Dispositiv des Kinos als Maschine auf, sondern den Zuschauer. Die zentrale Metapher der kognitiven Filmtheorie ist, wie die der Kognitionswissenschaft, der Computer.¹³ Das menschliche Hirn kalkuliert, lautet die Grundannahme, und der zu sehende Film stellt eine Art Rechenaufgabe dar. Gegenstand der Filmtheorie sind demnach die spezifischen mentalen Operationen, die zur Verarbeitung des filmischen Stimulusmaterials in Gang gesetzt werden, also für die Prozesse, die zur Konstruktion der Welt des Films - oder zur Konstruktion des Films als ästhetischen Gegenstands - notwendig sind. Das Filmbild ist für die kognitive Filmtheorie denn auch kein Objekt eines fetischisierenden Blicks oder ein Objekt, dass auf Grund seiner Struktur und Präsentationsweise eine fetischisierenden Blick herbeizwingt. Die kognitive Filmtheorie behandelt das Filmbild vielmehr als Träger von *cues*, um den bevorzugten Ausdruck von David Bordwell aufzunehmen: als Träger von Schlüsselreizen, die den Prozess der Informationsverarbeitung speisen und Aktivitäten wie Hypothesenbildung, Antizipation und die Konstruktion von Situationsmodellen steuern.

Die Computermetapher hat verschiedene Implikationen für die Theoriebildung. Zum einen macht sie die Theorie scheinbar blind für Geschlechter- und Rassendifferenzen und ihre historische Sprengkraft. „A focus on cognitive commonalities across all cultures exists below the threshold of cultural or social difference, and therefore discourages analysis of tensions rooted in history and cul-

11 Studlar 1985. In eine ähnliche Richtung zielen auch die Arbeiten von Linda Williams seit Beginn der Neunzigerjahre.

12 Vgl. zu diesem Komplex Carroll 1996b, 293–304.

13 Vgl. dazu insbesondere Bordwell 1989a; 1989b.

ture“, fasst Robert Stam in seiner 2000 publizierten Geschichte der Filmtheorie diesen weit verbreiteten Vorwurf gegen die kognitive Filmtheorie zusammen (2000, 242). Und zum anderen führt sie, wenn man so will, zu einer deutlichen Abkühlung der filmtheoretischen Reflexion. Stand im Zentrum der psychoanalytischen Theorie noch ein Konzept wie Begehren, so ist die kognitive Filmtheorie erst in ihrer jüngeren Entwicklung so weit gekommen, die emotionalen Anteile des Filmerlebens in ihren Modellen mit zu erfassen. Bordwells These, das Filmverstehen lasse sich ohne Berücksichtigung der emotionalen Anteile des Filmerlebens beschreiben, ist noch die eines «kalten» Kognitivsten, eines Theoretikers also, der letztlich davon ausgeht, dass Emotionen für Informationsverarbeitungsprozesse nicht von entscheidender Bedeutung sind. Haltbar war diese These indes nicht, und bereits in den Achtzigerjahren begann sich in der amerikanischen Debatte Noël Carroll als erster Theoretiker auch für Emotionen zu interessieren (wie Carroll 1990). Murray Smith, Carl Plantinga, Gregg Smith und die Autoren der Anthologie *Passionate Views* haben diese Diskussion weiter vertieft.¹⁴ Eine Abgrenzung zur psychoanalytischen Filmtheorie bleibt aber auch in ihren Arbeiten aufrechterhalten. Man beschäftigt sich explizit nicht mit (sexuellem) Begehren, dem Generalthema der psychoanalytischen Filmtheorie, sondern mit dem ganzen Fächer der Emotionen, die beim Filmsehen eine Rolle spielen.

