

2. THEORETISCHE BASIS

Die Kriterien der Filmauswahl verweisen bereits darauf, dass es in der vorliegenden Arbeit um die Untersuchung der filmischen Verwendung des Begriffs psychischer Störung geht, in der als Referenz dieses Begriffs weder seine Funktion innerhalb klinischer Standards noch die gesellschaftliche, psychosoziale Realität von psychisch Leidenden gilt, sondern das gesellschaftliche, kulturelle Bedingungsgefüge seiner Verwendung. Dies ist eine sehr abstrakte Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes, die nun anhand ihrer theoretischen Voraussetzungen im Hinblick auf das zugrunde liegende Erkenntnisinteresse und die daraus folgenden Fragestellungen sowie Thesen skizziert werden soll.

2.1 Diskurstheorie und Krankheitsbegriff

Ein für den theoretischen Rahmen maßgeblicher Begriff wurde neben dem der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit bereits mehrmals verwendet und soll nun expliziert werden: der Begriff des Diskurses. Im Allgemeinen ist er als eine zur gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeiten notwendige, geregelte Verknüpfung und Formierung von Aussagen definiert (vgl. Foucault 1974a, 1981; 1991; Keller & Hirsland & Schneider & Viehöver 2001; Hirsland & Schneider 2001; Bublit 2003; Keller 2004). Das heißt, der Begriff des Diskurses bezieht sich auf gesellschaftlich strukturierte, normative, sprachliche sowie handlungspraktische und letztlich ideologische Momente, die in Zusammenhang mit spezifischen Subjektbegriffen ein Bild der Realität vermitteln. Kurz gesagt: Diskurse erzeugen Wahrheit. Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit bezieht sich dabei auf jene diskursive Erzeugung von Wahrheit, welche eine maßgebliche Rolle in Bezug auf Vorstellungen zum Verhältnis von Normalität und Abweichung spielt – und zwar anhand der Konstruktion des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm.

Die mediale Konstruktion des Krankheitsbegriffs als normalistischer Interdiskurs

Der Begriff psychischer Krankheit kann als ein eigener Diskurs sowie gleichzeitig als ein Element von mehreren Diskursen verstanden werden. Diese Sichtweise zum Verhältnis von Krankheitsbegriff und Diskursbegriff verweist dabei auf die Vielschichtigkeit des Diskursbegriffs selbst. Diskurse können im Hinblick auf inhaltliche sowie formale Bestimmungsmerkmale, auf mehreren Diskursebenen, im Rahmen verschiedener Diskursstränge oder als Ensemble einer Vielzahl von Diskurselementen untersucht werden (vgl. Jäger 2001, S.96ff.; Keller 2004, S.64ff.).

Der Literaturwissenschaftler und Diskurstheoretiker *Jürgen Link* unterscheidet hierbei vier formale Typen von Diskursen: Spezialdiskurse, Interdiskurse, Interpezialdiskurse und Elementardiskurse (Alltagsdiskurse).

- Spezialdiskurse sind inhaltlich durch spezifische Gegenstände und formal durch ihre relative Geschlossenheit gekennzeichnet. Sehr deutlich werden diese Charakteristika zum Beispiel bei wissenschaftlichen Diskursen. Sie tendieren „zu einem Maximum an immanenter Konsistenz und zu entsprechender Abschließung gegen arbeitsteilig ‚externes‘ Diskursmaterial. [...] Idealtypisch dominiert in der Funktionsweise eines Spezialdiskurses demnach die eindeutige Denotation und die Ausschaltung aller Mehrdeutigkeiten und Konnotationen“ (Link 1999a, S.50).
- Interdiskurse sind dagegen durch ihre Offenheit und Vielzahl an Anschlüssen zu anderen Diskursen gekennzeichnet. Sie sind an Spezialdiskurse, Alltagsdiskurse sowie weitere Interdiskurse ‚locker‘ gebunden, und vermitteln diese miteinander. Laut Link sind jene Diskurse als interdiskursiv zu verstehen, die „mit variabler und flexibler Bedeutung in einer Mehrzahl von Spezialdiskursen sowie ggf. ebenfalls in allgemeinen, z.B. sog. ‚Alltagsdiskursen‘ zirkulieren“ (ebd.). Interdiskurse sind demnach „die Gesamtheit all der Diskurselemente [...], die nicht speziell, sondern mehreren Einzeldiskursen gemeinsam sind“ (Link 1988, S.48). Ein wesentliches Charakteristikum der Elemente von Interdiskursen sei folglich auch ihre konnotative Funktionsweise (vgl. Link 1999a, S.50). Link spricht hier von ‚Kollektivssymbolen‘ (vgl. Link 1982, 1988) und versteht darunter „[...] jene diskursiven Elemente, die zu einer bestimmten Zeit in vielen Diskursen vorkommen und als Ressource von Evidenz und Deutbarkeit dienen“ (Sarasin 2001, S.61).
- Interspezialdiskurse verbinden auch Spezialdiskurse, aber sie bestehen dabei ausschließlich aus Elementen, welche überwiegend denotative Funktionen haben. Die Medizin ist beispielsweise ein Interspezialdiskurs, da sie „[...] spezialdiskursive Komponenten verschiedener Herkunft, z.B. chemische, biologische u.a. bündelt“ (Link 1999a, S.50).
- Als Elementardiskurse bezeichnet Link Alltagsdiskurse, die sich auf eine „elementare Soziokultur“ beziehen, die „[...] funktionale Selbstständigkeit besitzt und nicht als pures Epiphänomen des Systems der Spezial- und Interdiskurse erklärt werden kann“. Link betont hier allerdings auch, dass die Alltagsdiskurse in modernen Gesellschaften durch das System von Spezial- bzw. Interdiskursen „vielfältig überdeterminiert und spezifiziert“ seien (ebd., S.51).

Der Begriff der psychischen Störung spielt in allen hier genannten Diskurstypen eine Rolle. Im Rahmen des klinischen Diskurses wird er spezialdiskursiv bzw. interspezialdiskursiv konstruiert, und in Bezug auf eine dezidierte Markierung von sozialen Normen kommt ihm alltagsdiskursiv eine prominente Position zu. Spezialdiskursive und alltagsdiskursive Konstruktionen des Störungsbegriffs unterscheiden sich in formaler Hinsicht dabei nicht nur, sie können inhaltlich auch konvergieren. Beispielsweise reproduziert die im Rahmen klinischer Forschung und Praxis mittlerweile programmatische Verwendung des Evidenzbegriffs (‚evidenzbasierte Medizin‘¹/‚evidenzbasierte Psychiatrie‘) als Chiffre für den Anspruch sowie die Verfügbarkeit ‚wissenschaftlich gesicherter Erkenntnis‘²

1 Vgl. Sackett, David et al. (1999). Evidenzbasierte Medizin. Wien. Zuckenschwerdt.

2 Vgl. Stellungnahme des Deutschen Netzwerks Evidenzbasierte Medizin (DNEbM) e.V.: Öffentliche Anhörung am 23. Juni 2003 in Berlin zum Antrag der Fraktio-

alltagsnahe Vorstellungen einer vermeintlich von diskursiven Prozessen unabhängig gültigen Wahrheit. In dieser Weise am positivistischen Wissenschaftsideal orientierte klinische Konstruktionen von Störungsbildern können somit aufgrund ihres fehlenden reflexiven Bezugs zu den Bedingungen ihrer diskursiven Möglichkeit implizit von alltagsnahen Normalitätskonstruktionen bestimmt sein – obwohl sie den expliziten Anspruch erheben, sich genau von diesen zu unterscheiden. Umgekehrt finden sich viele klinische Konstrukte mehr oder weniger präzise auch im Alltagsdiskurs wieder. In Bezug auf den Begriff der psychischen Störung kann der Transfer zwischen Spezialdiskurs und Alltagsdiskurs als relativ hoch eingestuft werden – und das liegt an der interdiskursiven Potenz des Störungsbegriffs.

Im Hinblick auf die Diskursivierung von Normalitätskategorien kann die interdiskursive Konstruktion des Störungsbegriffs nun im Rahmen zweier Dimensionen verortet werden:

- Die eine beinhaltet die oben beschriebenen Verbindungen zwischen klinischem Spezialdiskurs und Alltagsdiskurs. Dabei handelt es sich gewissermaßen um einen Diskurs der psychischen Krankheit im engeren Sinne.
- Die andere umfasst den zwischen unterschiedlichen Diskursen und über den Störungsbegriff laufenden Transport von Normalitätskonstruktionen.

Diese zweite Dimension des Interdiskurses der psychischen Störung spannt das Gegenstandsfeld der vorliegenden Arbeit auf. Der Störungsbegriff bildet hier ein diskursives Transportmittel, das normative Aussagen zu allgemeineren Gegenstandsbereichen wie Subjektivität, Vergesellschaftung, Soziabilität, Familie, Kultur, Identität oder letztlich zur Vorstellung vom Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft befördert. Spielfilme sind zur Untersuchung dieses interdiskursiven Charakters des Störungsbegriffs nun insofern prädestiniert, als ihnen eine Verfremdung spezialdiskursiver Komponenten sowie deren Anbindung an alltagsnahe, mediale oder cineastisch relevante Diskurse aus ästhetischen Gründen bereits inhärent ist. In Spielfilmen läuft über den Begriff der psychischen Störung eine besonders augenscheinliche ‚Proliferation‘ von Diskurskomplexen (vgl. Link 1999b, S.156) zwischen verschiedenen Diskursfeldern, die spezifische Vorstellungen von Normalität und Abweichung konstruieren.

Den im Ganzen inhaltlich und auch formal schwer abgrenzbaren, aber differenzierbaren Diskurs der Normalität fasst Jürgen Link unter dem Begriff des Normalismus (vgl. Link 1999a) zusammen – dieser Begriff des Normalismus bezieht sich in erster Linie auf die Untersuchung der Verbindungslinien zwischen Spezialdiskursen und gesellschaftlich verallgemeinerten Diskursen der Normalität. Im Zentrum dieser diskursiven Erzeugung von Normalität verortet Link dabei den Begriff der Subjektbildung. Normalität sei so gesehen ein

„[...] Netz von Instanzen auf Verdattung gegründeter ‚Normalisierung‘ in modernen Gesellschaften, durch das spezielle ‚Normalitäten‘, wie sie von Spezialdiskursen kontrollierbar produziert werden, sich zu kulturell-generellen ‚Normalitäten‘ erweitern. Zu solchen generellen ‚Normalitäten‘ zählen vor allem auch die normalis-

tischen subjektiven Dispositionen und Subjektformationen.“ (Link & Parr & Thiele 1999, S.8)

Eine wesentliche Unterscheidung in Bezug auf normalistische Strategien trifft Link dabei zwischen sogenanntem ‚Protonormalismus‘ und ‚Flexibilitätsnormalismus‘ (vgl. Link 1999a, S.75ff.). In Bezug auf den Begriff der Subjektbildung kann diese Differenzierung analog zu der im Identitätsdiskurs idealtypischen Unterscheidung zwischen einer statischen und einer dynamischen, multiplen (Patchwork-)Identität verstanden werden. Durch die gesamtgesellschaftlichen, strukturellen „Erosionsprozesse“ verändern sich „auch die normativen Regulative und die ihnen zuordenbaren ‚Sozialcharaktere‘“ (Keupp 1987b, S.116), und im Zuge der daraus resultierenden „tiefgreifenden Normalitätskrise“ (ebd.) tritt das Bild einer einheitlichen, festgelegten Subjektbildung hinter das einer heterogenen, offenen zurück. Das alte ‚Gehäuse der Hörigkeit‘ habe „Risse“ bekommen (ebd.), und das Subjekt müsse sich in einer flexibilisierten Welt ohne prädefinierte Handlungsanweisungen zunehmend selbst verorten (vgl. Keupp 1997a). Diese Veränderung der Identitätstheorie pointiert *Kenneth Gergen* durch den Begriff eines „multiphrenen Zustand(s)“, in dem man in sich ständig verlagernden, verketteten und widerstrebenden Seinsströmungen schwimmt“ (Gergen 1996, S.140), und der Sozialpsychologe *Heiner Keupp* spricht hier von einer notwendigen „Identitätsarbeit“, die darin bestehe, die „Passungen“ zwischen subjektiver Innenwelt und äußerer Lebenswelt kontinuierlich und kohärent herzustellen (vgl. Keupp 1999a/b). Keupp erläutert weiterhin, dass dieser Identitätsbegriff gleichzeitig konstruktivistisch sowie materialistisch konzipiert sei, indem er zum einen eine aktive Leistung mit ausgeprägten Freiheitsgraden auf Seiten des Subjekts widerspiegeln, und zum anderen an die Verfügbarkeit spezifischer gesellschaftlicher Ressourcen sowie an den Begriff der Handlungsfähigkeit innerhalb gesellschaftlicher Machtgefüge rückgebunden werde.

