

3. METHODE

„Bei jedem einzelnen Ding die Frage:
Was ist es in sich selbst? Was ist seine Natur?“
(Hannibal Lecter)

In der vorliegenden Arbeit werden Psycho Movies in Bezug auf die Frage untersucht, wie sie spezifische Konstruktionen des Begriffs psychischer Störung konstruieren, wie sie dadurch entsprechende Aussagen zum Verhältnis von Normalität und Abweichung vermitteln und an welche Konstruktionen des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft sie damit anschließen. Die Filme werden als Produzenten, Ergebnisse, Elemente sowie Medien von Diskursen begriffen, die Frage nach den adäquaten Untersuchungsmethoden führt somit in das komplexe Feld der Diskursforschung. Dabei gilt es, spezifische theoretische Problemstellungen der Diskursanalyse zu berücksichtigen und die Untersuchung auf Gegenstand und Fragestellung abzustimmen.

3.1 Methodologische Voraussetzungen: Diskursanalyse, qualitative Sozial- forschung und audiovisuelle Medien

Der Begriff der Diskursanalyse bezieht sich auf keine einheitliche oder von vornherein festlegbare Forschungsmethode, vielmehr stellt er einen Oberbegriff für ein heterogenes Feld unterschiedlicher methodischer Zugänge zu unterschiedlichen Gegenständen dar. Ein zentrales Kennzeichen der Diskursanalyse ist dabei eine sehr komplexe, aufwendige Methodologie, die sich unter anderem an dem Problem zu bewähren hat, dass der Forschungsgegenstand nicht nur prinzipiell als ein Konstrukt definiert ist, sondern auch durch die Forschungsfragen und letztlich durch die Methode selbst konstruiert wird. Dieses wechselseitige Bedingungsgefüge zwischen Theorie, Gegenstand und schließlich Erkenntnis trifft sicherlich nicht nur auf die Diskursanalyse, sondern auf jedes wissenschaftliche Projekt zu, doch die zu großen Teilen im Rahmen qualitativer Sozialforschung einzuordnende Diskursanalyse (vgl. Keller 2004) weist die damit verbundenen methodischen Probleme in besonders expliziter Weise aus und bindet sie reflexiv an die gesellschaftlichen Bedingungen der Theoriebildung zurück.

Unter diesem Blickwinkel soll das zu Beginn genannte Zitat, in dem sich die Filmfigur Hannibal Lecter (*DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*) auf den Philosophen Marc Aurel bezieht, zum Einstieg in ein theoretisches Problem der Diskursanalyse verwendet werden: Ein Diskurs ist kein ‚einzelnes Ding‘, weil er ohne den Bezug zu anderen Diskursen gar nicht einmal gedacht werden kann – doch um ihn untersuchen zu können, muss er gleichzeitig in irgendeiner Weise abgegrenzt werden. Ein Diskurs existiert nicht ‚in sich selbst‘ und er hat keine ‚Natur‘, insofern er prinzipiell als etwas Hergestelltes begriffen wird – doch in einer ganz entscheidenden Weise hat ein Diskurs auch so etwas wie ein ‚Eigenleben‘, insofern er über den Begriff des tätigen

Subjekts hinaus auf der Ebene gesellschaftlicher Strukturen verortet wird. Dieser Widerspruch zwischen Unabgeschlossenheit und Begrenztheit sowie zwischen Konstruiertheit und Eigendynamik verweist nun auf ein grundlegendes theoretisches Problem des Diskursbegriffs: die Frage nach der *Materialität des Diskurses*. Diese Frage ist insofern von Bedeutung, als davon die Möglichkeit abhängt, einen Diskurs als Gegenstand empirischer Forschung untersuchen zu können.

Um die Materialität eines Diskurses begreifen und schließlich untersuchen zu können, ist zunächst ein von Michel Foucault formuliertes Kriterium des Diskursbegriffs zu beachten: Ein Diskurs hat keinen Kern, zu dem es methodisch vorzudringen gälte, sondern die Analyse hat sich auf die äußeren Möglichkeitsbedingungen eines Diskurses zu konzentrieren.

„Man muß nicht vom Diskurs in seinen inneren und verborgenen Kern eindringen, in die Mitte eines Denkens oder einer Bedeutung, die sich in ihm manifestieren. Sondern vom Diskurs aus, von seiner Erscheinung und seiner Regelmäßigkeit aus, muss man auf seine äußeren Möglichkeitsbedingungen zugehen; auf das, was der Zufallsreihe dieser Ereignisse Raum gibt und ihre Grenzen fixiert.“

(Foucault, 1974a, S.35)

Den Begriff der äußeren Möglichkeitsbedingungen eines Diskurses erklärt Foucault weiterhin noch genauer, indem er den Begriff des Diskurses mit dem Begriff des Dispositivs und dem der Episteme erweitert. Mit dem Dispositiv-Begriff kennzeichnet Foucault ein aus Symbolkomplexen und praktisch-institutionell geregelten Machtgefügen konstruiertes Netz, welches Diskurse organisiert (vgl. Kap. 2.3 S.50f.), und der Begriff der Episteme verweist auf ein „historisches Apriori“ (Foucault 1974a, S.24), das die Diskurse in einem noch umfassenderen und tiefer gehenden Sinne bestimmt. Der Begriff der Episteme bezieht sich auf die „Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen können, [...] (und) durch die die epistemologischen Figuren [...] ermöglicht werden“ (Foucault 1981, S.43). Es handelt sich um ein historisch zu verstehendes allgemeines Bezugsystem, von dem spezifische Organisationsformen des Diskurses abhängen (Canguilhem 1988, S.37-39). Das heißt, die Episteme ist eine Art diskursives Grundraster, das die Möglichkeiten von Erkenntnis und damit die Herstellung von Wahrheit präformiert. Die Begriffe des Dispositivs und der Episteme verdeutlichen, dass der Diskurs durch eine mehrschichtige Ordnungslogik bestimmt ist und dass die Diskursanalyse die Möglichkeitsbedingungen dieser Logik zu rekonstruieren habe.

Dem Historiker Philipp Sarasin folgend, begründe seine Ordnungslogik die „spezifische Materialität“ des Diskurses und unterscheide ihn damit von „einem geistesgeschichtlich verstandenen Rede- oder Themen- beziehungsweise [...] Traditionszusammenhang“ – also von so etwas wie ‚Geist‘ oder bloßem ‚Sinn‘ (Sarasin 2001, S.62). Der Materialität des Diskurses sei dabei eine „spezifische Eigenlogik inhärent“, die Sarasin weiterhin auf drei Ebenen unterscheidet:

- a. Die Eigenlogik der *Diskursordnung* (bestimmt durch Dispositive und Episteme): Diskurse sind regelhaft organisiert und konstruieren ihre Gegenstände sowie die Möglichkeiten wahrer Rede.

- b. Die Eigenlogik der *Diskursmedien*: Diskurse benötigen Medien und sind durch die Umstände der Produktion, Distribution und Rezeption von medialen Produkten bestimmt.
- c. Die Eigenlogik der *sprachlichen Verfasstheit* von Diskursen: Diskurse sind an sprachliche Systeme gebunden und haben deshalb eine polyseme Struktur. Diskursaussagen haben konnotativen Charakter und vermitteln so verschiedene Diskurse miteinander (Interdiskursivität). Diskurse sind Anstrengungen, um Bedeutungen festzulegen, aber gleichzeitig auch Orte, wo sich „Brüche, Widersprüche, Verdrängungen und Paradoxa sprachlicher Äußerungen“ ereignen (ebd. S.65).

Nachdem die Materialität des Diskurses theoretisch dargelegt ist, stellen sich nun weitere methodologische Probleme. Der Begriff der Diskursanalyse alleine kennzeichnet noch keine spezifische Methode, sondern „eher eine Forschungsperspektive auf besondere, eben als Diskurse begriffene Forschungsgegenstände“ (Keller 2004, S.8). Das heißt, Diskursanalyse stellt im Allgemeinen ein breit gefächertes Feld verschiedener methodologischer Konzepte und unterschiedlicher Forschungsmethoden dar, und die Analyse von bestimmten Diskursen muss im Hinblick auf ihre jeweiligen Gegenstände, Fragestellungen und Erkenntnisinteressen spezifisch konzipiert werden.

Zunächst muss festgehalten werden, dass die Diskursanalyse als solche aufgrund ihrer Gegenstandsbezogenheit, Methodenoffenheit und ihrer interpretativen sowie reflexiven Ausrichtung in das Feld der *qualitativen Sozialforschung* führt (vgl. Keller 2004, S.72ff., Strauss & Corbin 1996), aber darin nicht vollständig aufgeht. Zum einen gibt es diskursanalytische Traditionen, die aufgrund sehr großer Datenmengen ihre Gegenstände überwiegend mit quantitativen Auswertungsmethoden bearbeiten (z.B. Linguistisch-historische Datenanalyse nach Pêcheux; Rahmenanalyse öffentlicher Diskurse nach Gamson), und zum anderen zielt Diskursanalyse nicht auf die Rekonstruktion subjektiver Sinnzuschreibungen, sondern auf die Untersuchung überindividueller Wissenstrukturen ab. Unter dieser Vorgabe werden einzelne Texte (z.B. Interviews, Gesprächsprotokolle) nicht, wie in den meisten qualitativen Ansätzen (v.a. in den tiefenhermeneutischen) üblich, als konsistente, geschlossene Sinnstrukturen, sondern als ein Sample von Aussagenzusammenhängen betrachtet, die als diskursive Elemente bzw. Positionen im Rahmen diskuriver Strategien bzw. Formationen begriffen werden (vgl. Keller 2004, Parker 2003).

Für die Frage nach gesellschaftlichen Bedeutungshorizonten, ideologischen Reichweiten und normativen Dimensionen von Psycho Movies sind vor dem Hintergrund der Foucaultschen Diskurstheorie und dem emanzipativen Anspruch der Cultural Studies in Bezug auf die methodologische Konzeption des diskursanalytischen Vorgehens nun folgende zwei Aspekte zu berücksichtigen: Die Diskursanalyse bedarf einer sozialtheoretischen Fundierung und eines daraus ableitbaren Kategoriensystems, welches die Herstellung von Subjektpositionen im Rahmen gesellschaftlicher Machtverhältnisse erfasst, und die Methoden müssen die Analyse audiovisueller Daten befördern.