Beigezogen werden dabei kognitionspsychologische Theorien der Emotion, wie sie etwa Richard Lazarus oder Nico Frijda in den Achtzigern und Neunzigern entwickelten. Grob gesagt, behandeln sowohl Frijda als auch Lazarus und die *appraisal theory of emotions* Emotionen als Handlungsdispositionen. Sie dienen dazu, Anliegen zu konturieren und zu einer Befriedigung dieser Anliegen zu gelangen, zu einer *concern satisfaction*.¹⁵ War es für die psychoanalytische Filmtheorie noch Begehren, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers an den Film band, so sind es in der kognitiven Filmtheorie letztlich immer die „kühle“

14 Vgl. Smith 1995; Plantinga/Smith 1999.

15 Frijda schlägt vor, am Emotionsprozess das Stimulus-Ereignis, den Regulationsprozess und die resultierende Handlung bzw. die resultierende physiologische Veränderung zu unterscheiden. Der Regulationsprozess zerfällt dabei in die Aspekte Analyse (Aufnahme der Information), Vergleich (Evaluation der Relevanz des Stimulus-Ereignisses), Diagnose (Abschätzen des Kontextes), Evaluation (Abschätzen der Dringlichkeit der Situation) und Handlungsvorschlag (Herstellen einer Handlungsbereitschaft). Vgl. dazu das Verlaufsdiagramm in Frijda 1986, 455. Lazarus unterscheidet am Emotionsprozess die Dimensionen *primary appraisal* (Primäre Einschätzung), auch als *event appraisal* zu verstehen, und *secondary appraisal* (Sekundäre Einschätzung), auch als *resource appraisal*, als Einschätzung der Handlungsmöglichkeiten zu verstehen, sowie *reappraisal*, die Neueinschätzung der Situation auf Grund der Verrechnung von *primary* mit *secondary appraisal*. Involviert in diesen Prozess sind Umweltvariablen (*primary appraisal*) und Personenvariablen (*secondary appraisal*), wobei zu den Personenvariablen individuelle Erfahrungen, Überzeugungen, Ziele etc. zählen, also die jeweils individuellen kognitiven Strukturen der betroffenen Person. Vgl. dazu auch Otto/Euler/Mandl 2000, 99.

Neugier und das Bedürfnis nach Gestaltschließung, denen die Programmangebote des Spielfilms ihre aufmerksamkeitsbindende Kraft entlehnen. Das gilt so auch noch für jene theoretischen Modelle, in denen die emotiven Anteile des Filmserlebens mit berücksichtigt sind. Ed Tan beispielsweise, der an Nico Frijdas Arbeiten anschließt, spricht in seiner Theorie der Filmemotionen einfach von einem *affective concern* in Analogie zum *cognitive concern*, wie ihn auch schon Bordwell zur Triebkraft des Filmverstehenwollens gemacht hatte. Während der *cognitive concern* befriedigt ist, wenn am Ende des Films alle zu Beginn aufgeworfenen Fragen beantwortet sind, zielt der *emotive concern* darauf, dass der Endzustand der erzählten Welt unseren Wünschen und Anliegen entspreche.¹⁶

Die kognitive Filmtheorie bemüht sich mit anderen Worten, auch und gerade in ihren Varianten, die die emotionalen Anteile des Filmsehens mit berücksichtigen, um eine im Vergleich mit der psychoanalytischen Filmtheorie entsexualisierte Beschreibung des Verhältnisses Film-ZuschauerIn.¹⁷ Nicht der Zuschauer als Opfer einer zwanghaften Verstrickung in den Text steht im Zentrum der Beschreibung, sondern der Zuschauer als rational und frei handelnde Person; nicht das Regredieren auf infantile Stufen der Entwicklung oder die Position des Voyeurs sollen modelliert werden, sondern das Funktionieren ausgereifter kognitiver und emotiver Kompetenzen. Janet Staiger weist darauf hin, dass eine solche Beschreibung ihrerseits ein Zwangsmoment aufweisen kann. Die kognitive Filmtheorie beschreibt in der Regel einen Idealfall der Rezeption, und es ist nicht ausgeschlossen, dass der erwachsene, reife, seine Rezeptionsaufgaben gewissenhaft erfüllende Filmzuschauer unter der Hand zur Norm erhoben wird, an der gemessen „perverse“, abweichende oder unvollständige Lesarten der analysierten Filmtexte als unzulänglich und minderwertig erscheinen (2000, 28–42).