Den Unterschied zwischen Protonormalismus und Flexibilitätsnormalismus markiert *Jürgen Link* nun anhand der Ausdehnung sogenannter „Normalitätszonen“ (vgl. Link 1999, S.77). Protonormalistische Strategien seien eine Taktik „der maximalen Komprimierung“ und flexibel-normalistische Strategien die „der maximalen Expandierung der Normalitäts-Zone“ (ebd.). Als typische Beispiele führt Link Kurt Schneiders Typologie ‚psychopathischer Persönlichkeiten‘ (Protonormalismus; ebd. S.87f.; vgl. Schneider 1923) und Erving Goffmans Modell des Stigma-Managements (Flexibilitätsnormalismus; ebd. S.100f.; vgl. Goffman 1975) an. Die zunehmende Bedeutung von flexibel-normalistischen Strategien führt Link u.a. darauf zurück, dass protonormalistische Strategien unter spätmodernen gesellschaftlichen Verhältnissen zu einer sogenannten „Fassadennormalität“ (ebd. S.78), das heißt, nur noch zu einer scheinbaren Anpassung an Normalitätsstandards führen und nicht mehr wirklich bis auf die Ebene der Subjektbildung reichen. Flexibel-normalistische Strategien öffnen dem Subjekt dagegen mehr Spielraum, binden dieses dafür aber über einen Anspruch nach ‚Authentizität‘ nachhaltiger an die Normalität (vgl. auch Foucault 1993).

Link differenziert Protonormalismus und Flexibilitätsnormalismus detailliert auf mehreren Ebenen (vgl. Link 1999a, S.79ff.). Für die Untersuchung von Spielfilmen kann dabei insbesondere die Kategorie der „semantischen und symbolischen Markierung der (Normalitäts-)grenze“ als relevantes Kriterium betrachtet werden. Protonormalistische Strategien operieren mit harten,

eindeutigen Normalitätsgrenzen, flexibel-normalistische mit weichen, lockeren, mehrdeutigen (vgl. ebd. ff.). Der Spielfilm lebt wie die Kunst im Allgemeinen vom Spiel mit den Normalitätsgrenzen, und Link begreift für seine Studie über den Normalismus ästhetische Produkte als „Applikationsvorlagen [...], d.h. als Komplexe verschiedenster diskursiver Elemente, die von den Subjekten [...] selektiv ‚assimiliert‘ werden können“ (ebd. S.57). In der Kunst komme es zu einer notwendigen Überschreitung von Normalitätsgrenzen, zu einer „Denormalisierung“ (ebd. S.58) – genauer gesagt, zu keiner realen Denormalisierung, sondern zum Angebot „simulierter Prozesse der Denormalisierung“ (ebd. S.61), zum Spiel mit der Vorstellung von Denormalisierungen.

Im Rahmen des Flexibilitätsnormalismus stellt dieser ästhetische Anspruch einer symbolischen Überschreitung von Normalitätsgrenzen nun keine leichte Aufgabe dar, und die Herausforderung für die Analyse ästhetischer Produkte kann folglich darin gesehen werden, aufzuzeigen, welche Grenzen überhaupt überschritten werden.

Weiterhin können ästhetische Produkte darauf hin untersucht werden, inwieweit die symbolisch vermittelten Denormalisierungen über normalistische Strategien rückgängig gemacht und damit wiederum im Sinne spezifischer Normalitätskonstruktionen verwendet werden, oder inwieweit die symbolischen Denormalisierungsprozesse nachhaltig bestehen bleiben. Link spricht hier von der Möglichkeit einer „irreversible(n) Denormalisierung“ – sie „wäre das schlechthin Andere des Normalismus, wäre sein Ende als jener Prozeß, der jede Rückkehr zur Normalität unmöglich machen würde“ (ebd. S.61). Diese irreversible Denormalisierung sei die „stärkste Quelle von Angst im Normalismus“ (ebd.) – und sie birgt aufgrund ihrer diskursiven Sprengkraft Potenzial für kritische Erkenntnis in Bezug auf die Funktionsweisen der überschrittenen Normalitätsgrenzen.

Die Begriffe der Denormalisierung und der Renormalisierung sind zentrale Ansatzpunkte in Links Theorie des Flexibilitätsnormalismus. Die Beweglichkeit und Überdeterminiertheit des Flexibilitätsnormalismus veranschaulicht er mit dem Bild der ‚(nicht-)normalen Fahrten‘ (vgl. ebd. S.60f.), und den Begriff der Grenze innerhalb dieses beweglichen Normalitätssystems erläutert er durch den Vergleich mit dem Galtonschen Kugelbrett. So wie die Bahn der Kugel im Galtonbrett stochastisch gesehen den Ablauf von Entscheidungen nachbilde, so würden in den Bereichen von Subjektivität, Identität und Normalität ebenfalls dynamische Strukturen existieren. Dieser Vergleich verdeutlicht, dass der Begriff der Grenzüberschreitung nicht singulär, also nicht eindeutig gedacht wird. Stochastisch existieren zwar eindeutige Grenzen, doch falls die Kugel aus dem Normbereich rollt, ist dies nur mathematisch und nur für diesen Moment irreversibel. Im Ganzen handele es sich jedoch um einen Prozess, der qualitativ gesehen eher durch Kontinuen und Mehrdimensionalitäten als durch Binaritäten adäquat beschrieben werden könne.

Links Bild der (nicht-)normalen Fahrten ist durch den Begriff der Pluralität von relevanten Einzelsituationen sowie durch den Begriff der Prozesshaftigkeit gleichermaßen geprägt. Das heißt, es geht nicht nur um eine alles entscheidende Grenzüberschreitung, sondern stets um ein unabgeschlossenes Bündel davon. Die (nicht-)normalen Fahrten verlaufen überdeterminiert, aber nicht beliebig, und das bedeutet, dass die Verlaufsstruktur dieser Fahrten auf ihre mögliche Syntax hin untersucht werden kann. Damit diese Untersuchung

nicht nur formalistisch verstanden wird, stellt sich weiterhin die Frage nach dem Bezug einer solchen Normalitätssyntax zur gesellschaftlichen Realität. Folglich ist der Begriff der Syntax um den der Semantik zu erweitern; der Begriff der Normalität kann dadurch auf seine Symbolhaftigkeit und darüber hinaus auf seine Diskursivität bezogen werden. Für das Untersuchungsfeld ‚Konstruktion des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm‘ bedeutet dies, die Semantik dieser Normalitätskonstruktionen zu rekonstruieren und deren diskursive Zusammenhänge aufzuzeigen.

Unter der Fragestellung, wie Denormalisierungsprozesse in Spielfilmen beurteilt werden können, stellt das Thema der psychischen Störung nun einen besonderen, gewissermaßen einen paradoxen Gegenstand dar. Der Begriff psychischer Störung impliziert bereits eine Überschreitung von Normalitätsgrenzen. Wie kann er also zum Zwecke ästhetisch vermittelter Denormalisierungen verwendet werden? Zum einen kann er über die Anwendung spezifischer klinischer Diskurse normalisiert werden – dies wäre kongruent zum Diskurs der Antistigmatisierungsbewegungen. Zum anderen kann er in andere Diskurse gesellschaftlicher Normalität (z.B. Familie, Kultur oder Identität) eingebaut werden und dort für Verunsicherungen sorgen. In diesem Fall rührt der Störungsbegriff an die Normalitätsgrenzen der jeweiligen Diskurse, und die scheinbar grenzüberschreitende Normalisierung des Störungsbegriffs kann hier gerade zu einer Befestigung etablierter Normalitätsvorstellungen führen. Zusammenfassend kann daher festgehalten werden, dass der Begriff psychischer Störung im Spielfilm in besonderer Weise ein grundlegendes Spannungsverhältnis zwischen Denormalisierung und (Re-)Normalisierung induziert, und dass es dabei durch die Koppelung verschiedener Themen zu interdiskursiven Transfers von Normalitätskonstruktionen kommt.

Im Hinblick auf seine Untersuchungen normalistischer Diskurse erläutert Jürgen Link die „besondere Wichtigkeit der Analyse interdiskursiver Tatbestände“ (Link 1999b, S.150). Folgende Fragestellungen legt er dabei zu Grunde:

„Aus welchen ‚Positivitäten‘, wie Foucault sagt, d.h. aus welchen besonderen Wissensbereichen [...] stammen die jeweiligen allgemein als wahr akzeptierten Aussagen? Welche dieser ‚Positivitäten‘ werden gekoppelt und gelten als kompatibel und welche nicht? Lassen sich entgegengesetzte diskursive Positionen als Konfrontation innerhalb gleicher ‚Positivitäten‘ [...] begreifen oder konkurrieren verschiedene ‚Positivitäten‘?“ (Link aaO, S.150f.)

Als Interdiskurs ist die Konstruktion des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm nun schon alleine deshalb zu begreifen, weil dem Spielfilm ein hohes Maß an Interdiskursivität per se immanent ist. Darüber hinaus kann die Konstruktion des Störungsbegriffs allerdings auch jenseits dieser speziellen medialen Form als ein Interdiskurs par excellence verstanden werden. Die Verwendungsweisen des Begriffs der psychischen Störung bzw. der psychischen Krankheit sind zum einen durch vielfältige alltagssprachliche, institutionelle, kulturelle und wissenschaftliche Sichtweisen (über-)determiniert, zum anderen werden über den Krankheitsbegriff unterschiedliche Diskurse sowie damit verbundene gesellschaftliche Interessen vermittelt. Man denke hier nur an die Verbindung von juridischem und medizinischem Diskurs zum Zwecke der sozialen Kontrolle nicht kriminalisierbarer abweichender Verhaltensweisen. In Bezug auf seinen diskursiven Charakter, seine gesellschaftlichen

Funktionen und seine kulturellen Bestimmungsmerkmale steht der Störungsbegriff von daher seit Mitte des 20. Jahrhunderts in einer nachhaltigen Tradition kritischer sozialwissenschaftlicher Untersuchungen. Diese wird nachfolgend kurz skizziert.

Kritik des Krankheitsbegriffs und kulturtheoretische Perspektive der Psychiatriekritik

Die sozialwissenschaftliche, gesellschafts- sowie kulturtheoretische Bearbeitung des Begriffs psychischer Störung hat eine Geschichte, die ihren Höhepunkt in der Antipsychiatriebewegung und der Begründung einer reflexiven, alternativen Psychiatrie in den 60er und frühen 70er Jahren erreichte (vgl. Mannoni 1973). Neben der für diese Bewegung maßgeblichen Verbindung von Kritik an den Bedingungen der damaligen Anstaltspsychiatrie (vgl. Basaglia 1971; Goffman 1973) mit einem dezidierten Rekurs auf das Prinzip der Bürgerrechte (vgl. Oaks 1993) entwickelte die Psychiatriekritik eine gesellschafts- bzw. kulturtheoretische Perspektive zum Begriff der psychischen Störung, die auch heute noch, in der Zeit der reformierten Psychiatrie, aktueller denn je erscheint (vgl. Kempker 1991; Kempker & Lehmann 1993; Parker 1995; Flick 1997; Zaumseil 1997; Quindel 2004). Zum einen wurde das Phänomen psychischer Krankheit als leidvoller Effekt unterdrückter gesellschaftlicher Verhältnisse (vgl. Basaglia 1971; Basaglia-Ongaro 1987) sowie auch als eine Form des Aufbegehrens gegen diese (vgl. Cooper 1969, 1971, 1978) theoretisiert – es wurden in Bezug auf die psychische Krankheit „gute Gründe“, in einer „verrückten Gesellschaft“ verrückt zu werden“, ausgemacht (Keupp 1997a, S.78). Zum anderen wurde der Krankheitsbegriff selbst als ein spezifischer Effekt gesellschaftlicher Verhältnisse analysiert. Er wurde im Rahmen der Labelingtheorie (vgl. Scheff 1973) als eine folgenreiche soziale Zuschreibung, das heißt, als eines der ursächlichen Momente von Abweichung verstanden, als Element ideologischer Strukturen erkannt sowie hinsichtlich seiner Funktionalität im Spannungsverhältnis der Vorstellungen von Normalität und Abweichung untersucht (vgl. Szasz 1970, 1972; Keupp 1972a/b, 1986; Conrad 1980, Ingleby 1980; Millet 1993).