Was den ersten Aspekt betrifft, kann zum großen Teil auf die methodologischen Konzepte der *Critical Discourse Analysis (CDA)*, wie sie v.a. von Norman Fairclough und Ruth Wodak vorgelegt werden, und auf die von Siegfried Jäger im deutschen Sprachraum entwickelte *Kritische Diskurs-*

analyse zurückgegriffen werden. Folgende Grundannahmen der CDA/Kritischen Diskursanalyse sind dabei für die vorliegende Untersuchung festzuhalten (vgl. Keller 2004, Jäger 1999, 2001):

- Diskurse sind sprachlich vermittelt.
- Die Analyse bezieht sich auf den sprachlichen Charakter sozialer und kultureller Strukturen.
- Der Sprachgebrauch reproduziert oder transformiert Machtbeziehungen.
- Die Untersuchung des Sprachgebrauchs dient der Analyse ideologischer Strukturen.
- Diskurse sind historisch und kontextuell.
- Kritische Diskursanalyse ist interpretativ, erklärend und dynamisch (d.h. offen für neue Kontexte und Informationen).
- Kritische Diskursanalyse macht ihre Interessen explizit.

Ein für die Untersuchung von Psycho Movies wichtiges Spezifikum der Kritischen Diskursanalyse nach *Siegfried Jäger* besteht weiterhin darin, dass sie im Anschluss an die Diskurstheorie von *Jürgen Link* und *Ursula Link-Heer* vor allem die interdiskursiven Verbindungen zwischen verschiedenen Diskursen fokussiert (vgl. Kap 2.1.1; Jäger 2001). Jäger beschreibt Diskurse als „soziale Wissensflüsse durch die Zeit“, die in ihrer Gesamtheit sowie Verflochtenheit „ein riesiges und komplexes Gewimmel“ bilden; um ihre Struktur durchschaubarer und überhaupt erst analysierbar zu machen, unterteilt Jäger den Diskursbegriff in spezifische methodisch brauchbare Unterbegriffe (vgl. Jäger 2001, S.96ff.):

- Spezialdiskurse und Interdiskurse
- Diskursstränge (thematisch einheitliche Diskursverläufe mit synchroner und diachroner Struktur)
- Diskursfragmente (Elemente von Diskurssträngen; Themen)
- Diskursstrangverschränkungen (verschiedene Diskursfragmente/Themen in einem Text)
- Diskursive Ereignisse (meist durch Medien herausgestellte Ereignisse, die die Qualität von Diskursen beeinflussen)
- Diskursiver Kontext (gesellschaftliche und kulturelle Einflüsse auf einen Diskurs)
- Diskursebenen (z.B. Wissenschaft, Politik, Medien etc.; soziale/institutionelle Orte, von denen aus ‚gesprochen‘ wird)
- Diskurspositionen (ideologischer Standort, von dem aus eine Beteiligung am Diskurs stattfinden kann)
- Gesamtgesellschaftlicher Diskurs

Zur praktischen Durchführung einer Diskursanalyse schlägt Jäger folgende Arbeitsschritte vor (vgl. Jäger 1999, 2001, 2004):

1. Vorstellung des Themas, Definition der Fragestellung, *Bestimmung des Diskursstranges*, auf den sich die Fragestellung bezieht, knappe Charakterisierung (des Sektors) der Diskursebene
2. Erschließen und *Aufbereiten der Materialbasis* (Erstellung des Dossiers bzw. des Corpus)

3. *Strukturanalyse*: Auswertung des aufbereiteten Materials im Hinblick auf den zu analysierenden Diskursstrang
4. *Feinanalyse* ausgewählter Diskursfragmente, die für bestimmte Diskurssektoren oder Diskurspositionen typisch sind (detaillierte Untersuchung inhaltlicher sowie formaler Merkmale)
5. *Interpretation* der Ergebnisse der Feinanalysen
6. *Gesamtanalyse des Diskursstrangs*: Zusammenfassung und Reflexion der wesentlichen Ergebnisse und Formulierung einer Gesamtaussage zu dem betreffenden Diskursstrang
7. Analyse des gesamten Diskurses durch synoptische, zusammenfassend-vergleichende Analyse unterschiedlicher Diskursstränge

Die einzelnen Arbeitsritte können mehrmals durchlaufen werden, und die jeweiligen Ergebnisse können unter Umständen zu einer Differenzierung, Verschiebung, Eingrenzung oder Erweiterung von Diskurssträngen sowie der damit verbundenen Fragestellungen führen. Das heißt, die Analyse kann bereits beginnen, bevor die Erstellung des Datenkorpus abgeschlossen ist, und sie kann sich auf die weitere Zusammensetzung des Datenkorpus maßgeblich auswirken. Diskursanalyse orientiert sich hierbei an den grundlegenden Konzepten des ‚theoretical sampling‘ und der ‚grounded theory‘ (vgl. Strauss und Corbin 1996). Hinsichtlich der Frage nach Gültigkeit, Verlässlichkeit und Repräsentativität einer Diskursanalyse gibt Jäger das Kriterium der Vollständigkeit an: „Vollständigkeit der Analyse ist dann erreicht, wenn die Analyse keine inhaltlich und formal neue Erkenntnis zu Tage fördert“ (Jäger 2001, S.101).

Ausgehend von dem reflexiven Anspruch der qualitativ ausgerichteten Diskusforschung, der methodologisch die „Unhintergehrbarkeit einer herme-neutisch-interpretativen Haltung im Forschungsprozess“ voraussetzt (Keller 2004, S.61), stellt dieses rekursive Vorgehen zwischen Konzeption des Forschungsgegenstandes, Datengewinnung und Analyse generell ein zentrales Merkmal der Diskursanalyse dar. Der Soziologe und Diskurstheoretiker Reiner Keller, der vor dem theoretischen Hintergrund der konstruktivistischen Wissenssoziologie, wie sie Peter Berger und Thomas Luckmann (vgl. 1987, Orig. 1967) vorgelegt haben, ein, was die Vorgehensweise betrifft, der Kritischen Diskursanalyse ähnliches Konzept darlegt (vgl. 2001, 2004), formuliert dies so:

„Phasen der Feinanalyse einzelner Daten wechseln ab mit Phasen der Hypothesenbildung, der theoretischen Verdichtung und Präsentation von Zwischenergebnissen, bis schließlich die Untersuchung als ‚beendet‘ gilt. Bei den verschiedenen Analyseschritten muss durchgängig auf die ‚Passung‘ zwischen Fragestellung, methodischer Umsetzung und zugrunde gelegtem Datenmaterial geachtet werden.“ (Keller 2004, S.81)

Für die *Analyse von Spielfilmen* kann die Vorgehensweise der Kritischen Diskursanalyse sowie der wissenssoziologischen Diskursanalyse in der hier allgemein dargestellten Form übernommen werden, darüber hinaus müssen jedoch einzelne Arbeitsschritte weiter spezifiziert werden. Im Zentrum steht die Aufbereitung der Materialbasis, sie sei „Basis und Herzstück der anschließenden Diskursanalyse“ (Jäger 1999, S.141). Die von Jäger dazu entwickelten detaillierten Analyseleitsfäden kommen für die Untersuchung von

Spielfilmen jedoch nicht Frage, da sie für die Untersuchung von Printmedien entwickelt wurden. Es gilt von daher, die Kritische Diskursanalyse mit spezifischen filmanalytischen Methoden anzureichern.

Ein Überblick über die bisher entwickelten methodischen Konzepte zur Diskursanalyse von Spielfilmen zeigt nun, dass es sich hier weitgehend um sozialwissenschaftliches Neuland handelt. Spielfilme stellen audiovisuelle Datenbasen dar, und die Untersuchungen audiovisueller Daten „nehmen (bislang) in der Diskursforschung nur einen marginalen Platz ein“ (Keller 2004, S.83). Während der Diskursbegriff (v.a. im Foucaultschen Sinne) zwar in Bezug auf einen sehr weit verallgemeinerten Begriff der Sprache (z.B. ‚Text‘ im poststrukturalistischen Sinne) theoretisiert ist, bewegt sich die junge Tradition der Diskursanalyse jedoch überwiegend entlang der Untersuchung konkreter Sprechakte. Das heißt, diese unter dem Begriff der discourse analysis bekannte Diskursanalyse erforscht unter Rückgriff auf v.a. linguistische, ethnomethodologische sowie konversationsanalytische Konzepte schriftliche und mündliche Kommunikationsprozesse (vgl. Keller & Hirseland & Schneider & Viehöver 2001).

Das Anliegen einer diskursanalytischen Untersuchung audiovisueller Daten steht vor dem Problem, dass die Analyse audiovisueller Daten aufgrund der Mehrdimensionalität der Datenbasis (Narration, Dramaturgie, Bild, Ton) sehr aufwendig ist. Die Medienforschung im Allgemeinen und die Filmwissenschaft im Speziellen liefern zwar einen reichhaltigen, differenzierten Fundus entsprechender Untersuchungsmethoden (vgl. Faulstich 1995; Hickethier 1996; Korte 1999; Wulff, H.J. 1999a; Monaco 2000; Borstnar & Wulff, H.J. 2002; Mikos 2003), doch ein diskursanalytisches Forschungsprojekt steht hierbei vor der spezifischen Notwendigkeit, Bausteine verschiedener medien- bzw. filmanalytischer Methoden mit sozialwissenschaftlichen Perspektiven und unter Umständen auch mit sozialwissenschaftlichen Methoden zu kombinieren, um dem Anspruch gerecht zu werden, „von aufwendigen Einzeldokumentanalysen zu Diskursstrukturen vorzudringen“ (Keller 2004, S.83).

Unter der Vorgabe eines im Sinne von geregelten Aussagenmengen im Kontext gesellschaftlicher Machtstrukturen (strukturalistisch) theoretisierten Diskursbegriffes bedarf es eines methodischen Instrumentariums, das audiovisuelle Medien zum einen einer strukturalen und semiotischen Analyse zugänglich und zum anderen die auf diese Weise generierbaren Ergebnisse für sozialwissenschaftliche Perspektiven anschlussfähig macht. Ansätze hierfür finden sich im Bereich der qualitativen Medienforschung (vgl. König 1994; Mikos 1998 a/b;) und damit zusammenhängende, weiterführende Konzepte vor allem im Bereich der Cultural Studies (vgl. Denzin 1991b, 2000; Rose 2000).

Bevor nun einzelne Methoden der Filmanalyse skizziert und die entsprechenden methodischen Bausteine für die Diskursanalyse von Psycho Movies ausgewählt werden, gilt es im Anschluss zunächst, ein bestimmtes, für die vorliegende Untersuchung maßgebliches, methodologisch übergeordnetes Konzept zu erläutern: das Encoding-Decoding-Modell nach Stuart Hall (vgl. Hall 1980a, 1994b, 1999a) und die daraus ableitbare Möglichkeit der Analyse von filmimmanenteren Subjektpositionen.