Zumindest bei David Bordwell lässt sich auch eine Tendenz feststellen, die Rezeption eines bestimmten Typs von Filmen zu naturalisieren. In *Narration in the Fiction Film* greift Bordwell auf die Schematheorie von Hastie zurück, um darzulegen, dass die Erzählformen des Hollywoodkinos passgenau den Schemata entsprechen, die der Rezipient zur Verarbeitung der Stimulusinformationen beizieht.¹⁸ Erzählformen hingegen, die vom klassischen Hollywood-Modell abweichen – und wie sie Bordwell durchaus auch beschreibt, und zwar ohne

16 Tan bezeichnet den Film als *emotion machine*, was aber nichts daran ändert, dass letztlich auch er den Film als Programm behandelt, das der Zuschauer verarbeiten muss: Die Emotionen, die der Film produziert, bleiben an die kognitiven Prozesse des Zuschauers gebunden. Vgl. dazu Tan 1996.

17 Gerade für die amerikanische Debatte liegt es natürlich nahe, in dieser Entsexualisierung die Konsequenz eines kryptopuritanischen «replays» des vertrauten Pansexualismus-Vorwurf gegen die freudianische Psychoanalyse zu sehen.

18 Bordwell 1985, 36ff.

jede negative Wertung –, fordern dem Zuschauer eine zusätzliche Anstrengung ab. War das Hollywood-Kino für die ideologiekritische psychoanalytische Filmtheorie noch eine Perversion und eine Schule des verkehrten Denkens, stellt es für Bordwell ganz im Gegenteil die „natürliche“ Form des filmischen Erzählens dar. Dass ein kognitivistischer Ansatz aber nicht zwangsläufig auf eine solche Naturalisierung der dominanten Erzählkinos hinauslaufen muss, zeigt das Rezeptionsmodell von Peter Wuss (1993). Seine drei Stufen der perzeptionsgeleiteten, der konzeptgeleiteten und der stereotypengeleiteten Rezeptionsstrukturen erlauben es, die Verarbeitung beliebiger Programme zu modellieren, ohne dass man deswegen einer bestimmten Organisationsform des filmischen Stimulus einen Vorrang einräumen müsste.¹⁹

3. Film, Kognition und Kultur

Dass die kognitive Filmtheorie die psychoanalytische nicht in dem Maß abzulösen und zu ersetzen vermochte, wie dies ihre Hauptvertreter wohl am Anfang hofften, liegt unter anderem daran, dass sie für einige zentrale Fragestellungen der psychoanalytischen Filmtheorie keine neuen Antworten bereithielt. Für die Beantwortung jener Fragestellungen, die sich auf die Psychologie des Textverstehens beziehen, verfügt die kognitive Filmtheorie über das differenziertere Vokabular und die beschreibungsmächtigeren Modelle. Was aber die kulturwissenschaftlichen Fragestellungen angeht, haben Ansätze wie die *cultural studies* oder die historische Rezeptionsforschung der psychoanalytischen (wie ohnehin auch der kognitiven Filmtheorie) in den Neunzigerjahren bei weitem den Rang abgelaufen. Im Folgenden möchte ich, zumindest in Umrissen, den Versuch unternehmen, einige dieser Fragen im Rahmen eines kognitiven Ansatzes wieder aufzunehmen und dabei in der Analyse den Aspekt des Textverstehens und den Aspekt der Konstruktion kultureller Bedeutung zusammen zu führen. Den Ausgangspunkt bildet eine Wiederbesichtigung des psychoanalytischen Konzepts der *suture*. Aus dieser folgt die Frage nach der Konstruktion kultureller Bedeutung, die schließlich in die Frage nach den Bedeutungspotenzialen von Begehren mündet.

3.1 Eine Lektion in *Suture*

Ursprünglich ein Konzept aus der lacanianischen Psychoanalyse, wurde das Konzept der *suture*, des Einnähens des Subjekts in die Signifikantenkette des Films, erstmals Ende der Sechzigerjahre von den Cahiers-Kritikern in die Filmtheorie eingeführt und zur Analyse der Sogwirkung von Schuss-Gegenschuss-Konfigurationen verwendet. Für den Zuschauer verlangt die erste Einstellung

19 Für einen Vergleich der Ansätze von Bordwell und Wuss vgl. Meyer 1996.

nach der zweiten, so die Überlegung, weil das Subjekt nach der Erfahrung der Fülle strebt und deshalb die Teilansicht eines Raumes durch ihre Gegenansicht ergänzen muss. Im ersten Moment des Erblickens einer neuen Einstellung erfährt der Zuschauer ein Gefühl der Fülle, doch bald schon fehlt ihm etwas, und die Ergänzung muss erfolgen. Bleibt sie aus, so stellt sich Angst ein. Eine filmische Konvention wie die unidentifizierte Subjektive, die im Horrorfilm den Standpunkt des Monsters markiert, verleiht dieser Analyse eine gewisse Plausibilität: Nicht zu wissen, wessen Blick wir da sehen, löst eine Beunruhigung aus.