Die Psychiatriekritik arbeitete auf dieser theoretischen Ebene mit ideologiekritischen Methoden und erreichte eine verallgemeinerbare gesellschaftskritische Dimension, indem sie zeigte, wie entsprechende wissenschaftliche Modelle mit dem gesellschaftlichen Interesse nach Ausschluss unerwünschter Formen von Subjektivität konform gehen, das heißt, wie „die Wissenschaft [...] den Nachweis für pathologische Differenz (liefert), der dann, gemäß den Imperativen der wirtschaftlichen und der öffentlichen Ordnung, zum Zweck der sozialen Kontrolle instrumentalisiert wird“ (Basaglia & Basaglia-Ongaro 1980, S.25). Die Psychiatrie wurde angesichts ihrer doppelten Funktion, abweichende Individuen auszuschließen und die Legitimation dieser Praktik wissenschaftlich zu unterfüttern, kritisiert, und sie wurde dabei als „Ausdruck eines Systems gesehen, das bisher glaubte, die eigenen Widersprüche zurückzuweisen und beseitigen zu können, indem es sie einfach vor sich hin bzw. beiseite schob und von ihrer Dialektik nichts wissen wollte – bestrebt, sich ideologisch als eine widerspruchsfreie Gesellschaft zu verstehen“ (Basaglia 1971, S.151). Indem die Psychiatrie ihre eigenen Widersprüche zwischen „einem mit Nachdruck proklamierten therapeutischen Zweck und den administrativen Funktionen der sozialen Kontrolle“ (Castel 1975, S.81) ver-

schleiere, sei sie als Subsystem eines übergeordneten gesellschaftlichen Systems zu begreifen, welches darauf abziele, Herrschaftsstrukturen praktisch und ideologisch zu stabilisieren. Diesen Funktionskomplex zwischen klinischem, juridischem sowie humanwissenschaftlichem Diskurs, institutioneller Praxis der Psychiatrie und gesellschaftlichem Anspruch nach sozialer Kontrolle fasst Robert unter dem Begriff ‚psychiatrische Ordnung‘ (vgl. 1979) zusammen.

Vor diesem theoretischen Hintergrund beförderte die Psychiatriekritik einen kritischen Diskurs zum Verhältnis von gesellschaftlicher Macht und Subjektivität im Allgemeinen. Andersherum betrachtet kann als entscheidende Leistung der Antipsychiatrie bzw. des Bestrebens nach einer reflexiv untermauerten, alternativen Psychiatrie ebenso festgehalten werden, dass sie verdeutlicht hat, wie Psychiatriekritik erst in Zusammenhang mit gesellschafts- bzw. kulturtheoretischen Perspektiven ihren Gegenstand adäquat in den Blick bekommt (vgl. Basaglia 1980; Heinrichs 1980; Turkle 1980; Keupp 1987a/b).

Die Analyse der Strukturen des Krankheitsbegriffs ist dabei der Schlüssel, mit dem erkannt werden kann, welche bedeutsame Rolle der Psychiatrie nicht nur als Mittel der sozialen Kontrolle, sondern darüber hinaus auch als Institution einer gesellschaftlichen Produktion von Wahrheit zukommt (vgl. Castel 1975, 1979). An diese psychiatriekritische Tradition einer gesellschafts- bzw. kulturkritischen Lesart des Begriffs psychischer Störung schließt das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit an.

Foucaults Diskursanalyse des Wahnsinns als Theorie eines Verhältnisses von Wahrheit, Subjekt und Macht

Besonders wichtige theoretische Impulse für eine ideologiekritische Analyse des Zusammenhangs von Krankheitsbegriff und gesellschaftlicher Produktion von Wahrheit lieferte der französische Philosoph *Michel Foucault*. In seinem berühmten Werk „Wahnsinn und Gesellschaft“ legte er 1961 nach seiner 1954 verfassten, vorbereitenden Arbeit über „Psychologie und Geisteskrankheit“ (vgl. Foucault 1968) eine ausführliche historische Untersuchung vor, in der er die Geschichte des Krankheitsbegriffs in Bezug auf seine ideologische Funktion zur Regulierung von Normalität und Abweichung im Rahmen einer strukturalen Analyse durcharbeitet. Foucault begann den oben beschriebenen Begriff des Diskurses auf den Begriff der psychischen Störung anzuwenden und zeigte dabei, wie die Konstruktion des Krankheitsbegriffs zum einen mit dem praktischen gesellschaftlichen Interesse nach Ausschluss abweichender Individuen einhergeht und zum anderen als maßgebliche negative Koordinate zur ideologischen Verankerung von Normalitätsstandards dient.

Foucault erklärt, wie der Wahnsinn in der abendländischen Kulturtradition als das „Andere der Vernunft“ (Bauman 1992, S.29) konstruiert ist und wie sich die Gesellschaft in dieser Spaltung zwischen Vernunft und Wahnsinn gewissermaßen ihrer selbst versichere (vgl. Foucault 1973). Die Psychiatrie, welche den Wahnsinn seit Ende des 18. Jhds. als Geisteskrankheit fest schreibt, versteht er dabei als eine diskursive Formation, die den zuvor noch gedachten Dialog zwischen Wahnsinn und Vernunft endgültig zerbrochen habe. Damit sei der Wahnsinn zum „Schweigen“ gebracht worden, und Foucault behauptet:

„Die Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft *über* den Wahnsinn ist, hat sich nur auf einem solchen Schweigen errichten können. Ich habe nicht versucht, die Geschichte dieser Sprache zu schreiben, vielmehr die Archäologie dieses Schweigens.“ (Foucault 1973, S.8)

Es geht in „Wahnsinn und Gesellschaft“ darum, eine

„Geschichte des Wahnsinns *selbst* zu schreiben, das heißt, von seinem eigenen Augenblick, von seiner eigenen Instanz ausgehend und nicht in der Sprache der Vernunft, in der Sprache der Psychiatrie [...] über einen Wahnsinn, der bereits unter ihr zermalmt ist, der beherrscht, verschüttet, verschlossen, das heißt als Objekt konstituiert und als das Andere einer Sprache und eines historischen Sinns verbannt worden ist.“ (Derrida 1976, S.58)

Foucaults psychiatriekritische Untersuchungen schlossen an den theoretischen Aufbruch der Antipsychiatriebewegung an (vgl. Foucault 1975, 1976b; Cooper & Foucault et al. 1979; Bopp 1980), wobei er zum Teil auch der damaligen antipsychiatrischen Idealisierung des Wahnsinns (vgl. Cooper 1978; Laing 1975, 1987) unterlag. Einerseits markierte er den Begriff des Wahnsinns sehr deutlich als ideologische bzw. diskursive Konstruktion, andererseits ontologisierte er in seinem Bemühen um eine „Geschichte des Wahnsinns selbst [...] ohne den rationalistischen Angriff zu wiederholen“ (Derrida 1976, S.58) diesen auch als einen Ort radikalisierte Freiheit und fiel damit hinter sein strukturalistisch ausgerichtetes Theorieprojekt zurück (vgl. Habermas 1988, S.282ff.). Die damit verbundene Romantisierung des Wahnsinns wurde von SozialwissenschaftlerInnen wie insbesondere *Robert Castel*, welcher Foucaults Projekt der institutionskritischen Untersuchung des Wahnsinns fortführte, kritisiert (vgl. Castel 1979, 1990; Castel & Castel & Lovell 1982; Jacoby 1975; Turkle 1980) und nicht nur von Vertretern der traditionellen Psychiatrie (vgl. Glatzel 1975; Shorter 1999), sondern auch von vielen PsychiatriekritikerInnen zurückgewiesen, die das Phänomen der psychischen Krankheit gesellschaftstheoretisch unter einem dialektischen Blickwinkel begriffen (vgl. Basaglia 1971; Gleiss 1975; Jervis 1978, 1979; Finzen 1997; Keupp 1987b, 1999a).

Trotz Foucaults romantischer Schwäche in „Wahnsinn und Gesellschaft“ bietet sein Werk allerdings ein weitreichendes theoretisches Instrumentarium, um den Krankheitsbegriff ideologiekritisch analysieren zu können. Zwei Weiterentwicklungen seiner Theorie sind dafür von entscheidender Bedeutung: Nachdem Foucault den Diskursbegriff zunächst als einen rein sprachtheoretischen verwendet hatte, erweiterte er ihn schließlich dergestalt, dass er ihn mit einem Begriff der Macht und der gesellschaftlichen Praxis verband. Der Begriff des Diskurses wurde durch den der diskursiven Praktik ergänzt (vgl. Dreyfus & Rabinow 1994; Lorey 2003; Sawyer 2003). Das heißt, dass ideologische Konstrukte wie der Krankheitsbegriff gleichermaßen zum einen als sprachlicher Effekt (vgl. auch Sontag 1978) und zum anderen als Funktion gesellschaftlicher Interessen sowie Handlungsweisen untersucht werden können (vgl. Hacking 1996). Die diskursive Konstruktion der Krankheit geschehe dabei in Zusammenhang mit vielfältigen Konstruktionen binärer Oppositionen von Normalität und Abweichung, welche „quer zu allen Wissensdisziplinen“ (Bublitz 1999, S.32) eine gesellschaftliche Ordnung konstituie-

ren, in der Normalität „primär über das Abweichende“ (ebd. S.35) hergestellt wird (vgl. auch Canguilhem 1976).

Weiterhin unterlegt Foucault dem Diskursbegriff eine radikale Kritik der Subjektphilosophie. Foucault gilt als prominenter Denker der postmodernen Theorie vom ‚Tod des Subjekts‘. Er suspendiert gewissermaßen das Subjekt, was die Erklärung von gesellschaftlicher Realität betrifft, und bezeichnet es als eine epistemologische ‚Leerstelle‘. Das heißt, die gesellschaftliche Wirklichkeit wird durch Diskurse bzw. diskursive Praktiken hergestellt – und die Diskurse basieren nicht auf einer spezifischen Tätigkeit oder Seinsweise des Subjekts. Die Diskurse stellen dieses vielmehr her, dem Subjekt wird damit sein ontologischer Status entzogen. Kurz gesagt: Nicht das Subjekt bedingt den Diskurs, sondern der Diskurs erzeugt das Subjekt.