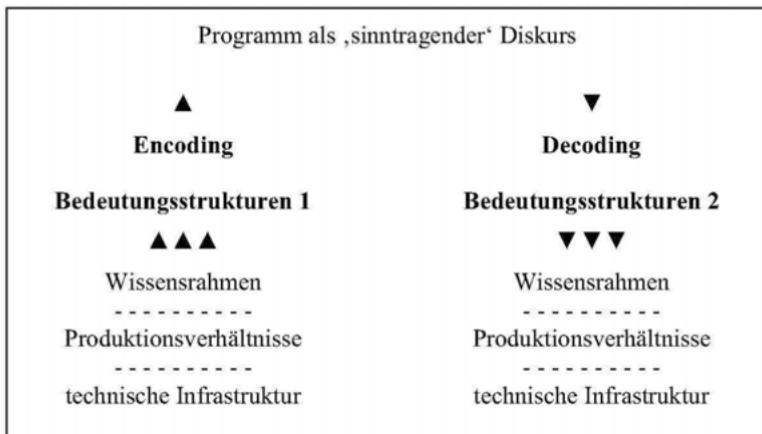
3.2 Encoding-Decoding-Modell und Analyse filmimmanenter Subjektpositionen

Das Encoding-Decoding-Modell bezieht sich auf den für kulturelle Medien konstitutiven Prozess der Produktion, Zirkulation, Distribution, Konsumption sowie Reproduktion von Bedeutungen. Es spiegelt das medientheoretische Verständnis von Massenkommunikationsprozessen der Cultural Studies wider, und es kann als ein methodologisches Herzstück der Cultural Studies verstanden werden.

Vor dem theoretischen Hintergrund der für die Cultural Studies charakteristischen Verbindung von materialistischen und semiotischen Zugangsweisen, die Kultur als einen Kampf um Bedeutungen fassbar macht (vgl. Kap. 2.2 S.39ff.), entwickelte *Stuart Hall* das Encoding-Decoding-Modell – ausgehend von einer Kritik am Sender-Empfänger-Modell der traditionellen Medienwirkungsforschung sowie in Abgrenzung zu reduktionistischen Vorstellungen von bewusstseinsbestimmenden Wirkungsweisen dominierender Ideologie.

Im Zentrum dieser Kritik steht das Konzept der Kongruenz zwischen Produktion und Rezeption von Bedeutungsinhalten. Zum einen wendet sich *Stuart Hall* gegen Vorstellungen, in denen Ideologie die Möglichkeiten der Rezeption auf eindeutige Weise determiniere, und er lehnt das traditionelle Sender-Empfänger-Modell ab, das eine lineare Übertragung von Bedeutung in der Weise beschreibt, dass idealtypisch auf Seite des Empfängers genau das ankomme, was der Sender abschickt (vgl. Hall a.a.O.). Im Unterschied zu diesen kausalistischen Vorstellungen geht Hall nun davon aus, dass die Rezeption von medialen Produkten ein aktiver, eigenständiger Prozess ist, der selbst Teil der Herstellung von Bedeutung ist – und dass diese Generierung von Bedeutung auf Seiten der Rezeption ‚relativ unabhängig‘ von dem funktioniere, was auf Seiten der Produktion an Bedeutung in ein mediales Produkt hineingelegt werde. Das heißt, man kann aus einem medialen Produkt bzw. aus einem kulturellen Text unter Umständen verschiedenen Bedeutungen entnehmen – und das hat zwei Gründe: Zum einen, weil kulturelle Texte polysem bzw. konnotativ strukturiert, das heißt mit vielschichtigen Bedeutungsgehalten ausgestattet sind (vgl. Hall 1980 a/b; Winter 1992; Jurga 1997; Sarasin 2001), und zum anderen, weil diese Ausstattung mit Bedeutungsstrukturen dem Akt der Rezeption ‚nur‘ einen Rahmen vorgibt und diesen nicht vollständig determiniert. Mit anderen Worten: Man kann z.B. aus einem Spielfilm mehr oder weniger auch andere Bedeutungen herauslesen, als sie von den ProduzentInnen (egal ob bewusst oder unbewusst) intendiert sind. Die Seite der Bedeutungsproduktion nennt Hall ‚Encoding‘ und die der Rezeption ‚Decoding‘.

Folgende Grafik, die Hall in Bezug auf das Fernsehen entwickelte (vgl. Hall 1999a, S.97) und die auf die Ebene von kulturellen Medien verallgemeinert werden kann, veranschaulicht dabei den Ablauf sowie das Zusammenspiel der jeweiligen ‚Prozessvariablen‘ auf Seiten des Encoding bzw. Decoding:



Das Modell veranschaulicht, wie Bedeutungen in Gestalt von Zeichenträgern (z.B. Spielfilme) in diskursiver Form zirkulieren und erst am Ende der dargestellten Kreisbewegung als vollständig generiert verstanden werden können. Am Anfang stehen die technischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen der Bedeutungsproduktion, die selbst bereits diskursiviert sind. Das heißt, die materiellen Produktionsstrukturen sind in einen „Wissensrahmen“ aus Bedeutungen und Vorstellungen eingebettet – abhängig „vom angewandten Wissen aus Produktionsroutinen, von historisch bestimmten technischen Fertigkeiten, professionellen Ideologien, von institutionellem Wissen, Definitionen und Annahmen, von den Einschätzungen des Publikums etc., die den Aufbau des (medialen Produkts) strukturell mitbestimmen“ (Hall 1999a, S.95). Ausgehend von diesen in Wissen gerahmten Produktionsbedingungen werden die diskursiv schon präformierten Aussage-Intentionen in ein Zeichensystem überführt, sie werden „artikuliert“ (vgl. ebd. S.99). Dieser Schritt ist durch den Gebrauch von Codes, von auf sozialen Konventionen basierenden Symbolsystemen möglich, und die daraus resultierenden Bedeutungsstrukturen (1) werden schließlich in einen, an ein mediales Produkt (z.B. einen Spielfilm) gebundenen, übergeordneten „sinntragenden“ Diskurs eingebaut. Dies ist das Encoding. Nun müssen die Bedeutungen aus diesem „sinntragenden Diskurs“ selbstverständlich zum Subjekt gelangen, um überhaupt als solche begriffen werden zu können: Es folgt die Rezeption, das Decoding. An dieser Stelle des Modells gelangt man zu einer zweiten Bedeutungsstruktur (2), die ebenfalls durch einen Wissensrahmen, Produktionsverhältnisse und technische Infrastrukturen bestimmt ist. Sobald die encodierten Bedeutungsstrukturen (1) an die Öffentlichkeit gebracht sind, „muß der Diskurs übersetzt, in gesellschaftliche Praktiken umgewandelt werden“ (ebd. S.93). Es handelt sich hierbei nicht nur, wie in der positivistisch orientierten Wirkungsforschung, um die kognitive Verarbeitung isolierter Informationseinheiten, sondern um einen diskursiv kontextualisierten Konstruktionsprozess. Das heißt, die Prozesse der Rezeption „werden selbst wiederum von Verständnisstrukturen vorgegeben, die von den jeweiligen sozialen und ökonomischen Verhältnissen mitproduziert werden und deren „Realisation“ am Rezeptionsende der Kette die entsprechende Form verleihen. Darüber hinaus ermöglichen sie es den im Diskurs ausgewiesenen Bedeutungen, in die Praxis

oder ins Bewusstsein übergeleitet zu werden (um gesellschaftlichen Gebruchswert bzw. politische Wirksamkeit zu erlangen)“ (ebd. S.96).

Ein zentrales Merkmal des Encoding-Decoding-Modells ist die ‚relative Unabhängigkeit‘ zwischen Encoding und Decoding, zwischen Bedeutungsstruktur 1 und Bedeutungsstruktur 2. Was bedeutet in diesem Zusammenhang nun ‚relativ‘? Zum einen, dass das Decoding nicht auf das Encoding im Sinne eines linear-kausalen Bestimmungsmoments reduziert werden kann:

„Das Besondere an diesem Ansatz besteht darin, dass, während jeder einzelne Moment in der Verbindung für den Kreislauf als Ganzes notwendig ist, keiner dieser Momente den darauffolgenden, mit dem er verbunden wird, vollständig gewährleisten kann. Da jeder einzelne dieser Momente seine eigene Modalität und seine spezifischen Existenzbedingungen hat, kann jeder von ihnen eine eigene Bruchstelle oder Störung des Austausches konstituieren, von dessen Kontinuität wiederum das Fließen effektiver Produktion (d.h. Reproduktion) abhängt.“ (Hall 1999a, S.93f.)

Zum anderen ist die Dekodierung nicht völlig unabhängig von der Enkodierung. Die Enkodierung legt gewissermaßen einen Rahmen, einen Bedeutungshorizont in das mediale Produkt hinein, der dem Prozess der Dekodierung mehr oder weniger bestimmte Grenzen setzt. Obwohl die Dekodierung eigenen Bedingungen unterliegt, wird ihr Möglichkeitsraum durch das Encoding mitbestimmt. Ein „gewisser Grad an Reziprozität zwischen kodierenden und dekodierenden Elementen (muss) vorhanden sein, damit von einem effektiven kommunikativen Austausch überhaupt die Rede sein kann“ (ebd. S.106). Auch der psychologische Hinweis auf das Phänomen der ‚selektiven Wahrnehmung‘ ändert laut Hall nichts an der Notwendigkeit dieses Zusammenhangs zwischen Encoding und Decoding, denn die ‚selektive Wahrnehmung‘ sei „fast nie so selektiv, willkürlich oder privatisiert, wie es der Begriff suggeriert“; sie bilde vielmehr „das Hintertürchen, durch das ein rückständiger Pluralismus den Zwängen eines hochgradig strukturierten, asymmetrischen und nicht-äquivalenten Prozesses auszuweichen sucht“ (ebd. S.105).

Dieses Konzept der präformierten Möglichkeitsräume des Decoding gliedert Hall nun in drei verschiedene „hypothetische Positionen [...], von denen ausgehend die Dekodierung eines televisuellen Diskurses konstruiert werden kann“ (ebd. S.106). Hall nennt diese hypothetischen Positionen auch ‚Lesarten‘ (vgl. auch Winter 1997, S.50 ff.):

1. Die *dominant-hegemoniale Lesart*: Das Decoding entspricht nahezu vollständig dem Encoding. Diese Lesart liegt vor, wenn „der Zuschauer innerhalb des dominanten Kodes agiert“, das heißt, wenn er „die konnotierte Bedeutung (des medialen Produkts) voll und ganz übernimmt und (das mediale Produkt) im Sinne des Referenzkodes, in dessen Rahmen (es) kodiert wurde, dekodiert [...]. Dies wäre der idealtypische Fall der ‚vollkommen transparenten Kommunikation‘ – bzw. man ist ihm immerhin so nahe wie möglich gekommen“ (Hall a.a.O., S.107).
2. Die *ausgetriebene Lesart*: Das Decoding bewegt sich zwar im Rahmen hegemonialer Diskurse, enthält dabei aber auch spezifische widerständige Perspektiven. Die ausgehandelte Lesart „birgt eine Mischung aus adaptiven und oppositionellen Elementen [...], ist von Widersprüchen

- durchzogen [...], (funktioniert) auf der Basis besonderer bzw. situativer Logiken [...] (und gilt im Sinne dominanter Medientheorie als) gescheiterte Kommunikation“ (z.B. wenn ein Arbeiter der affirmativen medialen Darstellung von Gesetzesentwürfen zur Einschränkung des Streikrechts zustimmt, weil die Inflation bekämpft werden müsse, und gleichzeitig an seinem Arbeitsplatz für besseren Lohn streikt) (ebd. S.108 ff.).
3. Die *oppositionelle Lesart*: Das Decoding findet in gegensätzlicher Weise zum Encoding statt. Die ZuschauerIn versteht den dominant-hegemonialen Bedeutungscharakter, verwendet die Codes jedoch innerhalb eines alternativen Bezugsrahmens (z.B. wenn Hinweise auf ‚nationale Interessen‘ als Ausdruck von ‚Klasseninteressen‘ interpretiert werden) (ebd. S.109ff.).

Halls Modell der drei verschiedenen Lesarten entspringt der Perspektive, dass die gesellschaftliche Position der ZuschauerIn für die Produktion von Bedeutungen eine maßgebliche Rolle spielt. John Fiske folgend muss dabei jedoch auch kritisch angemerkt werden, dass hier die gesellschaftliche Position der ZuschauerIn nur an der Klassenzugehörigkeit festgemacht wird. Das heißt, dass Halls Modell der Lesarten um vielfältige „Formen sozialer Differenz“ wie, um nur einige Beispiele zu nennen, race und gender, erweitert werden muss (vgl. Winter 1997, S.56 ff.).

Weiterhin ist die Unterscheidung der drei Lesarten eine idealtypische. Praktisch gesehen, handelt es sich meist um Mischformen, die am ehesten unter der Kategorie der ‚ausgehandelten Lesart‘ eingeordnet werden könnten.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Unterscheidung zwischen Encoding und Decoding stets modellhaft zu begreifen ist. Das heißt, sie dient analytischen Zwecken und entspricht in ihrer Schematik natürlich nicht 1:1 den diskursiven Abläufen bei der Produktion sowie Rezeption eines Spielfilms. In Wirklichkeit sind Encoding und Decoding vielschichtig verschränkt. Mit dem letzten Schnitt während der Filmproduktion ist das Encoding noch nicht abgeschlossen, denn auch die Modi der Distribution, das heißt die Platzierung auf dem Markt, die Werbung, die Gestaltung von Trailern, die Umstände der Präsentation, die mediale Verwendung von Filmen, das Zitieren von Filmen in Literatur, Musikvideos, Dokumentarsendungen und späteren Filmen, die Besprechungen von Filmen oder auch die Veröffentlichung von Filmanalysen wirken auch nach Abschluss der Filmproduktion noch im Bereich des Encoding weiter. Das bedeutet, Encoding ist ein dynamischer, unabgeschlossener und rekursiver Prozess. Das Decoding wiederum beginnt nicht erst im Kinosaal oder vor dem Bildschirm. Bereits in der Produktionsphase finden Decoding-Prozesse statt, denn die am Produktionsprozess Beteiligten rezipieren kontinuierlich die Zwischenprodukte oder untersuchen diese im Hinblick auf Marketingstrategien sogar im Rahmen von Wirkungsforschungen.

Die Zerlegung der Bedeutungskonstruktion in Encoding und Decoding ist ein methodisches Hilfskonstrukt, dessen Stärke darin liegt, das Phänomen der Massenkommunikation vom Ideal einer unmittelbaren Identität zwischen ‚Gemeintem‘ und ‚Gesagtem‘ (vgl. Sarasin 2001, S.62) sowie zwischen ‚Gesagtem‘ und ‚Verstandenem‘ zu lösen und es einer diskurstheoretischen Perspektive zugänglich zu machen. Weiterhin eröffnet das Encoding-Decoding-Modell mehrere methodische Zugänge sowie Kombinationsmöglichkeiten zum Prozess der Bedeutungsgenerierung. Auf Seiten des Encoding kommen hier die Untersuchung von institutionellen, diskursiven sowie ökonomischen

Produktionsbedingungen und vor allem filmwissenschaftliche Werkanalysen in Frage. Auf Seiten des Decoding sind Untersuchungen der Wirkung auf dem Filmmarkt, innerhalb der Kulturszene, Filmkritiken und allgemein gesprochen die Modi der diskursiven Verbreitung von Interesse. Ein für die Cultural Studies besonders charakteristischer Forschungszugang besteht dabei nun vor allem auch darin, die Dimension der sozialen Vermittlung von Decoding-Prozessen zu beforschen – beispielsweise durch qualitative Interviews oder Gruppendiskussionen mit RezipientInnen.

In der vorliegenden Untersuchung liegt der methodische Schwerpunkt auf der Analyse der diskursiven Bedeutungshorizonte, der ‚eingebauten‘ Rezeptionsmöglichkeiten, also auf Seiten des Encoding. Eine ausführliche, sozialwissenschaftlich fundierte Untersuchung des Decoding, welche auch die Aneignung von filmischen Symbolwelten im Zusammenhang mit dafür maßgeblichen sozialen Praktiken in den Blick nimmt und die für Signifikationsprozesse konstitutive Funktion von lebensweltlichen Bedingungen der ZuschauerInnen berücksichtigt, würde den Rahmen des hier dargelegten Forschungsprojekts überschreiten. Das methodische Ziel dieser Arbeit besteht darin, einen möglichst weitreichenden Überblick über die Variabilität der thematischen und diskursiven Bezüge von Psycho Movies zu gewinnen. Dafür musste eine große Zahl von Filmen auf unterschiedlichen Betrachtungsebenen berücksichtigt und im Anschluss auf ein immer noch relatives großes Sample von Filmen verdichtet werden (ca. 100 Filme). Für die diskursanalytische Bearbeitung dieses Untersuchungssamples werden dabei theoretische sowie methodologische Zugänge der Cultural Studies verwendet und überwiegend auf Aspekte des Encoding angewendet. Das heißt, dem für die Cultural Studies charakteristischen und fast schon programmatischen Anspruch, Forschungsprojekte über einen möglichst runden, ausgewogenen Bogen zwischen Encoding und Decoding hin zu entwickeln, kann in dieser Arbeit nicht entsprochen werden.

Die hier durchgeföhrte Untersuchung ist aufgrund ihres Gegenstandes, ihrer diskursanalytischen Ausrichtung, ihrer theoretischen Fundierung der zentralen Begrifflichkeiten, ihrer Verbindung von medienwissenschaftlichen Zugängen mit einem sozialwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse und nicht zuletzt aufgrund ihres Anliegens, gesellschaftskritische Perspektiven zu ‚artikulieren‘, im Bereich der Cultural Studies zu verorten, im Hinblick auf den methodologischen Horizont der Cultural Studies bewegt sie sich jedoch innerhalb enger Grenzen. Es kommen keine genuinen Methoden der qualitativen Sozialforschung wie Interviews, Prozessbeobachtungen, teilnehmende Beobachtung oder Aktionsforschung zum Einsatz, sondern in erster Linie filmanalytische Methoden der Werkanalyse – die allerdings über immanente Fragestellungen der Filmwissenschaft hinaus diskurstheoretisch an den Gegenstand der gesellschaftlichen Bedingtheit des Phänomens Spielfilm angeschlossen werden.

Die Untersuchung enkodierter Bedeutungsstrukturen von Psycho Movies kann gemäß der methodologischen Konzeption des Encoding-Decoding-Modells allerdings nicht gänzlich ohne einen methodisch darzulegenden Blick auf die Seite des Decoding auskommen – schon alleine weil die Untersuchung selbst notwendig einen Akt des Decoding darstellt. In der vorliegenden Arbeit wird das Decoding nun – neben der Berücksichtigung von Hintergrundinformationen zu den Umständen von Filmproduktionen, Aussagen von FilmemacherInnen, sowie Rezeptionsprozessen in Form von Filmkritiken

oder filmwissenschaftlichen, sozialwissenschaftlichen bzw. psychologischen Veröffentlichungen – mit Hilfe folgenden Konzepts erfasst: dem der ‚kompetenten BetrachterIn‘ (vgl. Korte 1999) bzw. der ‚wissenden ZuschauerIn‘ (vgl. Mikos 1998). Hierbei geht es nicht, wie die Begriffe eventuell nahe legen, um eine überhöhte Vorstellung der Bedeutung von ExpertInnenwissen, sondern um einen Lösungsversuch für ein in den Filmwissenschaften unumgängliches Problem.

Filmanalyse bewegt sich grundsätzlich in mehreren Dimensionen, da die Wirklichkeit ihres Gegenstandes prinzipiell als konstruierte vorauszusetzen ist. Filmanalyse steht verschiedenen, ineinander verschränkten Realitätsbereichen gegenüber, die der Filmwissenschaftler Helmut Korte zur Systematisierung der Materialrecherche folgendermaßen unterscheidet (vgl. Korte 1987, S.20; 1999, S.21ff.):

- *Filmrealität*: Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen (Inhalt, Form, Handlung).
- *Bedingungsrealität*: Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben; warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?
- *Bezugsrealität*: Erarbeitung der historischen, sozialen und ästhetischen Problematik, auf die der Film inhaltlich bezogen ist; in welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems?
- *Wirkungsrealität*: Erarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation, Publikumsstruktur, Publikumspräferenzen, Rezeptionsdokumente zur Entstehungszeit des Films (zeitgenössische Rezeption) und heutige Rezeption;

„Um qualitativ für die Gesamtaussage der Analyse bedeutsam zu werden, müssen die verschiedenen Untersuchungsaspekte und Informationsquellen in ihren Einzelergebnissen inhaltlich-argumentativ zusammengeführt werden“ (ebd. 1987, S.21). Das bereits angesprochene Problem stellt sich nun auf der Dimension der ‚Wirkungsrealität‘ dar. Wirkung setzt Rezeption voraus, und abgesehen von entsprechenden Dokumentanalysen muss es von daher einen methodischen Ort der Analyse geben, der die Rezeption nachvollziehbar macht. Führt man nun eine filmwissenschaftliche Untersuchung ohne Wirkungsforschung im traditionellen Sinne oder ohne Strategien der qualitativen Sozialforschung durch, stehen also keine Daten über Rezeptionsvorgänge entsprechender ZuschauerInnenpopulationen zur Verfügung, dann stellt sich die Frage, von welcher Seite her das Decoding in der Analyse Berücksichtigung finden kann. In Bezug auf dieses Problem erläutert Korte das „Konstrukt eines kompetenten Betrachters“ als ein „Minimalmodell, (das) den Rezeptionsprozess ‚simulierend‘ erfahrbar (macht)“ (Korte 1999, S.23). Die ‚Kompetenz‘ der BetrachterIn liege dabei darin, „die im ganzheitlichen Wahrnehmungsvorgang während der Filmbeobachtung vorhandene Simultanität verschiedener Faktoren [...] zunächst in ein überschaubares Nacheinander (aufzulösen), in weiteren Schritten das Zusammenspiel der einzelnen Elemente (zu untersuchen) und die je historische Wirkungsdominanz im Rahmen einer Kontextaufarbeitung (zu bewerten)“ (ebd. S.24). Auf diese Weise kann zwar keine Validierung der Ergebnisse gemäß des methodologischen Anspruchs der traditionellen empirischen Sozialforschung erreicht werden,

aber im Sinne einer qualitativen bzw. diskurstheoretisch fundierten Medienanalyse wird es, in Kortes Worten formuliert, möglich, „an Stelle der [...] subjektiven Anmutung schrittweise zu nachvollziehbaren, in ihrer Argumentation transparenten Aussagen zu gelangen, (das heißt), den Film in seiner Wirkungskomplexität spezifisch zu beschreiben und damit als Analysegegenstand zu sichern.“ Durch die methodisch geleitete Aneignung des Films im Kontext der Erkenntnisse über die ästhetischen Merkmale sowie der ‚Bedingungsrealität‘ und ‚Bezugsrealität‘ der Filme kommt es zu einer „Objektivierung des eigenen Filmerlebnisses“ (ebd.). Ergänzend sei hier darauf hingewiesen, dass dieses Konzept der ‚kompetenten BetrachterIn‘ nicht zwangsläufig an die Vorstellung von einer einsamen, isolierten ForscherIn vor dem Bildschirm oder in der Bibliothek gebunden ist, sondern auch den fachlichen Austausch mit anderen ‚kompetenten BetrachterInnen‘ und gegebenenfalls auch die Möglichkeit von Forschungssupervisionen umfassen kann.

Auf den Anspruch der Diskursanalyse bezogen, dient die Untersuchung des Encoding und Decoding von Spielfilmen der Frage nach den Möglichkeiten der Beteiligung an spezifischen Diskursen. Das heißt, es geht nicht nur um das Erleben konkreter ZuschauerInnen bzw. ‚kompetenter BetrachterInnen‘, sondern darüber hinaus um die Frage nach dem Subjekt der Spielfilme, genauer gesagt, um den Ort des Subjekts im filmischen Diskurs. Der Medienschwissenschaftler Lothar Mikos formuliert dies so, dass Filme als kulturelle Texte „immer zum Zuschauer hin geöffnet“ (Mikos 1998a, S.4) seien und die filmwissenschaftliche Untersuchung von daher auf eine Reflexion der spezifischen Lesarten auszurichten sei. Die drei Lesarten, wie sie Stuart Hall vorlegt, können für solch ein Projekt als methodologische Basis verstanden werden. Die dominant-hegemoniale, ausgehandelte und oppositionelle Lesart sind dabei nicht als trennscharfe Cluster aufzufassen, sondern als methodologischer Zugang zum Begriff der sogenannten ‚Subjektpositionen‘ (vgl. Jäger 2001). Wenn die Filme ‚zur ZuschauerIn hin geöffnet‘ sind, dann ist danach zu fragen, welche ZuschauerIn das ist, welcher Ort ihr zugewiesen wird, wo sie (kulturell) ‚abgeholt wird‘ und welcher Bewegungsspielraum ihr ermöglicht wird. Strukturalistisch und diskurstheoretisch gesehen heißt das, dass die Filme spezifische ZuschauerInnen konstruieren. In anderen Worten kann man somit davon ausgehen, dass das Subjekt in den Filmen (Diskursen) enthalten ist – und um es untersuchen zu können, müssen nicht notwendig konkrete ZuschauerInnen bzw. deren Lebenswelten beforscht werden, sondern es gilt, die Filme in ihrem Zeichencharakter aufzurastern, um ihren Ort auf den „Landkarten der Bedeutung [...] in die jede Kultur eingeordnet wird“ zu markieren, denn „solchen Landkarten der ‚sozialen Wirklichkeit‘ ist die gesamte Bandbreite sozialer Bedeutungen, Praktiken und Bräuche, von Herrschaft und Interesse ‚eingeschrieben‘“ (Hall 1999a, S.102).

Um eine solche Landkarte von Psycho Movies erstellen zu können, bedarf es nun eines auf die Erfordernisse der Diskursanalyse ausgerichteten Samples filmwissenschaftlicher Instrumente und spezifischer Methoden, welche die damit erreichbaren Ergebnisse an sozialwissenschaftliche Perspektiven anschließen. Zu diesem Zweck werden hier insbesondere Techniken der strukturellen (systematischen) sowie der genrespezifischen Filmanalyse aufgegriffen.

3.3 Diskursanalyse als strukturelle und genrespezifische Filmanalyse

Ein Blick in die im deutschsprachigen Raum geläufigsten Übersichtswerke und Handbücher zur Film- und Fernsehanalyse (vgl. Borstnar & Pabst & Wulff, H.J 2002; Faulstich 1975; Hickethier 1996; Korte 1987, 1999; Mikos 2003; Monaco 2000; Winter 1992; Wulf H.J. 1999a) erlaubt folgende Einteilung der verschiedenen Methoden der Filmanalyse bzw. Filminterpretation:

- Systematische, strukturelle Filmanalyse
- Literaturwissenschaftlich orientierte Filmanalyse
- Biographische Filmanalyse
- Psychologische (kognitivistische oder psychoanalytische) Filmanalyse
- Soziologische Filmanalyse
- Filmhistorische Filmanalyse
- Genrespezifische Filmanalyse

Aus diesem Feld verschiedener, zum großen Teil ineinander verschränkter Methoden der Filmanalyse gilt es nun die Methoden bzw. einzelnen Untersuchungsinstrumente auszuwählen, die für die Diskursanalyse von Psycho Movies nutzbar sind.

Die *biographische Filminterpretation* (vgl. Faulstich 1995), die Filme als Ausdruck biographischer Merkmale der jeweiligen FilmemacherInnen versteht, kann hierbei (jenseits ihrer eventuellen Anschlussmöglichkeiten an die „Autorentheorie“) vernachlässigt werden, da Diskurse nicht von einzelnen Personen bestimmt werden und weil die biographische Filminterpretation, sofern der dafür maßgebliche Biographiebegriff nicht erst aufwendig im Rahmen diksurstheoretischer Perspektiven entwickelt würde, mehr oder weniger auf psychologistische Abwege führt.

Die *kognitivistisch orientierte psychologische Filmanalyse* (vgl. Hediger 2002; Nieding & Ohler 2002; Sellmer & Wulff, H.J. 2002) findet im Anschluss ebenfalls keine Anwendung, da sie in Bezug auf die Konzeption ihres Gegenstandes eher an individuumszentrierte, dekontextualisierte Modelle der Informationsverarbeitung als an sozialkonstruktivistische oder strukturalistische Theorien kultureller Bedeutungsgenerierung gebunden ist. Medientheoretisch gesehen bewegt sich die kognitivistisch orientierte Filmanalyse im Rahmen eines erweiterten Sender-Empfänger-Modells, in dem die Linearität der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger zwar weitgehend verabschiedet und die Seite des Empfängers im Unterschied zu den ihr vorgängigen behavioralen Modellen zunehmend komplexer konzipiert wird; durch den ihr zugrunde liegenden kybernetischen und damit letztlich mechanistischen Subjektbegriff können aber keine gesellschaftlichen Widersprüche oder Machtkonstellationen im Sinne dialektischer Theorie in den Gegenstandsbereich miteingeschlossen werden.

Die *psychoanalytische, tiefenhermeneutische Filmanalyse* (vgl. König 1994; Faulstich 1995) erscheint für ein diskursanalytisches Projekt ebenfalls wenig ergiebig bzw. zu schwierig handhabbar. Die für psychoanalytische, tiefenhermeneutische Methoden zentrale Unterscheidung zwischen manifesten und latenten Sinngehalten widerspricht in gewisser Weise dem Foucaultschen

Diskursbegriff, der den Diskurs als ein materielles ‚Oberflächenphänomen‘ konzipiert, das von ‚außen‘ her zu untersuchen sei und nichts in seinem ‚Innen‘ verberge. Weiterhin arbeitet die tiefenhermeneutische Filmanalyse mit einem eher geschlossenen Textbegriff, wodurch tendenziell universalistische Perspektiven befördert werden und es sehr schwierig wird, die damit gewonnenen Erkenntnisse für eine diskurstheoretische Betrachtung zu verallgemeinern. Diese Kritik bezieht sich jedoch speziell auf die tiefenhermeneutische Werkanalyse, und es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Psychoanalyse selbst ein sehr heterogenes Spektrum an Theorien und Methoden umfasst. In Bezug auf eine psychoanalytisch orientierte Sozialforschung, die konkrete, gesellschaftlich kontextualisierte Rezeptionsprozesse fokussiert, sind im Unterschied zur traditionellen tiefenhermeneutischen Textinterpretation dagegen durchaus interessante Anschlussmöglichkeiten an diskursanalytische Projekte denkbar.

In der *soziologischen Filmanalyse* (vgl. Winter 1992; Faulstich 1995) geht es beispielsweise um Fragen nach der Parteilichkeit von Filmen und nach der Darstellung von gesellschaftlichen Realitäten, Rollenbildern, Werten oder Normen. Soziologische Filmanalyse interessiert sich allgemein gesehen für das „Gesellschaftliche an der Thematik und Struktur des Films, das Gesellschaftliche am Film als ästhetischem Werk, das Gesellschaftliche an Message und Ideologie“ (Faulstich 1995, S.56). Die soziologische Filmanalyse ist von ihrem Erkenntnisinteresse und ihren Gegenständen her für eine diskursanalytische Filmanalyse selbstverständlich hoch relevant – doch im Hinblick auf die Fragen nach Thematik, Struktur, Ästhetik, Aussage und Ideologie von Filmen bleibt die Frage nach spezifischen filmwissenschaftlichen Untersuchungsinstrumenten noch offen. Für eine soziologische Filmanalyse, die ihren Gegenstand diskursanalytisch zu beleuchten beabsichtigt und dabei sozialpsychologischen Fragestellungen nachgeht, erscheinen nun zwei weitere filmwissenschaftliche Perspektiven besonders nützlich: die filmhistorische und die genrespezifische Filmanalyse.

Die *filmhistorische Filmanalyse* interessiert sich dafür, wie Filme auf andere Filme Bezug nehmen, was sich dabei verändert und was gleich bleibt. Es geht um die Entwicklung von Inhalten und Formen der Filmgestaltung, die dabei erkennbaren Entwicklungslinien werden immanent erklärt. Das heißt, man geht von einer Art Eigendynamik innerhalb der Welt des Spielfilms aus und untersucht deren Zusammenhänge. Diese Sichtweise ist sehr hilfreich, um zu begreifen, wie mächtig die Funktion von Filmzitaten ist und wie sehr die Bedeutung filmischer Inhalte von deren Vergleich mit anderen filmischen Kompositionen abhängt. Man denke beispielsweise nur an die Filme von Quentin Tarantino, die genau mit diesem Sachverhalt spielen, explizit als Samples von Zitaten gestaltet sind und damit gleichzeitig eine ‚eigene Handschrift‘ bekommen. Diese Filme thematisieren Sehgewohnheiten sowie deren Reflexion, und ihre Gegenstände sind im Prinzip die in den Text eingeschriebenen Lesarten – das gibt ihnen ästhetische ‚Tiefe‘, während sie sich konsequent auf mediale ‚Oberflächen‘ konzentrieren. Die filmhistorische Analyse von inhärenten, encodierten Lesarten öffnet die soziologische Filmanalyse nun maßgeblich sozialpsychologischen und diskurstheoretischen Fragestellungen, indem das Subjekt bzw. Subjektpositionen in den Gegenstandsbereich eingeschlossen werden.

Die immanente Betrachtung von filmästhetischen Entwicklungslinien stellt selbstverständlich nur einen methodisch verkürzten Blickwinkel dar –

denn es ist klar, dass es keine autonome Welt des Spielfilms an sich gibt. Spielfilm ist wie jedes kulturelle Medium mit gesellschaftlichen Kontextbedingungen verbunden. An dieser Stelle kommt ein für die Filmwissenschaft zentraler und besonders weitreichender Begriff ins Spiel: das *Genre*. Dieser Begriff ist alltagssprachlich geläufig, aber theoretisch auch sehr komplex. Der Begriff des Genres kann als Schnittstelle zwischen genuin filmwissenschaftlichen, medienwissenschaftlichen und sozialwissenschaftlichen Zugangsweisen verstanden werden, denn er enthält eine ästhetische, kommunikative und gesellschaftliche Dimension gleichermaßen.

„Genres sind Ordnungsschemata, mit denen sich Spielfilme hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuell-ästhetischen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive klassifizieren lassen. Allgemein lassen sich Genre-Klassifikationen als Instrumente bezeichnen, die zwischen Produzenten und Rezipienten eines Spielfilms zum Einsatz kommen, um Erwartungen an den Film abzustimmen.“ (Borstnar & Pabst & Wulff, 2002, S.51)

Der Genrebegriff führt den Blick auf immanente Entwicklungen innerhalb der Welt des Spielfilms mit dem auf ihre gesellschaftlichen Möglichkeitsbedingungen so vielschichtig zusammen, dass deutlich wird, dass beide Aspekte in Wirklichkeit untrennbar, das heißt inhärent verschrankt sind. Genres sind zum einen ästhetisch, thematisch bestimmbar Bereiche innerhalb dynamischer Klassifikationssysteme, die auf Symbolwelten bezogen sind, zum anderen sind sie darüber hinaus auch kulturelle Deutungsmuster, die Produktions- und Rezeptionsweisen von Spielfilmen organisieren. Von seiner formalen Definitionsstruktur her gesehen gleicht der Genrebegriff somit dem Diskursbegriff. Genres können als filmische Diskurse begriffen werden, die wiederum weitere Diskurse organisieren und damit par excellence das darstellen, was man unter einem Interdiskurs versteht.

Die *genrespezifische Filmanalyse* stellt im Hinblick auf die Konzeption ihres Gegenstandes prinzipiell eine sozialwissenschaftlich schon angereicherte filmwissenschaftliche Methode dar, und methodologisch gesehen handelt es sich dabei um eine Diskursanalyse. Der Medienwissenschaftler Knuth Hickethier skizziert dabei folgende grundlegende Fragen, die im Rahmen einer Genreanalyse zu berücksichtigen sind:

1. Welche Normen und Regelhaftigkeiten, die Produktion und Rezeption beeinflussen, sind in das Genre eingeschrieben?
2. Wie ist die Struktur des Genrewissens beschaffen (die Bestandteile des Genres und „die Grammatik“ ihrer Verknüpfungen)? Wie wird das Genrewissen systematisiert (Genresystematik)? Wie wird das Genrewissen gespeichert (Genregedächtnis)? Unter welchen Bedingungen verändert sich das Genrewissen?
3. In welchem Verhältnis stehen Genrewissen und Genrepraxis zueinander?
4. Zu welchem Zweck entstehen Genres und welche Funktion üben sie aus – als Teil der Produktionsbedingungen von Medienprodukten, in der Rezeption von Filmen sowie als Ordnungssysteme innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation? (frei zitiert nach Hickethier 2003, S.70)

Hickethier führt weiterhin aus, dass Genreanalyse ihren Gegenstand prinzipiell innerhalb zweier Dimensionen untersuchen kann:

„Zum einen ist es die Beschreibung der Genres [...] als zusammenhängende Gruppen von Einzelfilmen, sowohl systematisch als auch historisch. In diesem Sinne stellt Genreanalyse die am Material ausgeführte Theorie eines einzelnen Genres dar. [...] Zum anderen meint Genreanalyse die genrebezogene Analyse eines einzelnen Films. Der einzelne Film wird vor dem Hintergrund des Genres und seiner Konventionen analysiert und interpretiert.“ (Hickethier 2003, S.91)

In der vorliegenden Untersuchung der Psycho Movies werden diese beiden Dimensionen ineinander verschränkt. Es geht um eine diachrone sowie synchrone Systematisierung der Filme, so dass das diskursive Gesamtfeld der Psycho Movies in verschiedene Subgenres eingeteilt sowie charakteristische Anschlüsse zu anderen Genres untersucht werden können; es geht des Weiteren darum, einzelne Filme in Bezug zu anderen Filmen und im Rahmen der jeweiligen Genres zu analysieren. Das Ziel dieser verschränkten Genreanalyse ist eine ‚Landkarte kultureller Bedeutungen‘, welche die LeserIn entlang der Frage nach den Funktionen des Störungsbegriffs durch das diskursive Gelände der Psycho Movies führen soll.

Um eine Genreanalyse durchführen zu können, bedarf es nun neben der Analyse von gesellschaftlichen Kontextbedingungen spezifischer methodischer Instrumente, um die Aussagestrukturen der Spielfilme transparent zu machen. Begreift man Filme als Interdiskurse, so müssen diese auf ihre jeweiligen Elemente hin untersucht werden. Jürgen Link weist hier auf die besondere Relevanz hin, sogenannte ‚elementar-literarische Formen‘ in den Blick zu nehmen – dazu zählen beispielsweise „Kollektivsymbole, stereotype Figuren (z.B. Charaktere), Narrationsschemata, Themen, Probleme oder Argumente –, und die Analyse habe zu bestimmen, „in welchen (Filmen) sie jeweils in welchen Kombinationen und Verkettungen bzw. überhaupt auftreten und in welchen nicht“ (Link 1999b, S.154).

Die Spielfilme müssen inhaltlich und formal aufgerastert werden, bevor sie interpretiert bzw. diskursanalytisch ausgewertet, zugeordnet, verarbeitet sowie letztlich theoretisiert werden können – und dafür stehen die Methoden der strukturalen, systematischen und der literaturwissenschaftlich orientierten Filmanalyse zur Verfügung.

Die *literaturwissenschaftlich orientierte Filmanalyse* (vgl. Borstnar & Pabst & Wulff, H.J 2002; Faulstich 1995; Hickethier 1996, Winter 1992) interessiert sich für die Erzählungen der Filme, für narrative Muster und narrative Elemente. Mit Hilfe der Unterscheidungen zwischen Plot (Handlungsaufbau), Thema (Fokus auf der Handlungsebene) und Idee (Fokus auf der Aussagenebene), der Analyse von Erzählstrategien (auktoriale ErzählerIn, Ich-ErzählerIn, Position identifikatorischer Nähe), dem Nachvollzug des dramaturgischen Aufbaus (fast alle Spielfilme folgend dem klassischen Muster: Exposition/Konflikt/Wendepunkt/Höhepunkt/Schluss) und der Analyse von narrativen Stilmitteln (z.B. Metaphern, Wiederholungen, Brüchen etc.) können die Erzählstrukturen der Filme herausgearbeitet werden.

In Spielfilmen werden Erzählungen auf einer audiovisuellen Ebene entwickelt, und es gilt, die literaturwissenschaftlich orientierte Untersuchung der Narration mit der Analyse der auditiven und visuellen Strukturen bzw. Merkmale zu verbinden: Dies leistet die *strukturelle (systematische) Filmanalyse*.

Die Analyse struktureller Merkmale stellt an sich noch keine eigenständige Form der Filmanalyse und vor allem noch keine Interpretation von Spielfilmen dar, sie bildet vielmehr die notwendige methodische Basis, an die spezifische Methoden der Filminterpretation erst angeschlossen werden müssen (vgl. Faulstich 1995, Hickethier 1996). Allerdings kann dann im Sinne einer spezifischen Methode von strukturaler Filmanalyse gesprochen werden, wenn die Untersuchung struktureller Merkmale besonders umfassend, detailliert und systematisch durchgeführt und auf der methodologischen Ebene der Anspruch erhoben wird, die Systematisierung struktureller Filmmerkmale zunächst so weit wie möglich von interpretatorischen Aussagen freizuhalten, bis ein ausführliches und differenziertes deskriptives Grundraster als Materialbasis für weiterführende Fragen erstellt ist. Der Anspruch nach Umfang bzw. die Genauigkeit dieses Grundrasters hängt dabei von den der strukturalen Analyse übergeordneten spezifischen medienwissenschaftlichen, psychologischen oder soziologischen Fragestellungen ab. Sicherlich kann nur ideal-typisch davon ausgegangen werden, dass Fragestellungen und Erkenntnisinteressen aus einem der Interpretation vorgeschalteten Analyseschritt herausgehalten werden könnten, aber der damit verbundene methodische Anspruch nach einer ausführlichen, systematisierten Deskription erweist sich letztlich als sehr nützlich für die Fundierung und Transparenz interpretatorischer Aussagen.

In dieser Hinsicht spricht der Filmwissenschaftler *Helmut Korte* von einer „Systematischen Filmanalyse“, deren Stärke darin liege, „die Feinstrukturen der filmischen Argumentation nachvollziehbar“ zu machen (Korte 1999, S.9) und Filmanalyse auch klar von Filmkritik abzugrenzen.

Die Gegenstände der Systematischen Filmanalyse sind die filmischen Gestaltungsmerkmale. Das heißt, die Systematische Filmanalyse schließt die Gegenstände der literaturwissenschaftlich orientierten Filmanalyse mit ein und untersucht darüber hinaus die visuellen und auditiven Merkmale. Es geht neben der Narration (Dramaturgie, literarische Stilmittel, Erzählperspektive, Monolog, Dialog) um den Ton, das Bild und die Bewegung. Quer zu den jeweiligen Gestaltungsebenen (Narration, Ton, Bild, Bewegung) werden weiterhin verschiedene filmische Dimensionen unterschieden: Ort, Zeit, Raum, Handlung, Entwicklung der Figuren (Charaktere) und Beziehungen. Untersucht werden dabei die Details filmischer Einheiten und die Abfolgen dieser Einheiten (Sequenzen, Szenen, narrative Blöcke). Es geht um die Gestaltungsmodalitäten der Kamera(s) innerhalb einzelner Einstellungen (Einstellungsgröße, Kameraperspektive, Kamerafahrt, Zoom, Schwenk) und um die Verbindungen von Einstellungen (Schnitt, Überblendung, Montage). Es geht um die filmische Komposition, das heißt um den Aufbau und die Abfolge von Bildräumen, Klangräumen, Bewegungsräumen sowie Handlungsräumen und die damit herstellbare narrative Dynamik.

Das zentrale Instrument, um die Filme hinsichtlich ihrer Gestaltungsmerkmale aufzurastern und deren Verbindungslinien herauszuarbeiten, ist die Erstellung eines Filmprotokolls. Es dient der deskriptiven Zerlegung eines Films in seine Einzelteile, kann darüber hinaus bereits Analysedaten (z.B. Konnotationen) enthalten und ermöglicht zum einen die systematische Darstellung von einzelnen ästhetischen Strukturen auf den jeweiligen Gestaltungsebenen (Narration, Ton, Bild) und zum anderen den systematischen Vergleich von bestimmten Kompositionsmerkmalen zwischen verschiedenen Filmen. Ein Filmprotokoll transformiert einen Film in schriftliche Form, das

heißt, die inhaltlichen sowie formalen Kennzeichen eines Films werden in chronologischer Folge (Zeitachse) innerhalb der oben genannten verschiedenen Ebenen und Dimensionen notiert. Mit Hilfe des Filmprotokolls findet dabei eine strukturelle Analyse des Films statt, und darüber hinaus liefert es eine Datenbasis, auf die im weiteren Verlauf der Untersuchung zurückgegriffen werden kann. Die Genauigkeit eines Filmprotokolls, also der Aufwand, es zu erstellen, muss dabei den Erkenntnisinteressen des jeweiligen Forschungsprojekts und der damit verbundenen Größe des Untersuchungssamples von Filmen angepasst werden. Ein Filmprotokoll kann unter dem Anspruch erstellt werden, einen ganzen Film vollständig zu transkribieren, das heißt, jedes Detail jeder Einstellung des gesamten Films zu beschreiben. In diesem Fall spricht man von einem Einstellungsprotokoll, das aufgrund seines immensen Umfangs in der Regel nur für die Analyse einzelner Filme bzw. einiger weniger Filme erstellt wird. Ein filmanalytisches Projekt, das, wie die vorliegende Untersuchung, auf den Vergleich von relativ vielen Filmen ausgerichtet ist, kann Einstellungsprotokolle selbstverständlich nur punktuell in Bezug auf besonders relevante Filmausschnitte (vor allem solche, die narrative Brüche und Irritationen befördern) verwenden und muss ansonsten eine entsprechend abgestufte Protokollform wählen, damit technischer Aufwand und die daraus resultierenden Erkenntnismöglichkeiten in einem adäquaten Verhältnis stehen. Für filmwissenschaftliche Unterfangen dieser Art eignet sich das sogenannte Sequenzprotokoll, in dem mehrere Einstellungen sowie Szenen zu narrativ sowie bildästhetisch bestimmmbaren Sequenzen bzw. größeren filmischen Syntagmata zusammengefasst und innerhalb der jeweiligen Ebenen bzw. Dimensionen entsprechend beschrieben werden (vgl. Borstnar & Wulff, H.J. 2002, S.131f.; Faulstich 1995, S.16f.; Korte 1987, S.21f., 1999, S.32f.).

Die Anfertigung der Filmprotokolle wurde für die vorliegende Untersuchung in mehreren Arbeitsschritten durchgeführt und anschließend mit einer systematisierten, analytischen Auswertung der Filme verbunden. Zunächst wurden die Filme beim ersten Betrachten in ihrer Grobstruktur protokolliert, zum Teil kommentiert und gegebenenfalls *ad hoc* mit (kurzen) analytischen, interpretatorischen Memos versehen. Danach wurde eine knappe Zusammenfassung und eine erste ansatzweise Interpretation der Filme verfasst. Im nächsten Arbeitsschritt wurden das Protokoll sowie die Memos ergänzt bzw. erweitert, indem bestimmte Sequenzen bzw. Einstellungen so oft wie notwendig wiederholt wurden. Das wiederholte Betrachten von Filmen bzw. Filmausschnitten erwies sich dabei als sehr nützlich, da die Wahrnehmung bestimmter Filmsequenzen dadurch deutlich vom spontanen Filmerleben abgelöst wurde und weitere Bedeutungsstrukturen sichtbar werden konnten, die beim ersten Betrachten durch den unmittelbaren Nachvollzug des Filmgeschehens häufig noch verdeckt geblieben waren. Das wiederholte Sehen von Filmsequenzen beginnt den Blick für deren konstruktiven Charakter zu öffnen, man entdeckt zunehmend die Codes und deren Konstruktionsprinzipien, man beginnt die Strukturen des Encoding schärfer zu sehen. In diesem Sinne wird auch deutlich, dass die Erstellung von Filmprotokollen zwar in erster Linie deskriptiven Zwecken dient, aber auch bereits den Anfang der Analyse darstellt und „sich bereits auf dieser Ebene wertvolle Hinweise für die Präzisierung der leitenden Fragestellungen oder heuristische Vorannahmen für die Konkretisierung der Untersuchungsschwerpunkte“ ergeben (Korte 1999, S.32).

Die Filmprotokolle dienten nun im nächsten Arbeitsschritt in Zusammenhang mit den basalen Filmdaten (Ort und Zeitpunkt der Veröffentlichung, kommerzieller Erfolg, Preise) und den jeweils eruierbaren Hintergrundinformationen (Produktionsbedingungen/-verläufe, Filmkritiken, Fachrezensionen, Presseinterviews) als Grundlage einer systematisierten, theoriegeleiteten Auswertung der Filme. Das heißt, es wurden über die Erfassung allgemeiner genrerelevanter Merkmale und vordergründiger Aussagenhorizonte hinaus spezifizierte Fragen an die Psycho Movies gestellt, die auf die Konstruktionsmodalitäten des Störungsbegriffs abzielen.

Dieser systematisierte Auswertungsschritt diente dazu, das Gesamtmaterial des Untersuchungssamples von ca. 100 Filmen weiter aufzurastern, handhabbar und vergleichbar zu machen. Angesichts der Komplexität des Materials zeigten sich dabei Ordnungsprobleme, die unter diskursanalytischem Anspruch nur durch eine dynamisierte Systematik adäquat berücksichtigt werden konnte, welche nicht mit einem positivistisch orientierten Forschungsdesign verwechselt werden sollte.

„Diskursanalyse ist [...] eher die Reflexion auf Ordnungsprobleme in der Praxis der Untersuchung als Ordnungsmethode empirischen Materials, ein Versuch, die Diskontinuitäten des spezifischen diskursiven Raums auf ihre Regelhaftigkeit hin zu untersuchen, und kein Weg, aus diesem Raum allgemeine Regeln des ‚Diskursiven‘ abzuleiten.“ (Schrage 1999, S.67)

Zum Zweck der systematischen Auswertung des Filmmaterials wurde ein *Fragenkatalog (a, b)* erstellt, der die Vorlage für ein *computerbasiertes Auswertungstool (c)* mit einer entsprechenden Itemstruktur abgab. Die Fragen bewegen sich auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen und werden quer zu dem daran anschließenden, übergeordneten *diskursanalytischen Kategoriensystem (d)* gestellt.

a. Struktureller Grobcheck der Filme (Fragenkatalog)

Filmdaten	Ort, Jahr, Regie, SchauspielerInnen
Erfolg	kommerzieller Erfolg, Preise
Cineastische Zuordnung	Mainstream, B-Movie, Underground, Kunofilm, Experimentalfilm, reflexiv
Rezension	häufig/selten; positiv/negativ/widersprüchlich
Grundelemente	Plot, Thema, Idee; Raum, Zeit; Musik; Bildästhetik und Bewegung (Motive, Farben, Formen, Kamera, Schnitt, Montage); dramaturgischer Aufbau; Erzählstrategien
Genre	Zuordnung, Handlungsmerkmale, Stilmittel; Zitate (implizit/explizit); Genrekonstanten/Genrevariablen
Soziologischer Oberflächencheck	Welche gesellschaftliche Realität wird dargestellt? Welche Normen, Werte, Ideologien werden thematisiert bzw. vermittelt? Ergreift der Film Partei?

- b. Systematische Analyse einzelner Filme zum Thema psychische Störung (Fragenkatalog)

Bildästhetische und musikalische Darstellung der psychischen Störung

Narrative Form der psychischen Störung

Wie wird die psychische Störung im Rahmen des dramaturgischen Aufbaus und der Erzählperspektiven inszeniert?

Lebenswelt und Motive der Verrückten

Arbeit, Familiensituation, Wohnung der Verrückten
Beziehungen der Verrückten
Biographie der Verrückten
Motive der Verrückten

Interessen und Repräsentationen der Gesellschaft

Instanzen/Institutionen der Gesellschaft
AgentInnen der Gesellschaft
Beziehungen der AgentInnen zu den Verrückten
Motive der AgentInnen (Biographie, Lebenswelt, Beziehungen)
Rollenkonformität versus Rollendistanz der AgentInnen

Konstruktion der psychischen Störung

Wie wird die psychische Störung in den Film eingeführt?
Wie wird die psychische Störung im Film kenntlich gemacht?
Aus welchen ästhetischen/narrativen/thematischen Bausteinen wird die psychische Störung konstruiert?
Wie wird die psychische Störung erklärt?
Welche Kausalitäten werden konstruiert?
Welche (dramaturgischen) Funktionen erfüllt die psychische Störung?
Was folgt aus der psychischen Störung?
Wie wird der wissenschaftliche Diskurs der psychischen Störung repräsentiert?
Wie wird der kulturelle Diskurs der psychischen Störung repräsentiert?

Normalität und Abweichung

Welche Normalitäten und Abweichungen zeigt der Film?
Wie wird die psychische Störung als Normalität oder Abweichung dargestellt?
In welches Verhältnis wird die psychische Störung zu Normalität und Abweichung gestellt?
Wie wird die psychiatrische/gesellschaftliche/kulturelle Ordnung dargestellt?
Mit welchen Mitteln werden Normalitäten und Abweichungen konstruiert bzw. dekonstruiert?
Was folgt aus diesen Konstruktionen bzw. Dekonstruktionen?

Genreanalytischer und filmhistorischer Vergleich der spezifischen Darstellung psychischer Störung

c. Computerbasierte qualitative Auswertung (Auswertungstool)

Die Befragung der einzelnen Filme mit Hilfe der beiden Fragebögen (a, b) dient letztlich dem Vergleich der Filme und dem Ziel, Diskursstrukturen zu ermitteln, denen die Filme wiederum zugeordnet werden können. Bei einem Untersuchungssample von ca. 100 Filmen stellt sich ein systematischer Vergleich der jeweiligen Merkmale, wie sie auf den Fragebögen aufgelistet sind, sehr kompliziert dar. Von daher bedarf es eines technischen Instruments, mit dem die Ergebnisse innerhalb der jeweiligen Untersuchungsdimensionen zusammengefasst werden können. Zu diesem Zwecke wurden die Fragebögen in der Weise in eine Word-Tabelle (siehe unten) übertragen, dass jede einzelne Frage ein Item(-bündel) darstellt, nach dem die Tabelle sortiert werden kann. Die einzelnen Filme sowie jedes Item bekamen Nummern (anders wäre mit Word kein geordnetes Sortieren möglich), wodurch nach dem Sortieren bestimmter Items den jeweiligen Merkmalen die entsprechenden Filme wiederzugeordnet werden konnten.

Jedem Item wurden dabei vier Spalten zugeordnet: ‚Deskription‘, ‚Interpretation‘, ‚Item 2‘ (I 2) und ‚Item 3‘ (I 3). Die Unterscheidung zwischen Deskription und Interpretation unterliegt dabei nicht einem – im Prinzip nicht einlösbarer – Anspruch nach Trennschärfe, sondern dient dazu, den Abstraktionsgrad der jeweiligen Notizen tendenziell besser unterscheiden zu können. Die Spalten ‚Item 2‘ und ‚Item 3‘ bieten Raum, um weitere Abstraktionsstufen vorzunehmen, welche dann mit Hilfe der Sortierung wiederum zusammengefasst und gegliedert werden können. An diesen Schnittstellen zwischen ‚Item 1‘, ‚Item 2‘ und ‚Item 3‘ kam das diskursanalytische Kategoriensystem (d, siehe unten) zum Einsatz. Es handelt sich hier um Kategorien, die maßgebliche theoretische Foki bzw. Fragestellungen der Untersuchung umfassen und deren Inhalte wiederum den jeweiligen thematischen Clustern sowie einzelnen Filmen zugeordnet werden können.

Word-Tabelle (Anwendung im Querformat)

Film Nr.	I1	I1 Item 1		Deskription	Interpretation	I 2	I 3
1	1	FD	Filmdaten				
1	11	Jahr	Jahr				
1	12	Ort	Ort				
1	13	Reg	Regie				
1	14	Schau	SchauspielerInnen				
2	2	Er	Erfolg				
21	21	Erk	kommerzieller Erfolg				
22	22	Erp	Preise				
3	3	C	Cineastische Zuordnung				
3	31	Mai	Mainstream				
3	32	U	Underground				
3	33	B	B-Movie				
3	34	Kun	Kunst				
3	35	Exp	Experimental				
3	36	Ref	Reflexiv				
4	4	Rez	Rezension				
4	41	Rhs	häufig/selten				
4	42	Rpn	positiv/negativ				
4	43	Rwid	widersprüchlich				

3	3	Gru	Grundelemente				
3	32	Plot	Plot				
3	33	The	Thema				
3	34	Idee	Idee				
3	35	Rau	Raum				
3	36	Zeit	Zeit				
4	4	Biä	Bildästhetik				
4	41	Bmo	Motive				
4	42	Bthem	Themen				
4	43	Bfa	Farben				
4	44	Bei	Einstellungen				
4	45	Bka	Kamera				
4	46	Bsch	Schnitt, Montage				
5	5	DA	Dramaturgischer Aufbau				
5	51	DAex	Exposition				
5	52	DAko	Konflikt				
5	53	DAwe	Wendepunkt				
5	54	DAhö	Höhepunkt				
5	55	Das	Schluss				
6	6	EZ	Erzählstrategien				
6	61	EZa	auktorial				
6	62	EZich	Ich				
6	63	EZidn	identifikat. Nähe				
7	7	G	Genre				
7	71	Gzu	Zuordnung				
7	72	Gha	Handlungsmerkmale				
7	73	Gst	Stilmittel				
7	74	Gzit	Zitatfunktion				
7	75	Gko	implizit/explizit				
7	76	Gva	Konstanten				
7			Variablen				
8	8	S	Soziologischer Grobcheck				
8	81	Swie	gesellschaftliche Realität				
8	82	Swn	Werte, Normen, Ideologie				
8	83	Spar	Parteilichkeit				
9	9	SZ	Besonders starke Szenen				
10	10	W	Darstellung der psychischen Störung				
10	101	Wbi	bildästhetisch				
10	102	Wmu	musikalisch				
10	103	Wna	narrativ				
11	11		Lebenswelt und Motive der psychisch Kranken				
11	111	Vle	Lebenswelt				
11	112	Vbe	Beziehungen				
11	113	Vbio	Biographie				
11	114	Vmo	Motive				
12	12		Interessen und Repräsentationen der Gesellschaft				
12	121	Gin	Instanzen/ Institutionen				
12	122	GA1	AgentInnen der Gesellschaft				
12	123	GA2	Beziehungen der AgentInnen				

12	124	GA3	Motive der AgentInnen Rollenkonformität versus Rollendistanz				
12	125	GA4					
13	13		Konstruktion der psychischen Störung Einführung Markierung, Bausteine Kausalität Funktion Folgen wissenschaftlicher Störungsdiskurs kultureller Störungsdiskurs				
13	131	Wie					
13	132	Wbau					
13	133	Wkau					
13	134	Wfu					
13	135	Wfo					
13	136	Wwdis					
13	137	Wkdis					
14	14		Normalität und Abweichung Normalitäten und Abweichungen Wahnsinn als Normalität oder Abweichung psychiatrische/kulturelle Ordnung				
14	141	NA					
14	142	NAw					
14	143	NApo					
14	144	NAkd					
14	145	NAfkd					
15	15	GBW	Genrespezifische, filmhistorische Bedeutung der psychischen Störung				
15	151	GBW1	Handlungsmerkmale				
15	152	GBW2	Stilmittel				
15	153	GBW3	Zitatfunktion implizit/explizit				
15	154	GBW4	Konstanten				
15	155	GBW5	Variablen				
16	16	Son	Sonstiges				

d. Übergeordnetes diskursanalytisches Kategoriensystem

Normalität und Abweichung

- Welche Normalitäten und Abweichungen werden konstruiert?
- Wie wird die Grenze zwischen Normalität und Abweichung konstruiert und dekonstruiert?
- Wie markiert die psychische Störung die Grenze von Normalität und Abweichung?
- Wie wird die psychische Störung in einem Macht- und Herrschaftsverhältnis konstruiert?
- Welche gesellschaftlichen Realitäten werden (nicht) angesprochen?
- Wohin führt die Dekonstruktion von Normalität und Abweichung?

Verhältnis von Individuum und Gesellschaft

- Welche Subjektbegriffe werden konstruiert? Welche Funktionen erfüllen sie?
- Welche Gesellschaftsbilder werden konstruiert?
- Wie wird das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft konstruiert?
- Welche Ideologien, kulturellen Praktiken und politischen Perspektiven schließen an die jeweiligen Subjektbegriffe, Gesellschaftsbilder und Konstruktionen des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft an?

Es wurden nicht strikt alle Felder des Auswertungstools zu jedem Film bearbeitet, bzw. die einzelnen Filme wurden während dieses Arbeitsschrittes unterschiedlich ausführlich bearbeitet. Das Kriterium der Vollständigkeit (vgl. Keller 2001; Jäger 2001) entsprach dem Anspruch, ausreichend Material für die Ermittlung von thematischen Clustern und übergeordneten Strukturen zu ermitteln.

Hierbei wurden ca. 25 Filme, denen anhand der in der Einleitung vorgestellten Kriterien besonders hohes diskursives Gewicht beigemessen wurde, als Anker verwendet. Das heißt, diese Filme wurden sehr ausführlich beschrieben und analysiert, und ihre Merkmale bildeten Bezugsgrößen für die anderen Filme. Weiterhin wurden von diesen Filmen besonders aussagekräftige Ausschnitte am Videogerät zusammengeschnitten und verglichen, um auch auf der audiovisuellen Ebene Strukturierungs- und Reflexionsprozesse in Gang zu setzen.

Dieses wechselseitige Vorgehen zwischen theoretischer Reflexion und Arbeit am empirischen Material entspricht im weitesten Sinne der Forschungsprogrammatik der für qualitative Studien so maßgeblichen Grounded Theory (vgl. Strauss & Corbin 1996). Dem theoretisch sensiblen Prozess eines ‚offenen Kodierens‘ des Materials folgt eine Phase des ‚axialen Kodierens‘, in der die Daten auf neue Weise zusammengesetzt werden, bis in den letzten Arbeitsschritten mit Hilfe des ‚selektiven Kodierens‘ Kernkategorien für die gesamte Untersuchung gewonnen werden.

Das Datenmaterial wurde mit Hilfe des Auswertungstools und des diskursanalytischen Kategoriensystems in mehreren Analyse-, Interpretations- und Reflexionsschleifen rekursiv strukturiert – bis auf diesem Wege eine induktiv ermittelte und gleichermaßen theoriegeleitete Systematik verschiedener Diskursstränge entwickelt war, welche schließlich die Vorlage für die Gliederung der vorliegenden Arbeit abgab.