Psychoanalytische Theoretiker verwendeten das Konzept der Suture bald auch, um Dinge zu erklären wie die Tendenz von Hollywood-Filmen, Geschichten so zu Ende zu erzählen, dass keine offenen Fragen mehr blieben.²⁰ Die Überschätzung der Erklärungskraft des Suture-Konzepts durch seine Anwender böte Stoff für eine eigene psychoanalytische Untersuchung. In seiner engeren Fassung markiert es aber einen Punkt der systematischen Konvergenz zwischen psychoanalytischer und kognitiver Filmtheorie. Das „Einnähen des Subjekts in die Signifikantenkette des Films“ ist eine Metapher, die den Phänomenbereich der Prozesse abdeckt, die in der kognitiven Filmtheorie mit Konzepten wie Hypothesenbildung, Antizipation und kognitive Schließung verhandelt werden. Das Konzept der Suture neu beleben zu wollen, scheint wenig sinnvoll, sind die genannten Konzepte doch differenzierter und leichter operationalisierbar. Es könnte für die kognitive Filmtheorie aber produktiv sein, in ihren Beschreibungen der Mikroprozesse des Filmverstehens jenes psychologische Element von Angst stärker zu berücksichtigen, das im Konzept der Suture angesprochen ist.

Das Beispiel der Subjektiven des Monsters kann dies veranschaulichen. Was ist das Bedrohliche an der Subjektiven des Monsters? Was macht ihre irritierende Wirkung aus? Sie schafft eine bedeutsame Leerstelle im Situationsmodell des Zuschauers und irritiert die Gestaltschließungsprozesse, die auf eine Vervollständigung dieses Situationsmodells zielen. Ihre spezifische Effektivität verdankt sie aber einer Doppelung oder einer Spaltung. Man empathisiert zugleich mit den Protagonisten, die von ihrer Bedrohung nichts wissen, und mit der namen- und gesichtslosen Partei, von der die Bedrohung ausgeht. Hitchcock pflegte den Unterschied zwischen Suspense und Überraschung mit dem Beispiel der Bombe unter dem Tisch zu erklären. Überraschung liegt vor, wenn die Bombe einfach losgeht, Suspense, wenn die Zuschauer wissen, dass die Bombe unter dem Tisch liegt, die Protagonisten aber nicht. Die Subjektive des Monsters ergänzt, um es auf dieses Beispiel zu übertragen, den Suspense um die Einladung zur Empathie mit der Bombe, d. h. mit der nicht wahrgenommenen Bedrohung.

20 Für einen Überblick über die verschiedenen Bedeutungen des Suture-Konzepts vgl. Silverman 1986, 219–235; Heath 1981, 76–112.

Das Konzept der Suture in seiner engeren Fassung bietet einen Ansatzpunkt zur Beschreibung der spezifischen psychologischen Effektivität dieses Angebots: Angst entsteht, wenn der Gegenschuss ausbleibt und nicht preisgegeben wird, wer da blickt. Die Dynamik, die dadurch ausgelöst wird, beschreibt das Konzept der Suture nach dem Modell der Dialektik: Angst ist das Moment der Negativität, sie verlangt nach Aufhebung durch die Wiederherstellung der Erfahrung der Fülle. Tatsächlich aber ist mit der Angst, die die Subjektive des Monsters auslöst, auch eine gewisse Lust verbunden, eine komplexe Form der Angstlust, die wohl nicht zuletzt mit der Doppelung der Perspektive zusammenhängt.²¹ Die Chance für eine kognitivistische Analyse besteht in diesem Fall darin, die Angst, die sich an der Subjektiven des Monsters festmacht, nicht einfach nach bewährtem psychoanalytischem Muster nur als Anzeige des Mangels, des Fehlens von etwas zu lesen, sondern sie als eigenständigen Erlebnisgehalt aufzufassen: Als positives emotionales Moment, das einen produktiven Einbruch des vermeintlich Irrationalen in den rationalen Prozess des Textverstehens darstellt.