An dieser Stelle muss nun ein weit verbreitetes Missverständnis aus dem Weg geräumt werden: Die Rede vom ‚Tod des Subjekts‘, wie sie Foucault vorbereitet, bedeutet nicht, dass auf den Begriff des Subjekts oder gar den des Individuums verzichtet werden könnte. Zunächst muss unterschieden werden, was mit dem Begriff ‚Subjekt‘ bezeichnet werden soll. Selbstverständlich kann nicht die Rede davon sein, dass es keine Individuen, Identitäten, Subjektivität oder Subjektbildungen mehr gäbe. „Das gesellschaftliche Funktionieren ist und bleibt das Funktionieren der Individuen in Beziehung aufeinander“ (Foucault 1987, S.25). In den Sozialwissenschaften wird der Subjektbegriff auf zwei unterschiedlichen theoretischen Ebenen verwendet, und nur auf einer davon kann das Subjekt prinzipiell suspendiert werden: Im Rahmen der empirischen Wissenschaft bezieht sich der Begriff vom Subjekt innerhalb psychologischer und soziologischer Kategorien auf das Erleben und Verhalten von Individuen. Die Existenz dieser Gegenstände, also das Phänomen einer empirisch fassbaren Subjektbildung zu leugnen, wäre absurd. Wenn, dann bezieht sich die Rede vom ‚Tod des Subjekts‘ empirisch gesehen auf eine Veränderung von Subjektbildungsprozessen, und ‚gestorben‘ ist dabei die Vorstellung vom einheitlichen, autonomen, traditionell bürgerlichen Subjekt, das, strukturalistisch gesehen, nie mehr als ein Mythos war (vgl. Jameson 1998). Der Begriff des Subjekts korrespondiert hier mit dem der Subjektbildung und der Identität. Auf der psychologischen Ebene werden gesellschaftliche Veränderungen nachvollzogen und entsprechend theoretisiert. Im Zuge der Pluralisierung von Lebenswelten weicht ein traditionell eher monolithischer Identitätsbegriff einem dynamischen, vielschichtigen, widersprüchlichen (vgl. Bilden 1997, 1998; Keupp 1995, 1997a/b, 1999a/b), und die empirische Fokussierung der gesellschaftlichen Verfasstheit von Subjektbildungsprozessen findet auf der metatheoretischen Ebene ihre Entsprechung in der Dekonstruktion des traditionellen autonomen Subjekts (vgl. Vester 1986; Keupp 1989, 1992, 1994; Welsch 1990b/c; Lifton 1993; Gergen 1996) sowie in einer Pluralisierung von Identitäts- bzw. Subjekttheorien selbst (vgl. Keupp et al. 1999b). Das Thema der Identität „bündelt in prismatischer Form die Folgen aktueller Modernisierungsprozesse für die Subjekte“ (ebd. S.9) und hat dadurch zusammen mit den daran anschließenden Möglichkeiten vielfältiger Subjekttheorien Hochkonjunktur – diskursiv ist das Subjekt also alles andere als tot. Das heißt, auch wenn auf der empirischen Ebene kritischer Sozialpsychologie der Begriff vom einheitlichen, autonomen Subjekt zu Gunsten eines pluralisierten, dezentrierten verabschiedet wird und jeglicher Art von Subjektphilosophie deshalb kritisch zu begegnen ist, bleibt die Auseinandersetzung um einen prinzipiell positiven Begriff vom Subjekt wei-

terhin notwendig – will man nicht gleich die empirische Sozialwissenschaft bzw. die Möglichkeit sozialpsychologischer Erkenntnis mit begraben.

Die Rede vom ‚Tod des Subjekts‘ ist zum einen, auf die empirische Ebene bezogen, eine metaphorische Beschreibung des Endes einer spezifischen modernen Subjektkonstruktion; zum anderen markiert sie auf der erkenntnistheoretischen Ebene einen strukturalen, materialistischen und diskurstheoretischen Zugang zum Begriff der Wahrheit. Wahrheit wird als etwas gesellschaftlich Produziertes verstanden, ohne dass sie dabei an ein erkennendes Subjekt gebunden werden müsste – und laut Foucault wird erst durch diese methodologische Suspendierung des Subjekts der Blick auf die wahrheitsproduzierenden Strukturen frei (vgl. Foucault 1987). Das heißt, das Subjekt wird als epistemologisch positive Kategorie verabschiedet, aber nicht als integraler Begriff psychischer Realität (vgl. Haug 1993).

Für die vorliegende Untersuchung des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm ist diese theoretische Perspektive zum Subjektbegriff von entscheidender Bedeutung: Die Konstruktion des Begriffs psychischer Störung verweist auf ein Verhältnis von Normalität und Abweichung insofern, als sie mit spezifischen diskursiven Bestimmungen von Subjektivität einhergeht. Spielfilme können als Diskurse verstanden werden, und auf diese Weise produzieren sie Subjektbegriffe, die für spezifische Normalitätsvorstellungen maßgeblich sind. Nachdem dargelegt wurde, wie der Begriff psychischer Störung konstruktivistisch und im Foucaultschen Sinne diskurstheoretisch verstanden werden kann, stellt sich die Frage, unter welchem theoretischen Licht der Gegenstand Spielfilm als solches nun adäquat zu beleuchten ist.

2.2 Kritische Kulturwissenschaft und Spielfilm

Zum Begriff der Ideologie und symbolischen Vermittlung von Wahrheit

Foucaults radikalisierte Begriff vom Subjekt und die Diskurstheorie werden hier zum einen einer kritischen Sichtweise zum Begriff psychischer Störung unterlegt, zum anderen berühren sie allgemeine Fragen zum Begriff der Ideologie und der symbolischen Vermittlung gesellschaftlich produzierter Wahrheit.

Foucault, Diskurstheorie und den Ideologiebegriff in einem Atemzug zu nennen, ist in gewisser Weise problematisch, da Foucault den Diskursbegriff in dezidiert Abgrenzung zum Ideologiebegriff und die Diskurstheorie in Abgrenzung zur Tradition der Ideologiekritik verwandte. Er unterschied den Begriff des Diskursiven von dem des Ideologischen, weil er damit den Bruch zwischen Diskurstheorie und einem linearen Basis-Überbau-Modell zu markieren beabsichtigte. Weiterhin deutete er damit auf das der Ideologiekritik immanente Problem der unzulässigen Vorstellung eines außerhalb dem Bereich der Ideologie liegenden unabhängigen Standpunktes hin, und schließlich wies er den Anspruch eines richtigen Bewusstseins gegenüber einem falschen zurück (vgl. Schäfer 1990; Hall 1994a, S.151ff.). Foucault ging es durchaus um Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen sowie den damit korrespondierenden diskursiven Legitimationsstrategien, doch er wollte Kritik in

keinem Fall als eine „Suche nach formalen Strukturen mit universaler Geltung [...], sondern eher als historische Untersuchung der Ereignisse, die uns dazu geführt haben, uns als Subjekte dessen, was wir tun, denken und sagen zu konstituieren und anzuerkennen“ (Foucault 1990, S.49). Foucaults radikale Absage an die Vorstellung einer privilegierten theoretischen Position, von der her sich Wahrheitskonstrukte hinsichtlich unterschiedlicher Geltungsansprüche bewerten ließen, schärft die Analyse des Zusammenhangs zwischen Subjekt, Macht und Diskurs – und suspendiert in gewisser Weise den Begriff der Ideologie. Doch mit Foucaults Subversion der Prämissen traditioneller Ideologiekritik entsteht auf der anderen Seite gleichzeitig „das Problem, ob sich eine kritisch angelegte Theorie der Gegenwart der Begründung oder des Ausweises ihres normativen Maßstabes entziehen kann“ (Honneth 1990, S.12). Laut *Stuart Hall* kann Foucaults Argument gegen den Ideologiebegriff insofern relativiert werden, dass seine Theorie von konkurrierenden Wahrheitsdispositiven bzw. Diskursen im Feld gesellschaftlicher Machtverhältnisse „nicht so weit entfernt (sei) von Begriffen der Dominanz in der Ideologie“ (Hall 2000b, S.57). Angesichts der Unterschiede sowie Konvergenzen zwischen den Verwendungsweisen des Foucaultschen Diskursbegriffs und des Ideologiebegriffs wird in der vorliegenden Untersuchung deshalb von einem „Spannungsverhältnis zwischen Ideologiekritik und Diskursanalyse“ (Hirsland & Schneider 2001, S.374) ausgegangen. Die begrifflichen Grundlagen Foucaultscher Diskursanalyse sowie der Ideologiekritik bewegen sich in einem verschränkten theoretischen Umfeld – und dieses ist nicht zuletzt auch auf die kritische Erforschung von Produktionsweisen, Darstellungsformen und Rezeptionsmechanismen kultureller Produkte ausgerichtet.

Hinsichtlich kulturwissenschaftlicher Fragestellungen, welche gesellschaftliche Vorgänge im Auge haben, muss von einem Gesamtzusammenhang zwischen Kultur und Gesellschaft ausgegangen werden. Die traditionell eher getrennten soziologischen Gegenstandsbereiche der Vergesellschaftung und der Entwicklung kultureller Gebilde müssen inhärent verbunden werden (vgl. Mintzel 1993; Winter 1999). Das heißt, es bedarf theoretischer Instrumente, mit denen die kulturellen Produkte in ihrer gesellschaftlichen Funktion erfasst werden, und die gleichzeitig auch den symbolhaften Charakter ideologischer Strukturen entschlüsseln können.

Den entscheidenden Schritt zur Bewältigung dieser ‚doppelten‘ Aufgabe kulturwissenschaftlicher Forschung lieferte der Strukturalismus, an den Foucaults radikalisierte Subjektbegriff sowie die Diskurstheorie anschließen, und die damit eine wichtige Voraussetzung für den poststrukturalistischen Zugang zum Begriff der Kultur darstellen. Ideologie wird dabei als ein sprachliches, kulturelles Gebilde verstanden, das mehr umfasst als einen ideellen Überbau und falsches Bewusstsein der gesellschaftlichen Verhältnisse. Ideologie gilt im Strukturalismus als ein notwendiges Moment zur Herstellung von Wirklichkeit – als die „Darstellung des imaginären Verhältnisses der Individuen zu ihren wirklichen Lebensbedingungen“ –, wie es *Louis Althusser* formulierte (Althusser 1973, S.147; vgl. auch Eagleton 1993, S.167f.; Keupp 1994, S.255f.). Um Ideologie bzw. kulturelle Produkte in ihrer symbolhaften Verfasstheit adäquat theoretisieren zu können, wurde im Strukturalismus das materialistische Verständnis von Kultur als Repräsentation und Funktion gesellschaftlicher Bedingungen durch einen semiotischen Zugang zum Gegenstand der Ideologie erweitert. Da der Begriff der Ideologie notwendig auf den des Subjekts verweist, stellte die ‚Subjektlosigkeit‘ des

Strukturalismus nun ein entscheidendes Problem dar; im Übergang zum Poststrukturalismus wurde das Subjekt dann schließlich über einen semiotisch aufbereiteten psychoanalytischen Begriff vom Unbewussten, wie er vor allem von *Jaques Lacan* vorgelegt wurde, wieder hereingeholt. Das Subjekt wurde im Verständnis gesellschaftlicher, kultureller Realität wieder ein maßgeblicher Angelpunkt. Im Unterschied zur traditionell bürgerlichen Vorstellung vom autonomen, transzendentalen *cogito*, welches das Maß aller Dinge sein sollte, tritt das sozialwissenschaftliche Subjekt jedoch bis heute in Folge des Poststrukturalismus ‚nur‘ noch als ein gebrochenes, uneinheitliches, dezentriertes auf die epistemologische Bühne.

Angesichts der verschränkten semiotischen und subjekttheoretischen Ausrichtung des Poststrukturalismus stellt sich die Frage, auf welchen Wegen die gesellschaftlichen Verhältnisse das Subjekt konstituieren und welche Rolle dabei die gesellschaftlichen Strukturen jenseits ihrer sprachlichen Repräsentation spielen. Der Poststrukturalismus läuft grundsätzlich Gefahr, einerseits in ein semiotisches Spiel der Beliebigkeit und andererseits in einen erneuten subjekttheoretischen Idealismus zu münden, welcher Kultur abgekoppelt von ihrer gesellschaftlichen Basis theoretisiert. Um im Poststrukturalismus eine materialistische Sichtweise zu erhalten, bedarf der semiotische und subjekttheoretische Ansatz von daher auch einer Schnittstelle zum Begriff der Macht und gesellschaftlichen Herrschaft (vgl. Haug 1982). Weiterhin stellt sich die Frage, wie das Subjekt der Kultur nicht nur als ideologischer Effekt, sondern auch als ein aktives Moment in der Herstellung kultureller Wirklichkeit begriffen werden kann. Angesichts dieser theoretischen Probleme und im Zuge eines zunehmenden Interesses an alltagsnahen Formen der Kultur entwickelte sich in Zusammenhang mit dem Poststrukturalismus und der Tradition materialistischer Gesellschaftstheorie ein heterogenes sozialwissenschaftliches Spektrum, das unter der sich mittlerweile etablierten Bezeichnung ‚Cultural Studies‘ zusammengefasst wird.