Nur vermeintlich irrational ist dieses emotionale Moment, weil es möglicherweise einen spezifischen Sinn hat. Um seine Rationalität erfassen zu können, muss man aber die Frage nach der Konstruktion von Bedeutung aufwerfen, oder in diesem Fall genauer: die Frage nach der Konstruktion der Bedeutung emotionaler Ereignisse im Film.

3.2 How does it feel to feel, and what does it all mean?

Der Gegensatz von psychoanalytischer und kognitiver Filmtheorie ist nicht zuletzt der Gegensatz einer hermeneutischen und einer stärker naturwissenschaftlich ausgerichteten Reflexion. Die Psychoanalyse umfasst neben der psychologischen Theorie bekanntlich auch eine hermeneutische Praxis, die latente Bedeutungen psychischer Phänomene freilegt und Bedeutungszusammenhänge rekonstruiert. Im therapeutischen Gespräch fügen sich bruchstückhafte Erinnerungen zu kohärenten Zusammenhängen und es ergeben sich Ursachen- und Motivketten, aus denen sich die behandelten Symptome erklären lassen. Die Kognitionspsychologie andererseits hält die Konstruktion von Bedeutung in der Regel für unproblematisch. Kognitionspsychologie ist die Psychologie der Informationsverarbeitungsprozesse. Sie geht davon aus, dass Mitteilungen bereits Bedeutungen tragen. Bedeutung ist also streng genommen kein Produkt des Informationsverarbeitungsprozesses und in diesem Sinn nicht von Interesse (Bruner 1990, 4).

Jerome Bruner, einer der Pioniere der Kognitionspsychologie, plädiert in seinem Spätwerk dafür, diese Bedeutungsvergessenheit der Kognitionspsychologie zu überwinden und das Interesse an den Prozessen der Bedeutungskon-

21 Zum Begriff der Angstlust vgl. Balint 1959.

struktion, von dem einst die kognitive Revolution ausgegangen war, zu erneuern.²² Bruners Impuls ist bislang nicht bis in die Filmtheorie vorgedrungen. David Bordwell unterzieht die Interpretationsmuster der psychoanalytischen Filmwissenschaft in *Making Meaning* einer eingehenden Kritik und formuliert auch schon eine knappe Antwort auf die Frage nach der Konstruktion von Bedeutung: Jede Kognition ist eine Interpretation, d. h. jede Verstehensleistung stiftet auch Sinn. Wie aber genau eine kognitionspsychologisch fundierte Filmtheorie aussehen könnte, die im Durchgang durch eine Beschreibung der Aktualgenese des Textsinns auch die kulturellen Relevanz der untersuchten Gegenstände erfasst, bleibt weiterhin abzuklären.

Die psychoanalytische Interpretationspraxis ihrerseits verfügt über verschiedene wohl etablierte hermeneutische Verfahren. Von der interpretierenden psychoanalytischen Theorie werden Spielfilme mitunter behandelt, als wären sie Fallgeschichten. Über den Held von Michael Powells Sexualmörderdrama *PEEPING TOM* erfährt man so zum Beispiel, dass er wohl nicht zum Triebtäter geworden wäre, hätte er als Kind nur mehr Liebe von seiner Mutter erfahren (vgl. Bronfen 1996). Dann wiederum erscheinen Filme als kollektive Symptome eines politischen Unbewussten, die gesellschaftliche Pathologien oder Neurosen zum Ausdruck bringen und auf ähnliche Weise dekodiert werden können wie die Symptome im therapeutischen Gespräch (Jameson 1992, 30ff). Ob man nun den Protagonisten eines Films behandelt, als hätte sein Handeln Symptomcharakter, oder ob man den Film als ganzen als Symptom behandelt: Beiden Lesarten liegt die gleiche Theorie der Aktualgenese des Textsinns zu Grunde, die Freudsche Theorie der Symptombildung, die auf der Beschreibung von Mechanismen der Traumarbeit wie Verschiebung und Verdichtung beruht. Traum, Symptom und Text sind für solche Lesarten als Gegenstände vergleichbar, insofern sie alle durch die Maskierung eines latenten Inhalts durch einen manifesten zustande kommen. Der latente Inhalt erschließt sich dabei in allen drei Fällen, in dem man sich zum manifesten Inhalt als Analytiker verhält und ihn dem Verdacht aussetzt, er sei durch Verschiebung und Verdichtung zu seiner aktuellen Gestalt gekommen.

Eine solche Ausdehnung der analytischen Technik auf die Filmanalyse birgt indes verschiedene Risiken. Behandelt man einen Spielfilm als Fallgeschichte, läuft man Gefahr, den Kunst- oder Artefaktcharakter des Gegenstands zu negieren. Spricht man von einem Spielfilm als Symptom eines politischen Unbewussten, so erweitert man individualpsychologische Kategorien unter der Hand zu soziologischen und reduziert die Gesellschaft mit einer großzügigen –

22 Bruner argumentiert „in favor of a renewal and refreshment of the original revolution, a revolution inspired by the conviction that the central concept of a human psychology is *meaning* and the process and transactions involved in the construction of meanings.“ (Bruner 1990, 33)

um nicht zu sagen: totalisierenden – Geste zum freudianischen Kollektivsubjekt. Schließlich aber schneidet man all jene Lesarten – d. h. all jene Formen der Aktualgenese des Textsinns – von der analytischen Erfassung ab, die nicht dem Muster der Inverdachtnahme des manifesten Textsinns durch einen psychoanalytisch geschulten Interpreten entsprechen. Oder anders gesagt: Die Ausdehnung der analytischen Technik auf die Filmanalyse verklärt die psychoanalytische Interpretation zum Normalfall der Rezeption.²³

Die historische Rezeptionsforschung entzieht solchen Verabsolutierungen den Boden, in dem sie in Abrede stellt, dass der Text an sich einen Sinn hat. Für Janet Staiger ist das Objekt der Analyse nicht der isolierte Text, sondern das soziale Ereignis der Rezeption und die Spuren und Protokolle, die es hinterlässt.²⁴ Die psychoanalytische Interpretation ist so gesehen durchaus eine legitime Lesart. Sie zeichnet sich ab gegenüber dadurch aus, dass sie über eine ausgefeilte Theorie der von ihr aufgedeckten Sinnstrukturen verfügt, aber sie ist eben doch nur eine Lesart unter vielen. Janet Staiger legt ihrer Analyse, ebenso wie Bordwell in *Making Meaning*, Textdokumente zu Grunde, also Filmkritiken und andere nachgelassene Protokolle der Rezeption. Fragt man aber nach den psychologischen Prozessen der Konstruktion von Bedeutung in der Rezeption, dann kann der Zugang nicht primär über Textdokumente erfolgen. Vielmehr muss man operationalisierbare Hypothesen entwickeln. Gefordert wäre dabei eine Beschreibung der Bedeutungskonstruktion, die der hermeneutischen Praxis und der „alltäglichen“ Rezeption gleichermaßen eine Theorie liefert und die Vielfalt der Rezeptionsweisen nicht hinter der Hypostasierung eines bestimmten Interpretationsmodells verschwinden lässt.

Jerome Bruner schlägt, zusammen mit anderen Autoren wie Donald Polkinghorne, Kenneth Gergen oder Donald Spence vor, das Problem der Bedeutung über eine Psychologie der Erzählung neu anzugehen (Straub 1998). Erzählung ist nach Bruner eine privilegierte Form der Konstruktion kultureller Bedeutung. Im Anschluss an Anthropologen wie Clifford Geertz geht er davon aus, dass eine Kultur aus einem Set von Normen besteht sowie einer Reihe von Werkzeugen der Interpretation, die es erlauben, Abweichungen von diesen Normen verständlich und nachvollziehbar zu machen. Geschichten erfüllen eine solche Funktion. Sie schaffen kulturelle Bedeutungen, in dem sie Abweichungen von der Regel explizieren (Bruner 1990, 47). Ihre Funktion besteht darin, intentionale Zustände handelnder Personen einsehbar zu machen, aus de-

23 Vgl. dazu auch Bordwell 1989a, 255.

24 „The object of analysis is an event, not a text: that is, it a set of affective experiences produced by individuals from an encounter with a text or set of texts within a social situation.“ (Staiger 2000, 163)

nen sich verstehen lässt, weshalb es zu einer Abweichung von den kulturellen Normen kam.