Cultural Studies und der Kampf um Bedeutungen

Die Cultural Studies gehen gleichermaßen von einem kulturalistischen wie strukturalistischen Begriff von Kultur aus. Gemäß der kulturalistischen Tradition (vgl. Tylor 1871) verwenden sie einen erweiterten und deskriptiven Kulturbegriff, der im Prinzip sämtliche Formen der Repräsentation von gesellschaftlichen Strukturen umfasst (vgl. Daniel 1993). Semiotisch übersetzt, gilt Kultur damit als ein Ensemble „ineinandergreifender Systeme auslegbarer Zeichen“ (Geertz 1983, S.21), als ein „Bedeutungsgewebe“ (ebd. S.9), in das die Menschen versponnen sind. Weiterhin politisieren die Cultural Studies die kulturalistische Sichtweise, indem sie den Begriff der Kultur von seiner traditionell elitären und entsprechenden normativen Bestimmung als ‚Hochkultur‘ loslösen (vgl. Williams 1958), inhärent mit dem Begriff des sozialen Kontextes verbinden (vgl. Grossberg 1994) und im Rahmen dezidiert sozialkritischer Untersuchungen verwenden. Als ihr kulturwissenschaftlicher Gegenstand gelten alltagsnahe Sinnkonstruktionen, die unter dem Begriff einer „common culture“ (Göttlich 1999, S.55) theoretisiert werden – einerseits, um Kultur als Mittel der Anpassung an Herrschaftszusammenhänge zu erforschen, und andererseits, um widerständige Konstruktionen gesellschaftlicher Wirklichkeit begreifen zu können. Ausgehend von Studien am Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham zur Kultur der Arbeiterklasse

(vgl. Williams 1958, 1961; Thompson 1963), befassen sich die Cultural Studies mit kulturellen Zusammenhängen spezifischer gesellschaftlicher Gruppen und den damit verbundenen Funktionen der Massenmedien sowie kritischen, emanzipativen Möglichkeiten sogenannter ‚Subkulturen‘. In besonderer Weise interessieren sich die Cultural Studies von daher für populäre sowie subversive Formen und Inhalte der symbolischen Produktion von Wahrheit(en).

Der Begriff der Wahrheit wird an dieser Stelle im Plural verwendet, weil damit ein paradigmatischer Kern der Cultural Studies deutlich wird: Die Cultural Studies theoretisieren und erforschen einen gesellschaftlichen Kampf um Bedeutungen – wobei sie sich selbst explizit innerhalb dieses Kampfes verorten. Zum einen wird die Theorie der Kultur selbst zum Gegenstand und politischen Projekt, zum anderen analysieren sie kulturelle Mechanismen der Herrschaft und stellen diesen eine heterogene, multidisziplinäre Plattform für marginalisierte, subversive und widerständige kulturelle Momente gegenüber. Um Kultur adäquat als einen gesellschaftlichen Kampf um Bedeutungen theoretisieren und empirisch untersuchen zu können, verbinden die Cultural Studies den kulturalistischen Ansatz mit dem strukturalistischen. Das heißt, der Begriff der Kultur wird maßgeblich mit den Begriffen der Ideologie und des Diskurses angereichert.

Ideologie gilt dabei einerseits als „der Versuch, den unaufhörlichen Prozess der ‚différance‘ zeitweilig zu stoppen, indem im Spiel der (sprachlichen; A.d.V.) Differenzen ein Zentrum errichtet wird“ (Winter 1997, S.51) – das heißt, sie wird poststrukturalistisch als eine semiotische Schließung begriffen. Andererseits gilt Ideologie dabei auch stets als Mittel und Effekt gesellschaftlicher Macht. Die Verbindung zwischen der semiotischen und der machtheoretischen Perspektive ermöglicht der Begriff des Diskurses, indem Ideologie als eine symbolisch verfasste „Schnittstelle von Diskurs und Macht“ (Eagleton 1993, S.38) begriffen wird. *Stuart Hall*, einer der Begründer und prominentesten Vertreter der Cultural Studies, bringt dieses komplexe Verhältnis der Begriffe von Ideologie, Macht und Diskurs folgendermaßen auf den Punkt:

„Language is pure textuality, but ideology wants to make particular meaning [...]. I think it's the point where power cuts into discourse, where power overcuts knowledge and discourse.“ (Hall 1994b, S.263)

Kultur besteht aus Bedeutungen, und Bedeutungen entstehen entlang diskursiver Bruchlinien, die auf gesellschaftliche Machtstrukturen verweisen. Mit Hilfe dieses theoretischen Programms verortet Hall in den Cultural Studies das „Versprechen einer genuin materialistischen Theorie der Kultur“ (Hall 1999b, S.41; vgl. 2000a).

In Bezug auf die materialistische Ausrichtung und ihre forschungsleitenden Problemstellungen schließen die Cultural Studies stark an die Tradition der Kritischen Theorie an. Es geht um Fragen nach der Vermittlung gesellschaftlicher Herrschaft im Subjekt und auch darum, wie sich der Widerstand dagegen denken lässt (vgl. Agger 1992; Kögler 1999). In zwei wesentlichen Punkten unterscheiden sich die Cultural Studies jedoch von der Frankfurter Schule:

- a. Zum einen erweitern die Cultural Studies den Gegenstandsbereich, indem sie die dichotome Aufteilung der Kultur in eine ‚hohe‘ und eine ‚niedrige‘ auflösen. Mit der Kritischen Theorie verbindet sie zwar dasselbe Ziel, Kriterien zu erarbeiten, mit denen zwischen Kulturformen differenziert werden kann, die Herrschaftsverhältnisse stabilisieren oder Widerstandsmöglichkeiten eröffnen, aber sie orientieren sich dabei eher an *Antonio Gramscis* Modell der Hegemonie und Anti-Hegemonie (vgl. Kellner & Best 1997; Kellner 1999), als dass sie einen normativen Maßstab anlegen würden, der Kultur kategorisch am Kriterium seiner Warenform unterteilen würde. Die Cultural Studies heben keine ‚reine‘, luzide, erhabene Kultur von einer verblendenden, monolithischen Massenkultur ab, und die Populärkultur gilt für sie hinsichtlich der Suche nach gesellschaftlichen Widerstandspotenzialen nicht weniger als die ästhetischen Perlen des Kulturbürgertums. In den Produkten der Kulturindustrie entdecken die Cultural Studies ebenso kritische, subversive Momente wie in der künstlerischen Avantgarde. Damit weisen sie nicht nur elitäre Vorstellungen von Kultur bzw. Kunst zurück, sondern führen das Projekt einer kritischen Kulturtheorie insofern weiter, als sie den kulturellen Entwicklungen postmoderner, spätkapitalistischer Zeiten, in denen die Grenzen zwischen Massenkultur und reflexiver Kunst auch real durchlässig geworden sind (vgl. Jameson 1998), Rechnung tragen.
- b. Zum anderen verbinden die Cultural Studies die Begriffe von Subjekt und Macht anders als die Kritische Theorie. Dies zeigt sich darin, dass die Rezeption von kulturellen Produkten nicht nur als Herrschaftseffekt im Individuum begriffen wird, sondern auch als eine aktive Handlung, welche prinzipielle Widerstandsmöglichkeiten beinhaltet (vgl. Fiske 1997). Die Cultural Studies weisen dem Subjekt der Kultur gegenüber ihrer ideologischen Funktion eine eigenständige Rolle zu. Die, strukturalistisch gesehen, damit verbundene bedenkliche Nähe zu idealistischen Konzeptionen wird dabei unterbrochen, indem diese Eigenständigkeit des Subjekts dezidiert mit einem Begriff des sozialen Kontextes, also mit einer materialistischen Kategorie, verknüpft wird. *John Fiske* legt beispielsweise auf einer psychologischen Betrachtungsebene dar, wie in der Rezeption von kulturellen Produkten spezifische Bedürfnisse befriedigt werden, und dass diese Bedürfnisbefriedigung stets an soziale Praktiken bzw. Erfahrungen gebunden ist (vgl. Fiske 1994). Dieser Zugang zur Funktion der Rezeption verdeutlicht den theoretischen Hintergrund eines materialistisch fundierten sozialen Konstruktivismus, welcher Kultur als eine symbolische Vermittlungsinstanz individueller Bedeutungskonstruktionen zum Zwecke gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit begreift (vgl. Keupp 1994). Auf der subjekttheoretischen Ebene wird der Begriff dieser aktiven Rezeption so konzipiert, dass die Rezeption zwar mehr oder weniger durch Herrschaft präformiert ist, aber im Subjekt die gesellschaftliche Macht dabei so gebrochen wird, dass dort stets auch ein autonomes, kreatives und widerständiges Moment vorkommt. Obwohl Bedeutung über Macht vermittelt wird, sind Diskurs und Subjekt demnach keine Einbahnstraße. An dieser Stelle wird das emanzipative Potenzial des Diskursbegriffs sehr deutlich. Das Subjekt ist durch Macht bestimmt, aber, dialektisch formuliert, im Modus einer Anerkennung. Das heißt, die Macht wird im Subjekt nicht vollständig durchgesetzt, sondern in der Weise angeeignet, welche „eine Veränderung der Macht beinhaltet, so dass die über-

nommene oder angeeignete Macht gegen jene Macht arbeitet, die diese Übernahme ermöglicht hat“ (Butler 2001, S.17). So gesehen ist die Herstellung von Bedeutung durch den instrumentellen Charakter von kulturellen Produkten nicht eindeutig determiniert.

Die Ausweitung des Gegenstandsbereichs kritischer Kulturtheorie führt die Cultural Studies eng mit der Medientheorie zusammen. Nicht ausschließlich, aber in besonders starkem Maße richten sich die Cultural Studies auf den Gegenstand einer medialen Herstellung von Wirklichkeit. Dem Begriff des Subjekts kommt dabei eine paradigmatische Schlüsselfunktion zu. Das Subjekt wird von den Cultural Studies mit Macht unterlegt und erhält damit eine widerständige Dimension. An diesem Punkt unterscheiden sich die Cultural Studies nicht nur von der Frankfurter Schule, sondern auch von der traditionellen Wirkungsforschung. Aufgrund ihrer positivistischen Ausrichtung arbeitet die traditionelle Wirkungsforschung mit einem mechanistischen Subjektbegriff, der zur Folge hat, dass die RezipientIn grundsätzlich als ein „machtloses, leeres ‚Behältnis‘“ (Fiske 1994, S.256) gedacht wird. Die Cultural Studies führen die Frage nach dem medialen Verhältnis von Subjekt und gesellschaftlicher Realität im Rahmen ihrer gleichermaßen semiotisch und materialistisch fundierten Theorie dagegen auf eine dialektische Ebene. Post-strukturalistisch formuliert, stellt das Subjekt einerseits die Funktion des Textes dar, andererseits wird der Text auch als ein Effekt des sozial kontextualisierten Subjekts verstanden. Diese wechselseitige Perspektive gilt dabei weniger als Kriterium einer epistemologischen Kategorie, sondern sie dient als Argument, mit dem es den Cultural Studies möglich wird, bedeutungsgenerierende gesellschaftliche Widerstandspotenziale auszuloten, sogenannte diskursive ‚Artikulationslinien‘ aufzuzeigen (vgl. Grossberg 1994) und damit in medienwissenschaftliche Diskussionen kritisch einzugreifen (vgl. Fiske 1994).

In den Cultural Studies geht es um die empirische Frage nach den Mechanismen der medialen Repräsentation gesellschaftlicher Realität – auf der Basis einer theoretisch komplexen Frage nach dem Verhältnis von Realität und Repräsentation als solcher. Maßgebliche Impulse für eine kritische Medienwissenschaft dieser Art kommen dabei aus der Filmtheorie.

2.3 Filmtheorie und kritische Sozialwissenschaft

Der Filmtheorie kommt für die Frage, wie das Verhältnis von Realität und Repräsentation gedacht werden kann, eine besondere Rolle zu. Ihr Gegenstand, der Film, erzeugt eine künstliche Wirklichkeit, er bildet Realität auf einer symbolischen Ebene ab. Im Vergleich zu allen anderen Formen der Kunst erweckt der Film am stärksten den Schein, Realität unmittelbar wiederzugeben. Dies hängt damit zusammen, dass der Film die ZuschauerIn auf mehreren künstlerischen Ebenen gleichzeitig anspricht – visuell, auditiv, sprachlich, musikalisch sowie narrativ –, und dass er die ZuschauerIn damit in die Position einer besonders lebensnahen Teilnahme am dargestellten Geschehen versetzt. Die technischen Mittel des Films, insbesondere des Spielfilms, ermöglichen den sehr weit gehenden psychischen Effekt, die ZuschauerIn den artifiziellen Charakter der inszenierten Wirklichkeit vergessen zu

lassen. Innerhalb der Filmwissenschaften wird diese scheinbare Nähe zwischen Film und Realität von daher auf einer praktischen, technischen Ebene untersucht und angesichts des Problems der Repräsentation auch in Zusammenhang mit philosophischen sowie sozialwissenschaftlichen Fragestellungen theoretisiert.

Filmwissenschaft als Semiotik gesellschaftlicher Verhältnisse

Nachdem die Filmtheorie seit Beginn ihrer jungen Geschichte zunächst unter den kunsttheoretischen Perspektiven des Realismus (Vachel Lindsay, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer), Formalismus (Béla Balázs, Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin) und Neorealismus (Bazin André) entwickelt wurde (vgl. Monaco 2000; Albersmeier 2003) avancierte sie in den 50er Jahren zu einer intellektuellen Plattform politisch inspirierter FilmemacherInnen. Während in Hollywood der Höhepunkt des Studio-Systems – eine zu Gunsten der marktwirtschaftlichen Kontrolle optimierte Form der Filmproduktion, die den beteiligten Individuen kaum Spielraum lässt – erreicht war, leiteten, ausgehend vom intellektuellen Umfeld einer französischen Filmzeitschrift – den *Cahiers du Cinéma* – RegisseurInnen wie Francois Truffaut oder Jean-Luc Godard eine neue Art des Filmemachens und der Filmtheorie ein.

Filme wurden nun dezidiert in Bezug auf die ästhetische Leistung einzelner FilmemacherInnen verstanden. Diese Sichtweise begründete das Programm einer ‚Politique des Auteurs‘ und markiert einen „Wendepunkt der Filmtheorie“ (Monaco 2000, S.438), der die in Feuilletons bis heute hoch geschätzten Begriffe der ‚Autorentheorie‘ und des ‚Autorenkinos‘ auf die filmwissenschaftliche Bühne brachte (vgl. Felix 2003).

Was ist nun so bahnbrechend an der Autorentheorie? Auf den ersten Blick mutet sie hinsichtlich ihrer theoretischen Reichweite doch eher flach und wenig revolutionär an. Befördert die Autorentheorie gar einen Kult um die Persönlichkeiten von FilmemacherInnen und damit ein psychologisches Verständnis von Filmtheorie? Die Fokussierung auf die personengebundene Basis eines Films kann dies sicherlich nahe legen, man denke hier nur an Foucaults allgemeine, unnachgiebige Kritik an der kulturbürgerlichen Zentrierung von wissenschaftlichen bzw. kulturellen Werken anhand ihrer AutorInnenschaft (vgl. Foucault 1974b). Doch die Autorentheorie zielt auf ein weiter reichendes Projekt ab als nur auf das Interesse an den Persönlichkeiten oder Beweggründen von FilmemacherInnen.

Zunächst kann festgehalten werden, dass der Blickwinkel, dass eine bestimmte Person innerhalb eines individuellen Schaffensprozesses einen Film hergestellt hat, auf Seiten der Rezeption den artifiziellen Charakter eines Filmes deutlich werden lässt. Das Wissen darum, dass ein Film von einem anderen Individuum produziert wurde, und das Interesse daran, wie dieses andere Individuum den Film gestaltet hat, ermöglicht der ZuschauerIn einen analytischen Zugang zum Film, durch den sehr klar wird, dass es sich um eine spezifische ästhetische Aussage handelt und nicht um Realität oder den Traum von Realität. Der Filmemacher *Alexander Kluge* formulierte unter Bezug auf die Autorentheorie dabei das Konzept einer „Utopie Film“ (vgl. Klippel 1997), welches darauf abziele, „daß die Selbstreflexion des Autorenfilms auch der Selbstreflexion der Zuschauerin Raum verschaffe“ (ebd. S.85); die Autorentheorie führe das Verständnis des Films „von Theorien

abstrakter Formgebung zu Theorien konkreter Kommunikation“ (Monaco 2000, S.439).

Der Filmtheoretiker *Peter Wollen* geht in Bezug auf die Autorentheorie noch einen Schritt weiter: Er versteht sie so, dass Film zwar als Aussage und gesellschaftlich hergestelltes Produkt, aber nicht als Kommunikation zwischen FilmemacherIn und ZuschauerIn zu begreifen sei. Er unterlegt der Autorentheorie einen strukturalistischen Ansatz und erklärt die Bedeutung des AutorInnen-Begriffs innerhalb dieser Theorie so:

„The structure is associated with a single director, an individual, not because he has played the role of artist, expressing himself or his own vision in the film, but because it is through the force of his preoccupations that an unconscious, unintended meaning can be decoded in the film, usually to the surprise of the individuals involved. The film is not a communication, but an artefact which is unconsciously structured in a certain way. Auteur analysis does not consist of re-tracing a film to its origins, to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within the work, which can then post factum be assigned to an individual, the director, on empirical grounds.“ (Wollen 1972, S.167f.)

Unter diesem Blickwinkel wird nun deutlicher, warum die Autorentheorie einen Wendepunkt der Filmtheorie markiert. Sie ist anschlussfähig für eine strukturalistische Kulturtheorie und bereitet eine diskursanalytische Ausrichtung der Filmtheorie vor.

In seinem vielzitierten Werk „Signs and Meanings in the Cinema“ (1972) stellte Peter Wollen die Verbindung zwischen Autorentheorie und Semiotik her, und im Umfeld der englischen Filmzeitschrift ‚Screen‘ führte der Beginn einer semiotischen Filmtheorie zum Aufbau der englischen Schule des Ciné-Structuralism (vgl. Monaco 2000). Einen sehr prominenten Beitrag lieferte dabei der Semiotiker *Christian Metz*. Er formalisierte die semiotische Filmtheorie sehr gründlich und arbeitete den heute sehr weitläufig verwendeten Begriff der Film-Codes aus. Codes werden dabei im Wesentlichen als Systeme verstanden, welche Zeichen organisieren (vgl. Metz 1972). Dies ist eine sehr formalistische, lapidare Definition, doch die theoretischen Möglichkeiten, die sich aus seiner Anwendung ergeben, sind sehr interessant. Der Begriff des Codes wird auf den unterschiedlichsten filmischen Ebenen, wie zum Beispiel Kameratechnik, Musik, Narration etc., verwendet. Ein Code (z.B. die Art der Beleuchtung oder der Verweis auf einen anderen Film) organisiert Zeichen und steht in Beziehung zu anderen filmimmanenten sowie nicht-filmspezifischen kulturellen Codes. Codes können einerseits in Sub-Codes aufgeteilt und damit hierarchisch organisiert werden, andererseits überlappen sich Codes verschiedenster Referenzebenen sowie Referenzbereiche. Damit setzen Codes Zeichen in ein vielschichtiges, komplexes Verhältnis, und aus dem Zusammenspiel der Codes sowie der durch sie organisierten Zeichen ergibt sich schließlich das, was man Bedeutung nennt. Weiterhin wird dieser semiotische Blickwinkel im poststrukturalistischen Sinne mit Hilfe des Lacanschen Begriffs vom Unbewussten auch auf den Begriff des Subjekts und somit auf den Akt der Rezeption bezogen. Die Ebenen der Repräsentation und der Referenz sind damit inhärent verschränkt, und es wird deutlich, dass sich die Filmtheorie weit von ihren Ursprüngen im Realismus, welcher im Film eine mehr oder weniger einfache, direkte Abbildung der Realität sieht,

gelöst hat (vgl. Wollen 1972; Winter 1992; Paech 1997). Der Medienwissenschaftler *Vilém Flusser* fasst diese prinzipiell unabschließbare Verschiebung der Referenz auf die Ebene der Repräsentation in einem verallgemeinerten Sinne so zusammen:

„Der vor-moderne Mensch lebte in einer Bilderwelt, welche die ‚Welt‘ bedeutete. Wir leben in einer Bilderwelt, welche Theorien bezüglich der ‚Welt‘ zu bedeuten versucht. Das ist eine revolutionär neue Lage.“ (Flusser 1998, S.23)

Das Problem, wie das Verhältnis von Repräsentation und Referenz gedacht werden kann, ist sicherlich keine Erfindung der Medientheorie oder der Filmwissenschaft. In ihm steckt das alte philosophische Problem der Unterscheidung von Sein und Schein. Doch die strukturalistische, semiotische Medientheorie gewinnt ihre Bedeutung weniger durch einen Beitrag zur Epistemologie, sondern angesichts der Tatsache, dass sich Unterschiede zwischen Referenz und Repräsentation in postmodernen Zeiten medialisierter Wirklichkeiten im Alltagserleben verwischen, und dass im Rahmen kritischer Sozialwissenschaft dem Problem einer adäquaten Theoretisierung der Repräsentation sowie medialen Erzeugung von Wirklichkeit eine hohe praktische Relevanz zukommt.

Angesichts des starken Ausmaßes der Medialisierung von Wirklichkeit und der damit auch verbundenen Faszination scheinbar unbegrenzter Pluralisierungsmöglichkeiten von Wirklichkeit wird es schwierig, kulturtheoretisch ‚am Boden‘ zu bleiben. Theoretiker wie *Jean Baudrillard* verabschieden beispielsweise nicht nur den Anspruch nach einer eindeutigen Unterscheidung und klar festgelegten Beziehung zwischen Realität und Repräsentation, sondern auch gleich mit die Frage nach der materiellen Basis medialer Wirklichkeit. Die Realität als solche sei von ihrer medialisierten Form prinzipiell nicht unterscheidbar und mit dieser so sehr ineinander verschränkt, dass auch der Gedanke an einen möglichen Nachvollzug der Hintergründe, Ursachen, Mechanismen sowie Konsequenzen spezifischer Repräsentationen keinen Sinn mehr machen könnte (vgl. Baudrillard 1994). Eine solch idealistisch gewendete Darstellung des Verhältnisses von Referenz und Repräsentation ist durch eine semiotische Theorie medialer Wirklichkeit grundsätzlich möglich, doch gemäß dem Anliegen der Cultural Studies nach einer materialistischen Fundierung kritischer Kulturwissenschaft zurückzuweisen (vgl. Denzin 1991a; Kellner 1995; Fiske 1996, Hall 2000b). Es genügt nicht, nur den Gegenstand semiotisch aufzufächern und die Komplexität der Frage nach der Referenz nachzuvollziehen, sondern es bedarf auch eines Begriffs der Macht, der gesellschaftlichen Struktur und der sozialen Vermittlung von Realität (vgl. Eagleton 1997).

Der Medienwissenschaftler *Lothar Mikos* erklärt, dass der Spielfilm unter einem diskurstheoretischen Blickwinkel als „institutionalisierte Aussagemenge“ (Plumpe zit. n. Mikos 1998a, S.5) begriffen werden kann. Diese Anwendung des Begriffs der Institution verdeutlicht, dass Film als mediales Produkt sich nicht nur in einem Kosmos der Symbole oder Signifikanten bewegt und von dort her zu verstehen sei, sondern auch real vermittelt ist und damit Realität widerspiegelt. Der Begriff der Realität setzt dabei nicht auf der Inhaltsebene und auch nicht unbedingt auf der formalen Ebene des Films an, sondern am Modus seiner gesellschaftlichen Verwendung.

„Wenn ein Film einen gewissen Erfolg hat, ist er ein soziologisches Ereignis, und die Frage nach seiner Qualität wird sekundär.“ (Truffaut zit.n. Mikos 1998a, S.3)

Film repräsentiert gesellschaftliche Realität – aber ohne dass diese im Film enthalten sein müsste, sondern dadurch, dass er auf spezifische, gesellschaftlich strukturierte Weisen produziert und rezipiert wird. Unter diesem Blickwinkel wird nachvollziehbar, dass auch die Filme, welche offensichtliche Fiktionen und unrealistische Wirklichkeitsentwürfe vermitteln, durchaus sehr viel über die gesellschaftliche Realität aussagen können. Der Filmsoziologe *Douglas Kellner* spricht davon, wie Hollywood den herrschenden politischen Diskurs codiert (vgl. Kellner 1988, 1995), *Robert Ray* bezeichnet den Spielfilm als eine Arena, „(which has) constituted the most visible site of an ideological struggle“ (Ray 1985, S.21), und *John Fiske* fragt ähnlich wie *Fredric Jameson* (vgl. Jameson 1986, 1987, 1990, 1998) danach, „welche Textsorten und welche semiotischen Mechanismen charakteristisch für den Kapitalismus“ sind (Fiske 1994, S.259). Fiske weist darauf hin, dass der für die kritische Filmtheorie so wichtige Begriff der Struktur nicht nur semiotisch zu verstehen sei. Der Begriff der Struktur müsse unter einer weiteren methodischen Perspektive gesehen werden, denn es gehe auch um eine Untersuchung von nicht repräsentativen Beziehungen des Gegenstandes zur sozialen Ordnung. Fiske bezeichnet diese als „System oder strukturierende Regel“ (ebd. S.254); wichtig sei dabei, dass die Struktur generativen Charakter habe, das heißt, gesellschaftliche Praktiken impliziere.

Diese Beispiele zeigen, wie in den Cultural Studies am Begriff des Diskurses die semiotische und die materialistische Perspektive zusammengeführt werden – im Schnittpunkt dieser beiden Perspektiven steht auf der theoretischen Ebene das Subjekt und auf der empirischen das Erleben sowie Handeln der ZuschauerIn. Zum einen beschäftigt sich die Filmtheorie mit dem abstrakten Thema der Vermittlung von Referenz und Repräsentation und verortet sich damit im Rahmen subjektphilosophischer sowie gesellschaftstheoretischer Problemstellungen. Zum anderen beobachtet sie die ZuschauerInnen im dunklen Kinosaal oder auf dem Sofa im Kreise ihrer sozialen Peergruppe und bewegt sich dabei im Feld der Psychologie. Neben der Frage, wie man im Spannungsverhältnis kulturalistischer und strukturalistischer Zugänge das Subjekt im Sinne einer kritischen Kulturtheorie denken kann, geht es in der Filmtheorie bzw. in den Cultural Studies auch darum, was mit der ZuschauerIn beim Betrachten eines Films passiert und was sie dabei, im psychologischen Sinne, macht. Warum reagiert die ZuschauerIn auf die Bilder des Films so, „als ob sie mehr als dies wären“ (Winter 1992, S.59)? Wie kommt es zu einer solch starken emotionalen Entdifferenzierung zwischen Wirklichkeit und Fiktion? Wodurch wird der Film zu einem „Fest der Affekte“ (Barthes zit. n. Winter 1992, S.59)?

Filmspsychologie und kritische Kulturwissenschaft

Die Psychologie spielte in der Filmtheorie schon früh eine wichtige Rolle. Bereits zu Beginn der Filmtheorie zeichneten sich dabei verschiedene psychologische Zugänge ab. Psychologen wie *Hugo Münsterbergs* (vgl. Monaco 2000, S.418f.) und *Rudolf Arnheim* (vgl. Arnheim 1932) wandten gestaltpsychologische sowie bewusstseinspsychologische Modelle an und entwickelten damit bereits interaktive Konzepte der Filmrezeption. Diese Art der psychologischen Bestimmung des Filmerlebens wird in der Geschichte der Filmtheorie weitgehend dem Begriff einer aktiven Rolle der RezipientIn zugeordnet und dem psychoanalytischen Zugang als einer Theorie der passiven ZuschauerIn gegenübergestellt (vgl. Monaco 2000; Albersmeier 2003). An diese theoretische Unterscheidung einer aktiven und passiven Position der ZuschauerIn schließt die sich seit den 90er Jahren etablierende kognitive Filmspsychologie (vgl. Sellmer & Wulff, H.J. 2002) an.

Die kognitive Filmspsychologie versteht sich maßgeblich als eine kritische Reaktion auf die Dominanz der traditionell eher psychoanalytisch ausgerichteten Filmspsychologie (vgl. Kappelhoff 2003) und unterscheidet sich von ihr anhand zweier Kriterien: Zum einen nimmt sie den Begriff der aktiven ZuschauerInnen-Rolle für sich in Anspruch, zum anderen koppelt sie sich aus der Tradition einer als kritische Kulturtheorie konzipierten Filmwissenschaft aus (vgl. Hediger 2002). Die kognitive Filmspsychologie interessiert sich zwar auch für „Prozesse, die zur Konstruktion der Welt des Films [...] notwendig sind“ (ebd., S.47), aber der Begriff des Subjekts dieser Konstruktion wird in kein dialektisches Verhältnis zu seinen gesellschaftlichen Bedingungen gesetzt, sondern ausschließlich an kybernetische Modelle der Informationsverarbeitung und Aufmerksamkeitssteuerung (vgl. Nieding & Ohler 2002) gebunden. Die kognitive Filmspsychologie zielt weniger auf Ideologiekritik, sondern auf die Produktion von Wissen über die „spezifischen mentalen Operationen, die zur Verarbeitung des filmischen Stimulusmaterials in Gang gesetzt werden“ (Hediger 2002, S.47). Was den Gegenstand filmspezifischer psychischer Funktionsabläufe betrifft, liefert die kognitive Filmspsychologie im Vergleich zur Psychoanalyse „das differenziertere Vokabular und die beschreibungsmächtigeren Modelle“ (ebd. S.50), aber der Behauptung, die aktive Rolle der ZuschauerIn besser theoretisieren zu können, muss mit Skepsis begegnet werden. Bei aller Komplexität sowie Wechselseitigkeit der kybernetisch dargestellten psychischen Funktionen ist der Subjektbegriff mechanistisch konzipiert und kann somit in kein Spannungsverhältnis zum Begriff gesellschaftlicher Macht gesetzt werden.

Die psychoanalytische Filmtheorie unterscheidet sich von der kognitiven Filmspsychologie wesentlich durch ihren Begriff des Unbewussten. Damit weist sie der ZuschauerIn insofern die kritisierte passive Rolle zu, als die ZuschauerIn vieles von dem, was mit ihr beim Erleben des Films passiert, nicht zielgerichtet steuern kann (vgl. Zeul 1994b). Der Begriff des Unbewussten impliziert allerdings nicht zwangsläufig, dass die ZuschauerIn dem Film lediglich ausgeliefert sei oder dass auf der metatheoretischen Ebene der Begriff des Subjekts ohne den der Handlung gedacht sei. Vielmehr bricht der Begriff des Unbewussten die traditionelle Vorstellung eines autonomen Subjekts und installiert auf der psychologischen Gegenstandsebene eine Schnittstelle für den Begriff der Macht. Mit Hilfe des Begriffs vom Unbewussten kann darge-

stellt werden, wie die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse auf die Ebene des Subjekts kommen (vgl. Jacoby 1978, Parker 1997).

Unter diesem Blickwinkel wurde der Spielfilm ab den 30er Jahren als ideologisch wirksames Instrument der Kulturindustrie im Rahmen einer Kritischen Theorie der Gesellschaft theoretisiert (vgl. Adorno & Horkheimer 1944; Adorno 1967a; Benjamin 1977). Insbesondere in seiner Verbindung mit dem Fernsehen galt der Spielfilm als eines der psychisch am subtilsten wirksamen Momente der Massenkultur und damit als prominenter Gegenstand der Kritik (vgl. Adorno 1953a, Adorno 1953b). Der Spielfilm bzw. das Fernsehen würden den Erfahrungsraum des Individuums wie kaum ein anderes Medium ‚hinter dessen Rücken‘ (vgl. Marx 2000) konstituieren, weil die psychischen Funktionen der Rezeption hier mit denen des Alltagslebens nahezu identisch seien – „[...] die geforderten Leistungen der Aufmerksamkeit (sind dabei) so vertraut, dass sie automatisch erfolgen. Die Gewalt der Industriegesellschaft wirkt in den Menschen ein für allemal“ (Adorno & Horkheimer 1944, S.135). Durch eine Verbindung von Marxscher Gesellschaftstheorie und Freudischer Psychoanalyse entwickelten *Theodor W. Adorno*, *Max Horkheimer* und andere VertreterInnen der Kritischen Theorie ihre Perspektiven zum Verhältnis von Gesellschaft, Kultur und Subjekt unter dem Licht einer Theorie der Herrschaft. Spielfilm und Fernsehen wurden dabei als die technisch fortgeschrittensten Momente der Kulturindustrie analysiert und im Hinblick auf den „Gesamteffekt der Kulturindustrie“ als „Massenbetrug“, als „Mittel der Fesselung des Bewußtseins“, welches „die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen (verhindere)“ (Adorno 1967b, S.69), kritisiert. Aufgrund der dialektischen Fundierung bzw. Bewegung der Kritischen Theorie und ihres entsprechenden Subjektbegriffs wurde die Rolle der ZuschauerIn zwar nicht bis zum absolut deterministischen Status eines Opfers von ideologischen Wirkung konzipiert – es war prinzipiell klar, dass die gesellschaftliche Herrschaft im Subjekt nicht vollständig durchsetzbar sei –, aber die Möglichkeit des Widerstands wurde letztlich nur noch auf einer elitär anmutenden ästhetischen Ebene verortet (vgl. Adorno 1973). Über die in Bezug auf populärkulturelle Produkte bestehenden Möglichkeiten einer widersprüchlichen Generierung von divergenten Bedeutungen auf Seiten der RezipientInnen, welche über die Durchsetzung gesellschaftlicher Herrschaftsinteressen im Subjekt hinaus auch die Entwicklung „kultureller Handlungsfähigkeit“ (Haug 1982, S.11) durch eine kritisch-reflexive Aneignung der in den kulturellen Produkten enthaltenen, symbolhaft verfassten Macht gleichermaßen umfassen, ließ sich damit wenig herausfinden. Dies wurde erst durch die Verbindung von materialistischer Kultur- bzw. Subjekttheorie mit der Semiotik möglich (vgl. Haug 1980).

Interessant ist an dieser Stelle, dass nicht nur der Film, die kulturellen Produkte sowie die ideologischen Strukturen als solche semiotisch theoretisiert wurden, sondern auch deren Ansatzpunkt auf Seiten der RezipientIn – und zwar durch eine Neubestimmung des Begriffs vom Unbewussten. Das Unbewusste sei strukturiert wie Sprache, verkündete *Jaques Lacan* und brachte die Psychoanalyse mit der Linguistik zusammen. Lacan konzipierte den Begriff des Unbewussten sowie das Strukturmodell der Psyche zum einen in der Tradition Freudischer Triebtheorie, das heißt, er ging von einem unversöhnlichen Widerspruch zwischen Gesellschaft und dem grundlegendsten Bestimmungsmoment der Psyche aus – er sprach dabei von einem ontologischen Riss und vom prinzipiellen Scheitern des Begehrens. Zum anderen

übersetzte er die biologische Theorie Freuds in semiotische Modelle. Das psychologische Problem der Repräsentation bearbeitete er mit linguistischen Begrifflichkeiten. Die Einheit des Ichs sei imaginär, das Subjekt sei ein Effekt der Sprache, psychische Realität entstehe durch Signifikationsprozesse, und die Psyche gewinne erst dadurch Gestalt, dass das Begehren darauf angewiesen sei, sich in eine symbolische Ordnung einzubauen (vgl. Lang 1973; Bowie 1994; Gondek 2001). Lacans Psychoanalyse ist zwar sehr unscharf, weil er die Gegenstandsebenen sowie Begrifflichkeiten der Psychologie und der Subjektphilosophie weniger vermittelt, sondern vermischt, und seine Theorie führt mehr zu einer idealistischen als einer materialistischen Vorstellung vom Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft (vgl. Lorenzer 1977), aber sein semiotisches Konzept des Unbewussten war bahnbrechend für die Kulturwissenschaft. Lacans Theorie füllte die Lücke des Strukturalismus beim Subjektbegriff auf eine neue Weise auf (vgl. Hall 1980b), indem er das Subjekt nicht nur als eine sprachliche Konstruktion begreift, sondern den Begriff der Sprache mit dem des Unbewussten inhärent verbindet. Unter dieser theoretischen Voraussetzung kann die Semiotik nun bis ins Innerste der Psyche vordringen.

Der mit Lacans Psychoanalyse ermöglichte semiotische Zugriff auf den Gegenstand der Psychologie wurde maßgeblich von der Filmtheorie vorangetrieben. Die enge Beziehung zwischen Lacanscher Psychoanalyse und Filmtheorie erklärt *Stuart Hall* damit, dass viele der grundlegenden Gedanken Lacanscher Subjekttheorie entlang visueller Analogien – ‚das Spiegelstadium‘, ‚der Blick‘, ‚Voyeurismus‘ etc. – entwickelt wurden (vgl. Hall 1980b).

Die Lacansche Psychoanalyse ist bis heute neben den kognitiven Ansätzen, welche im psychoanalytischen Sprachgebrauch eher die sekundärprozesshaften Momente des Filmerlebens fokussieren, eine der prominentesten psychologischen Theorien der Filmwissenschaft (vgl. McGowan & Kunkle 2004). Die ersten maßgeblichen Konzepte der auf Lacanscher Psychoanalyse basierenden poststrukturalistischen Filmtheorie lieferte Christian Metz (vgl. Metz 1972). Mit seinem Konzept der filmischen bzw. kulturellen Codes bewegte er sich im theoretischen Umfeld der kulturkritischen Filmzeitschrift ‚Screen‘, welche allerdings nicht nur das Projekt einer reinen Semiotik des Films verfolgte, sondern auch dezidierte materialistische Theorieimpulse beförderte. Im Rahmen der Publikationen in ‚Screen‘ wurde die sogenannte ‚Screen Theory‘ entwickelt, die „eine Synthese aus psychoanalytischen, semiotischen und marxistischen Elementen darstellt“ (Winter 1992, S.66). ‚Screen‘ bildete eine am Gegenstand des Films orientierte Basis für eine verallgemeinerbare Auseinandersetzung über das Verhältnis von Sprache, Ideologie und Subjekt.

„Screen theory‘ is therefore a very ambitious theoretical construct indeed - for it aims to account for how biological individuals become social subjects, and for how those subjects are fixed in positions of knowledge in relation to language and representation, and for how they are interpellated in specific ideological discourses.“ (Hall 1980b, S.159; Hervorhebung im Original)

Hall verdeutlicht, dass die Screen Theory ein ideologiekritisches Projekt verfolgt. Die häufig allzu einseitige Orientierung an der Lacanschen Psychoanalyse und der damit verbundenen poststrukturalistischen Kulturtheorie kritisiert er jedoch, indem er darauf hinweist, dass die über den Begriff der Spra-

che vollzogene Verknüpfung der Begriffe von Subjekt und Ideologie hier durch das Prinzip der Homologie geschieht – und anschließend die dargestellten Homologien wie Identitäten verwendet werden (vgl. Hall 1980b). An diesen systematischen Fehler, was die logische Konsistenz der Theorie betrifft, schließe auch, gemessen am materialistischen Anspruch, das formale Problem an, die universalistisch ausgerichtete Lacansche bzw. Freudsche Theorie der Subjektbildung mit einer im marxistischen Sinne verstandenen Theorie der spezifischen gesellschaftlichen Herstellung von Subjektivität adäquat zu verbinden. Durch den steten Rekurs auf psychoanalytische Kategorien gehe die Bedeutung der gesellschaftlich und historisch unterschiedlich präformierten sozialen Strukturen für die Bestimmung eines differenztheoretisch zu denkenden Subjekts tendenziell verloren – und das Subjekt bekomme sozialwissenschaftlich gesehen einen fragwürdigen „all-inclusive-place“ (ebd. S.160). Weiterhin weist Hall auch auf die implizite patriarchale Struktur des Lacanschen bzw. Freudschen Subjektbegriffs hin. Um Kultur und Film als sozialwissenschaftlichen Gegenstand kritisch untersuchen zu können, müsse deshalb stets im Blick behalten werden, dass Subjektpositionen und Ideologien maßgeblich durch spezifische historische Kontexte, ökonomische Strukturen und Funktionsweisen von sozialen Formationen gebildet werden (vgl. Hall 1980b). Für eine sozialwissenschaftlich ausgerichtete Filmtheorie ist die Psychoanalyse demnach dann von Nutzen, wenn sie „als Analyse eines möglichen Erfahrungsmodus“ (Winter 1992, S.67) begriffen wird, ohne dass mit ihr dabei der Film bzw. das Filmerleben über die Grenzen ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit hinaus theoretisiert werden.

Film als Dispositiv der Schnittstellen zwischen Individuum und Gesellschaft

Die Filmtheorie bewegt sich an den Grenzen zwischen einer subjektiven und einer objektiven Verfasstheit ihres Gegenstandes und zielt dabei auf eine Analyse spezifischer Vermittlungsformen zwischen diesen beiden theoretischen Seiten des Films. Die Psychologie dient gemäß ihres Gegenstandes dazu, die subjektive Seite des Films erfassen zu können. Die Frage, ob dabei das gesellschaftliche Phänomen Film einseitig zur Seite des individuellen Filmerlebens hin aufgelöst wird, entscheidet sich zum einen anhand der Konzeption des übergeordneten Subjektbegriffs und zum anderen daran, inwieweit die psychologischen Modelle die Begriffe der sozialen Praxis und der gesellschaftlichen Struktur mit einschließen. Ein zentraler und weitreichender Begriff der Filmtheorie, mit dem das Spannungsverhältnis zwischen subjektivem Erleben und objektiver gesellschaftlicher Struktur gedacht werden kann, ist der des Dispositivs. Anhand einer von Christian Metz durchgeführten Kritik der filmpsychologisch sehr gebräuchlichen und häufig in simplifizierender Weise hergestellten Analogie zwischen Film und Traum verdeutlicht *Joachim Paech* die Funktion dieses Begriffs:

„Nicht um Traum(arbeit) kann es hier gehen, sondern um die dispositiven Bedingungen, die (angeblich) zu einer Rezeptionserfahrung im Kino führen, die dem Traum gleich oder ähnlich sind.“ (Paech 1997, S.473)

Der filmwissenschaftliche Dispositiv-Begriff wurde zunächst in Folge des Interesses an den technischen Möglichkeiten des Spielfilms und deren Zusammenhang mit psychischen Abläufen beim Betrachten entwickelt. *Jean-Louis Baudry*, einer der wichtigsten Begründer der damit verbundenen Apparatustheorie, ging dabei von einer Korrespondenz und gewissermaßen von einer Strukturgleichheit zwischen psychoanalytisch darstellbaren Funktionsabläufen der Psyche und dem Setting des Kinosaals aus (vgl. Baudry 1975). *Constance Penley* beschreibt und kritisiert Baudrys Ansatz so:

„It is Baudrys work which most completely identifies the psychical apparatus and its topography with that of the cinematic apparatus. For Baudry, the cinema is not an extension or prothesis of the psyche (as it is for Metz) but a faultless technological simulacrum of the systems Ucs and Pcs-Cs³ and their interrelations.“
(Penley 1989, S.61)

Abgesehen von der Schwäche in Baudrys Theorie, die auf jenem homologen Verständnis des Zusammenhangs zwischen äußerer und innerer Struktur des Filmlebens beruht, ist festzuhalten, dass er detaillierte Konzepte entwickelte, die darauf abzielen, einen marxistisch und semiologisch begründeten Produktionsbegriff zusammenzuführen (vgl. Baudry 1974). In den Begriff des Apparatus schloss er nicht nur psychoanalytische und filmtechnische Momente ein, die sich unmittelbar auf das Setting im Kinosaal beziehen, sondern auch kulturelle, ideologische und ökonomische Strukturen (vgl. Rosen 1986).

Der an den Apparat-Begriff anschließende Begriff des Dispositivs spiegelt das filmtheoretische Anliegen wider, die Vielfalt der unterschiedlichen Gegenstandsbereiche sowie theoretischen Zugangsweisen des gesellschaftlichen Phänomens Film zusammen zu denken, empirisch aufzurastern und den entsprechenden Analysen eine materialistische Basis zu unterlegen.

„Das Produktive des Dispositiv-Begriffs liegt darin, dass er bislang getrennt betrachtete Aspekte wie Kintotechnik, kulturelle Traditionen der Wahrnehmung und psychische Verarbeitungsprozesse, fotografische Abbildungsverfahren und gesellschaftliche Konventionen in einem Zusammenhang sieht.“ (Hickethier 1996, S.19)

Die sozialwissenschaftliche Reichweite dieses integrativen Theorieworkzeugs zeigt sich dabei besonders stark, wenn man Michel Foucaults Verwendung des Dispositiv-Begriffs heranzieht. Foucault entwickelte den Begriff des Dispositivs zwar nicht in Bezug auf den Gegenstand Film, sondern im Rahmen seiner Untersuchungen über den Zusammenhang von Macht und Wissen in den Diskursen der Sexualität oder des Wahnsinns, aber seine Bestimmung des Dispositiv-Begriffs ist auf filmtheoretische Fragestellungen übertragbar.

„Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissen-

3 Penley spricht von Freuds psychodynamischem Strukturmodell und seinen Bestandteilen des Unbewussten, Vorbewussten sowie Bewussten.

schaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ (Foucault 1978a, S.119f)

Foucaults Begriff des Dispositivs kann als eine Erweiterung der Diskursbegriffs und damit der Möglichkeiten der Diskursanalyse verstanden werden – zum einen, weil der Dispositiv-Begriff den Diskurs-Begriff formal erweitert, zum anderen, weil er den Begriff der Macht mit dem des Diskurses zusammenführt. „Verknüpfen die Diskurse einzelne Aussagen nach bestimmten Formationsregeln, stellen Dispositive Verknüpfungen von Diskursen, Praktiken und Macht dar“ (Seier 1999, S.80).

Filme können zum einen hinsichtlich der Dispositive, welche ihre Produktion und Rezeption bedingen, begriffen werden, zum anderen können sie darauf hin untersucht werden, welche gesellschaftlichen Dispositive sie zu bestimmten Diskursen bzw. – auf die Inhaltsebene der Filme bezogen und einen Abstraktionsschritt zurückgegangen – zu bestimmten Themenfeldern vermitteln. Filme stellen Diskurse dar und verknüpfen Diskurse. Der Filmsoziologe *Norman Denzin* weist dem Spielfilm dabei eine so starke sozialwissenschaftliche Relevanz zu, dass er in ihm einen bevorzugten Zugang zur Untersuchung gesellschaftlicher Wirklichkeit sieht (vgl. Denzin 1991a). In diesem Sinne spricht Denzin von einer ‚Cinematic Society‘ und einem ‚Visual Cinematic Age‘ (vgl. Denzin 1995). Die Cinematic Society sei eine Gesellschaft, „that would know itself through the reflections that Hollywood produced“ (ebd. S.193). Denzins sozialwissenschaftlicher Gegenstand ist eine ‚Kultur, die sich selbst über das Kino zu erkennen begann‘, und die Untersuchung dieser Cinematic Society stellt eine besonderen Herausforderung dar:

„The challenge now is to think video, to think cinematically, to visualize.“
(Denzin 1995, S.200)

Die vorliegende Untersuchung nimmt diese Herausforderung an und bezieht sich auf einen bestimmten Ausschnitt der gesellschaftlichen, diskursiv erzeugten Wirklichkeit. Es geht um die Frage, wie in Spielfilmen der Begriff psychischer Störung konstruiert wird, welche Dispositive des Wahnsinns dabei aufscheinen und wie dadurch das Verhältnis von Normalität und Abweichung reguliert wird.