Bezieht man in die Engführung von Filmanalyse und kognitiver Psychologie die Psychologie der Erzählung mit ein, dann ergibt sich die Möglichkeit, die Aktivität der Zuschauer nicht mehr nur als Aktivität der Informationsverarbeitung, Hypothesenbildung und Antizipation zu beschreiben, sondern auch als Aktivität der Konstruktion kultureller Bedeutungen. Das Kino, so könnte dabei eine Arbeitshypothese lauten, erklärt den Zuschauer nicht einfach die Welt und macht, Kraft seiner Konstitution als erzählendes Medium, Abweichungen von kulturellen Normen verständlich. Es erlaubt seinen Adressaten vielmehr selbst ein Spiel mit kulturellen Normen. Die Subjektive des Monsters erklärt die Normverletzung, die das Monster begeht, indem es sie empathisch nachvollziehbar macht. Damit wird aber nicht nur ein kognitives Bedürfnis befriedigt (wie lässt sich das Monster verstehen?), sondern auch ein emotives (wie fühlt es sich an, das Monster zu sein?). Die Subjektive des Monsters ist mit anderen Worten Teil eines Angebots des Kinos, Szenarien (a)moralischen Verhaltens emotiv und kognitiv durchzuspielen. Oder anders gesagt: das Kino nicht als moralische Anstalt oder als Schule des Denkens zu nutzen, sondern als moralisches Laboratorium.

3.3 Wider die Symptomatik des Begehrens

Das Filmsehen wäre demnach ein moralisches Experimentieren, das hinsichtlich seiner kulturellen Bedeutsamkeit befragt werden kann. Im Hinblick auf die emotionalen Anteile heißt das auch: Das Kino ist nicht so sehr eine Maschine für die zwanghafte Produktion und Befriedigung von sexuellem Begehren. Vielmehr ist es eine Bühne der experimentellen Inszenierung von Begehren.

In der Psychoanalyse wird Begehren genealogisch erklärt. Es entsteht aus einer ursprünglichen Erfahrung des Mangels und stellt sich ein, wenn sich die Erfahrung des Mangels, in wie stark variiertes Form auch immer, wiederholt. Befriedigung ist in diesem Sinn immer eine Wiederherstellung einer ursprünglichen Fülle. In der psychoanalytischen Filmtheorie macht sich die Beschreibung von Begehren entsprechend immer an Konfigurationen des Mangels fest; Suture meint letztlich auch die Dialektik von Mangel und Befriedigung.

Eine Alternative dazu bieten Arbeiten analytischer Philosophen aus den Achtzigern und frühen Neunzigern, wie etwa Ronald de Sousas Studie zur Rationalität der Emotion.²⁵ De Sousa schlüsselt das Begehren nicht von seinem Ursprung her auf, sondern von seinem Ziel. Er unterscheidet verschiedene Typen des Begehrens unter anderem danach, ob sie auf eine punktuelle oder eine prozesshafte Form der Befriedigung abzielen, wobei das Begehren untrennbar mit

25 Vgl. de Sousa 1990, insbes. Kapitel 8, *Desire and Time*, sowie S. 205f.

dem entsprechenden Schlüsselszenario verbunden ist, also mit der Antizipation der Befriedigung, oder anders gesagt: mit einer Befriedigungsfantasie.

An die Stelle einer schematisierten Genealogie des Begehrens tritt so – vorerst wieder – die Typologie seiner Befriedigungsszenarien. Auf die Analyse von Filmen übertragen heißt das: Anstatt danach zu fragen, wovon die Subjektive des Monsters ein Symptom ist, belässt man sie in ihrem Eigenwert und fragt danach, woher ihre spezifische psychologische Effizienz rührt, d. h. welche Art von Befriedigungsszenario hier vorliegt. Ein solcher Perspektivenwechsel hat verschiedene Vorteile. Man lässt die psychoanalytische Metaphysik des Mangels hinter sich und läuft in der Analyse weniger Gefahr, das behandelte Beispiel zum Beleg einer metaphysischen Theorie zu reduzieren. Zudem schärft man seinen Blick für die Differenzen der verschiedenen Befriedigungsszenarien und entzieht sich dem Zwang, ihre Vielfalt auf eine einzige Quelle und einen einzigen ursprünglichen Sinn zurückzuführen.

Man muss mit anderen Worten „das und das, was so offenbar unvollständig erscheint, als etwas Vollständiges auffassen“, wie Wittgenstein die „Schwierigkeit des Verzichtens auf jede Theorie“ formuliert (1984, 138). Denn nichts würde dem Fächer der Lüste, die das Kino gewährt, weniger gerecht werden als eine Beschreibung, die hinter jeder neuen Ausfaltung nur das monotone Drängen desselben alten, kulturvorgängigen Triebes erkennt.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (1957) *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Balint, Michael (1959) *Thrills and Regressions*. London: Whitacker.
- Baudry, Jean-Louis (1999) Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: Leo Braudy, Marshall Cohen: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Fifth Ed. New York: Oxford University Press, S. 345–355.
- Bergstrom, Janet (1999) *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis. Parallel Histories*. Berkeley/London: California University Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Wisconsin University Press.
- (1989a) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1989b) A Case for Cognitivism. In: *Iris*, 9, S. 11–40.
- (1989c) A Case for Cognitivism. Further Reflections. In: *Iris*, 11, S. 107–112.
- Bronfen, Elisabeth (1996) Killing Gazes, Killing in the Gaze. On Michael Powell's PEEPING TOM. In: Zizek, Slavoj / Salecl, Renat: *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham/London: Duke University Press, S. 59–89.
- Brooks, Peter (1994) *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford: Blackwell.
- Bruner, Jerome (1990) *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. London/New York: Routledge.

- (1996a) *The Image of Women in Film. A Defense of a Paradigm*. In seinem *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 260–274.
- (1996b) *Mind/Film Analogies. The Case of Hugo Münsterberg*. In seinem *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 293–304.
- Erdelyi, Matthew (1984) *Psychoanalysis. Freud's Cognitive Psychology*. New York: W. H. Freeman.
- Frijda, Nico (1986) *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. London/Basingstoke: Macmillan.
- Jameson, Fredric (1992) *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: No-dus, S. 64–70.
- Meyer, Corinna (1996) *Der Prozess des Filmverstehens. Ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*. Alfeld/Leine: Coppi.
- Michotte, Albert (1948) Le caractère de “réalité” des projections cinématographiques. In: *Révue internationale de Filmologie*, Oct. 1948, S. 248–261.
- Mulvey, Laura (1989) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In ihrem *Visual and Other Pleasures*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 14–27.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*. Hrsg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema Publikationen.
- Musatti, Cesare (1960a) *Cinema e psicoanalisi*. In seinem *Psicoanalisi e vita contemporanea*. Torino: Paolo Boringhieri, S. 144–164.
- (1960b) *I processi attivati dal cinema*. In seinem *Psicoanalisi e vita contemporanea*. Torino: Paolo Boringhieri, S. 198–214.
- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAKS Publikationen.
- Otto, Jügen H. / Euler, Harald A. / Mandl Heinz (2000) *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*. Weinheim: Beltz.
- Plantinga, Carl / Smith, Greg M. (Eds.) (1999) *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: John Hopkins University Press.
- Schwan, Stephan (2001) *Filmverstehen und Alltagserfahrung. Grundzüge einer kognitiven Psychologie des Mediums Film*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Sierek, Karl / Eppensteiner, Barbara (Hrsg.) (2000) *Siegfried Bernfeld. Psychoanalyse. Filmtheorie. Der Analytiker im Kino*. Basel/Frankfurt: Stroemfeld.
- Silverman, Kaja (1986) *Suture*. In: *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. by Philip Rosen. New York: Columbia University Press, S. 219–235.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sousa, Ronald de (1990) *The Rationality of Emotion*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell
- Straub, Jürgen (Hrsg.) (1998) *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität. 1*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Studlar, Gaylyn (1985) Schaulust und masochistische Ästhetik. In: *Frauen und Film*, 39, S. 15–39.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Weinberg, Steven (1998) The Revolution That Didn't Happen. In: *New York Review of Books* 45,15, S. 48–52.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma.