

PERSONENZENTRIERTE FILMANALYSE

Ein integratives Modell zur systematischen Beobachtung von Filmen

Dem Fachbereich 3 Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften der
Universität Siegen
zur Erlangung des Akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)
eingereichte Dissertation

von

Diplom Medienwirtin Henriette Heidbrink

aus

Hamburg

Datum der Einreichung: 24. Dezember 2008

Gedruckt auf alterungsbeständigem, holz- und säurefreiem Papier.

Inhalt

0	Einleitung.....	9
Teil I: Beobachtungs- und Theorieverhältnisse		
1	Etablierte Routinen der Materialbeobachtung	17
1.1	Hermeneutik und Psychoanalyse.....	19
1.1.1	Psychoanalytisch-hermeneutisches Beobachten in den Kultur- und Medienwissenschaften.....	25
1.1.2	Kritik des psychoanalytisch-hermeneutischen Beobachtens.....	27
1.2	Formalismus, Strukturalismus und Narratologie.....	30
1.2.1	Strukturalistisch-formalistische Erzählanalyse und allgemeine Narratologie	34
1.2.2	Neoformalismus und Poetics of Cinema.....	38
1.2.3	Kritik des strukturalistisch-(neo)formalistischen Beobachtens.....	42
1.3	Zwischen Strukturanalyse und Sinnkonstruktion.....	43
1.4	Wo Interpretation war, soll Analyse werden?	44
1.4.1	Zur Konstruktion von Sinn.....	50
1.4.2	Zur Sinnlosigkeit von Formen und Strukturen.....	53
1.5	Psychoanalytisch-narratologisches Beobachten.....	54
1.5.1	Psychoanalytisch-narratologisches Beobachten von Medienerzählungen.....	55
1.5.1.1	Figuren- und Konfliktanalyse.....	55
1.5.1.2	(Gegen-)Übertragungsanalyse.....	58
1.5.1.3	Formbeobachtungen.....	60
1.5.2	Psychoanalytisch-narratologisches Beobachten von Alltagserzählungen.....	61
1.5.2.1	Handlungs- und Konfliktanalyse.....	63
1.5.2.2	Vergleichende Interaktionsanalyse	69
1.5.3	Erzählarbeit als Identitätsarbeit.....	70
1.6	Zur Kombination von Strukturanalyse und Sinnkonstruktion.....	74
1.7	Zwischenstand	84
2	Systemtheoretisches Beobachten	
2.1	Zur allgegenwärtigen Operation der ‚Beobachtung‘	93
2.1.1	Beobachtungsinstanzen	94
2.1.2	Beobachtung erster und zweiter Ordnung.....	94
2.2	Neuralgische Punkte der Luhmannschen Systemtheorie.....	97
2.2.1	Differenzlogik statt Identitätslogik	98
2.2.2	Bewusstsein und Kommunikation statt Kausalität und Erkenntnis	102
2.2.3	Der Verlust von Subjekt, Sinn und Text	104
2.2.4	Kommunikation statt Verständigung	109
2.3	Theoretische Konsequenzen	111
2.3.1	Probleme der Applikation und Kombination	111
2.3.2	Subjekteffekte	116
2.3.3	Zum Verstehen von Eigentlichkeit.....	118
2.3.4	Der Import von Merkmalen des Materials	123
Teil II: Filmbeobachtung und Anschlusskommunikation		
3	Der Film als Anlass für soziale Kommunikation.....	125
3.1	Zur Interrelativität sozialer und psychischer Systeme.....	127
3.2	Eigentliches Nicht-Verstehen und die Mechanismen der Analogisierung.....	131
3.3	Film als Kommunikationskondensat zwischen psychischen und sozialen Systemen ..	134
3.4	Imaginierte Personen und soziale Adressen	139

3.5	Filmrezeption systemtheoretisch	142
3.6	Selbst-/Fremdbeobachtung und Selbst-/Fremdbeschreibung	146
3.7	Spezifische Markierungen: Gefühle und Körperzustände	150
3.8	Individuelle und systematische Beobachtungsroutinen	153
3.9	Metabeobachtung	155
3.9.1	Zur Klassifikation von Kommunikaten	155
3.9.2	Zur Metabeobachtung von Prüfpraxen und Evaluationsroutinen	159
3.9.3	Zum (Meta-)Management der filmischen Erzählung: <i>Coping</i> und <i>Tensioneering</i>	162
3.10	Zu den Implikationseigenschaften des medialen Materials	169
4	<i>Filmbindung</i> und <i>Sinnform</i>	173
4.1	Die Entstehung von <i>Sinnformen</i> in psychischen Systemen	176
4.2	Film- <i>Sinnform</i> -Anschluss-Routinen	180
4.3	Das Ordnungsmodell für Subjekteffekte	185
4.4	<i>Filmbindung</i>	190
4.5	<i>Figurenbindung</i>	194
4.5.1	Figuren, Menschen, Personen und mentale Modelle	195
4.5.2	Distanz und Nähe zur Filmfigur	198
4.5.3	Die Figur als interne Imagination im Schema der Person	200
4.5.4	Zur (Un-)Passung von Zuschauer und Figur	202
Teil III: Personenzentrierte Filmanalyse		
5	Filmanalyse als Beobachtung von Differenzen	209
5.1	Horizontale und vertikale Spannungsformationen	215
5.2	Zentrale Spannungsdimensionen der filmischen Erzählung: Narration – Ästhetik – Referentialität	220
5.3	Die Normalform der Erzählung	222
5.4	Spannungsredundanzen und Spannungsverschleiß	227
6	Die Analyse der filmischen Erzählung	229
6.1	NARRATION	229
6.1.1	Die drei zentralen narrativen Entitäten	231
6.1.1.1	Figur	232
6.1.1.2	Handlung	240
6.1.1.3	Ereignis	247
6.1.2	Konflikt: Zur dramaturgischen Formung von Moral	248
6.1.2.1	Konfliktstruktur	251
6.1.2.2	Konflikt determinanten	253
6.1.2.3	Konfliktmanagement	260
6.1.3	Zur Analyse von ‚Liebe‘ und ‚Konflikt‘	262
6.2	ÄSTHETIK	268
6.2.1	Sinnliche Ästhetik	270
6.2.2	Formale Ästhetik	271
6.2.3	Reflexive Ästhetik	272
6.3	REFERENTIALITÄT	273
6.3.1	Fiktive Ontologien und private Alltagsontologien	279
6.3.1.1	Alltagsschemata und Alltagskripte im Film	281
6.3.1.2	Narrative Logiken und Kohärenzen	285
6.3.2	Analysedimensionen der Referentialität	287
6.3.3	Zur Beobachtung somatischer Plots und Dramaturgien	288
7	Zusammenfassung	299

8	Fazit.....	302
9	Literaturverzeichnis	314
10	Filmverzeichnis	332
11	Darstellungsverzeichnis	334

0 Einleitung

Filme bieten zahlreiche Anlässe für soziale Kommunikationen. Wenn es aber zum Austausch über das Gesehene und Gehörte kommt, können sich die Beteiligten häufig nicht einigen, ob ein Film nun gut oder schlecht, spannend, unterhaltsam, lustig, traurig oder doch einfach nur langweilig war. Gespräche, Diskussionen und Dispute über eine filmische Erzählung mögen manchmal sogar den Eindruck erwecken, zwei Personen hätten gar nicht denselben Film gesehen: Augenscheinlich findet dann ein Höchstmaß an Kommunikation statt, doch Verständigung über das beobachtete audiovisuelle Geschehen scheint ausgeschlossen.

In anderen Fällen sind sich bestimmte Personengruppen in ihrem Qualitätsurteil einig, was für Außenstehende wiederum nicht nachvollziehbar ist. Erschwerend hinzu kommt die Tatsache, dass mancher Film ein extrem breites Spektrum an Eindrücken, Meinungen und Bewertungen auslöst, während ein anderer Film in breiten Bereichen zum Konsens führt. *Was* in den unterschiedlichen sozialen Zusammenhängen über einen Film gesagt wird, *wie* über ihn gesprochen oder gar geschrieben wird, ist dabei abhängig von den Merkmalen der sozialen Situation, von den kommunizierenden Personen selbst, den Rollen, die sie gerade einnehmen und vom vorherrschenden filmanalytischen Grundverständnis.

In professionellen Kontexten haben sich im Anschluss an paradigmatische Strömungen standardisierte Verfahren für die Beobachtung von Filmen herausgebildet. So postuliert jeder filmanalytische Ansatz eine spezifische, mehr oder weniger systematisierte Beobachtungspraxis, die bestimmte Filmmerkmale in den Vordergrund rückt, während andere verdrängt werden. Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Beobachtungsverfahren wird zwar nicht verhindert, dass potenzielle Aussagen über einen Film eine hohe Varianz aufweisen, doch im Falle der ausschließlichen Verwendung *eines bestimmten* Verfahrens steigt zumindest die Wahrscheinlichkeit, dass verschiedene Personen im Hinblick auf einen Film anschlussfähig kommunizieren. Je mehr Merkmale zwei Personen teilen, desto wahrscheinlicher ist es, dass sich ihre Filmbeobachtungen ähneln.

Die Kriterien, die in einem Meinungsbildungsprozess an einen Film angelegt werden können, sind zahlreich und vielfältig. Sie stehen in enger Relation zur beobachtenden Person und lassen sich – bspw. durch ein filmwissenschaftliches Studium – verändern; etwa indem eine Person gelehrt wird, wie sie einen Film auf ‚andere Art und Weise‘

sehen kann. Beim Erlernen alternativer Rezeptionsweisen wird zuerst einmal die eigene Observationspraxis in Frage gestellt, damit dann zunehmend andere Merkmale des Films in den Vordergrund der Wahrnehmung treten können.

Personen, die einen Film auf verschiedene Arten beobachten können, sind eher in der Lage, mit anderen Personen gewinnbringend über diesen Film zu kommunizieren, weil sie ein Bewusstsein für Beobachtungsalternativen haben. Je mehr potenzielle Beobachtungsoptionen einer Person geläufig sind, desto weniger wird sie ausschließlich auf den eigenen Rezeptionseindruck festgelegt sein und desto eher wird sie in der Lage sein, die Meinungen, Eindrücke und Wertungen anderer Personen – auch wenn diese von ihren eigenen abweichen mögen – nachzuvollziehen. Dabei sind sowohl das Wissen um die Relativität der eigenen Filmbeobachtung als auch der Wille und die Fähigkeit, das Rezeptionserleben anderer nachzuvollziehen zu können, wichtige Grundlagen für gelingende¹ Kommunikationen über Filme.

Neben den genannten Notwendigkeiten sind weitere filmanalytische Kenntnisse hilfreich, wenn man sich ein umfassenderes Urteil über einen Film bilden möchte. Prinzipiell gilt, dass eine Person, die über Filme spricht oder schreibt, zumindest mit einem impliziten Analysemodell arbeitet. Dabei ist es für die Qualität des Austauschs weniger wichtig, dass dieses Modell expliziert wird, sondern vor allem, dass der Anwender selbst sich der Eigenheiten seines Analyseschemas bewusst ist.

Allerdings ist es für Personen, die sich nicht langfristig in das Gebiet der Filmtheorie und -analyse einarbeiten wollen oder können, die sich aber dennoch intensiv mit Filmen auseinandersetzen wollen oder müssen, nicht einfach, sich auf dem breiten Feld des filmwissenschaftlichen Know-hows zu orientieren. Bei der praktischen Anwendung von filmanalytischen Modellen oder Einzelergebnissen der Filmforschung sollte sich nämlich alsbald herausstellen, dass die immense Vielzahl und Komplexität der filmanalytisch erarbeiteten Merkmale der handlichen Erfassung eines Films eher im Wege stehen.

Viele spezielle Modelle, die sich für wissenschaftliche Überlegungen als durchaus hilfreich erweisen, eignen sich kaum für die (alltags-)pragmatische Anwendung. Damit ist nicht gemeint, dass das vermittelte Wissen im Umgang mit Filmen nicht hilfreich sei – ganz im Gegenteil. Doch es scheint wenig praktikabel, dass Privatpersonen oder solche, die Filme in ihre Arbeit einbinden wollen – bspw. Pädagogen, Therapeuten, Sozial-

¹ Hier ist durchaus ein ‚Gelingen‘ aus der Sicht der beteiligten Personen gemeint, also genauer gesagt: der Eindruck, verstanden zu haben oder verstanden worden zu sein.

arbeiter – gewillt sind, die notwendige Zeit und Energie aufzuwenden, um sich derart tief in die Tücken und Tiefen der Filmanalyse und Filmforschung einzuarbeiten.

Das in dieser Arbeit vorgestellte Modell² der *personenzentrierten Filmanalyse* soll daher Verständigungsversuche über eigene und fremde Filmbeobachtungen unterstützen. Es soll dazu beitragen, die Kommunikation über einen oder mehrere Filme zu systematisieren, so dass bei den beteiligten Personen der Eindruck entsteht, den anderen zu verstehen und vom anderen verstanden zu werden. Durch den Einsatz des Analysemodells werden Filmbeobachtungen strukturiert. Die derart strukturierten Analyseergebnisse wirken sich wiederum positiv auf die Anschlusskommunikation aus, weil sie in verständlichen Begriffen verfasst sind und weil sie eine systematisch angelegte Ordnung aufweisen. Dadurch erbringen sie eine hohe Orientierungsleistung für die Gesprächsteilnehmer.

Demzufolge besteht das Ziel dieser Arbeit darin, ein Filmanalysemodell zu entwickeln, das für Anschlussfähigkeit zwischen filmwissenschaftlich unreflektierten Film- und Rezeptionsbeschreibungen und professionalisierten, wissenschaftlich normierten Film- und Rezeptionsbeschreibungen sorgt. Derart soll eine theoretisch fundierte Durchgängigkeit zwischen verschiedenen Beschreibungssprachen hergestellt werden. Die theoretische Herausforderung der Modellentwicklung, die sich daraus ableitet, umfasst vor allem zwei kritische Bereiche: die adäquate Beschreibung und Analyse des filmischen Materials und die Schnittstelle von der Materialanalyse zur Integration der Analyseergebnisse in soziale Kommunikationen. Dabei muss erstens das Verhältnis von der Beobachtung des Materials zu den Kommunikationen über das Material theoretisch erfasst werden. Zweitens müssen unterschiedliche Beschreibungsroutinen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Und auf dieser Grundlage ist es drittens erforderlich, unterschiedliche filmtheoretische oder filmanalytische Modelle miteinander zu kombinieren, die keine äquivalenten Prämissen aufweisen.

Da prinzipiell alle Kommunikationen über Filme durch die jeweiligen Eigenheiten der mit ihnen korrespondierenden Beobachtungen determiniert sind, soll das Analysemodell dominant auf diejenigen Merkmalsbereiche eines Films ausgerichtet werden, die dafür sorgen, dass eine Person ihm aufgrund ihres Rezeptionserlebens bestimmte Eigen-

² Es handelt sich um ein filmanalytisches Modell, das mit seiner Verwendung dezidierte Möglichkeiten des methodischen Vorgehens nahelegt, so dass die *personenzentrierte Filmanalyse* im weiteren Sinne auch als Methode bezeichnet werden kann.

schaften zuschreibt. Sie könnte bspw. behaupten, ein Film sei lustig/traurig, unterhaltsam/langweilig, schnell/langsam, ästhetisch (nicht) gelungen, pädagogisch (nicht) wertvoll, etc. Der filmanalytische Fokus liegt folglich auf Effekten, die aufgrund ihrer besonderen Qualität für das Publikum in der Kommunikation Subjektstatus erlangen. Für die Filmanalyse bedeutet das, dass bestimmte Merkmale des Materials für einen Effekt verantwortlich gemacht werden, der sich an einer Person realisiert.

Unter ‚Subjekteffekten‘ – oder auch ‚Rezeptionseffekten‘ – werden im Folgenden Zuschreibungen von Beobachtern verstanden, die sich einerseits auf die Beobachtung des Materials und andererseits auf die Beobachtung von Rezipienten beziehen. Sie bezeichnen folglich die Ausbildung eines Subjekts, die sich an einer Person realisiert. Denn nur eine Person kann über einen Witz lachen, über einen tragischen Tod weinen oder den originellen Stil eines Filmemachers würdigen. Jede Aussage über einen Rezeptionseffekt, enthält auch Informationen über den Beobachter selbst. So korrespondiert die Aussage, dass ein Film lustig sei, mit der Vermutung, dass der Beobachter einige Stellen als komisch empfunden, wahrscheinlich sogar gelacht habe.³

Durch die konsequente Ausrichtung des Analysemodells auf *Subjekt-* bzw. *Rezeptionseffekte* eignet es sich auch ausdrücklich für Personen, die nicht mit professionellem Filmwissen vertraut sind. *Subjekteffekte* treten als spontane Selbst- und Fremdzuschreibungen nämlich ebenso in das Wahrnehmungszentrum der ungeschulten wie auch der geschulten Beobachtung. Es gilt dann allerdings in beiden Fällen, diese zu decodieren und diejenigen Stellen im Material zu finden und zu beschreiben, die sie ausgelöst haben.

Der analytische Fokus auf *Subjekteffekte* trägt auch die Verantwortung dafür, dass das im Folgenden zu entwickelnde filmanalytische Modell den Titel *personenzentrierte Filmanalyse* trägt, denn *Subjekteffekte* entstehen auf der Basis von Filmbeobachtungen und realisieren sich an den Vorstellungen von *Personen*. *Personen* werden dabei systemtheoretisch als *soziale Adressen* relevant; sie sind also selbst *Subjekteffekte* der Kommunikation. So dreht sich alles um die *Person* als kommunikativ wirksame Struktur, an der sich Rezeptionseffekte beobachten lassen, ohne, dass die Person selbst je manifest wird. Sie entsteht, weil ein psychisches System auf Basis seiner Filmbeobachtungen folgert, dass sich im Material angelegte rezeptive Effekte höchstwahrscheinlich

³ Denkbar ist aber auch ein sehr abgeklärter Beobachter, der die Reaktionen eines bestimmten Publikums antizipiert, ohne jedoch selbst zur imaginierten Zielgruppe zu gehören.

an ihr kristallisieren werden und weil sie im Zuge dieser Überlegungen als soziale Adresse erkannt wird.

Um nun ein komplexes Filmanalysemodell zu konstruieren, das rezeptive *Subjekt-efekte* zuverlässig ausweist und beschreibt, wie sich diese in soziale Kommunikationen übersetzen lassen, muss zuerst geklärt werden, wie *Rezeptionseffekte* entstehen, d.h., wie filmischen *Inhalte* und die filmischen *Formen* zur Entstehung von Subjekt-efekten beitragen. In diesem Zuge wird das Verhältnis verschiedener Paradigmen zu klären sein, die filmanalytische oder filmtheoretische Ansätze hervorgebracht haben: Hermeneutik (sowie ihre in der Filmanalyse stark vertretenen Variante der Psychoanalyse), Strukturalismus, Formalismus, Neoformalismus und Erzähltheorie resp. Narratologie. In einem weiteren Schritt erfolgt die Kombination der eben genannten Ansätze mit systemtheoretisch-konstruktivistischen Ansätzen, um die Filmanalyse theoretisch adäquat in soziale Kommunikationszusammenhänge zu integrieren.

Der hier vorgestellte filmanalytische Ansatz wird sich infolgedessen durch seine hohe Flexibilität auszeichnen, weil er sehr unterschiedliche Varianten der Filmbeobachtung unter einem konstruktivistischen Theorierahmen integriert, so dass sich trotz ihrer prinzipiellen Inkommensurabilität metaperspektivisch strukturelle Beobachtungshomologien feststellen lassen. Eine zentrale Herausforderung dieses Projekts besteht daher in der transdisziplinären Einbettung in theoretische Ansätze aus unterschiedlichen Paradigmen und Disziplinen, die wie üblich von der Konkurrenz um Erklärungs- und Deutungsansprüche geprägt sind.

Ein wichtiges Teilziel besteht weiterhin darin, eine Theoriesprache zu entwickeln, mit Hilfe derer sich sowohl die Filme selbst als auch das soziale Kommunikationsgeschehen zum Thema Film präzise beschreiben lässt. Denn über Filme werden – gemessen an den institutionalisierten Standards – sowohl intuitiv-naive als auch wissenschaftlich reflektierte Aussagen getroffen. Erstere werden tendenziell von Laien, zweitere werden gemeinhin eher von Experten erwartet. Während ungeschulte Beobachter Filme zumeist auf Basis ihrer privaten Rezeptionserfahrungen beurteilen, die häufig auf die Beobachtung der von ihnen präferierten Genres und Lieblingsfilme eingeschränkt sind und keiner systematischen Beobachtungspraxis unterliegen, beobachten Experten einen Film zumeist auf der Basis ihrer ausdifferenzierten Rezeptionserfahrung, d.h., vor dem Hintergrund eines weit ausgefächerten Repertoires, das sowohl genreübergreifend als

auch historisch und international angereichert ist und einer systematischen, theoretisch und analytisch fundierten Beobachtung unterzogen wurde.

Folglich müssen sowohl die Analyseebenen als auch die weiter ausdifferenzierten Analysebereiche mit explizit definierten Begriffen bezeichnet werden, damit das Modell die erforderliche Integrationsleistung erbringt. Zudem werden allgemeine und abstrakte Begriffe verwendet, um die Anschlussfähigkeit zu anderen Analyseansätzen zu gewährleisten, die u.U. Verwendung finden, um etwaige Besonderheiten eines Films spezifischer zu analysieren. So können sich potenzielle Interessenten möglichst reibungslos mit ihrer eigenen Terminologie in das entwickelte Modell ‚einhängen‘.⁴

Weiterhin soll das Analysemodell auch zu komplexen Filmen einen schnellen, pragmatischen Zugang garantieren und sich – wie bereits erwähnt – für ungeschulte als auch für professionelle Beobachter eignen. Es soll sich für alle narrativen Filme verwenden lassen und schnell lehr- und erlernbar sein. Für den möglichen Einsatz in Kontexten mit konkreten (bspw. pädagogischen oder therapeutischen) Zielvorgaben bedarf es eines Analyseschemas, das Filme zuerst einmal auf allgemeine Muster abtastet, die *jeder* Film in der ein oder anderen Ausprägung aufweist, so dass sich einerseits *alle* narrativen Filme *einzel*n erfassen und sich andererseits *mehrere* Filme *vergleichen* lassen. Im weiteren Verlauf der Filmanalyse soll es aber auch möglich sein, *einzelne* Filme auf feinere Differenzierungen hin zu untersuchen, damit auch Aussagen über spezielle Attraktionen eines Films getroffen werden können. Die potenziellen Besonderheiten können dann als Abweichungen von klassischen Formen beschrieben werden.

Ausgehend von den beschriebenen Teilzielen ergibt sich ein Aufbau der Arbeit in drei Teile, die jeweils in einem einzelnen Kapitel dargestellt werden: Im ersten Teil werden verschiedene (u.a. hermeneutische, strukturalistische, formalistische, neoformalistische und systemtheoretische) Beobachtungs- und Theorieverhältnisse miteinander konfrontiert. Im ersten Abschnitt wird die Hermeneutik behandelt, weil sie als Lehre des Verstehens im weitesten Sinne für alle Filmbeobachtungen maßgeblich ist, die Sinnsetzung betreiben. Hinzu kommen psychoanalytische Beobachtungsmethoden, weil sie sich als Spielarten der Hermeneutik primär um neuralgische Punkte der Erzählung wie die Konflikt- und Figurenanalyse kümmern und so Attraktionsmomente in den Vordergrund stellen, die bei ungeschulten Filmbeobachtern auf großes Interesse stoßen

⁴ Es kann sich bspw. anbieten, im Bereich der *Ästhetik* kunsthistorische Anschlüsse zu vollziehen.

und für professionelle Filmbeobachtungen im Bereich der Dramaturgie hoch relevant sind.

Formalismus und Strukturalismus werden im zweiten Abschnitt näher überprüft, weil sie antraten, um die willkürlich erscheinenden hermeneutischen Interpretationen durch Struktur- und Formanalysen zu revolutionieren. Hier sind vor allem narratologische Ansätze prominent vertreten, die es ermöglichen, narrative Formen mit alternativen Sinnkonstruktionen zu kombinieren, ohne dass, wie in der psychoanalytischen Beobachtungspraxis üblich, bestimmte Plots bevorzugt werden.

Im dritten Abschnitt werden die Ergebnisse der ersten beiden Abschnitte aufgegriffen und unter dem Gegensatz von *Sinnkonstruktion* und *Strukturanalyse* profiliert. Im vierten Abschnitt erfolgt dann ein paradigmatischer Wechsel, im Zuge dessen alle genannten Ansätze mit einem systemtheoretisch-konstruktivistischen Fokus konfrontiert werden. Dabei wird sich in mehrerlei Hinsicht zeigen, dass es vorteilhaft ist, Kommunikationen zum Thema Film in einem systemtheoretischen Theoriesetting zu beschreiben.

Im zweiten Teil wird dieser Vorteil insbesondere anhand der Beschreibung des Übergangs von Filmbeobachtung zu Filmkommunikation illustriert. Hier geht es darum, den Film als Anlass für soziale Kommunikationen hervorzuheben und die systemtheoretische Beobachtung von Filmen derart zu beschreiben, dass deutlich wird, wie Personen durch ihnen vertraute *Sinnformen* mit Filmen resonanzieren. Die Systemtheorie fungiert dabei als Ursprung einer Beschreibungssprache, mit deren Hilfe sich rezeptive und kommunikative Prozesse präzise und differenziert beschreiben lassen. So wird bspw. streng zwischen dem filmischen Material und den Vorstellungen und Kommunikationen unterschieden, die aufgrund der Materialbeobachtung entstehen. Die Systemtheorie wird somit nicht als Gesellschaftstheorie, sondern als Beobachtungs- und Kommunikationstheorie verwendet.

Die theoretischen Vorarbeiten des ersten Teils gehen im zweiten Teil in die spezifischen Ausführungen zu personenzentrierten Beobachtungsroutinen und anschließenden Kommunikationen zum Thema Film über, um im dritten Teil in die Entwicklung eines konkreten Modells zur strukturierten Filmbeobachtung zu münden. Folglich wird im dritten und letzten Teil ein strukturalistisch-(neo)formalistisch ausgerichtetes Analyse-schema zur Beobachtung von narrativen Filmen entwickelt. Hier werden die drei maßgeblichen Dimensionen der Filmanalyse – *Narration*, *Ästhetik* und *Referentialität* – differenziert vorgestellt, anhand derer sich einzelne Filme sowie Filmgruppen sowohl

komparativ als auch einzeln analysieren lassen. Den Abschluss der Arbeit bildet wie üblich ein Fazit, in dem die zentralen Ergebnisse noch einmal pointiert präsentiert und in den aktuellen Stand der Forschung eingeordnet werden. Hinzu kommen einige Anmerkungen zur potenziellen Verwendung der Ergebnisse in praktischen Kontexten.

TEIL I: BEOBACHTUNGS- UND THEORIEVERHÄLTNISSE

1 Etablierte Routinen der Materialbeobachtung

Filme werden als kulturelle Artefakte insbesondere im Wissenschaftssystem aufmerksam beobachtet: Beiträge zur Filmforschung werden heute vor allem von den relativ jungen Film-, Medien- und Kulturwissenschaften geleistet, und diese disziplinären Ausfächerungen verfügen wiederum zu großen Anteilen über geisteswissenschaftliche Wurzeln, die in traditionellen Paradigmen – etwa Hermeneutik, Phänomenologie, Formalismus, Semiotik – begründet sind.⁵ Innerhalb des film-, medien- und kulturwissenschaftlichen Spannungsfelds ringt daher eine zwar begrenzte aber dennoch sehr weit ausdifferenzierte Anzahl geisteswissenschaftlich geprägter Strömungen – bspw. (Post-)Strukturalismus, russischer Formalismus, Neo-Formalismus, Diskursanalyse, Rezeptionsästhetik, Cultural-Studies etc. – um die Vorherrschaft in den Bereichen Filmtheorie und Filmanalyse mitsamt allen dazugehörigen wissenschaftlichen Modelle und Methoden. Die paradigmatische Konkurrenz resultiert dabei vor allem aus dem Problem der Inkommensurabilität, also der Tatsache, dass sich unterschiedliche Theorien, Analyseansätze und methodische Verfahren weder voraussetzungslos vergleichen lassen, noch problemlos miteinander kombiniert werden können.

Wenn hier nun ein Modell zur Filmanalyse entwickelt werden soll, das einen systematischen Bezug von Filmbeobachtung zu sozialer Kommunikation über Filme ermöglicht, dann stellt sich die Frage, *welche* medienwissenschaftlichen Beobachtungsstrategien sich für dieses Vorhaben als produktiv erweisen könnten. Das Ziel besteht darin, ein möglichst *flexibles* und *pragmatisches* Verfahren der Filmanalyse zu entwickeln, das alternative Formen der Filmbeobachtung integrieren kann, so dass individuelle Filmbeobachtungen in ein geordnetes Verhältnis zueinander gesetzt werden. Es fungiert demnach wie eine Beobachtungsanleitung, anhand derer komplexe mediale Phänomene in Filmform von verschiedenen Instanzen – mit durchaus unterschiedlichem Basiswis-

⁵ An der klassischen Reihung von Hermeneutik, Phänomenologie, Strukturalismus, Poststrukturalismus/Dekonstruktion und systemtheoretischen/diskursanalytischen Ansätzen orientieren sich u.a. Brackert/Stückrath ⁷2001 [¹1992], Geisenhanslüke 2003, Jahraus 2004; filmwissenschaftliche Einführungen halten sich tendenziell enger an die sozio-historischen Entwicklungen der Technik- und Produktionsverhältnisse (vgl. Bordwell/Thompson ⁵1997 [¹1979], vgl. Prokop 1971, 249-324, Stam 2000b).

sen und abweichenden theoretischen Prämissen – derart strukturiert beobachtet werden können, dass innerhalb des kommunikativen Folgesgeschehens produktive Anschlüsse wahrscheinlicher werden.

Der erste notwendige Schritt besteht theoretisch-analytisch fundierte darin, einige Beobachtungsverfahren unterschiedlicher Provenienz kurz zu erörtern. Daher wird sich der Blick zunächst einmal auf institutionell etablierte Beobachtungsroutrinen richten, die an der Schnittstelle von geistes- und sozialwissenschaftlich geprägten Erzählbeobachtungen angesiedelt sind. Damit ist das Problem der Inkommensurabilität leider nicht gelöst, vielmehr gewinnt es zuerst einmal an Brisanz.

Das hermeneutische Paradigma und seine prominente Variante, die Psychoanalyse, sollen hier an erster Stelle auf ihre potenziellen Verwendungsmöglichkeiten untersucht werden. Beide haben in den Medien- und Kulturwissenschaften eigene, weit ausdifferenzierte Bereiche ausgebildet, die mit langer Tradition eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Begriffe und Konzepte bereitstellen. Diese werden sowohl in professionellen als auch in alltäglichen Beobachtungen vielfach verwendet. Hermeneutisch und psychoanalytisch arbeitende Medienwissenschaftler wenden sich – vor allem in den Bereichen der Kunst-, Literatur- und Filmwissenschaften – mit ihrer speziellen Expertise eben den Sachverhalten zu, die außer in den Kultur- und Medienwissenschaften auch in der Psychoanalyse von hohem Interesse zu sein scheinen: Bilder, Erzählungen, Dramaturgien, Formen, Inhalte, Deutungen, Interpretationen, Analysen, Emotionen, Affekte, Gedanken, Identifikations- und Distanzierungsformen – vor allem aber Sinn- und Bedeutungsvorstellungen. Zudem haben sich in der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik und in den hermeneutischen Anteilen der Psychoanalyse grundlegende Verstehensbegriffe herausgebildet, die auch in der Alltagssprache zur Anwendung kommen.⁶ Das gilt bspw. für die Semiotik, die Diskursanalyse oder den Poststrukturalismus weit weniger, da diese Paradigmen über spezifischere Terminologien verfügen, deren Anwendung erlernt werden muss.

⁶ Auch innerhalb der Systemtheorie wird ein anthropologischer Hang zur Sinnkonstruktion unterstellt: „Wenn irgend etwas den Menschen trennt von dem, was sonst vorkommt, dann eben diese seine Unfähigkeit, zu erleben, ohne zu beobachten. Er ist – müßig es zu sagen – das Sinntier par excellence [...]“ (Fuchs 1998, 139). „Wenn wir annehmen, daß Bewußtseine an die Sinnform geknüpft sind, läßt sich formulieren, daß dieses Gleiten und Verrutschen von Sinn *conditio humana* ist“ (Fuchs 2004a, 66).

1.1 Hermeneutik und Psychoanalyse

Als *Interpretation* werden vor allem in den Geisteswissenschaften im weitesten Sinne sowohl der Prozess des Verstehens als auch das Ergebnis der Deutung von Zeichen- und Symbolzusammenhängen bezeichnet. Die als ‚Interpretation‘, ‚Deutung‘ und ‚Verstehen‘ verhandelten Phänomene gelten demnach als zentrale Bezugspunkte im Paradigma der Hermeneutik – alle drei Begriffe verfügen über eine lange Historie, doch trotz der detailliert aufgearbeiteten gemeinsamen Wurzeln sind immer noch stark divergierende Auffassungen zu verzeichnen.⁷

So bleibt das Spektrum der Verstehensbegriffe weit: Einerseits wird Verstehen im Rahmen basaler Wahrnehmungsprozesse als die Verarbeitung von „Sinneserfahrungen“ bezeichnet (vgl. Albert 1972, 202). Andererseits wird das Verstehen – im Sinne eines *transformierend-rekonstitutiven* Verstehens, das das zu Verstehende zirkulär in Verstandenes überträgt – als Alternative zum *explizierend-konstitutiven* Erklären,⁸ das bspw. argumentativ oder logisch schließend verfährt, aufgefasst (vgl. Albert 1972, 202; Jahraus 2004, 44ff; Rusch 2001; Simon 1993, 25ff).

In den Sozialwissenschaften⁹ wird häufig ein psychologisch-kognitiver Verstehensbegriff im Sinne von „Auffassen“ und „Begreifen“ einem kommunikativ-sozialen Verstehensbegriff gegenüber gestellt, der die „Qualität einer sozialen (Interaktions- oder Kommunikations-)Beziehung“ bezeichnet (vgl. Rusch 2001, 71; 1992). Verstehen bedeutet dann: „einer Orientierungserwartung entsprechen“ (vgl. ebd.; vgl. Schmidt ²1996 [¹1994], 117). Systemtheoretisch wird (soziales) Verstehen ganz allgemein durch die Differenzierung und Kombination von systemintern prozessierten Selbst- und Fremdreferenzen bewerkstelligt und von der hermeneutischen Methodenbildung streng abgegrenzt (vgl. Fuchs 2003, 29).¹⁰

Erschwerend kommt die Tatsache hinzu, dass die alltägliche ‚Praxis des Verstehens‘ bereits eine große Fülle inkommensurabler Fälle und Spezialfälle kennt: So divergiert

⁷ Vgl. u.a. Albert 1994, Bühler 2003, Geldsetzer 2003, Japp ⁷2001 [¹1992] Leschke 2005, Nassen 1982, Seiffert 1992.

⁸ Kant verweist 1786 in seinem Aufsatz „Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft“ auf die Differenz von Beschreibung und Erklärung: Im Gegensatz zu deskriptiven Verfahren (Naturbeschreibungen), die lediglich einzelne Elemente erfassen, führten erklärende Verfahren zu gesetzmäßigen, kausalen Relationen. Erstere beziehen sich somit auf den besonderen Einzelfall, während Letztgenannte auf das Allgemeine verweisen (vgl. Kant 1983 [¹1786]).

⁹ Zur Theorie- und Begriffsbildung der Hermeneutik in den Sozialwissenschaften siehe Soeffner 2000, Kurt 2004.

¹⁰ Zu Nassehis Unterscheidung von *operativem* und *beobachtendem* Verstehen siehe Nassehi 1997b.

die verstehende Verarbeitung soziokultureller Zusammenhänge der Alltagsrealität stark von der verstehenden Verarbeitung von medialen Sachverhalten, die zeichenhaft verfasst sind – bspw. fiktive Erzählungen oder virtuelle Spiel- und Portalwelten.

Unter dem Stichwort Hermeneutik finden sich gänzlich unterschiedliche Formen des kulturwissenschaftlichen Arbeitens – zumeist an Bild und Text – mit mehr oder weniger explizierter Systematik und Methode.¹¹ Im 18. Jahrhundert entstanden im Zuge der Ausdifferenzierung des Literatursystems verschiedene Formen der wissenschaftlichen Auslegung, die sich zu allgemeinen Ansätzen des Verstehens entwickelten. Aus den romantischen Konzeptionen formten sich im Übergang zum 19. Jahrhundert zunehmend wissenschaftstheoretische Ansätze, die im 20. Jahrhundert durch die universal-existenzialistisch-ontologischen Reflexionen von Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre und Hans-Georg Gadamer („historisierende Hermeneutik“) sowie pragmatische Konzeptionen von Jürgen Habermas („Tiefenhermeneutik“) und Karl-Otto Apel („Transzendentalhermeneutik“) fortgesetzt wurden (vgl. Leschke 2005, vgl. Rusch 2001, 74ff).

Geldsetzer beschreibt die gegenwärtige Lage der Hermeneutik als „lebhaft und kontroverse Diskussion“ (Geldsetzer 2003, 387). Neben der philosophischen Theoriebildung, innerhalb derer der Verstehensbegriff weiterhin in jeder Hinsicht grundlegend diskutiert wird, und den Sozialwissenschaften, die im Rahmen der „Verstehenden Soziologie“¹² und der „sozialwissenschaftlichen Hermeneutik“ eine eigene Hermeneutik-Tradition ausgebildet haben, kümmert sich im Sammelbecken der Medien- und Kulturwissenschaften die literarisch-philologisch orientierte Interpretation um die semantisch-grammatikalische Auslegung von Texten und die kunstwissenschaftlich-ästhetisch orientierte Interpretation widmet sich der Sinnsetzung und der Bedeutungskonstruktion von Bildern (vgl. Bätschmann 2001).

Die Lage der Psychoanalyse erweist sich als ebenso unübersichtlich. Im folgenden soll ein kurzer historischer Exkurs zur Psychoanalyse ihren wissenschaftlichen Status ein wenig näher erläutern: Freuds Denken kann rückblickend als ausdauerndes Bemühen dargestellt werden, das weite Feld psychischen Geschehens in ganzer Breite zu er-

¹¹ „Während sich die Hermeneutik als reine Theorie (als Philosophie des Verstehens) etabliert, realisiert sich die Interpretation weiterhin als ein praktisches Handwerk (als *ars interpretandi*)“ (Japp ⁷2001 [1992], 591). Geldsetzer kontrastiert eine „dogmatische Hermeneutik“, die auf platonisch-idealistischen Voraussetzungen fußt mit einer „zetetischen Hermeneutik“, die auf aristotelischen Voraussetzungen beruht (vgl. Geldsetzer 2003). Siehe auch Leschke 2005.

¹² Siehe Max Webers Begriff des „erklärenden Verstehens“ (vgl. Weber 1972) sowie Simmel 1987, 1957; Schütz 1974.

fassen und seine große Leistung bestand vor allem darin, die Vielzahl der von ihm bearbeiteten Phänomene in Ansätzen strukturiert (vgl. Datler/Stephenson 1999, 86f), getestet und planvoll erforscht zu haben. Schülein spricht im Hinblick auf Freuds Untersuchungen von einer Art systematisierten Probehandeln (vgl. Schülein 1999, 17).

Freud selbst war von der Wissenschaftlichkeit seiner theoretischen Ansätze überzeugt, und die Beschreibung seiner Modelle war stets von technischem, mechanistischem und physiologischem Vokabular gesättigt. Seine Modelle der Psyche, ihrer Teilbereiche und den zwischen ihnen stattfindenden Austauschprozessen ähnelten den Beschreibungen eines neuen technischen Prototyps. Er war stets darauf bedacht, seinen Modellen einen funktionalistischen Anstrich zu geben und seine Lehre mit Nachdruck zu vertreten, um ihr die für den Erfolg notwendige Aufmerksamkeit zu verschaffen (vgl. Schülein 1999). So grenzte er sich im ersten Kapitel seiner Traumdeutung von den gängigen Traumpychologien sowie der Traumliteratur des 19. Jahrhunderts, die bezogen auf das neue Medium Film zur Jahrhundertwende ein „Kontinuum zwischen Wachwelt und Traumgeschehen“ für das Kino postulieren, deutlich ab (vgl. Marinelli 2006, 38f). Der Begründer der Psychoanalyse definierte diese 1923 wie folgt:

„Psychoanalyse ist der Name 1. eines Verfahrens zur Untersuchung seelischer Vorgänge, welche sonst kaum zugänglich sind; 2. einer Behandlungsmethode neurotischer Störungen, die sich auf diese Untersuchung gründet; 3. eine Reihe von psychologischen, auf solchem Wege gewonnenen Einsichten, die allmählich zu einer neuen wissenschaftlichen Disziplin zusammenwachsen“ (Freud 1923, 211).

Im Anschluss an diese Definition sind unzählige weitere Definitionen¹³, Modifikationen, Einschätzungen und Kommentare¹⁴ vorgelegt worden.¹⁵ So bezeichnet Kurt

¹³ Laplanche und Pontalis definieren die Psychoanalyse im Anschluss an Freud wie folgt: „A) Eine Untersuchungsmethode, die vor allem darin besteht, die unbewußte Bedeutung von Reden, Handlungen, imaginären Bildungen (Träume, Phantasien, Wahnvorstellungen) eines Subjekts herauszustellen. Diese Methode gründet sich hauptsächlich auf die freien Assoziationen des Subjekts, die die Garanten für die Gültigkeit der Deutung sind. B) Eine psychotherapeutische Methode, die auf diese Untersuchung gegründet und dadurch die kontrollierte Deutung des Widerstandes, der Übertragung und des Wunsches gekennzeichnet ist [...] C) Eine Gesamtheit psychologischer und psychopathologischer Theorien, durch die Gegebenheiten der psychoanalytischen Untersuchungsmethode und Behandlung systematisiert werden“ (Laplanche/Pontalis 1973, 410f).

¹⁴ Das zeigt die Menge an Publikationen, die 2006 zu Freuds 150. Geburtstag erschienen sind. Exemplarisch sei aus der Reihe *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche* der Band *Freuds Aktualität* (Mauser/Pfeiffer 2006) genannt. Der Kommentar des Deutschlandradios zur Freiburger Tagung „Freuds Aktualität“ im Januar 2006: „Was die Tagung deutlich machen kann ist, dass die Psychoanalyse eine Querschnittswissenschaft ist, die quer liegt zu der Einteilung der Wissenschaften, wie wir sie heute haben, oder positiv gesagt: Sie verbindet vieles miteinander. Sie erlaubt es den Psychiatern, Denkformen der Philosophie zu übernehmen, sie erlaubt den Ethnologen, etwas von der Psychologie zu lernen; also: Sie vernetzt Wissenschaften miteinander [...]“ (Gampert 2006).

¹⁵ Der Arzt und Psychoanalytiker Peter Kutter lehrte in den 1970er-Jahren an der Universität Frankfurt am *Institut für Psychoanalyse* und bemühte sich sehr um die nachhaltige Integration der Psychoana-

Greiner in seiner konstruktivistisch-komparatistischen Studie über unterschiedliche Derivate der Psychoanalyse diese als „ein ausgesprochen heterogen strukturiertes, genuin verfahrenspluralistisches Wissens- und Anwendungsgebiet“ (Greiner 2007, 19).¹⁶ Fritz B. Simon unterstellt der Psychoanalyse eine „anarchische Sprache“ und bemängelt dass aus ihr ein „ungeordnet-chaotisches Begriffssystem erwachsen sei, in dem nicht nur unterschiedliche Abstraktionsniveaus, sondern auch Beschreibungen und Erklärungen miteinander vermischt werden“ (Simon 1994, 50). Die Vermischung von positivistischen und hermeneutischen Ansätzen erschwere zudem die Bestimmung des wissenschaftlichen Standortes, so dass das Selbstverständnis der Psychoanalyse sowie der Psychoanalytiker selbst wissenschaftstheoretisch unklar definiert blieben (vgl. Simon 1993, 28).

Helmut E. Lück konstatiert in seiner Geschichte der Psychologie, dass „die Psychoanalyse eigentlich nie ein statisches Lehrgebäude war und Freud selbst die psychoanalytische Lehre ständig weiterentwickelte, allerdings frühere Aussagen selten verwarf, so daß Überlagerungen verschiedener Modelle und Auffassungen entstanden“ (Lück ²1996, 97). Er verweist vor allem auf das „merkwürdige Missverhältnis zwischen populärer Meinung und akademischer Tradition“ (Lück ²1996, 91): Die Psychoanalyse spiele im Studium der Psychologie explizit nur selten eine Rolle, dennoch sei sie in tiefenpsychologischen Richtungen von großer Bedeutung (vgl. ebd.). Aber nicht nur zwischen extra- und intra-akademischem Wissen klafft eine Kluft, auch werden Unterschiede zwischen dem theoretischen, dem methodischen und dem gesellschaftlichen Stellenwert der Psychoanalyse genannt:¹⁷

„Zum einen ist sie eine *Theorie* vom menschlichen Erleben und Verhalten, zum zweiten ist die Psychoanalyse eine *Methode* zur Erforschung psychischer Prozesse sowohl beim Individuum, als auch außerhalb der Behandlungssituation – etwa in Form der Deutung dichterischen Schaffens. Drittens ist die Psychoanalyse eine *Methode* zur Behandlung psychischer Störungen. Schließlich ist die Psychoanalyse eine historisch-gesellschaftli-

lyse in das Lehrangebot; diese schrumpfte jedoch letztlich zum Wahlfach. „Die Psychoanalyse ist nach Freud vor allem eine *Methode* der Behandlung, nämlich wie der Wortsinn der Psychoanalyse besagt, *Analyse* der Psyche, aber auch eine *Theorie*, nämlich eine Persönlichkeitstheorie und eine Kulturtheorie. [Dazu] gehören [...] in weiterer Differenzierung außerdem eine Krankheitslehre, eine Entwicklungspsychologie und eine Methode der psychologischen Diagnostik. Die Psychoanalyse kann aber auch auf Gesellschaft und Politik angewendet werden sowie auf Literatur, bildende Kunst und Musik“ (Kutter 1995, 11).

¹⁶ „Man muss sich zuerst klarmachen, worauf man sich beziehen möchte, wenn man von der Psychoanalyse spricht. Sigmund Freud ist natürlich der Begründer *einer, seiner speziellen Form* der Psychoanalyse [...]“ (Greiner 2007, 19). Greiner entscheidet sich letztlich für den eigens gebildeten Begriff der „Psychoanalytik“ (ebd., 21).

¹⁷ Siehe dazu auch Schüle in 1999.

che *Bewegung*, in der – vor allem zu Freuds Lebzeiten – scharf zwischen Anhängern und Dissidenten unterschieden wurde“ (Lück ²1996, 96).

„Psychoanalytisches“ kann insofern bei entsprechender Motivation als multikompatibles Konglomerat aus Theorie und Methode auf jeden Sachverhalt angewendet werden. Die Psychoanalyse als kohärenter Komplex lässt sich bestenfalls als historische Instanz konstruieren, wenn man gewillt ist, ihren manifesten Ursprung in Freuds Schriften zu verorten. Dieser wiederholt bemühte „Ursprung Freud“ hält bei genauer Betrachtung allerdings nicht, was er verspricht. So bemerkt Lück – mit Bezug auf die Ausführungen von Elliger (1986) – zum Verhältnis der Freudschen Psychoanalyse zur akademischen Psychologie, dass

„die große Ähnlichkeit zwischen Freuds zentralen Konzepten und denen von Schopenhauer, Nietzsche, Fechner, Eduard von Hartmann und anderen so deutlich [wird], daß das Bemühen vieler Psychoanalytiker, die Psychoanalyse als mehr oder weniger autarke Schöpfung Sigmund Freuds hinzustellen, unangemessen sei. Freud übernahm viele Begriffe, Ideen und Methoden von älteren Autoren, Kollegen und Schülern, freilich ohne immer korrekt auf die Quellen hinzuweisen“ (Lück ²1996, 100f).

Selbst in Bezug auf ihr ureigenstes Metier – jenem Bereich, dem sie von ihrem Erfinder und unermüdlichen Entwickler zugedacht war und in dem er sich als selbstbewusster, kompetenter und professioneller Anwender erlebte – der psychoanalytischen Behandlung von Menschen, herrscht wenig Einigkeit über das, was sie genuin leistet. Fest steht, dass sie von vielen Seiten in vielfacher Form (weiter-)entwickelt, kritisiert, konsolidiert und institutionalisiert wurde (vgl. Schüle in 1999, 13-151). Diese Entwicklung reichte von der systematischen Erarbeitung der *Grundlagen der Psychoanalyse* durch Heinz Hartmann (1927), der vor allem darum bemüht war, sie den wissenschaftstheoretischen Standards anzupassen, bis zu transkontinentalen Bewegungen, die mit einer Vielzahl von Namen in Verbindung gebracht werden: „Die Psychoanalyse hat sich in den letzten 50 Jahren vom Trieb über das Ich zum Selbst hin bewegt“ (Hartmann 1995, 23).¹⁸

Schüle in resümiert:

„Was unverkennbar ist: Es gibt kein singuläres, dominierendes Paradigma, welches allseits akzeptiert wäre. Man ist sich einig, daß die ursprünglichen Begründungsversuche nicht ausreichen. Auch scheint die Zeit der eindeutigen Zuordnungen vorbei zu sein: [...] Statt dessen dominieren Angebote, die verschiedene Theorieangebote verbinden und kombinieren – Sprach- und Handlungstheorie, Konstruktivismus und Konsenstheorie, Systemtheorie und Transformationsmodelle usw. [...] Kurz: Es gibt (fast) so viele Konzeptualisierungen wie Autoren. Es herrscht *Multi-Paradigmatismus* [...]“ (Schüle in 1999, 146).

¹⁸ Neben vielen anderen seien beispielhaft Alfred Adler, Anna Freud, Otto F. Kernberg, Melanie Klein und Heinz Kohut genannt.

Schülein führt weiterhin aus, dass es keinen unumstrittenen Mittelpunkt, sondern unterschiedliche Theorieangebote und -zentrierungen gäbe:

„Es scheint als tendiere eine Mehrheit zu einer Mischung aus moderater Hermeneutik mit milder Ontologie (d.h. Festhalten an einem modifizierten Triebkonzept, an einem Konfliktmodell, am Konzept des dynamischen Unbewußten)“ (Schülein 1999, 149).

Demnach sollte es nicht verwundern, dass Freuds Schriften sich auch für kulturwissenschaftliche Paradigmen als attraktiv erwiesen haben. Freud „psychoanalytierte“ seit dem Ende des 20. Jahrhunderts einerseits den Menschen und andererseits Werke aus Kunst und Literatur¹⁹ und zog dabei aus sehr verschiedenen ‚Materialien‘ Rückschlüsse auf das Unbewusste: Träume, freie Assoziationen, Fehlleistungen (etwa Versprecher), Widerstände, (Gegen-)Übertragungen sowie Kulturprodukte wie Literatur, Malerei und Skulpturen.

Laut Freud strebt der Mensch nach Lustmaximierung, doch seine Wünsche lassen sich nur in geringem Maße realisieren. Das Realitätsprinzip – verkörpert durch die Verbote der Eltern sowie die Normen und Gesetze der Gesellschaft und internalisiert durch die Ausbildung des Über-Ichs – gebietet den individuellen Bedürfnissen Einhalt. Das Subjekt muss seine nicht realitätskonformen Lüste, Wünsche und Bedürfnisse unterdrücken, sie verformen bzw. umleiten. Dies geschieht durch Abwehr-Mechanismen wie Verdrängung, Sublimierung, Reaktionsbildung, Regression, Verleugnung, Projektion, Rationalisierung etc.

Wann immer die Kraft und Macht der Eltern, der Gesellschaft oder des Über-Ichs nachlässt, bahnen sich die Wünsche unbemerkt ihren Weg an die Oberfläche und werden damit beobachtbar: Der Träumende erinnert sich nach dem Erwachen an den *manifesten Trauminhalt* und kann von ihm erzählen; der *latente Traumgedanke* hingegen enthält die unbewussten Wünsche, die es in der Traumarbeit zu erschließen gilt. Allerdings erscheinen sie in verfremdeten Formen; folglich besteht das Problem darin, sie richtig zu übersetzen. An einer befriedigenden Methode zur Übersetzung mangelt es

¹⁹ Bemerkungen zu Kunst und Literatur finden sich seit dem 15. Oktober 1897 in Freuds Brief an seinen Freund Wilhelm Fliess (Freud 1986, 291ff). In der 1899 erschienenen und vom Verleger auf das Jahr 1900 vordatierten *Traumdeutung* widmete sich Freud dem nicht handelnden Hamlet. Freuds erste größere psychoanalytische Literaturinterpretation erfolgte 1907 unter dem Titel *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘*. 1908 veröffentlichte er den Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren*; 1910 erschien *Die Kindheitserinnerungen des Leonardo da Vinci*. Ab 1912 wurde die Zeitschrift *Imago. Zeitschrift für Anwendung d. Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* von Freud zusammen mit Otto Rank und Hanns Sachs herausgegeben. 1914 erschien die ausführliche Analyse *Der Moses von Michelangelo* und 1919 *Das Unheimliche*, ein Aufsatz über E.T.A. Hoffmanns Novellen und Romane. 1928 veröffentlichte Freud seine Studie *Dostojewski und die Vätertötung* (siehe Freud 1980).

nun leider: Die Relation eines *Sachverhalts* zu dem *Symbol*, das ihn repräsentieren soll, ist ebenso wenig eindeutig wie die Relation von *latenten* zu *manifesten* Traumgehalten. Auch bei den Mechanismen der *Verschiebung* und der *Verdichtung* bleibt unklar, nach welchen exakten Regeln sich ein Sachverhalt verschiebt, etwa von einer Person auf eine andere, bzw. verdichtet, etwa wenn mehrere Sachverhalte sich überlagern.²⁰

Der Kunsthistoriker Ernst Hans Gombrich verweist 1967 in seinem Aufsatz „Freuds Ästhetik“ auf die Mängel des theoretischen Kunstverständnisses des Psychoanalytikers, indem er mehrfach herausstellt, dass das künstlerische Schaffen neben der Annahme, es sei durch unbewusste Inhalte aus der Kindheit²¹ und Primärvorgänge determiniert, auch in mehrfacher Weise anders zu denken sei (vgl. ebd., 522ff). In Gombrichs Ausführungen zu Freud lassen sich bereits all jene Elemente finden, die in den psychoanalytischen Applikationen Karriere machen werden: Erstens das Verhältnis von *unbewussten*, *vorbewussten* und *bewussten* Inhalten (vgl. ebd., 519),²² zweitens das Verhältnis von *Inhalt* und *Form* (vgl. ebd., 519ff),²³ und drittens nimmt die Trias *Künstler/Autor* – *Werk* – *Beschauer/Rezipient* einen zentralen Stellenwert ein.

1.1.1 Psychoanalytisch-hermeneutisches Beobachten in den Kultur- und Medienwissenschaften

Das psychoanalytische Beobachten stellt in den allermeisten Fällen eine Variante des hermeneutischen Beobachtens dar. Im Rahmen einer psychoanalytischen Interpretation wird versucht, einem Medienangebot Sinn zuzuweisen. Jürgen Habermas hat in seinem 1968 erschienenen Werk *Erkenntnis und Interesse* die Rekonstruktion der Psychoanalyse als eine Wissenschaftsform unternommen, die als selbstreflexive „Metatheorie“ ihren eigenen Status reflektiere (vgl. Habermas 1973, 262). Im zehnten Kapitel²⁴ erläutert er ausführlich die Verbindung der „Hermeneutik mit Leistungen, die genuin den

²⁰ Siehe dazu: de Berg 2005, 23-55.

²¹ Der Rückgriff auf die Kindheit wird von Peter von Matt als Freuds „methodische Uraktion“ bezeichnet (von Matt 2001 [1972], 100).

²² „Kritisch könnte man doch noch immer sagen, der Begriff der Kunst verweigere sich einer Erweiterung, wenn das quantitative Verhältnis von unbewußtem Material und vorbewußter Verarbeitung nicht eine bestimmte Grenze einhält“, schrieb Freud am 20. Juli 1938 nach dem Besuch einer Ausstellung von Salvador Dali in London an seinen Freund Stefan Zweig (zit. nach Gombrich 1967, 518).

²³ „Oft ist es die Verpackung, die den Inhalt determiniert. Nur jene unbewußten Ideen, die der Realität der formalen Strukturen angepaßt werden können, werden mitteilbar. Und ihre Bedeutung für andere ergibt sich schließlich mehr aus der formalen Struktur als aus dem Gedanken. Das Zeichensystem bestimmt die Sendung“ (ebd., 521).

²⁴ *Selbstreflexion als Wissenschaft: Freuds psychoanalytische Sinnkritik* (vgl. Habermas 1973, 262-332).

Naturwissenschaften vorbehalten zu sein schienen“ (ebd., 263), die auf der Psychoanalyse Freudschen Ursprungs beruhe. Im Rahmen dieser Ausführungen entwirft Habermas eine Konzeption der Psychoanalyse und der darauf basierenden „allgemeinen Interpretation“ (vgl. ebd., 316ff), deren Elemente mit marginalen Abweichungen vielfach reproduziert worden sind.²⁵ Die Unterscheidung zwischen analytischen und geisteswissenschaftlich-philologischen Interpretationen, das Zugeständnis eines *besonderen Objektbereichs* und einer *besonderen Hermeneutik* an die Psychoanalyse (vgl. Habermas 1973, 263) bilden argumentative Grundzüge, die sich, wenn auch nicht immer mit explizitem Verweis und systematischer Anbindung an die Habermassche Argumentation, so dennoch implizit in einer Reihe von psychoanalytisch gefärbten Applikationen wieder finden lassen.²⁶ Im Rückgriff auf diese Rekonstruktion der Psychoanalyse verwenden auch begrenzte Teilbereiche der Kultur- und Medienwissenschaften psychoanalytische Elemente des heteromorphen Freudschen Theoriegebäudes.

Der regelmäßige Bezug auf psychoanalytische Elemente speist sich in den Kultur- und Medienwissenschaften aber nicht nur aus dem direkten Zugriff auf Freuds Werk. Auch die Relektüren von Freuds Schriften durch Jacques Lacan und Carl Gustav Jung, den Begründer der *Analytischen Psychologie*, scheinen einen steten Reiz auf geisteswissenschaftliche Projekte auszustrahlen.²⁷ Die Attraktivität von Lacans Ansatz speist sich insbesondere aus seiner Theorie des Spiegelstadiums, der Tatsache, dass er die symbolische Ordnung des Unbewussten als sprachlich strukturiert versteht, und seinem ‚Suture‘-Begriff. C. G. Jung reüssiert mit seinem Begriff des ‚kollektiven Unbewussten‘ und dem im gesellschaftlichen Urgrund manifestierten Konzept der ‚Archetypen‘. Die

²⁵ Bspw. die vorrangige Stellung der Selbstreflexion (vgl. Habermas 1973, 280, 319, 332), die verallgemeinernde Rekonstruktion der individuellen Lebensgeschichte durch den Analytiker (vgl. ebd., 286), die Gewinnung empirisch gehaltvoller Interpretationen durch das Drei-Instanzen-Modell (vgl. ebd., 314), sowie die Überzeugung, dass eine narrative Darstellung qua Alltagssprache die verlässliche Basis für intersubjektive Verständigung biete (vgl. ebd., 320f).

²⁶ Vgl. bspw. Fischer 1996, Schönau 1996.

²⁷ Es verwundert allerdings nachhaltig, dass bei all dem Aufwand, der in die Verwendung psychoanalytischer Konzepte auf unterschiedliche geisteswissenschaftliche Objektbereiche fließt, verhältnismäßig wenig Energie darauf verwendet wird, den Blick auf aktuelle Therapietheorien zu richten, in denen diese Konzepte derart praxeologisch eingebunden sind, dass sich daraus Schlüsse auf die Güte des ursprünglich freudschen Theoriefragments und dessen Weiterentwicklung ziehen ließen. Kurz gesagt: In den allermeisten Fällen erfolgt das psychoanalytische Recycling, ohne die aktuellen Entwicklungen im genuinen Anwendungsbereich der Theorie, im Rahmen medizinisch-therapeutischen Handelns, zur Kenntnis zu nehmen. Für gegenläufige Strömungen in der psychoanalytischen Literaturwissenschaft am Beispiel der Schizophrenie und der Double-Bind-Theorie siehe Urban/Kudzus 1981, 5ff.

genannten Begriffe und theoretischen Konzepte sind vielfältig aufgegriffen und rekombiniert worden.

1.1.2 Kritik des psychoanalytisch-hermeneutischen Beobachtens

Die psychoanalytischen Literatur- und Filmwissenschaften stellen ein weit ausdifferenziertes Feld dar,²⁸ auf dem eine Vielzahl von Konzepten zumeist im Verfahren der theoretischen Applikationen und Kombinationen wiederholt durchexerziert wurden und werden.²⁹ Viele Ansätze sind vorwiegend im Bereich der psychoanalytischen Literaturwissenschaften ausgearbeitet worden, sie können aber dank ihres hohen Abstraktionsgrads und der damit einhergehenden geringen Medienspezifität problemlos auf den Film übertragen werden. Beinahe alle diese aus psychoanalytischem Grund abgeleiteten Annahmen sind, was ihren wissenschaftlichen Status und ihre Aussagekraft über Medienprodukte angeht, ausgiebig kritisiert worden und sind nachhaltig umstritten.³⁰ Dennoch wird die Psychoanalyse vor allem im Bereich der *Interpretation* von Medienprodukten angewendet.³¹

„Eine psychoanalytische Interpretation begreift den literarischen Text als Ergebnis assoziativer Prozesse des psychischen Primärvorgangs (Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung), als Kompromißbildung aus Triebwunsch und Verdrängungswiderstand; der

²⁸ In der psychoanalytischen Auseinandersetzung mit der literarischen Erzählung waren Freuds Ansätze dominant vertreten, in der Filmtheorie verstärkte sich der Einfluss von Lacan (vgl. Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 123). Für einen reichhaltigen Überblick, der auch die psychoanalytische Filmtheorie streift, sei Schönau/Pfeiffer ²2003 [¹1990] empfohlen. Siehe weiterhin: Anz 1999, 2006; Cremerius 1987, Fischer 1996, Gallas ⁷2001 [¹1992], Hagestedt 1988, Oetjens 1982, Pietzker 1990a/b, 1992; Schönau 1996, Urban/Kudzus 1981, von Matt 2001 [¹1972], Wolff 1975. Kritisch: Tjeldflåt 2004a/b. Im Bereich der Filmtheorie: Bergstrom 1999, Blothner 2007, Bronfen 1999, Kaplan 1990, Kappelhoff ²2003 [¹2002], Liebrand 2006, Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 123-183; Stam 2000a. Kritisch: Carroll 1988, Bordwell 1989, Prince 1996.

²⁹ „Die Psychoanalyse ist [...] in eine Phase des Methodenpluralismus eingetreten, in der ich-, selbst- und objektbeziehungstheoretische Ansätze, ›unorthodoxe‹ dissidente Theorien von Melanie Klein, Jacques Lacan, Heinz Kohut, Alice Miller u.a. koexistieren, miteinander vermittelt werden oder zumindest zur Diskussion stehen und in der mehr als früher kognitive und empirische Psychologie, Gestalt- und Sozialpsychologie, Systemtheorie, Diskursanalyse, Rhetorik, Hermeneutik und Linguistik auf ihre Vereinbarkeit (mit Teilen) der Psychoanalyse überprüft werden“ (Schönau/Pfeiffer ²2003 [¹1990], 28). Siehe dazu auch die Diskussion in Pietzker (1990a, 28-32). Fischer: „Verwirrend für den Außenstehenden und für den Analytiker selbst wirkt jedoch das unverbundene Nebeneinander von Modellvorstellungen, die auf unterschiedlichen logischen Ebenen operieren, einmal auf der Grundstufe psychoanalytischer Theoriebildung, zum anderen auf der Beziehungsstufe, eine Konfusion, die in der psychoanalytischen Theorie und Praxis leider oft anzutreffen ist“ (Fischer 1996, 28).

³⁰ Für im Bereich der Literaturwissenschaften exemplarisch: Tjeldflåt 2004 a/b; für die Filmwissenschaften: Noël Carrolls *Mystifying Movies* (1988) und David Bordwells *Making Meaning* (1989).

³¹ „Das psychodramatische Substrat stellt eine abstrakte Struktur dar; es gehört zur Statik eines Stücks – wie etwa Menge und Anordnung der Eisenarmierungen in einer Brücke –, seine Kenntnis kann eine weitere Interpretation, je nach dem jeweiligen Forschungsziel, korrigieren und sogar entscheidend fördern, es erübrigt aber die weitere Interpretationsarbeit in keiner Weise“ (Peter von Matt 2001 [¹1972], 77).

manifeste Text kann nach entsprechenden Dechiffrierungsregeln aufgelöst werden und aus den dadurch gewonnenen Elementen läßt sich der latente Sinn des Werkes rekonstruieren“ (Göppert/Göppert 1981, 72).

Die Strategie der Interpretation hat vor allem den Vorteil, hohe Komplexität von Inhalten und Formen zu reduzieren, indem Mehrdeutiges vereindeutigt und zusammengefasst wird. Interpretationen sorgen somit beim Rezipienten für Entlastung – sie werden den Ansprüchen an wissenschaftliche Standards jedoch nicht gerecht. Weiterhin bietet die Psychoanalyse einen reichhaltigen Fundus, um aktuelle Problemstellungen der Medien- und Kulturwissenschaften *theoretisch* zu unterfüttern. Herrmann Kappelhoff spricht dem psychoanalytischen Diskurs jedoch seine primäre theoretische Qualität ab:

„Psychoanalytische Theoriebildung [...] ist der Versuch, diese endlose Rede in Begriffen zu ordnen, zu reflektieren und methodisch zu regeln. Sie ist selbst ein Teil des Wechselspiels von Rede und Deutung, den sie als ihren Gegenstand konzeptualisiert“ (Kappelhoff ²2003 [¹2002], 130).

Trotzdem werden psychoanalytische Theoriefragmente wiederholt auf unterschiedliche Medien und Medienprodukte übertragen, denn Psychoanalytisches eignet sich aufgrund der herrschenden eklektizistischen Paradigmenvielfalt hervorragend für weitere theoretische Anschlüsse:

„Der interessierte Leser findet in der psychoanalytischen Literatur [...] eine Fülle von Theorie-Angeboten, die alle (mehr oder weniger) verschieden sind. Sie gruppieren sich (locker) um teils importierte, teils selbst entwickelte Modellvorstellungen (wie: Natur- vs. Geisteswissenschaften; Nomothetik vs. Hermeneutik; Erklären vs. Verstehen; Gründe und Ursachen; Empirie und Spekulation; Ontologie vs. Interpretation), aber immer unterschiedlich“ (Schülein 1999, 149).

Der theoretische Import von psychoanalytischen Fragmenten erfolgt zumeist durch den Rückgriff auf isolierte Zitate und zentrale Begriffe.³² Oder es wird mit Analogien gearbeitet, so dass der theoretische Input zwar *inhaltlich* zum Gegenstand passt, ihn *theoretisch* jedoch überhaupt nicht erfasst.³³ So werden die importierten Theoriefragmente je nach Bedarf sehr freizügig auf den Gegenstand bezogen: Ein Manko besteht dabei darin, dass das importierte Theoriefragment zuerst an den Objektbereich ange-

³² Bspw. der Übertrag des Lacanschen ‚Suture‘-Begriffs auf die Rezeptionssituation.

³³ Vor allem der Film faszinierte durch die Möglichkeiten der Visualisierung einer großen Anzahl von Topoi, die auch in Therapien eine prominente Rolle spielen: Träume (vgl. Eberwein 1984), Erinnerungen, Hypnose, Phantasien, Halluzinationen, Symbole, Identifikation, Blicke von zahlreichen Instanzen in eben so viele Richtungen und vor allem natürlich die Kombination von (bewegten) Bild(ern) und Erzählung sowie der Wille zur Deutung der Darstellungen. Hanns Sachs 1929 etablierte in seiner Abhandlung *Zur Psychologie des Films* die bis heute gängige Analogie zwischen Traum und Film und verfasste Filminterpretationen, die sich an Freuds Symboldeutungen von Träumen orientierten (vgl. Marinelli 2006, 13).

passt wird, um dann rückwirkend, also im Zirkelschluss, seine Anwendung damit legitimieren, dass es zum Gegenstand passt.

Prinzipiell zielt das Theoriespiel darauf ab, valide Aussagen über einen Sachverhalt zu treffen. Es funktioniert allerdings nur, wenn es sich bei der Theorie um ein geschlossenes, also in seiner Gänze vollständig systematisches Konglomerat von Propositionen handelt, die logisch miteinander verknüpft und vom Gegenstand *unabhängig* sind. Wendet man die Menge der Propositionen auf den gewählten Objektbereich an, sollten sich Merkmalsmuster sowie funktionale und kausale Relationen beschreiben und ordnen lassen; jedweder theoretische Fremdimport muss demnach systematisch integriert werden. Sonst bleiben Aussagen dem Status begrifflicher Analogien verhaftet, die nicht etwa logisch determinierte Zusammenhänge begrifflich reformulieren, sondern den Leser maximal durch rhetorisch erwirtschaftete Plausibilität für die Argumentation des Schreibers einzunehmen vermögen.

Daher ist es notwendig, zwei Fälle zu unterscheiden: Einerseits können *Strukturen* oder *Formen*, die in fiktiven Medienangeboten beobachtet werden, psychoanalytischen Mustern ähneln, so dass eine *strukturelle* Analogie vorliegt. Andererseits können psychoanalytische Konzepte, Begriffe oder Spezialmythen lediglich durch eine *punktueller* Analogie auf einen Gegenstand übertragen werden. Es gilt daher, *punktuell* angeheftete Anschlüsse von Anschlüssen zu unterscheiden, die durch *strukturelle* Analogien gesichert sind: Die Güte von Analogieschlüssen zeigt sich schließlich vor allem dadurch, dass der Vergleich zweier in sich jeweils kohärenter Strukturen, Formen oder Muster eine hohe Sättigung analoger Merkmale beinhaltet. Demgegenüber weist der punktueller Anschluss lediglich an einer Stelle eine Übereinstimmung aus, was u.a. die Gefahr birgt, dass diese rein zufällig besteht.

Insofern weisen *Strukturhomologien* eine unmittelbare Nähe zu *Korrelationen* auf, die im weiteren Sinne – bspw. in der Mathematik oder der Physik – als prinzipielles Maß für die Ähnlichkeit zweier Funktionen gelten. In der Statistik wird ein *korrelativer Zusammenhang* angenommen, wenn zwischen mindestens zwei statistischen Variablen ein Zusammenhang festgestellt werden kann. All jene Verfahren, die psychoanalytische Motive, Metaphern, Inhalte oder Erzählkerne im Rahmen einer ‚Werkinterpretation‘ (vgl. Gallas ⁷2001, 595) flexibel deutend auf filmische oder literarische Erzählungen übertragen, sowie punktuell analogisierende Ansätze, entsprechen lediglich einer unzu-

reichenden Minimalkorrelation.³⁴ Eine hohe Anzahl von Merkmalübereinstimmungen spricht demgegenüber für eine hohe Sättigung und damit zumindest für eine strukturelle Homologie. Beide lassen jedoch *nicht* auf eine *kausale* Relation im Sinne eines Ursache-Wirkungs-Zusammenhangs schließen. Im Folgenden sollen daher lediglich diejenigen psychoanalytischen Beobachtungsansätze von Interesse sein, die bemüht sind, den Objektbereich *strukturell* bzw. *formal* zu erfassen und die demnach auf die *Analyse* von *Strukturen, Formen* und *Mustern* ausgerichtet sind.

1.2 Formalismus, Strukturalismus und Narratologie

Die epistemologischen Mängel der Hermeneutik und der hermeneutisch verfahrenen Psychoanalyse müssen demzufolge durch andere Ansätze kompensiert werden. Wenn die Strukturen eines Films erfasst werden sollen, hilft es nicht, über Bedeutungsoptionen zu streiten. Stattdessen müssen diejenigen Einheiten ausfindig gemacht und untersucht werden, die dafür verantwortlich zu sein scheinen, dass ein filmischer Stimulus während und nach seiner Rezeption bestimmte Reaktionen anregt. Es stellt sich demnach die Frage, mit welchen Ansätzen die *Strukturen der funktionalen Bereiche* eines Films erfasst werden können.

Daher sollen nun Formalismus, Strukturalismus und darauf basierende narratologische Ansätze auf ihre Tauglichkeit für ein filmanalytisches Verfahren untersucht werden. Dabei handelt es sich um kultur- und medienwissenschaftliche (sowie soziologische) Paradigmen, die zuerst vor allem sprachwissenschaftlich, bald aber auch literatur- und filmwissenschaftlich orientiert waren. Auf einem Sockel geteilter Überzeugungen, die das Charakteristische dieser Ansätze ausmachen, versammeln sich allerdings auch hier sehr heterogene Theorien, Modelle und Methoden.³⁵

³⁴ Bspw.: „Unter Bezug auf das von Spitz beschriebene Urhöhlen-Erlebnis wird der Kinosaal [von Mechthild Zeul; HH] als Urhöhle verstanden, in dem der Zuschauer-Säugling in primärprozesshafter Weise in das ‚Gesicht‘ und die ‚Augen‘ der Mutter schaut (die Filmleinwand mit ihren Bildern) und dabei einen regressiven Wahrnehmungsprozess erlebt, in dem nicht klar zwischen Innen und Außen, zwischen Aktivität und Passivität unterschieden werden kann. So betrachtet ist das Filme-Sehen ein Eintauchen in die ganzheitliche, vorsprachliche Welt des Säuglings“ (Mahler-Bungers/Zwiebel 2007, 11; vgl. Zeul 2007). Weitere prominente Beispiele sind die einflussreiche Apparatus-Theorie von Jean Louis Baudry (vgl. Kappelhoff ²2003 [¹2002], 131f; Baudry 1970) sowie die ‚Suture‘-Theorie nach Lacan (vgl. ebd., 140-142). Siehe auch die Beispiele in Schönau/Pfeiffer ²2003, 119f.

³⁵ Lévi-Strauss stellt für den Strukturalismus fest: „Ich glaube auch nicht, daß man heute noch von einem Strukturalismus sprechen kann. Es gab eine ganze Menge von Richtungen, die sich als strukturalistisch ausgaben, und andere, die man von außen her als strukturalistisch bezeichnete, obwohl sie es nach Ansicht ihrer Vertreter selber gar nicht waren“ (Lévi-Strauss 1980, 253).

Die Anfänge der antihermeneutisch, antipositivistisch³⁶ orientierten Beobachtungsmodi, die sich den Formen und Strukturen der Texte widmeten, formten sich um 1915 aus den Stimmen, die den überwiegend praktizierten und willkürlich erscheinenden hermeneutischen Interpretationen zunehmend kritisch gegenüber standen.³⁷ Im Zentrum des analytischen Interesses standen Formen und Strukturen. Das Ziel der Form- oder Strukturanalyse bestand – im Gegensatz zur Hermeneutik, die *Sinn* und *Bedeutung* zu rekonstruieren sucht – in erster Linie darin, die *strukturelle Konstruktion* von Medienangeboten zu ergründen. Es ging also mehr um die Frage, *wie* eine filmische Erzählung konstruiert ist als darum, was ihr Inhalt bedeuten könnte bzw. wie er bestenfalls zu verstehen sei.

Der russische Formalismus bereitete ab etwa 1915 das Feld für den Strukturalismus und „markiert den Beginn einer methodisch reflektierten Literaturwissenschaft, die Texte in ihrer ästhetischen Organisation beschreiben will“ (Schmid 2009, 155). Ausgehend vom zentralen Anliegen, die ‚Literarizität‘ bzw. die ‚Poetizität‘ eines Sprachkunstwerks zu ergründen, interessierten sich die Formalisten für literarische Praktiken, die dazu führten, dass ein Text aufgrund seiner *ästhetischen Eigenheiten* als literarischer angesehen wurde. Die sprachlichen Verfahren, die zur Ästhetisierung führten und dafür sorgten, dass ein Werk als literarisch oder poetisch erachtet wurde, bezeichneten sie als ‚Verfremdung‘. In seinem für den Formalismus programmatischen Aufsatz ‚Die Kunst als Verfahren‘ (1916) beschreibt Viktor Šklovskij das Konzept der ‚Verfremdung‘ wie folgt:

„[...] das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden [...]“ (Šklovskij zit. nach Striedter 1969, 15).

Folglich analysierten die Formalisten diverse Verfremdungsverfahren, da diese für ‚Poetizität‘ zu sorgen vermochten, wenn sie als struktureller Bestandteil einen Text dominierten. Poetische und damit kunstfähige Literatur war nach speziellen Regeln aufgebaut und setzte sich derart gegen die Alltagssprache ab. Laut Roman Jakobson, einem Vertreter des Russischen Formalismus, der später – neben Jan Mukařovský und Felix

³⁶ Einzelne Sachverhalte werden in Relation zum Gesamtzusammenhang erkannt, so dass die Merkmale eines Sachverhalts hinter seiner Einbettung in ein Geflecht *systematischer* Beziehungen zurücktreten.

³⁷ So verfolgte der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin das Ziel, die Kunstgeschichte neu zu begründen, indem er seine Form- und Stilgeschichte auf der Basis von wahrnehmungspsychologischen Erkenntnissen entwickelte und die Kunstwerke methodisch einer *vergleichenden Formanalyse* unterzog.

Vodička – ein Hauptvertreter des Prager Strukturalismus wurde, handle es sich um einen poetischen Text, wenn die ‚poetische Funktion‘ in den Vordergrund trete und die „Autonomie der ästhetischen Funktion“ zur Geltung bringe (Jakobson 1979 [1934], 79). Infolgedessen werde die Aufmerksamkeit der Rezipienten von Inhalt und Bedeutung abgelenkt und auf das „Gemachtsein“ eines Textes ausgerichtet (vgl. ebd., 1961).

So wurde der Text den hermeneutischen Zugriffen entwendet, da seine Kunsthaftigkeit nun als Folge seiner strukturellen Verfasstheit galt. Wer Literatur untersuchen wollte, musste sich mit ihren Strukturen befassen. Dabei fassten die Russischen Formalisten den strukturierten Text als *System* auf und erforschten die *Elemente* dieses Systems sowie die *Funktionen*, die sie darin einnahmen. Tynjanov konstatiert:

„Die Korrelation eines jeden Elements des literarischen Werks als System zu anderen Elementen und folglich zum ganzen System nenne ich die konstruktive Funktion des betreffenden Elements [...]. Das Element steht gleichzeitig in Korrelation: einerseits zu der Reihe entsprechender Elemente anderer Werk-Systeme und sogar zu anderen Reihen, andererseits zu anderen Elementen des vorgegebenen Systems (Autofunktion und Synfunktion)“ (Tynjanov 1927, 437ff).

Im Sog der formalistisch geprägten Ansätze entstanden sprachwissenschaftliche Strömungen, die gemeinhin unter dem Label Strukturalismus zusammengefasst wurden und ihre höchste Dynamik in den 1960er- und 1970er-Jahren erreichten. Dabei ist weder der französische noch der Prager Strukturalismus eine direkte Fortsetzung des Formalismus. Die Begriffe *Form* und *Struktur* wurden ausgetauscht und damit änderte sich auch der Bezugspunkt der Ansätze. Während die Formalisten die sprachliche Form literarischer Werke untersuchten, fassen die Strukturalisten die Sprache selbst als ein strukturiertes System auf. Jahraus formuliert: Die *Form* ist das Produkt einer Abweichung, und die *Struktur* ist das Produkt eines Zeichenprozesses (vgl. Jahraus 2004, 270).

Die heterogenen Ansätze, die sich dem strukturalistischen Paradigma zuordnen, stehen daher in engem Bezug zu Ferdinand de Saussures „Cours Linguistique Générale“ von 1916. Darin plädierte er dafür, weniger die Sprache in ihrer *diachronischen* Entwicklung zu betrachten sondern als *synchrones* System zu betrachten, dessen Elemente gleichzeitig interdependent zusammen wirken. Der Bereich des Beobachtbaren wurde in strukturell beschreibbare und strukturell nicht beschreibbare Sachverhalte eingeteilt. Die beschreibbaren Phänomene wurden segmentiert, so dass zwischen den Segmenten Zusammenhänge rekonstruiert werden konnten.

Der gemeinsame Nenner ließe sich wie folgt formulieren: Die *Struktur* eines medialen Gegenstandes verbindet die *interdependenten* einzelnen *Elemente*, so dass diese in der

Ganzheit des Gegenstandes ihre *Funktionalität* entfalten.³⁸ Demnach ist es möglich, die Transformationsregeln der einzelnen Teile zu erforschen. Diese Regeln regulieren sich selbst, d.h., die Elemente begeben sich immer wieder in einen funktionalen Zustand. Trotz ihrer steten Transformationsbereitschaft verfügen Systeme über einen invarianten Kern, über den sich ihre Identität durch den kontextuellen Vergleich mit anderen Systemen feststellen lässt.

Diese Überzeugung schloss eine positive Sichtweise aus, die die Dinge und Zeichen als gegebene Bedeutungsträger sieht. Stattdessen wurden einem Sachverhalt Merkmale durch seine Kontextualität verliehen, d.h. durch seine Differenz zu anderen Sachverhalten. Die Gegenstände kamen aufgrund ihrer kontextuellen Einbettung überhaupt erst zu Stande. Dabei wurde die Sprache, mit deren Hilfe sich die so genannte Wirklichkeit beschreiben ließ,³⁹ wichtiger als die Wirklichkeit selbst: Der Signifikant (das Zeichen) wog mehr, als das Signifikat, also als das, was er bedeuten mochte. Der *Sinn*, den die Hermeneutik noch im Text findet, ist „selbst keine textuelle Eigenschaft“ (Jahraus 2004, 274) – demgegenüber ist die *Bedeutung*, die einem Text auf Basis struktureller Analyse zugesprochen wird „insofern objektiv, als die Konventionen objektive Geltung besitzen“ (ebd., 275).

„Das ist der Kunstgriff: Die Sprache insgesamt wird als Zeichensystem begriffen, in dem sich Texte als konkrete sprachlich-systematisch-kohärente Einheiten konkretisieren lassen“ (Jahraus 2004, 275).

Insbesondere im Prager Strukturalismus, der sich aus dem Russischen Formalismus in den 1930er-Jahren herausbildete, wurde die antipositivistische Haltung betont (vgl. Fietz 1998, 46). Die tschechischen Vertreter des Prager Strukturalismus legten besonderen Wert auf den streng wissenschaftlichen Umgang mit Sprache und Literatur und forderten explizite Methoden- und Theoriebildung. Im Gegensatz zur romantischen Hermeneutik waren sie von einer antipsychologischen Haltung und der Abkehr von der Genieästhetik geprägt und betonten, dass die Zeichen weder auf die Biografie noch auf die Psyche der Autoren verweisen würden. Stattdessen resultiere Literatur aus der strukturellen Verfasstheit von Welt, womit sowohl überindividuelle philosophische Annahmen und Überzeugungen als auch soziale Gegebenheiten gemeint waren. Kunst ent-

³⁸ Für die Erzählung gilt allerdings, dass sie sich als Ganzes immer nur über einen längeren Zeitraum beobachten lässt.

³⁹ Wenn er weltliche Sachverhalte beschreibt, modelliert der Beobachter eine Struktur oder ein System aus Sprache. Diese ist folglich Teil des Modells und nicht Teil der Welt.

stehe demnach durch die regelgeleitete Organisation von Sprachstrukturen, die aus Zeichen bestehen, die wiederum autoreflexiv auf sich selbst verweisen, wie schon in Bezug auf Jakobsons poetische Funktion ausgeführt worden war. Die wichtigste Errungenschaft des Strukturalismus als wissenschaftliches Verfahren, die auch für die hier verfolgten Ziele von Bedeutung ist, besteht vor allem darin, dass Objekt- und Metaebene streng getrennt wurden; zudem verfährt der Strukturalismus nicht normativ sondern deskriptiv.

Im Gegensatz zu hermeneutischen Lesarten, von denen behauptet werden kann, dass sie dem Publikum als Beobachtungsmodus prinzipiell nahe liegen, wenn man sie im weitesten Sinne als die Suche nach dem Sinn oder der Bedeutung eines Medienangebots bezeichnet, müssen formalistisch-strukturalistische Methoden erst erlernt werden. Beide Paradigmen samt ihrer Methoden erweisen sich als weit weniger intuitiv. Wer die Erzählung eines Films nach Barthes (1984 [¹1966]), Genette (1994) oder Lotmann (1973 [¹1971]) analysieren will, muss sich zuallererst mit den Eigenheiten des jeweiligen Ansatzes vertraut machen.

1.2.1 Strukturalistisch-formalistische Erzählanalyse und allgemeine Narratologie

Die formalistisch-strukturalistischen Ansätze verbindet das Streben nach Methoden, die die erkenntnistheoretischen Mängel des hermeneutischen Zirkels kompensieren,⁴⁰ wobei vor allem die Trennung von Zeichen und Bedeutung eine tragende Rolle spielt, da sie dem hermeneutischen ‚Einzirkeln in die Sprache‘ ein Ende setzt. Auch die ‚analytischen Ansätze‘ weisen allerdings – wie der folgende Abschnitt zeigt – eine hohe Heterogenität auf, zumal sich werkimmanente Ansätze⁴¹ von Ansätzen unterscheiden, die über das Werk hinausgehen.⁴²

Das Interesse der Erzählforscher, die sich in der (prä-)strukturalistischen Phase⁴³ mit der „Erzählung“ beschäftigten, war äußerst umfangreich und hat die erzähltheoretischen Arbeitsfelder, die in der klassischen Erzähltheorie verhandelt werden, lange Zeit domi-

⁴⁰ Darauf wird im Detail noch einzugehen sein; siehe insbesondere Abschnitt 2.1.

⁴¹ Bspw. Propps Formanalyse des Kunstmärchens (1928) oder Lotmans topologische Analyse des Sujets (1971).

⁴² Bspw. Barthes strukturelle Erzählanalyse (1966).

⁴³ Zentrale Fragestellungen des Erzählens kristallisierten sich von Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts im Rahmen des literarischen Erzählens (Romankunst) heraus und mündeten in die klassischen strukturalistischen Ansätzen, die ab Mitte der 1960er-Jahre bis in die Mitte der 1980er-Jahre entwickelt wurden. Vgl. Nünning/Nünning 2002a/b und Schönert 2006.

niert. Die strukturalistischen Analyseverfahren verbindet das Vorhaben, Regeln für die Konstruktion und die Interrelation der Bedeutungseinheiten zu finden. Das Ziel bestand vor allem darin, herauszufinden, *wie* Erzählungen *funktionieren*, um daraus Konstruktionsvorgaben abzuleiten.⁴⁴

Sie bemühten sich um den Status von Erzähltexten, indem sie das Verhältnis von Fiktion zu Realität⁴⁵ zu beschreiben suchten und interne⁴⁶ sowie externe⁴⁷ Fiktionssignale bestimmten. Es wurden Begriffe für die Unterscheidung verschiedener narrativer Ebenen in Form von Rahmen- und Binnenerzählungen eingeführt⁴⁸ und begriffliche Schemata zur Analyse der Zeitstruktur von Erzähltexten⁴⁹ und zur Beschreibung unterschiedlicher Erzählmodi⁵⁰ entwickelt. Weiterhin wurde versucht, über Typologien der ‚Erzählsituation‘ und der ‚Perspektive‘ sowie den Begriff der ‚Fokalisierung‘, das Erzählte in einem Kontinuum von Distanziertheit zu Mittelbarkeit zu verorten.⁵¹

Das begriffliche Inventar der strukturalistisch-formalistischen Erzählforschung ist durch ihr ambitioniertes Bemühen um eine übergreifende Systematisierung häufig kompliziert und verwirrend. Als Beispiel möge die Diskussion um die Integration von Ereignissen bzw. Motiven aus der Realität in die Erzählung dienen, die sich mit der Debatte um das Verhältnis des *Dargestellten* zur *Darstellung* mischt: Hier unterschied der russische Formalist Boris Tomasevskij in seinem Werk *Theorie der Literatur* (1925) zwischen ‚fabula‘ (die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausal-temporalen Verknüpfung) und ‚sjuzet‘ (die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen). Der englische Romancier und Literaturwissenschaftler E. M. Forster differenzierte wiederum in *Aspects of the novel* (1927)

⁴⁴ So berichtet Vladimir Propp in seiner *Morphologie des Märchens* über seine vergleichende, narrative Formanalyse des russischen Volksmärchens (vgl. Propp 1928) und entwickelt in Anlehnung an biologische Strukturbeschreibungen eine Typologie von Funktionen (vgl. Propp 1972 [1929], 27ff). Nach seiner international angelegten Folgestudie *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (1946) konstatiert er eine universale Struktur des Volksmärchens, das auf eindeutig beschreibbaren Organisationsprinzipien beruhe.

⁴⁵ Zum Begriff der ‚Metafiktionalität‘ siehe Patricia Waugh's Buch *Metafiction* (1984).

⁴⁶ Siehe dazu *Die Logik der Dichtung* von Käthe Hamburger (1957).

⁴⁷ Siehe dazu bspw. Michel Foucault's ‚Dispositiv‘-Begriff, der sich aus seiner Kinotheorie der 1980er-Jahre herausbildete oder Genettes Ausführungen zu Paratexten (Genette 1989).

⁴⁸ Zu ‚Diegese‘, ‚Metadiege‘ und ‚Metalepse‘ siehe Genette 2004.

⁴⁹ Siehe Lämmert 1955 und Genette 2004.

⁵⁰ Siehe Martinez/Scheffel 1999, 12. Genette versucht anhand der Kategorien ‚Distanz‘, ‚Perspektive‘ und ‚Fokalisierung‘ das komplexe Wechselspiel von Erzähler – Figurendarstellung (Rede- und Bewusstseinswiedergabe) – und narrativer Ereignisverarbeitung zu erfassen (vgl. Genette 2004).

⁵¹ Zu den Erzählsituationen siehe Stanzel 1955. Für vielfältige Kritik an Stanzel siehe insbesondere Vogt 1998, 41-94; Petersen 1993, 157ff und Martinez/Scheffel 1999, 89ff. Genette (2004) unterscheidet vier Erzählperspektiven und drei Fokalisierungstypen.

zwischen ‚story‘ (Erzählung von Ereignissen in ihrer zeitlichen Reihenfolge) und ‚plot‘ (Erzählung von Ereignissen, die den Akzent auf die Kausalität legt). Der französische Linguist Émile Benveniste trennt hingegen in *Problèmes de linguistique générale* (1966) den ‚discours‘ (subjektiv bestimmte Sprachverwendung) und die ‚histoire‘ (objektive, von einer Sprecherinstanz freie Sprachverwendung).

Todorov griff Tomasevskijs Begriffspaar in den 1960er-Jahren wieder auf und verknüpfte diese in seinem Werk *Les catégories du récit littéraire* (1975) mit der Begriffsverwendung seines Kollegen Émile Benveniste. Der Begriff ‚histoire‘ umfasste nun das *Was* des Erzählens und damit die erzählte Geschichte, d.h. die vom Text abstrahierbare Menge von Ereignissen in ihrer rekonstruierten logisch-chronologischen Ordnung. Der Begriff ‚discours‘ bezog sich auf das *Wie* des Erzählens; die Formen der Präsentation, mittels derer eine Geschichte dargeboten wird (z.B. unter Berücksichtigung der Reihenfolge, der Erzählperspektive). Der ‚discours‘ beinhaltet demnach den gesamten Bereich der literarischen Vermittlung, d.h. die Reihenfolge, die Perspektive, den Stil und den Modus. Infolge dieser komplizierten Begriffsgenese arbeitete Genette 1994 mit den Begriffen ‚histoire-récit-narration‘, Shlomith Rimmon-Kenan verwendete in *Narrative Fiction* (1983) ‚story-text-narration‘ und Mieke Bal bezeichnete die unterschiedlichen Ebenen in ihrem erzähltheoretischen Werk *Narratology* (1997) als ‚fabula-story-text‘ (vgl. Martinez/Scheffel 2003a, 26).⁵²

Im Verlauf der 1980er-Jahre entwickelten sich zunehmend Ansätze, die Vereinfachungen und Pragmatisierungen der z.T. überkomplexen strukturalistischen Analysegefüge vornahmen.⁵³ Im folgenden Jahrzehnt wurde dann verstärkt auf die Intermedialität von Erzählungen hingewiesen. Dazu gehörte auch ein besonderes Interesse an medienübergreifenden Erzählmerkmalen wie etwa typische Erzählphasen oder logisch-funktionale Verknüpfungen in Erzählmustern, die sich bspw. durch eine Analyse der handlungstragenden Elemente detektieren lassen (vgl. Herman 2004, 2004a). Im Rückgriff auf erzähltheoretisches Basiswissen wurde die Erzählforschung interdisziplinär und integrierte insbesondere kommunikations- und kognitionstheoretische Ansätze (vgl. Schönert 2006).

⁵² Martinez und Scheffel selbst entscheiden sich für ‚Diegese‘ ‚Handlung‘ und ‚Darstellung‘ (vgl. ebd., 23f), wobei der Bezug zur Realität hier nicht explizit modelliert wird.

⁵³ Siehe u.a. Bal 1997 [¹1985], Rimmon-Kenan (1983), Chatman (1978).

Demzufolge bemüht sich ein formalistisch-strukturalistisch orientierter Beobachter, das filmische Material deskriptiv und analytisch zu examinieren, wobei interpretative Überschüsse vermieden werden sollen. Er listet Merkmale auf, beschreibt ihre Konstellationen und registriert die Häufigkeit ihres Vorkommens. Über eine Vielzahl von Filmbeobachtungen lassen sich so – im Einklang mit dem systemtheoretischen Strukturbegriff⁵⁴ – Strukturen eruieren, indem die Merkmalskonstellationen daraufhin geprüft werden, ob sie wiederholt vorkommen. Auf diese Weise können strukturelle Beobachtungen aus den Wahrnehmungsüberschüssen herausfiltert werden.

Dabei ist die *Erzählanalyse* für die Filmanalyse wichtiger als die *Textanalyse*, weil der Film als audiovisuelles Medium nicht auf die Verwendung von Sprache beschränkt ist, sondern neben Texten vor allem auch mit Bildern und Tönen arbeitet. Der Vorteil gegenüber einer Analyse, die den Film als sprachanaloge Struktur begreift, besteht darin, dass nicht einzelne Zeichen oder isolierte Zeichenmengen sondern weitaus höher aggregierte *Bedeutungseinheiten* untersucht werden, bspw. Figuren, Handlungen, Konflikte und Plots.⁵⁵

Diese hoch aggregierten Bedeutungseinheiten sind auch interessant für viele psychoanalytisch orientierte Ansätze. Auch hier werden Figuren, ihre Handlungen, Konfliktmuster und Erzählverläufe untersucht. Dabei besteht – in Abgrenzung zur allgemeinen Narratologie – ein Problem darin, dass die strukturanalytischen Bemühungen vor allem dazu dienen, prominente Topoi psychoanalytischer Provenienz mit dem Erzählmaterial in Verbindung zu bringen. Die strukturelle Analyse kippt aber in eine hermeneutische Deutung, wenn bspw. eine figurale Dreieckskonstellation im Material gefunden wird und die drei Positionen mit den entsprechenden Typen einer familiären Konstellation besetzt werden, um weitreichende Deutungen vorzunehmen, die die im medialen Material gegebenen Figureninformationen überschreiten.⁵⁶

Psychoanalytische Ansätze vereinen somit zumindest zwei Modi: Die hermeneutischen Varianten verfahren deutend, sind demnach aber auch mit den epistemologischen Mängeln belastet, die der Hermeneutik anhaften. Die erzähltheoretischen Varianten verfahren strukturanalytisch, sie verschenken allerdings einiges an Potenzial, da sie

⁵⁴ Dieser begreift Strukturen als potenzielle (nicht konkrete), fungierende Abstraktionen eines Beobachters, die von Sinnüberschüssen befreit wurden und in Form von Sinn prozessiert werden; siehe dazu Abschnitt 4.1.

⁵⁵ Zum Thema Film als Sprache siehe Peters 1998 [1962] sowie Metz 1998 [1968], 1972, 1973.

⁵⁶ Für ein explizites Beispiel siehe Abschnitt 2.2.2.1.

grundlegende Strukturbeobachtungen nicht weiter vertiefen, sondern diese mit Deutungen aufladen, die strukturell nicht mehr gedeckt sind. Durch diese hybride Konstruktion verschafft sich die Psychoanalyse die Möglichkeit, die von ihr favorisierten Plots im Untersuchungsgegenstand zu installieren, um dann in traditioneller Manier zu interpretieren.

1.2.2 Neoformalismus und Poetics of Cinema

Beim Neoformalismus handelt es sich um einen filmwissenschaftlichen Ansatz, der sowohl Filmgeschichte als auch Filmanalyse sowie Erzähl- und Rezeptionstheorie umfasst. Das von Kristin Thompson und David Bordwell an der Universität von Wisconsin geschriebene und 1979 erstmals publizierte Grundlagenwerk *Film Art* beschreibt die Beobachtungsstrategie der so genannten „neoformalistischen Filmanalyse“. Im historisch ausgerichteten Teil – genannt „Poetics of Cinema“ – wurde auf den Grundlagen des Russischen Formalismus eine Geschichte der Filmstile entwickelt.⁵⁷ Ausgehend von der filmanalytischen Studie *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Bordwell/Staiger/Thompson 1985) werden neuere Filmströmungen mit dem darin erarbeiteten „klassischen Hollywood Stil“ verglichen.

Kurz und knapp formuliert zeichnet sich der neoformalistische Ansatz dadurch aus, dass er zentrale Begriffe des Russischen Formalismus übernimmt, dem filmtheoretischen Ansatz von André Bazin nahesteht (vgl. Bordwell 2009), eine antihermeneutische Haltung pflegt (vgl. Bordwell 1989), narratologische Grundlagen integriert (vgl. Bordwell 1985) und auf kognitivistischen Basisannahmen beruht (vgl. ebd.). Die Ausläufer der so genannten „Wisconsin-School“ üben noch heute internationalen Einfluss auf die institutionalisierten Beobachtungsstrategien in den Filmwissenschaften aus.⁵⁸

Im Folgenden soll die filmanalytische Haltung des Neoformalismus vertieft werden: In ihrem vielbeachteten Aufsatz „Neoformalistische Filmanalyse – Ein Ansatz, viele Methoden“, der im Original in ihrem 1988 erschienenen Grundlagenwerk *Breaking the Glass Armor* zu finden ist und von Franz-Josef Albersmeier in seiner filmtheoretischen Textsammlung (1998) veröffentlicht wurde, entwirft Thompson die Grundlagen für eine systematische Filmanalyse, die auf den Ansätzen des Russischen Formalismus beruht.

⁵⁷ Die Wisconsin-School beruft sich vor allem auf die literaturtheoretischen und weniger auf die filmwissenschaftlichen Ansätze des Russischen Formalismus; in filmwissenschaftlicher Hinsicht orientieren sie sich stark an den Schriften Bazins.

⁵⁸ Siehe www.scsmissionline.org. Zur Kritik am Wisconsin-Projekt vgl. Wulff 1991.

Dabei soll der zu entwickelnde neoformalistische Ansatz, den Thompson selbst allerdings nicht als Methode im engeren Sinne versteht, auf jeden Film anwendbar sein, die komparatistische Filmanalyse ermöglichen und einen steten Austausch zwischen Filmtheorie und Filmanalyse anregen. Auf der Basis dieses flexiblen Ansatzes sollen sich so dann verlässliche filmanalytische Methoden entwickeln lassen (vgl. Thompson 1988a/b, 410). Das Ziel besteht darin, allgemeine Annahmen darüber zu entwickeln, wie ein Film aufgebaut ist und wie es ihm gelingt, die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken und zu erhalten (vgl. ebd.). In enger Anlehnung an den Russischen Formalismus wird ein traditioneller Kontemplationsbegriff, der diese Rezeptionshaltung als passive Versenkung begreift, abgelehnt. Stattdessen setze das Publikum mit dem Medienangebot *aktiv* (perzeptiv, emotional und kognitiv) auseinander und nutze dabei seine individuelle Wahrnehmungsfähigkeit im Rückgriff auf seine Erfahrungen mit anderen Medienangeboten (vgl. ebd., 412).⁵⁹

Der Neoformalismus betont die Interdependenz der Filmverfahren mit anderen Filmen zum gleichen historischen Zeitpunkt (vgl. ebd., 421) und mit den mentalen Verarbeitungsprozessen des Publikums (vgl. ebd., 424). Die filmischen Strukturen gelten als wahrnehmungsabhängig; zudem könne ein und dasselbe Verfahren in verschiedenen Werken unterschiedliche Funktion haben und verschiedene Verfahren können wiederum dieselbe rezeptive Funktion erfüllen (vgl. ebd., 416). Die Hauptaufgabe der Analyse bestehe somit darin, die elementaren Funktionen eines Films in ihrem jeweiligen Kontext zu ermitteln (vgl. ebd., 417).

Die Beschreibung von funktionalen Zusammenhängen erfolgt stets im Zusammenspiel mit den rezeptionstheoretischen Annahmen, da der Neoformalismus davon ausgeht, dass Filmschaffende intentional darauf abzielen, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu wecken und möglichst langfristig zu binden. Ein *funktionales* Element soll demnach stets einen *Rezeptionseffekt* hervorrufen. Die neoformalistische Rezeptionstheorie basiert auf konstruktivistischen Theorien, die sich seit den 1960er-Jahren entwickelt haben und sie steht derzeit dem Kognitivismus nahe.

⁵⁹ Als Hintergründe für Medienerfahrungen, die bei der Filmrezeption abgerufen werden können, nennt Thompson: die Alltagswelt, andere Kunstwerke und das Wissen um den praktischen Gebrauch von Filmen.

Die drei zentralen daraus abgeleiteten Grundannahmen lauten:

- Wahrnehmen und Denken sind aktive und zielorientierte Prozesse;
- im Verlauf der Filmrezeption werden vom Zuschauer Hypothesen gebildet und bestätigt oder widerlegt;
- die Hypothesen entstehen durch die Beobachtung bestimmter *Cues*;
- bei der Hypothesenbildung werden stetig bekannte Schemata genutzt (vgl. Bordwell 1985);
- die Aktivitäten des Zuschauers umfassen (a) physiologische Prozesse, die nicht kontrolliert werden können, (b) ‚vorbewusste Aktivitäten‘, die vertraut sind und somit nicht mehr reflektiert werden müssen, aber können, (c) bewusste kognitive Prozesse, die vor allem das Bemühen um das Verstehen des Films regulieren und (d) unbewusste mentale Prozesse, die im Rahmen des Neoformalismus keine Rolle spielen (vgl. Thompson 1988b, 425-428).⁶⁰

Der Neoformalismus vertritt die Überzeugung, dass Filme in der Lage sind, mentale Prozesse zu revolutionieren. Die rezeptive Wechselrelation zwischen dem Film und einem Rezipienten wird durch *cues* gesteuert, so dass vorhandene Schemata aktiviert und eventuell verändert werden.

„Der Grund für die Fähigkeit von Kunstwerken, unsere mentalen Prozesse zu erneuern, liegt in ihrem ästhetischen Spiel, welches die russischen Formalisten als *Verfremdung* (*ostranie*) bezeichnet haben. Die nicht praktisch orientierte Wahrnehmung ermöglicht es uns, innerhalb eines Kunstwerkes alles anders zu sehen als in der Realität, da die Dinge in diesem neuen Kontext fremd erscheinen“ (Thompson 1988b, 412).

Folglich lassen sich Filme unterscheiden, die mehr oder weniger stark auf die bereits vorhandenen Erfahrungen, Welt- und Werthaltungen einwirken, bspw. indem sie durch Originalität oder Komplexität den zuerst geweckten Erwartungen dann doch nicht entsprechen (vgl. Thompson 1988b, 431). Bei der Analyse narrativer Filme legen die Neoformalisten auf folgende Beobachtungen wert: Ausgehend von der Überzeugung, dass es sich bei Filmen um „artifizelle Konstrukte“ handelt, die eine „spezifisch ästhetische, nicht praktische Art der Wahrnehmung“ erfordern (ebd., 433), wird erstens die Unterscheidung von *Sujet*⁶¹ und *Fabel*⁶² beobachtet (vgl. ebd., 437f). Das Publikum sei damit

⁶⁰ Der Formalismus erklärt es für unnötig, die Reaktionen einzelner Rezipienten empirisch zu erforschen, er konstatiert: „Mit dem Konzept von Normen und Abweichungen können Annahmen darüber getroffen werden, wie ein gegebenes Verfahren von den Zuschauern wahrscheinlich verstanden wird“ (zit. n. Thompson 1998, 424).

⁶¹ „[...] im wesentlichen die Kette aller kausal wirksamen Ereignisse, wie wir sie im Film selbst zu sehen und zu hören bekommen“ (ebd., 437).

beschäftigt, so die neoformalistische Annahme, die Kausalkette der Erzählung zu rekonstruieren, wobei die „hermeneutische Linie“ immer wieder Fragen aufwerfe (vgl. ebd., 438). Figuren werden als Bündel von ‚Semen‘, d.h. als Bedeutungselemente, aufgefasst und im Hinblick auf ihre Funktion für das Gesamtwerk analysiert.

„Der Prozeß, durch den das Sujet in einer bestimmten Reihenfolge Fabelinformationen präsentiert oder zurückhält, ist die *Narration*. Die Narration leitet den Zuschauer demzufolge beim Sehen eines Films dazu an, hinsichtlich der Ereignisse der Fabel Hypothesen zu bilden“ (ebd., 441).

Bordwell nennt drei Grundeigenschaften, die es wert sind, dass Narrationen auf sie hin überprüft werden:

- den *Umfang* der Fabelinformation (vgl. ebd., 441),
- die „*Tiefe*“, d.h. das Wissen um das Innenleben von Figuren (vgl. ebd.),
- und die *Mitteilungsbereitschaft* einer Narration, die niedrig sei, wenn sich der Zuschauer darüber bewusst ist, dass ihm Informationen vorenthalten werden (vgl. ebd., 442).

Letztlich wird die Beobachtung des *Stils* gefordert, der sich aus dem systematischen Gebrauch bestimmter Verfahren ergebe. Auch hier nennt Bordwell drei zentrale Punkte:

- *Raum* – die Repräsentation der drei räumlichen Dimensionen und des Raumes außerhalb des Bildausschnitts;
- *Zeit* – das Zusammenspiel der Fabel- und Sujetzeiten;
- die *abstrakten Beziehungen* zwischen den nicht-narrativen räumlichen, zeitlichen und visuellen Aspekten des Films – die graphischen, auditiven und rhythmischen Eigenschaften des Bildes und des Tons (vgl. ebd., 443).

Um die Art der Verfremdung zu analysieren arbeitet der Neoformalismus mit dem Begriff der „Dominante“. Dieser wurde von Juri Tynjanow geprägt und später von Jakobson wie folgt definiert:

„Die Dominante kann als diejenige Komponente eines Kunstwerks definiert werden, an der sich alle anderen orientieren: sie regiert, determiniert und transformiert die übrigen Komponenten. Die Dominante garantiert die Integrität der Struktur“ (Jakobson 1993, 212; zit. nach Wuss 1998, 57).

Thompson bezeichnet sie als „[...] das wesentliche formale Prinzip, unter welchem ein Werk oder eine Gruppe von Werken Verfahren zu einem Ganzen ordnet“ (Thompson 1988b, 444). Weiterhin handelt es sich, so die Ausführungen Thompsons, um die zen-

⁶² „Diese geistige Anordnung von chronologisch und kausal verbundenem Material ist die Fabel“ (ebd.).

tralen Verfahren und Funktionen eines Films, die die „[...] stilistischen, narrativen und thematischen Ebenen [...] zueinander in Beziehung setzen“ (ebd.).

1.2.3 Kritik des strukturalistisch-(neo)formalistischen Beobachtens

Strukturalistische und formalistische Beobachtungsroutinen besitzen gegenüber hermeneutischen Beobachtungsformen den Vorteil, dass sie sich bei der Konstruktion von Sinn enthalten zeigen. Sie sind vor allem auf die Strukturen im Medienangebot fokussiert und bemühen sich, diese möglichst präzise zu beschreiben und regelhafte Wechselbeziehungen zu untersuchen. Dabei zeigen einige strukturalistische Verfahren einen übertriebenen Hang zur analytischen Differenzierung und Abstraktion, so dass wegen der daraus resultierenden Komplexität fraglich wird, ob sich der analytische Aufwand im Verhältnis zum Ertrag lohnt. Zudem wird dem Strukturalismus häufig vorgeworfen, er verfare ahistorisch, weil er die Beobachtung von Strukturen der historischen Examination vorziehe. So bemängelt Jahraus, dass der Strukturalismus vor allem die „Historizität des Verstehens“ (Jahraus 2004, 289) vollkommen ausgeblendet habe; es lassen sich allerdings auch Gegenbeispiele finden.⁶³

Der positive Effekt der wiederholten Struktur- und Formbeobachtung besteht darin, dass regelmäßige Muster aufgedeckt werden, denen aufgrund ihres häufigen Auftretens eine hohe rezeptive Funktionalität unterstellt werden kann. Allerdings kann – wie bereits ausgeführt – von der Analyse einmaliger Konstellationen nicht auf allgemeine Zusammenhänge geschlossen werden, da sich aus der reinen Beobachtung von Formen oder Strukturen keine kausalen Zusammenhänge ableiten lassen.

Ebensowenig kann von Struktur- und Formbeobachtungen direkt auf emotionale oder sinnliche Effekte geschlossen werden. Historische Konstanten legen allerdings nahe, dass bestimmte narrative Formungen (etwa Tragik oder Komik) das Publikum zu erwartbaren emotionalen Reaktionen animieren. Zudem sollten sich durch die reflexive Auseinandersetzung einer Person mit ihrer Erzählbiografie ein Formwissen herauskristallisieren, anhand dessen sie Kenntnisse darüber entwickelt, mit welchen somatischen, sinnlichen, emotionalen oder kognitiven Effekten sie auf bestimmte mediale Formen oder Strukturverläufe reagiert.

⁶³ Eine Ausnahme bildet Tynjanovs Aufsatz „Über die literarische Evolution“ (1927). Jahraus verweist auf Titzmanns *Skizze einer integrativen Struktur der Literaturgeschichte* (1991).

Am Analysekonzept der *Dominante* ist zu kritisieren, dass es sich dabei um einen Syllogismus handelt: Wenn die Dominante das stilbildende Prinzip eines Films bezeichnet, das qua Filmbeobachtung detektiert werden soll, dann führt die Analyse des Werks zur Dominante (vgl. Thompson 1988b, 444) und die Dominante selbst stellt das Analyseverfahren dar, das ja letztlich auch sie selbst betrifft. Es stellt sich also die Frage, mit welchen analytischen Methoden die Dominante selbst ermittelt werden kann. Ein weiteres Problem besteht darin, dass die Dominante als eine Art eigenständige Kraft subjektiviert wird, so dass in Vergessenheit gerät, dass nicht sie den Film gemacht hat, sondern ein Regisseur bzw. Film-Team. Letztlich soll abschließend noch einmal betont werden, dass eine formalistisch-strukturalistische Untersuchung eines Films eben das nicht zu Tage fördert, was dem Publikum zumeist sehr lieb und teuer ist: den Sinn. Die strukturanalytische Beobachtung muss ausgebildet werden, ehe sie zum Einsatz kommen kann.

1.3 Zwischen Strukturanalyse und Sinnkonstruktion

Nun verfährt – wie bereits ausgeführt – nicht jede psychoanalytische Beobachtung im Modus der hermeneutischen Interpretation, vielmehr lassen sich auch systematische bspw. strukturalistische und formalistische Beobachtungsmodi finden, die wertvolle analytische Unterscheidungen vollziehen. Sowohl die Konflikt- als auch die Figurenanalyse gehören schließlich in einen genuinen Bereich des psychoanalytischen Arbeitens. Allerdings, das sollen die folgenden Abschnitte detailliert zeigen, verfällt die psychoanalytische Auseinandersetzung mit Erzählungen, auch wenn sie mit strukturell-formalistischen Untersuchungen beginnt, wiederholt in die methodischen Fallen hermeneutischer Vorgehensweisen.

1.4 Wo Interpretation war, soll Analyse werden?

An den verschiedenen hermeneutischen Theorieverfahren und Interpretationspraxen ist wiederholt und ausgiebig Kritik geübt worden.⁶⁴ Als Methode zur Auslegung von Medienprodukten ist die Interpretation innerhalb der Kultur- und Medienwissenschaften zu Hause: Die zentrale Frage ist, *was* die anspruchsvollen Konglomerate von Bildern, Texten und Klängen *bedeuten*, d.h., *wie* auf Basis von Zeichen (bspw. eines Textes) letztlich *Sinn und Bedeutung entstehen* und inwiefern diese Prozesse eher durch die (Struktur der) gegebenen Zeichen oder durch die Verarbeitungsprozesse auf Seiten des Rezipienten *determiniert* werden. Worin bestehen also die Probleme mit den Verstehens- und Deutungsverfahren, die sich unter dem Titel Interpretation versammeln?

Der folgende exemplarische Vergleich der hermeneutikkritischen Ansätze von Rainer Leschke und Oliver Jahraus erweist sich aus zweierlei Gründen für diese Arbeit als instruktiv:⁶⁵ Erstens betonen beide die problematische Individualität von Interpretationen und fordern daher, dass die Auseinandersetzung mit dem medialen Material durch strukturelle und formale Beobachtungen angereichert werden solle. Zweitens verdeutlichen beide auf unterschiedliche Weise, wie sich die systematischen Mängel der Hermeneutik metaperspektivisch eingrenzen und regulieren lassen.

Laut Jahraus bedeutet ‚einen Sachverhalt verstehen‘ diesen zu transzendieren, denn der Verstehensprozess hebt den Sachverhalt über sich selbst hinaus und macht ihn als Verstandener zu einem Sachverhalt, der sich vor dem Hintergrund des Unverstandenen oder auch des Noch-nicht-Verstandenen abhebt.⁶⁶ Daher besteht das grundlegende Problem jeder Theorie oder Methode des Verstehens in der Legitimation ihrer selbst, denn sie muss die Richtigkeit des Übergangs vom Zustand des Nichtverstehens zum Zustand des Verstehens unter Beweis stellen.⁶⁷

Im Hinblick auf die Rechtfertigung des Verstehens und der Sinnkonstitution erweist sich daher die fehlende Trennung von Theorie und Gegenstand, von Objekt- und Meta-

⁶⁴ Zur Kritik an der Hermeneutik: Vgl. Albert 1994, Bordwell 1989, Bühler 2003, Carroll 1988, Jahraus 1999, Leschke 1986, 2005; Pasternack 1988.

⁶⁵ Beide Ansätze lassen sich aufgrund ihres theoretisch-methodischen Fokus und des damit einhergehenden hohen Abstraktionsgrads problemlos auf filmische Erzählungen anwenden, obwohl sie in der Auseinandersetzung mit Literatur entwickelt wurden.

⁶⁶ „Sinn ist ein Transzendenzphänomen. Verstehen heißt demnach Konstitution des Sinns“ (Jahraus 2004, 254).

⁶⁷ „[...] die aus dem Prozeß ausgekoppelte Interpretation steht in Form eines eigenständigen Textes [...] unter der selbsterzeugten Maßgabe der ‚Richtigkeit‘“ (Jahraus 1999, 265).

ebene, als problematisch; das zeigt sich insbesondere in der theoretischen Konzeption des ‚hermeneutischen Zirkels‘.⁶⁸ Das Verhältnis von Text, Verstehen und Sinn könnte durchaus produktiv sein, wenn das Verstehen durch einen Text vollständig vorgegeben wäre. Der Text selbst verfügt aber nicht über einen Sinn, den es herauszuarbeiten gälte, vielmehr ermöglicht er – in Relation zum Grad seiner Polyvalenz – *verschiedene* Sinnkonstruktionen. Der Vollzug der Interpretation besteht dann allenfalls in dem Versuch der Plausibilisierung eines bestimmten Sinns, neben anderen ebenfalls möglichen Sinnkonstruktionen.

Der durch Interpretation⁶⁹ letztlich realisierte Sinn eines Textes weist also wenigstens drei Mängel auf: Erstens basiert der sinnhafte Zusammenhang, die zentrierte Kohärenz, auf einer willkürlichen Selektion (vgl. Leschke 1987, 793), so dass eine vorliegende Textdeutung keinen Aufschluss über ihren Wahrheitsgehalt oder ihre Richtigkeit gibt, sondern lediglich darüber, ob es dem Deutungswilligen gelungen ist, eine Kohärenz zu etablieren (vgl. ebd., 794). Zweitens fließen in die Kohärenzbildung nicht nur die Zeichen des Textes, sondern auch weitere Ergänzungen und Verknüpfungen ein. Und drittens sind auf dieser Grundlage mehrere Kohärenzbildungen, demnach auch mehrere Sinnkonstruktionen denkbar, die sich jedoch gegenseitig ausschließen.

Um die Willkür des Verfahrens möglichst zu begrenzen, müsste das Verfahren der Sinnerschließung intersubjektiv nachvollziehbar gestaltet werden, etwa indem man Kriterien für die Selektion und den Umgang mit Zeichenmengen erstellt. Das würde allerdings erfordern, dass die Interpretation sich der Selektivität ihrer Wahrnehmungen bewusst wäre und diese explizit an eine systematische Methode koppelte, die einen überschneidungsfreien Zugriff von Meta- auf Objektebene garantierte. Mit dieser Forderung nach Distanz zum Gegenstand geht der Appell einher, die Interpretation durch Analyse zu ersetzen:

„Die Interpretation ist als literaturwissenschaftliche Praxis aufzugeben und durch die Analyse u.a. dieser Praxen abzulösen. Literaturwissenschaft als Interpretation bleibt dem

⁶⁸ Siehe zur Problematik des hermeneutischen Zirkels Leschke 1987, 691 und Jahraus 2004, 46f.

⁶⁹ „Die Interpretation besteht zum einen in einer selektiven Wahrnehmung von Textelementen und -strukturen und zum anderen in dem Versuch, eine Logik zwischen diesen Elementen herauszustellen. Gelingt dieses, so ist der vielbeschworene Sinn auf den Plan getreten. Der zwischen den Textelementen strukturierte Zusammenhang erfasst weder alle Momente, noch beschränkt sich die Kohärenz auf den Text selbst: Sie entsteht oft durch die Ergänzung von Zusatzannahmen, die eventuelle Vagheiten oder gar Unstimmigkeiten übertönen. Selektion und Kombination der Elemente sowie die ideologischen oder aber auch kontextuellen Zusatzannahmen setzen die hermeneutische Logik in Gang und werden zugleich von dieser produziert“ (Leschke 1987, 792f).

Funktionsmechanismus ihres Gegenstandes unreflektiert verbunden“ (Leschke 1987, 801).

Das Problem der unzulänglichen Interpretation im Verhältnis zur verheißungsvollen Analyse findet sich nicht nur in literaturwissenschaftlichen, sondern ebenso in filmanalytischen Ansätzen: Der Filmwissenschaftler Knut Hickethier grenzt die quantitative Inhaltsanalyse als „empirisch-sozialwissenschaftliche Methode“ vom qualitativen, „hermeneutischen Interpretationsverfahren“ (Hickethier ²1996, 31) ab und tritt für ein Nebeneinander beider Verfahren ein. Dieses sieht er – nach den scharfen Diskussionen in den 1970er-Jahren – in Form einer von beiden Seiten respektierten Ergänzung bereits verwirklicht (vgl. ebd.).⁷⁰ Vor allem durch die Differenzierung und Präzisierung der analytischen Methoden sollen die filmanalytischen Ergebnisse optimiert werden (vgl. ebd., 28).⁷¹

Der Filmwissenschaftler Peter Wuss nennt wiederum *Beschreibung*, *Interpretation* und *Bewertung* als drei nicht voneinander zu trennende Grundoperationen der *Analyse*, die deren „invarianten Kern“ bilden (vgl. Wuss 1999, 22). Jede Analyse münde letztendlich in die „Dialektik von Struktur und Funktion von künstlerischer Gestaltung und ästhetischer Wirkung“ (vgl. ebd.).⁷² Wuss nennt zwar die bereits erwähnten Mankos der Hermeneutik (vgl. ebd., 25f), ohne sie jedoch explizit beheben zu wollen. Eine vollständige Absage an die Hermeneutik sei kaum möglich, da es sich bei der Analyse von *ästhetischen Werken immer* um eine „naive Form der Hermeneutik“ (vgl. ebd., 28) handle. So erfolgt lediglich eine „Absage an ihr naives Frühstadium“ (ebd.) zugunsten der Systemforschung und des Systemdenkens, die letztlich – hier nähert er sich der Forderung von Leschke an – in eine *funktionale Strukturanalyse* münden sollen.⁷³ David

⁷⁰ Hickethiers Einschätzung trifft für einen Teil der wissenschaftlichen Filmevaluationen sicherlich zu, es lassen sich jedoch immer noch zahlreiche Beispiele finden, in denen weder der theoretische Hintergrund noch die analytischen Prämissen expliziert werden.

⁷¹ Für eben solche Maßnahmen plädierte 1978 schon Thomas Kuchenbuch: „Sie [die Filmanalyse; HH] ist eine Teildisziplin, deren Abgrenzung von den übrigen Momenten der Kommunikationsanalyse als methodisch reflektierter Schritt durchgeführt werden muß, wenn die Fehler einer bloß ‚werkimmanen Interpretation‘ vermieden werden sollen“ (Kuchenbuch 1978, 10).

⁷² Die begrifflichen Konturen von Werkanalyse und Werkinterpretation verwischen: „Werkanalysen wird vielfach abverlangt, daß sie ähnlich wie Kunstwerke wirken, etwa persönlich sind und die geheimsten Erwartungen des Lesers ansprechen“ (Wuss 1999, 26).

⁷³ In *Filmanalyse und Psychologie* (1999) arbeitet er strukturalistisch und verbindet in seinem Rezeptionsmodell Ästhetiktheorie mit Kognitions- und Wahrnehmungspsychologie. Wuss weist darauf hin, dass zu jedem Modellsystem auch ein Interpretationssystem gehöre, wobei die Einzelheiten der Kombination beider nicht weiter erläutert werden (vgl. Wuss 1999, 428f).

Bordwell votiert explizit gegen einen hermeneutischen Zugriff auf Filme und für eine *historisch gesättigte* Filmanalyse, die vor allem *funktionale Effekte* in den Blick nimmt:

„I suggest that the questions of composition, function and effect that interpretive criticism sets out to answer are most directly addressed and best answered by a self-conscious historical poetics of cinema. I conceive this as the study of how, in determinate circumstances, films are put together, serve specific functions, and achieve specific effects“ (Bordwell 1989, 267).

Auch wenn Bordwell, Hickethier, Jahraus⁷⁴, Leschke und Wuss durchaus unterschiedliche Vorstellung von Analyse besitzen, differente Begriffe verwenden, sich auf unterschiedliche mediale Angebote beziehen und sich in ihren Prämissen und den darauf aufbauenden theoretischen Gebäuden und Argumentationen in vieler Hinsicht unterscheiden,⁷⁵ stimmen sie doch in einem Punkt überein: Sie alle plädieren dafür, die Willkür des subjektiven Schließens so weit wie möglich zu minimieren und stattdessen intersubjektiv nachvollziehbare Strukturen und Formen zu untersuchen. Wo *zu viel* Interpretation war, soll nun also zumindest *mehr* Analyse werden.

Das Wort ‚Ana-lyse‘ kommt aus dem Griechischen: Lysis heißt die Lösung, und eine Ana-lyse ist demnach eine Auf-lösung. Eine Analyse bezeichnet im engeren Sinne also eine systematische Untersuchung, bei der das untersuchte Objekt in seine Bestandteile zerlegt wird. Im Anschluss an die Zerlegung werden die einzelnen Teilstücke zumeist geordnet und bewertet. Für jeden Teilschritt einer Analyse bedarf es unterschiedlicher Kriterien, aus denen sich eine Art Anleitung zur Zerlegung des Gegenstands ableiten lässt, denn aus einem Ganzen lassen sich eben – je nach Erkenntnisinteresse – sehr verschiedene Teile extrahieren. Und jedes Analyseergebnis lässt sich durch die Anpassung der Zerlegungs- und Syntheseprozesse modifizieren.

Das epistemologische Problem der willkürlichen Text- oder Filmdeutung könnte – so die Vorschläge von Leschke und Jahraus – gelöst werden, indem man vor allem die interpretativen Anteile der Textarbeit entweder möglichst ausschließt (Leschke) oder sie an verlässlicher erscheinende Konstrukte wie Systeme, Strukturen oder Modelle bindet (Jahraus). Diese werden analytisch konzipiert und bleiben vom Gegenstand strikt getrennt, so dass die einzelnen Inferenzen auf Basis derer sie konstituiert wurden, diskursiv vermittelbar und erklärbar bleiben. Jahraus plädiert für ein *Textmodell*, das er durch

⁷⁴ Oliver Jahraus beschreibt das Verhältnis zwischen Interpretation und Analyse zwar als Konkurrenz, er plädiert aber für eine Koexistenz beider Verfahren in den professionellen Literaturwissenschaften.

⁷⁵ So gehören die Sprach- und Erzählanalyse nach Jahraus und die sozialwissenschaftliche Inhaltsanalyse nach Hickethier zwar beide auf die Seite der Analyse, die einzelnen Verfahren unterscheiden sich allerdings stark voneinander.

Analyse zwischen Text und Interpretation implementiert, um die interpretative Willkür einzudämmen:⁷⁶

„Die konkrete Textinterpretation [...] setzt also nicht beim Text an, um nicht in eine unendliche Interpretation abzugleiten, sondern bei dem aus der Analyse gewonnenen *Modell des Textes*. Interpretationsaussagen müssen auf das textanalytische Modell rückführbar sein. Die *Rückführbarkeit* legt die Interpretation auf eine Beziehung zum textanalytischen Modell fest und stellt daher das Kernstück dieser kooperativen Konzeption der *Kombination* von Analyse und Interpretation dar“ (Jahraus 2004, 358; Herv. d. HH).⁷⁷

Nun spielt neben der Analyse und der Interpretation noch ein drittes Verfahren eine wichtige Rolle: die Deskription.⁷⁸ Auch Leschke schlägt zwar vor, die Strukturen der operationalen Ebene aus metatheoretischer Perspektive zu entwickeln. Im Vergleich zu Jahraus' Konzeption unterscheiden sich allerdings sowohl die methodische Reihenfolge als auch das Verhältnis der interpretativen Anteile zur Analyse.⁷⁹ Jahraus setzt auf eine Kombination von Interpretation, Analyse und Deskription; Leschke setzt auf Analyse, begrenzt die hermeneutische Praxis und lässt die *Deskription lediglich am Anfang* zu.⁸⁰ Demgegenüber räumt Jahraus der Beschreibung offensichtlich einen weitaus höheren Stellenwert ein und setzt sie sogar mit der analytischen Tätigkeit gleich:

„Die *Beschreibung* stellt den ersten Schritt im analytischen Verfahren dar. Ruft man sich noch einmal das Grundmuster einer strukturalistischen Tätigkeit ins Gedächtnis, so käme der Beschreibung der *eigentlich analytische Charakter* zu. Die Beschreibung bedeutet zugleich die Zerlegung des Textes in die beschriebenen Einheiten. Damit sollen die Strukturen im Text erfasst werden. Das ist die Ausgangslage für den zweiten Schritt, der Zusammensetzung der Analyseeinheiten über Generalisierungen zu einem Gesamtkomplex, also zur Re-Konstruktion eines Modells“ (Jahraus 2004, 355; Herv. i. Orig.).

⁷⁶ Zu Verwendungsweisen und der Abgrenzung der Begriffe ‚Analyse‘ und ‚Interpretation‘ siehe Jahraus 2004, 340f. „Eine explizite Abgrenzung lässt sich kaum eruieren“ (ebd.).

⁷⁷ Ähnlich Groeben: „Die hermeneutischen Interpretationsverfahren dienen also zur Aufstellung theoretischer Konzepte, zum Aufstellen von Hypothesen, und erfüllen innerhalb einer empirischen Literaturwissenschaft eine heuristische Funktion“ (Groeben 1972, 194). Sie stellen „eine Konstruktion dar, die allerdings an der empirischen Datenbasis (materialer wie sinnhafter Textaspekte) überprüft werden muss“ (ebd., 195).

⁷⁸ Die Deskription nimmt als Methode vor allem innerhalb der Husserlschen Phänomenologie einen zentralen Stellenwert ein, bspw. im Verfahren der ‚freien Variation‘, in der ‚Eidetik‘ (Wesensgewinnung) und der phänomenologischen Reflexion (des Wesens der Bewusstseinsakte). Als Reaktion auf die vehemente Kritik an der hermeneutischen Methode konstatiert Fischer: „Für die psychoanalytische Interpretation sind sorgfältige phänomenologische Beschreibungen oft ergiebiger als es strukturelle Deutungsansätze sind“ (Fischer 1996, 26).

⁷⁹ Laut Jahraus wisse die „reflektierte Literaturwissenschaft“ (Jahraus 2004, 358) darum, dass sie interpretiert und bewältigt auf der Ebene der Metakommunikation die Differenz von Objekt- und Metaebene als Differenz zwischen Analyse und Interpretation (vgl. Jahraus 2004, 358).

⁸⁰ „Von daher kann die deskriptive Ebene hermeneutischer Praxis in bestimmten Grenzen durchaus in der Ausgangsposition der Analyse Verwertung finden“ (Leschke 1987, 808).

Während Jahraus also über deskriptive und analytische Textarbeit ein Textmodell entwickelt, an das die Interpretation rückgebunden werden soll, sorgt bei Leschke die anfängliche Deskription für die Selektion von Elementen, über die funktionale Kohärenzen gebildet werden können, die wiederum als Textstruktur die Grundlage für eine Funktionsanalyse bilden.

„Die Selektion und Auffindung der strukturellen Elemente, über denen in der hermeneutischen Applikation die Kohärenz gestiftet wird, lässt sich quasi als Material einer *Strukturbeschreibung* des Textes verwerten“ (Leschke 1987, 808; Herv. d. HH).

Leschke ergründet somit die funktionalen Implikationen eines Textes anhand der Analyse des Kohärenzpotenzials – deren Grundlage allerdings der deskriptive Zugriff bleibt.

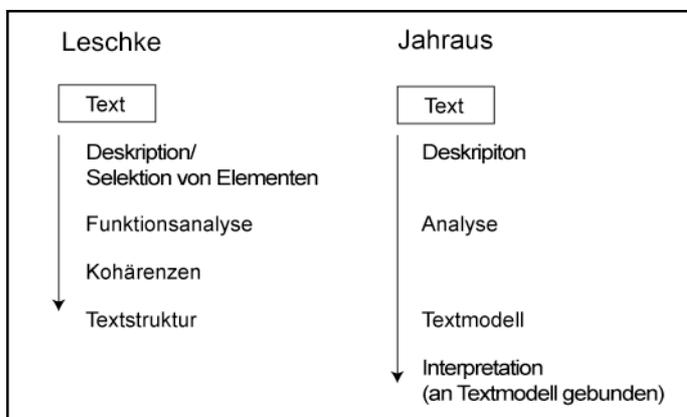


Abb. 1: Textanalysemodelle im Vergleich

1.4.1 Zur Konstruktion von Sinn

Ein maßgeblicher Unterschied zwischen den Konzeptionen von Leschke und Jahraus besteht nun einerseits darin, dass Leschke die hermeneutisch-deskriptiven Anteile an der Analyse eigentlich ausschließen, oder zumindest möglichst gering halten will. Das dichotome Verhältnis von Analyse und Interpretation ist bei ihm tendenziell als Ausschlussverhältnis konzipiert. Jahraus modelliert demgegenüber ein integratives Kooperations- und Differenzverhältnis zwischen Analyse und Interpretation⁸¹:

„In der Interpretation wird die Differenz von Text und Interpretation zu einer Binnendifferenz der Interpretation. Interpretation ist die Integration von Analyse in die Interpretation bzw. die Kooperation zwischen beiden Sphären. Interpretation kann nun ihrerseits als Einheit der Differenz von Analyse und Interpretation aufgefasst werden“ (Jahraus 2004, 338).

Nun sind Formulierungen wie „Einheit der Differenz“ erstens paradox und zweitens beinhalten sie eine begriffliche Selbstinklusion:⁸² Die „*Einheit* des Sinns“ beschreibt eben zugleich seine Differenzqualität in Abgrenzung zur Bedeutung; gleiches gilt für das Verhältnis von Interpretation und Analyse. Streng genommen müssten die zwei Sinnarten (der Einheits- und der Differenzsinn) unterschieden werden. Akzeptiert man diese Form des dichotomen Theoriebaus, dann bleibt festzuhalten, dass Sinn und Interpretation letztlich diejenigen Seiten der gewählten Zweiheiten beschreiben, die in der Einheit – im Gegensatz zu Bedeutung und Analyse – zu sich selber kommen; damit verfügen sie im Rahmen von Leschkes Entwurf über zentrierendes Potenzial, das sich allerdings durch die Einbindung in die endlose Prozessualität der Autopoiesis instantan wieder aufhebt. So vermag die Analyse bei Leschke etwas zu leisten, zu dem wiederum die Interpretation nicht fähig ist, während die Interpretation bei Jahraus etwas kann, zu dem die Analyse nicht im Stande ist:

„[...] die Analyse hat sich nicht um die Situierung irgendwelcher Wahrheiten in diesen Strukturen [des Textes; HH] zu bemühen, sondern diese Strukturen selbst zu analysieren und ihre Möglichkeit, ihre Effekte festzuhalten. Der Wahrheitsbegriff weicht einer Funktionsbeschreibung und Strukturanalyse [...]“ (Leschke 1987, 812).

„Die Analyse kann nicht analysieren, was sie ermöglicht, weil ihr die Dreiwertigkeit des Sinns fehlt. Das allerdings kann Interpretation, so wie sie hier konzipiert wird. Aufgrund der Autopoiesis des Sinns ist Interpretation autoreflexionsfähig; sie kann zwischen sich und der Analyse unterscheiden“ (Jahraus 2004, 347).

⁸¹ „Es ist daher begrifflich konsistent, wenn das Gesamtmodell jenen Namen der Interpretation trägt, mit dem sie sich von sich selbst negativ, aber ex negativo konstitutiv differenziert“ (Jahraus 2004, 339).

⁸² Für Jahraus systemtheoretisch basiertes Theoriesetting gelten ebenfalls die Kritikpunkte der Systemtheorie, die in Abschnitt 3.2 noch zum Thema werden.

So soll die Analyse im ersten Fall bei Leschke als funktionale Strukturanalyse darüber Auskunft geben, in welchen Hinsichten sich ein Text als funktions- und mit Bezug auf die Rezeption als leistungsfähig erweist. Der Anspruch an die analytische Arbeit am Text besteht darin, sein Kohärenzpotenzial möglichst erschöpfend zu erfassen. Das impliziert ein tendenziell positives Verständnis des Textes, denn die Kombinationen, die es auszuloten gilt, sind durchaus als *potenzielle* gedacht.

„Der Text ist [...] strukturell nicht-identisch, d.h. ohne Kohärenz. Dennoch ist die Pluralität der Funktionen, die der Text eingehen kann [...] nicht unbegrenzt. Und in eben dem Ausloten dieser *potentiellen Kombinationen* und der möglicherweise zu installierenden Kohärenzen liegt eine Aufgabe der Analyse“ (Leschke 1987, 803; Herv. d. HH).⁸³

Bei Jahraus kann die Analyse für objektive Bedeutung⁸⁴ sorgen und gerät dadurch zu einer den Text *entdifferenzierenden* Voraussetzung für die den Text *differenzierende*, transzendierende Interpretation.⁸⁵ Das kann die Analyse innerhalb der Theoriekonstruktion von Jahraus leisten, weil ihre Entdifferenzierungsleistung innerhalb des Kooperationsmodells metatheoretisch aufgehoben wird. Analyse stößt daher auf das „zweiwertige Residuum“ Bedeutung, das in der Interpretation korrespondierenden universellen Sinn-dimension reintegriert wird (vgl. Jahraus 2004, 346): „Aufgrund der Autopoiesis des Sinns ist Interpretation autoreflexionsfähig; sie kann zwischen sich und der Analyse unterscheiden“ (ebd., 347).⁸⁶

Leschkes Pointe liegt wiederum darin, den Text nicht mehr als Werkeinheit zu begreifen, sondern ihn zu differenzieren. Zudem werden Theorie und Objekt streng separiert und der methodische Zugriff als solcher expliziert. Jahraus' Pointe besteht in der Subsumption verschiedener Methoden, der „Koordination verschiedener Modelle“ (Jahraus 2004, 342) unter systemtheoretischem Paradigma. Letztlich unterscheiden sich beide Theoriemodelle beim Sinnbegriff, der bei Leschke als subjektivierende Zentrierung verstanden wird, während er bei Jahraus den autopoietischen Vollzug der Erzeu-

⁸³ Dazu Jahraus: „Das Problem der Polyvalenz wird dadurch umgangen, dass der Schwerpunkt auf jene feststehenden und rekonstruierbaren semantischen Daten gelegt wird, aus denen Polyvalenz überhaupt erst entstehen kann“ (Jahraus 2004, 349).

⁸⁴ „Analyse kann so den Kriterien einer objektiven Wissenschaftlichkeit genügen; und die Interpretation beginnt erst dort, wo die Analyse aufhört“ (Jahraus 2004, 357).

⁸⁵ „Analyse heißt ausschließlich textgestützte Interpretation; Interpretation heißt – durchaus im Sinne des hermeneutischen Interpretationsbegriffs – Interpretation über den Text hinaus“ (Jahraus 2004, 338).

⁸⁶ Das Tor zur Wissenschaftlichkeit wird jedoch auch von Jahraus für die Interpretation geschlossen: „Die Analyse kann wissenschaftlich betrieben werden, doch die Interpretation, auch die konkrete Textinterpretation in ihrem Wesen widerstrebt der Verwissenschaftlichung“ (Jahraus 2004, 357).

gung von Bedeutung bezeichnet und als unendlich fortgesetzter Differenzierungsprozess gedacht wird: Für Leschke bedeutet Sinn(setzung) demnach subjektivierende Zentrierung und damit Entdifferenzierung, bei Jahraus bezeichnet er die Aufhebung in endloser Differenzierung.⁸⁷ Kurz und metaphorisch: Leschkes Sinnbegriff verweist auf Setzung und damit Stillstand, Jahraus Sinnbegriff entspricht einem Perpetuum Mobile.

Der Vergleich beider Theorieansätze zeigt, dass jede der drei zentralen Operationen – Interpretation, Analyse und Deskription – die anderen beiden implizit mitvollziehen muss, um sich realisieren zu können. Man kann nicht interpretieren oder analysieren ohne die Unterstellung einer gültigen Beschreibung des Gegenstands. Und jede Deskription, die einzelne Elemente des Textes selektiert, konzentriert sich auf einen für zentral gehaltenen Aspekt des Beschriebenen und verwirklicht damit auch analytische Momente. Gleichzeitig setzen Beschreibungen immer auch konventionelle Interpretationsmuster voraus, die an kulturell oder auch individuell etablierte Kohärenzen anschließen. Weiterhin richtet sich jede analytische Tätigkeit auf eine Grundlage, die durch interpretative und deskriptive Operationen entstanden ist. Und der reinen Analyse ohne Beschreibung fehlt eine differenzierte Basis, auf der sie ihre tendenziell dichotomen Unterscheidungen entfalten kann.

Auch das theoretische Dilemma, dass deskriptive, interpretative und analytische Eingriffe ein mediales Produkt stets im Hinblick auf seine ursprüngliche Identität überschreiten, so dass die exakten Regeln dieser Überschreitung eigentlich angegeben werden müssten, lässt sich nicht konsequent tilgen. Was allerdings den Ansprüchen des wissenschaftlichen Betriebs entgegen kommt, sind jegliche Bestrebungen, diese Regeln zu explizieren und Operationen, deren Verläufe diese Form der Explikation nicht zulassen, an Modelle, Systeme oder Strukturen zurückzubinden, deren Entstehung sich regelbasiert vollzogen hat. Die Güte der wissenschaftlichen Untersuchung von Medienprodukten hängt somit hauptsächlich von der Fähig- und Willigkeit der examinierenden Instanz ab, die eigenen Operationen möglichst exakt zu explizieren. Bei allen drei Basisoperationen handelt es sich um Transformationen, sonst wären sie bloße Wiederholungen des Textes. Und bei allen diesen Transformationen finden Abstraktionen, Selektionen und Neuordnungen statt. Während Leschkes Antihermeneutik dichotomisch ver-

⁸⁷ Konsequenterweise unterstellt Leschke dem Poststrukturalismus und der Dekonstruktion die Bestätigung von Sinn in Form seiner Negation als Nicht-Sinn, während Jahraus beiden zwar eine unendliche Dynamisierung der Signifikantenstruktur zugesteht, aber darauf hinweist, dass sie diese theoretisch nicht mehr in einer Metaposition auffangen können (vgl. Jahraus 2004, 346).

fährt und die fehlbare Interpretation durch die Strukturanalyse ersetzt, kombiniert Jahr- aus' Interpretation und Analyse, indem er sie in ein tendenziell paradoxes bzw. selbstinklusive Verhältnis setzt.

1.4.2 Zur Sinnlosigkeit von Formen und Strukturen

Aus der Beobachtung von Formen und Strukturen lässt sich nun aber genau das nicht ableiten, was die meisten Rezipienten eminent interessiert: der Sinn oder die eindeutige Bedeutung eines Medienangebots. Ferdinand de Saussure legte mit seinem differenztheoretischen Ansatz die Grundlage für die strukturalistische Konstruktion von ‚Sinn‘. Er ging davon aus, dass das Sprachsystem alles Gegebene strukturiere,⁸⁸ wobei Sinn und Bedeutung aufgrund der Dynamik und der Offenheit des Sprachsystems nie eindeutig fassbar seien. Die Zeichen entsprechen nicht einer bestimmten Bedeutung, sondern sie gewinnen ihre Bedeutung im Sprachgebrauch, weil sie sich von anderen Zeichen unterscheiden. Folglich resultiert die Bedeutung eines Gegenstands aus dem Vergleich mit anderen Gegenständen und sie realisiert sich erst beim Lesen oder im sozialen Austausch.

Wenn aber die kulturellen Konventionen bei der Beobachtung einzelner Gegenstände mitwirken, dann entstehen stets auch alternative Lesarten, und einem Medienangebot kann immer mehr als eine Bedeutung zugewiesen werden. Im Gegensatz zum hermeneutischen Paradigma, bei dem *eine* Deutung andere Deutungen ausschließt, lassen strukturalistische Ansätze durchaus mehrere kulturell determinierte Sinnzuweisungen gelten. Auch Jakobson forderte, dass Sachverhalte als systematische Einheiten zu erforschen seien, indem ihre Regelmäßigkeit untersucht werde. Dabei wies seine epistemologische Haltung eine Nähe zur Husserlschen Phänomenologie auf: Die zeichenhaft motivierten Erscheinungen der Sachverhalte sollten durch fundamentale Beobachtung zur Anschauung gebracht werden, wobei jede Beobachtung durch die Wahrnehmungseigenheiten des beobachtenden Subjekts selbst und dessen Interesse am Objekt bestimmt werde.

Während die Hermeneutik also durchaus selbstbewusst behauptet, den Sinn eines Medienangebots bestimmen zu können, leider aber nicht über eine überzeugende Methode verfügt, trauen sich Formalismus und Strukturalismus zu, die Strukturen eines

⁸⁸ Jakobson verband das Unbewusste mit der Sprache und war der Meinung, dass ein Mensch aus potenziellen Formulierungen stets diejenige wählte, die poetisch am adäquatesten sei.

Medienangebots bestimmen zu können, ohne jedoch eine eindeutige Sinnzuschreibung vornehmen zu können. Von hohem Interesse für die Entwicklung einer zuschauernahen Filmanalyse sind daher Ansätze, die Form- und Strukturbeobachtungen mit Sinn- oder Bedeutungszuweisungen kombinieren. Und das betrifft, wie bereits angedeutet einige psychoanalytisch fundierte Ansätze, die sich auf narratologische Strukturbeobachtungen konzentrieren.

1.5 Psychoanalytisch-narratologisches Beobachten

Im Folgenden sollen einige erzählanalytische Ansätze vorgestellt werden, die von sich behaupten, dass sie in der Lage seien auf der Grundlage von formalistisch-strukturalistischen Analysen für fremde Beobachter nachvollziehbar Bedeutung oder Sinn zuzuordnen. Dabei handelt es sich um Kombinationen von psychoanalytischen und narratologischen Elementen, d.h. die Anteile stammen sowohl aus hermeneutisch als auch aus formal-strukturalistisch orientierten Paradigmen.

Diese Ansätze richten ihren psychoanalytisch-narratologischen Blick auf Erzählungen unterschiedlicher Herkunft: Ihre Vertreter analysieren einerseits Erzählungen, die professionell für die Zirkulation im Mediensystem produziert wurden (Literatur, Filme etc) und andererseits Alltagserzählungen, die von unprofessionell erzählenden Privatpersonen aus therapeutischen Prozessen stammen. In zweitem Fall werden diese Ansätze im therapeutischen Kontext tatsächlich für Diagnosen eingesetzt. Die Beobachtungen, die sie erzeugen, zirkulieren demnach nicht nur mehr oder minder erfolgreich im Wissenschaftssystem, sondern sie werden in therapeutischen Prozessen durchaus als Handlungsgrundlagen wirksam.

1.5.1 Psychoanalytisch-narratologisches Beobachten von Medienerzählungen

1.5.1.1 Figuren- und Konfliktanalyse

Viele psychoanalytische Ansätze zur Figuren-⁸⁹ und Konfliktanalyse betreffen ein genuines Spezialgebiet der therapeutischen Psychoanalyse, denn im Therapiegeschehen steht die Lösung von interpersonalen Konflikten sowie die Überwindung von Problemen und Krisen im Mittelpunkt und eben darum geht es auch in dramaturgisch geformten literarischen und filmischen Erzählungen.

Hier sind diejenigen Beobachtungen von besonderem Interesse, die die Strukturen der Figurenkonzeption fokussieren und sich nicht etwa um diagnostisch-klassifikatorische Deutung einzelner Figuren bemühen, um diese gemäß der psychoanalytischen Charakter- und Neurosenlehre einzuordnen. Auch die explanatorischen Verfahren, anhand derer Vermutungen entwickelt werden, *warum* eine Figur *wie* handelt, sind kaum relevant: Zum einen sind sie als hermeneutische Verfahren mit bereits erwähnten methodischen Problemen belastet, zum anderen stehen für die Interpretation und Evaluation von Handlungen oder Verhalten von Figuren eine Vielzahl konkurrierender Erklärungsansätze zur Verfügung, so dass zuerst einmal geklärt werden müsste, warum sich gerade die umstrittenen psychoanalytischen Konzepte eignen sollten.⁹⁰ So weist Tjeldflåt auf die dringende Notwendigkeit hin,

„[...] etwa bei der Analyse von Handlungsweisen und Gefühlsäußerungen fiktiver Personen danach zu fragen, wie es um das Wissen bestellt ist, auf das man zurückgreift, um möglichst überprüfbare und schließlich relevante Erklärungen zu geben“ (Tjeldflåt 2004a, 6).

Im Bereich der psychoanalytischen Konfliktanalyse hat vor allem Alfred Lorenzer mit seiner Methode des „Szenischen Verstehens“ einen entscheidenden Beitrag zur *strukturellen* Analyse von Figuren und Figurenkonstellationen geleistet. Lorenzers Verständnis der Psychoanalyse als „*praktisch änderndes*“, „*kritisches*“ und „*hermeneutisches*“ Verfahren zielt auf die „*Erkenntnis subjektiver Struktur*“ (vgl. Lorenzer 1981, 24; Herv. i. Orig.), die durchaus auch auf gesellschaftliche Veränderungsprozesse ausgerichtet ist.⁹¹ Auf die Textarbeit angewendet bedeutet das für Lorenzer, dass die professionell

⁸⁹ Für einen Überblick vgl. Eder 2008, 51-54.

⁹⁰ Exemplarisch sei auf die zahlreichen nicht-psychoanalytischen Analyseperspektiven verwiesen, die etwa Jens Eder in seinen Grundlagen der Figurenanalyse von Filmfiguren referiert (vgl. Eder 2008).

⁹¹ „Der Ansatzpunkt des psychoanalytischen Durcharbeitens ist [...] das persönliche Scheitern an der Realität; [...]. Die psychoanalytische Neurosenlehre ist eine Systematik des beschädigten Lebens. Aber das subjektanalytische Begreifen muß über den Verständnishorizont der klassischen Psycho-

produzierten symbolisch dargestellten Interaktionsformen – in massenmedialen Erzählungen – auch dem individuellen und sozialen „Umbau“ im Sinne von Veränderung oder Fixierung dienen (vgl. ebd., 44). Die Auseinandersetzung mit den gegebenen Interaktionsformen vollziehe sich vor allem über die Interaktion des Lesers mit den Figuren (vgl. ebd.).⁹²

Am Beispiel der Erzählung *Der Malteser Falke* von Dashiell Hammett hat Lorenzer einen Vorschlag unterbreitet, der im ersten Schritt systematisch verfährt, indem er Figurenkonzeptionen und Figurenkonstellationen herausarbeitet. So beschreibt Lorenzer anfänglich die Figurenkonstellation sowie die Merkmale einzelner Figuren, um die herausgearbeitete Struktur dann allerdings mit psychoanalytischen Deutungen zu sättigen:

„Macht man (als ‚Leser‘) seine Identifikation fest im Text an der Figur des Sam Spade, so bietet sich im ersten Abschnitt schon – eine eigenartige Beziehung an zu der fürsorglich-verwöhnenden Partnerin Effie, wobei diese Beziehung durchgängig (bis fast zur letzten Szene) von der Art der Beziehung des kleinen Jungen zur oral-verwöhnenden Mutter ist“ (Lorenzer 1981, 37).

Die Freudsche Terminologie der psychosexuellen Entwicklungslehre wird eingesetzt, um den Figuren Eigenschaften und Beziehungen zuzuschreiben, die sie im Werk eigentlich gar nicht haben. Denn *Sam Spade* ist weder der Sohn von *Effie* noch ist sie seine Mutter. Die Analogie besitzt allerdings für den Interpretierenden den Vorteil, dass sie den Deutungsspielraum stark erweitert.

Lorenzer geht folglich von der analytisch-deskriptiven Examination zur psychoanalytischen Deutung über und formuliert dabei Unterstellungen, die sich im Material selbst nicht zeigen lassen. Stattdessen wäre es erforderlich, die Materialmerkmale auf ihre strukturell-formale Korrespondenz mit dem deutend ausgewählten psychoanalytischen Konzept zu überprüfen. Im Falle des Beispiels hieße dies, zu erklären, welche Figurenmerkmale von *Effie* auf ‚Fürsorge‘ und ‚Verwöhnung‘ schließen lassen und wie der Übergang zur Behauptung, dass es sich dabei um eine „oral-verwöhnende Mutter“ handle, zustande kommt. Zudem wäre zu klären, worin genau die identifikatorischen Übereinstimmungen des Rezipienten mit der Figur *Spade* bestehen und ob – wenn diese

analyse hinausführen, sollen die individuellen Praxiswidersprüche nicht bloß auf Persönlichkeits- bzw. Familienkonflikte reduziert werden, sondern als Auswirkungen objektiver gesellschaftlicher Widersprüche kenntlich werden“ (Lorenzer 1978, 630).

⁹² Der filmanalytische Anschluss an die Arbeiten Lorenzers erfolgte durch Hans-Dieter König, der über ein Verfahren der Gruppeninterpretation latente Sinnstrukturen herausarbeitet und diese auf die Lebensentwürfe der Interpreten bezieht. Ähnlich wie bei Hollands „Identity Themes“ (vgl. Holland 1992, 26f) oder Charles Maurons „mythe personnel“ (vgl. Hutcheon 1984, 151ff) sollen im Film derart verborgene Phantasien „szenisch“ rekonstruiert werden (vgl. König 1994a/b/c, 1998).

denn vorhanden sind – die Beziehung des Rezipienten zur Figur derart analog moduliert werden könne, dass dieser sich in Relation zu *Effie* tatsächlich als „kleiner Junge“ imaginiert. So reichert Lorenzer die von ihm herausgearbeiteten figuralen Strukturen durch eine psychoanalytische Deutung an, die eine nachvollziehbare Bindung an das Material vermissen lässt.

Marius Neukoms ambitioniertes⁹³ Verfahren einer strukturierten Konfliktanalyse besitzt den Vorteil, dass es auf einem der psychoanalytischen Erzählforschung entlehnten systematischen Verfahren zur Textanalyse beruht. Das Ziel besteht in der möglichst textnahen Erarbeitung der Konfliktstrukturen und der dafür relevanten Beziehungskonstellationen der Figuren, um anhand dieser Strukturen Angst- und Wunschnotive zu rekonstruieren. Im Rahmen dieser Textarbeit kommt die dramaturgische Erzählanalyse JAKOB⁹⁴ zum Einsatz, die

„[...] für die qualitative Inhaltsanalyse von mündlich vorgebrachten Alltagserzählungen entwickelt wurde und auf fundierte Aussagen bezüglich der Beziehungsmuster und Konfliktstrukturen der Erzählenden, in der Regel Psychotherapiepatienten, abzielt“ (Neukom 2003, 32).

Neukom hält Textstrukturen für annähernd objektiv bestimmbar,⁹⁵ so dass die Aufgabe der Erzählanalyse darin bestehe, „von der an literaturwissenschaftlichen Konzepten orientierten Erzähltextanalyse systematisch und nahtlos [...] vom manifesten Text zu den latenten, unbewussten Inhalten“ überzuleiten (Neukom 2003, 32f). Diesen Übergang bezeichnet Neukom zu Recht als „heiklen Schritt“, der weder lückenlos noch völlig unabhängig vom Beobachter konzeptualisiert werden könne (ebd., 106). Dem Widerspruch von postulierter Objektivität und beobachterabhängiger Konstruktion⁹⁶ will

⁹³ „Sie [die Psychoanalyse; HH] kann zeigen, dass sich zwischen Text und Leser ein dynamisches Beziehungsgeschehen abwickelt, dessen unbewusste Anteile für das jeweilige Textverständnis eine entscheidende Rolle spielen. Die Ergebnisse einer psychoanalytisch orientierten Literaturanalyse erklären, weshalb verschiedene Leser auf einen bestimmten Text unterschiedlich reagieren – und was dies mit seiner Struktur, den Worten, Sätzen, Motiven, Kommunikationsangeboten, Rollenzuweisungen und Verführungsstrategien zu tun hat“ (Neukom 2003, 7).

⁹⁴ Siehe dazu auch den therapeutischen Ansatz von Brigitte Boothe in Abschnitt 2.2.2.1.

⁹⁵ „Als inhaltliche und formale Eigenschaften des Texts sind Textstrukturen verhältnismässig sicher und objektiv bestimmbar. Die Strukturanalyse ermöglicht die genaue Erfassung und Ausmessung dessen, was ist – zunächst weitgehend ohne zu interpretieren oder zu werten“ (Neukom 2003, 30).

⁹⁶ Die Aporie verdeutlicht sich auch an der folgenden Absage an die postulierte Objektivität von Textstrukturen (vgl. ebd., 30): „Der Übergang vom Bewusstsein zum Unbewussten ist nicht ein kontinuierlicher, sondern ein qualitativer Sprung. Dieser Sprung kann vom Bewusstsein *a priori* nicht nachvollzogen werden. Deshalb kann ein Wissenschaftsbegriff, der sich am Ideal der Naturwissenschaft orientiert und auf im Bewusstsein vollständig nachvollziehbare Begründungen sowie eine subjektunabhängige ›Objektivität‹ hinzielt, nur bedingt mit einer psychoanalytischen Perspektive vereinbart werden“ (Neukom 2003, 33).

Neukom durch die Formulierung *hermeneutischer Regeln* entgegen wirken.⁹⁷ Mit diesem Schritt handelt er sich allerdings auch die nachhaltig kritisierten Probleme der hermeneutischen Methode ein.⁹⁸

Ein ebenfalls gängiger Fokus im Bereich der psychoanalytischen Figurenanalyse richtet sich auf die Beziehung zwischen den Zuschauern und den Figuren. Dabei wird die Annahme vertreten, dass die Beziehung des Publikums zu den Figuren eine besondere Qualität habe und in der Lage sei, die Meinungen, das Verhalten und die Handlungsalternativen der involvierten Zuschauer zu beeinflussen.

„Die Figurenanalyse ist immer eine Phantasie-Analyse, eine Analyse der Gegenübertragung, der virtuellen Objektbeziehungen zu den fiktionalen Figuren, die im Akt des Lesens geknüpft werden“ (Schönau/Pfeiffer ²2003 [¹1990], 99).

Zentrale Begriffe und damit in Zusammenhang stehende Debatten drehen sich um die Relationsmodi zu Figuren, die unter den Stichworten ‚Identifikation‘ und ‚(Gegen-)Übertragung‘ verhandelt werden.⁹⁹

1.5.1.2 (Gegen-)Übertragungsanalyse

Das Konzept der Gegenübertragungsanalyse wurde im 20. Jahrhundert als revolutionäre Methode bei der psychoanalytischen Theoretisierung möglicher Formen der Auseinandersetzung mit dem medialen Material prominent (vgl. Fischer 1996, 18).¹⁰⁰

„Geht man davon aus, daß der Leser zu dem Werk als Ganzem zu seinem Autor oder zu seinen Figuren in eine Art virtueller Objektbeziehung tritt, in der (Probe-)Identifikationen, Projektionen und Introjektionen eine Rolle spielen, so leuchtet es ein, daß auch diese ästhetischen, d.h. imaginären oder virtuellen Objektbeziehungen im Zeichen der Übertragung stehen müssen – oder genauer formuliert: daß die Beziehung von Text und Leser als eine Form der Gegenübertragung aufzufassen ist, in der also die primären Beziehungsmuster die aktuelle Lese-Erfahrung entscheidend mitprägen, während im Schreibprozeß Übertragungsqualitäten enthalten sind“ (Schönau/Pfeiffer ²2003, 51).

Statt der ehemals vorherrschenden aber zunehmend umstrittenen Trauminterpretation anhand von Deutungsregeln (vgl. Altenhofer 1982) wird die Analyse der Dynamik von Übertragung und Gegenübertragung zur primären Methode der Erkenntnisgewinnung:

„Mit dem Verständnis der Gegenübertragung als Erkenntnismittel beginnt die Entdeckung der therapeutischen Beziehung als Konstituens [...]. Vom Objekt zur Beziehung: so läßt sich diese Erkenntnisbewegung, die Dezentrierung des zunächst objektivistisch verstandenen psychoanalytischen Wissens, kennzeichnen“ (Fischer 1996, 16).

⁹⁷ Neukom schlägt vor, sich an Karlheinz Stierle zu orientieren.

⁹⁸ Vgl. die Abschnitte 1.1.2 und 2.1.

⁹⁹ Siehe dazu den folgenden Abschnitt und Abschnitt 6.5.

¹⁰⁰ Zur Etablierung in den Literaturwissenschaften vgl. Holland 1975, 1982; Neukom 2003, Pietzker 1992, Schönau 1996; einen Überblick aus psychoanalytischer Sicht findet sich bei Heimann 1960.

Als Forschungsgegenstand gilt damit nicht mehr primär der Text, sondern das Verhältnis des Rezipienten zum Text: „Die Interpretierenden öffnen sich ihren eigenen Gefühlen, machen sich und ihren Umgang mit dem Text zum Gegenstand der Analyse“ (Pietzker 1992, 36). Eine gängige, leicht variierende Position setzt die Rezeption mit einem Zwiegespräch zwischen Leser und Autor gleich. Der Autor habe durch die Anordnung der Zeichen eine „Wirkungsstrategie“ (vgl. Iser 1970) im Text angelegt, die im Rezipienten bekannte Situationen, Emotionen und Beziehungsmuster aktualisiere (vgl. Pietzker 1992, 18).¹⁰¹ Im Anschluss an das rezeptionstheoretische Modell von Wolfgang Iser, das die „Appellstrukturen“ von Texten analysiert (vgl. Iser 1970, ⁴1994 [1976]), wird konstatiert, dass Lesende nicht völlig frei phantasierten, sondern auf Strategien des Textes antworteten (vgl. Pietzker 1992, 22). In der psychoanalytischen Literaturwissenschaft wird daher stets auch die Bedeutung des ‚Sich Einlassens‘ auf den Text betont, um die Effekte der (Gegen-)Übertragung zu intensivieren (vgl. Neukom 2003, 40).

Pietzker geht davon aus, dass sich Übertragungs-Gegenübertragungsszenen in allen zwischenmenschlichen Beziehungen finden lassen; in der psychoanalytischen Situation seien sie indes besonders ausgeprägt (vgl. Pietzker 1992, 25). Das Besondere einer Übertragung bestehe für die involvierte Person darin, dass sich in ihren Reaktionen auf die Übertragungsszene reflexiv ihre Gegenübertragungen zeigten. Diese Reflexion verhindere die Wiederholung bereits bekannter abwehrender Verhaltensstrategien und Sorge somit für neue Erkenntnisse (vgl. Pietzker 1992, 32). Es wird also angenommen, dass die Rezipienten zwei Formen des Textzugriffs vollziehen können: Einerseits das unmittelbare empathisch-identifizierende Rezeptionserleben und andererseits den Rückgriff auf ihre individuellen Reaktionen, die dabei ausgelöst wurden.

„Um den Text empathisch von ihm selbst her zu verstehen, sollten die Interpretierenden sich ihm ohne Vorbehalt und Vorwissen öffnen können, ohne Theorie und ohne die sichernde Überlegenheit der Interpretendenrolle. Sie sollten mit ihm verschmelzen, sozusagen kurzzeitig selbst zum Text werden. Sie müssten freilich auch fähig sein, sich dann wieder zu lösen und *zwischen allen Positionen der Interpretationsszene zu pendeln*, um zu verstehen, und *möglichst aus weiteren Zusammenhängen zu begreifen, was sie erfahren*“ (Pietzker 1992, 41; Herv. d. HH).

¹⁰¹ Siehe auch Schönau zur „literarischen Übertragung“: „Der Leser seinerseits reagiert auf dieses im Text angelegte unbewusste Beziehungsangebot, übernimmt oder verweigert in seiner Gegenübertragung die ihm zuge dachte Rolle und empfindet, je nachdem, Mitleid, Wut, Rührung, Betroffenheit oder Gleichgültigkeit“ (Schönau 1996, 38). Und Norman N. Holland: „[...] the critic who is alert to his own role in the re-creation of a book listens to his feelings as he reads, and that way he arrives at a fresh understanding“ (Holland 1975, 32).

Die rezeptionstheoretische Gegenübertragung bezeichnet folglich eine Strategie, das eigene Rezeptionserleben im erinnernden Rückgriff zu reflektieren. Damit ist allerdings nicht geklärt, was mit dem „unbewussten Beziehungsangebot“ (siehe Schönau-Zitat) gemeint ist: Vermutlich geht es weniger darum, dass dem Autor nicht bewusst ist, was er schreibt, sondern dass es dem Rezipienten nicht vergönnt ist, sich alle Nuancen der Textbeziehung bewusst zu machen. Somit wird unterstellt, dass etwas wirkt, ohne dass der Leser dies bemerkt.

1.5.1.3 Formbeobachtungen

Pietzker bietet im Bereich der Formbeobachtungen einen umfassenden Überblick über vorhandene Konzepte (vgl. Pietzker 1990a). Er kommt allerdings zu dem Schluss, dass es vor allem an der Verbindung des psychoanalytisch verstandenen Inhalts mit den Beobachtungen der literarischen Formen fehle (Pietzker 1990a, 20)¹⁰² – und eben diese wäre ja vonnöten, um eine tragfähige Verbindung zwischen medialen Strukturen, psychoanalytischen Formen und etwaigen Bedeutungsspektren zu stiften.

Theoretische Konzeptionen zum Zusammenhang zwischen Inhalt und Form bieten demgegenüber die Ansätze von Norman N. Holland und Kenneth Burke: Bei Holland sorgt die vom Rezipienten wahrgenommene Form – im Anschluss an Freud¹⁰³ – für Ordnung und steht als Garant für die vom Rezipienten empfundene Kontrolle über das Medienprodukt. Zudem sei es durch die formale Gestaltung eines Werkes möglich, die Aufmerksamkeit des Rezipienten von den (unter Umständen verbotenen) Inhalten abzulenken (vgl. Holland 1968). In einem literarischen Werk entspreche die Form der Abwehr und der Gehalt der Phantasie oder dem Triebimpuls (vgl. Holland 1975, 376). Das Bewusstwerden der im Werk enthaltenen Wunsch- oder Angstrealisation könne so als formal vermittelte abgewehrt werden (vgl. ebd., 375).

¹⁰² Exemplarisch sei auf die vermeintliche Multifunktionalität der literarischen Form bei Gesing (1990) verwiesen, die die Konturen seines Formbegriffs verwischen läßt: Die literarische Form stehe einerseits im Dienst der durch Übertragung und Gegenübertragung determinierten Kommunikation zwischen Autor, Werk und Leser und besitze die Funktion, bewusste, vorbewusste und unbewusste Botschaften („Inhalte“) zu vermitteln (vgl. ebd., 34f). Zudem steuere sie die Affekte und die Wahrnehmung (vgl. ebd., 46). Die „gute“ oder „vollkommene“ Form bleibe „beim Leser faßbar als Gefühl, daß alles stimmt, alles seinen Platz hat, nichts fehlen darf, aber auch nichts überflüssig ist, faßbar als selbstevidente Gewissheit, die Sicherheit verspricht [...]“ (ebd., 50).

¹⁰³ „[...] Freud [fasst] die literarische Form als eine Technik auf [...], die dazu dient, Lust zu gewinnen und Angst abzuwehren; und dies im sozialen Vorgang der Mitteilung unbewusster Phantasien“ (Pietzker 1990a, 11).

Kenneth Burke wiederum siedelt seinen psychologischen Formbegriff in der Psychologie (der Psyche) des Publikums (und nicht in der des Helden) an (vgl. Burke 1964 [1931], 21). Er bezeichnet damit die im Rezeptionsverlauf erzeugte Erwartungshaltungen im Hinblick auf die weitere Entwicklung und Vollendung der Erzählung: „[...] form is the creation of an appetite in the mind of the auditor, and the adequate satisfying of that appetite“ (Burke 1964 [1931], 21). Seine ‚Psychologisierung‘ der Form besteht demzufolge darin, dass er den kritischen Punkten eines dramaturgischen Verlaufs typische Gestimmtheiten zuordnet. So wird das Ende mit Zufriedenheit gleichgesetzt, während Retardationen für Frustrationen sorgen, durch deren Überwindung sich am Ende der Rezeption die Zufriedenheit intensiviert:

„This satisfaction—so complicated is the human mechanism—at times involves a temporary set of frustrations, but in the end these frustrations prove to be simply a more involved kind of satisfaction, and furthermore serve to make the satisfaction of fulfillment more intense“ (Burke 1964 [1931], 21).

Damit sind im Anschluss an Hollands und Burkes Ausführungen insbesondere zwei Punkte bemerkenswert: Erstens lassen sich über Formen emotional gesättigte Erwartungen beim Publikum aufbauen, die, wenn sie im weiteren Rezeptionsverlauf erfüllt werden, für Zufriedenheit sorgen. Zweitens wird ein Wechselverhältnis zwischen Form und Inhalt attestiert, welches besagt, dass die formale Prägnanz eines Medienangebots die Aufmerksamkeit für verbotene Inhalte hemmen könne.

1.5.2 Psychoanalytisch-narratologisches Beobachten von Alltagserzählungen

Ebenso wie sich die Medienwissenschaften psychoanalytische Beobachtungsroutinen zu nutze machen, sind auf Seiten der Psychoanalyse auch therapeutisch motivierte Beobachtungsroutinen zu verzeichnen, die sich auf (Alltags-)Erzählungen und das Erzählen im Allgemeinen richten. Das psychoanalytische Material, das für Freud noch durch die ‚freie Assoziation‘ bereitgestellt wurde, entspricht heute zumeist den Alltagserzählungen der Klienten, und mit diesen wird auf unterschiedliche Art aber dennoch schulen- und methodenübergreifend stetig und aktiv gearbeitet. Dabei verfügen die Therapeuten und Psychologen über ein durchaus pragmatisches Interesse an den Erzählungen, denn sie dienen als Grundlage für den Rückschluss auf die psychische Verfassung der Erzähler.

Im Folgenden werden vier erzählanalytische Verfahren dargestellt, die in psychologisch-therapeutischen Kontexten eingesetzt werden. Drei davon beruhen auf psycho-

analytischen Grundlagen: der Ansatz von Barbara Eisenmann, die sich mit Alltagserzählungen in therapeutischen Settings befasst, sowie das systematische Verfahren der strukturellen Erzähltextanalyse JAKOB¹⁰⁴ nach Brigitte Boothe und Agnes von Wyl (Boothe/von Wyl 2004) sowie der *Core Conflictual Relationship Theme*-Ansatz (kurz: CCRT) nach Lester Luborsky (vgl. Luborsky 1997, Luborsky/Crits-Christoph 1997).¹⁰⁵ Alle drei Ansätze gehen davon aus, dass sich durch die Analyse von Erzählungen – speziell durch die Konfliktanalyse – hypothetische Rückschlüsse auf Werthaltungen, Wünsche, Hoffnungen, Ängste, Befürchtungen oder maladaptives Verhalten der Klienten ziehen lassen. Alle drei Ansätze gründen auf psychoanalytischen Konzepten und verfolgen das Ziel, die kritischen Einwänden gegen die psychoanalytische Hermeneutik mit systematischen Formen der Materialanalyse zu entkräften: mit *formalistisch-strukturalistischen* (CCRT), *empirischen* (JAKOBs qualitative Inhaltsanalyse) und *sprachanalytischen* (JAKOB/CCRT) Methoden.¹⁰⁶ Weiterhin sollen die erzählanalytischen Instrumente der *Narrativen Psychologie* und der *Narrativen Psychotherapie* (im Folgenden NP/NPT) untersucht werden, denn auch sie fokussieren spezifische Aspekte von Alltagserzählungen, die in therapeutischen Interventionen genutzt werden und verweisen auf kritische Bereiche von Erzählungen, die in den Rezeptionen einen prominenten Status einnehmen sollten.¹⁰⁷

Die Ansätze von Eisenmann, Boothe und Luborsky vereint die funktionale Einbindung in therapeutische Kontexte mit konkreten Vorstellungen von persönlichen Entwicklungs- und Veränderungsprozessen. Nach eigenen Aussagen bestehe das Ziel von Eisenmann und Boothe vor allem darin, die dominanten psychodynamischen Muster der Erzähler zu erschließen, während die Ausführungen zum CCRT-Verfahren und die zahlreichen Ansätze der Vertreter der NP/NPT explizite Annahmen darüber äußern, wie qua Erzählarbeit eine Veränderung der Identität induziert werden könne. Ob dies tatsächlich möglich ist, bleibt eine Frage, die es im Rahmen der klinischen Psychologie

¹⁰⁴ Siehe Abschnitt 2.2.2.1.

¹⁰⁵ Wie JAKOB durch Marius Neukom wurde auch der CCRT-Ansatz bereits auf Erzählliteratur angewendet (vgl. Stirn/Oeverbeck/Pokorny 2005).

¹⁰⁶ Zum CCRT-Ansatz und der Erzählanalyse JAKOB siehe Abschnitt 2.2.2.1 und 2.2.2.3.

¹⁰⁷ Die Unterschiede zwischen professionell erzeugten Medienerzählungen und unprofessionell erzeugten Alltagserzählungen werden hier vernachlässigt. Es wäre zweifellos zu bedenken, dass ein Film nicht über eine kohärente Erzählinstanz verfügt. Weiterhin wäre zu diskutieren, ob professionelle Erzähler durch ihre intentionale Anpassung an die Bedürfnisse der Zielgruppen und die damit einhergehende reflexive Distanz zum produzierten Material überhaupt Narrationen produzieren, die Rückschlüsse auf ihre Person zulassen.

und Therapieforschung zu klären gilt. Was hier aber vornehmlich interessiert, ist der methodische Umgang mit dem Erzählmaterial, genauer gesagt: die strukturalistischen Beobachtungsstrategien, die wiederholt angewendet werden, um Alltagserzählungen in professionellen Arbeitskontexten zu analysieren, in denen Rückschlüsse auf Privatpersonen gezogen werden. Die Metabeobachtung der therapeutischen Materialexaminationen soll zeigen, *an welchen Stellen* sich vermeintlich relevante inhaltliche oder strukturelle Informationen befinden, *wie* diese analysiert und *wie* die Ergebnisse der Analyse weiter verwendet werden.

1.5.2.1 Handlungs- und Konfliktanalyse

Barbara Eisenmann geht im Rückgriff auf Richard Rortys Auseinandersetzungen mit Freud (1988) von der psychoanalytischen Prämisse aus, dass sich in Erzählungen, die sie als eine Summe von Sprechakten auffasst, neben rationalen auch irrationale bzw. *unbewusste* Handlungsmotive finden lassen (vgl. Eisenmann 1995, 12f).¹⁰⁸ Durch die Applikation handlungstheoretischer Begriffe der Sprachphilosophie von John Longshaw Austin (1962) und der Sprechakttheorie von John Searles (1969) auf Erzählungen (Annahme: der Sprechakt entspreche einer Handlung) in Kombination mit der psychoanalytischen Grundannahme, dass Handlungen partiell unbewusst motiviert seien, kommt Eisenmann zu der Überzeugung, dass sich in Erzählungen eine „unbewusste Konfliktodynamik der handelnden Subjekte Ausdruck verschafft“ (ebd., 15).

Diese Konfliktodynamik basiere wiederum auf Beziehungserfahrungen, die der Erzähler in der Kindheit gemacht habe. Erzählen konstruiere in diesem Sinne immer eine subjektive Realität mit Bezug auf einen Konflikt, und die realisierten Handlungsmuster in Erzählungen ließen, laut Eisenmann, Rückschlüsse auf die *Biografie* und die *Persönlichkeit* des Erzählenden zu:

„Die im Laufe eines entwicklungsgeschichtlichen Prozesses insbesondere in der kindheitlichen Lerngeschichte erworbenen Beziehungsstrukturen, in denen spezifische Beziehungserfahrungen sedimentiert sind, prägen weitgehend unbewußt die Art des individuellen Umgangs mit Handlungsstrukturen, sie bestimmen, was für die mit- oder gegeneinander Handelnden im Rahmen konventionalisierter und d.h. überindividueller Handlungsmuster möglich bzw. unmöglich ist. In der Art und Weise, wie sich individuelle Subjekte den gesellschaftlich gegebenen, in Mustern niedergelegten Handlungsmöglichkeiten gegenüber verhalten, müssen sich dann Hinweise finden lassen, die in der Persönlichkeit des jeweiligen Handelnden verankert sind“ (ebd., 38f).

¹⁰⁸ „Die therapeutische Aufmerksamkeit ist insbesondere auf die unbewußten Anteile des (sprachlichen) Handelns der Patienten gerichtet“ (Eisenmann 1995, 16).

Das Ziel Eisenmanns besteht darin, anhand des Erzählmaterials bestimmte psychisch-mentale Merkmale zu rekonstruieren, die sie als „innere Realität“ (ebd., 14) der Erzählinstanz bezeichnet. Diese setze sich, so Eisenmann, aus Erinnerungen, Phantasien, Affekten, Selbst-, Objektrepräsentanzen und Wahrnehmungsprozessen zusammen (vgl. ebd., 14f). Mit ihrer Definition des Erzählens befindet sie sich im Einklang mit den z.T. bereits referierten psychoanalytisch geprägten Ansätzen:

„Das Erzählen ist [...] als psychische, mentale Tätigkeit und dabei insbesondere unter dem Aspekt der Phantasietätigkeit, Abwehrvorgänge und Widerstand in den Blick zu nehmen. Es geht also nicht darum, eine tatsächlich erlebte Ereigniskonstellation zu rekonstruieren, sondern vielmehr um das *Verstehen* einer Geschichte, die den Versuch darstellt, ein *konfliktträchtiges Ereignis* psychisch zu bewältigen“ (ebd., 15; Herv. d. HH).¹⁰⁹

Die knapp rekonstruierte Argumentation Eisenmanns teilt folglich auch die bereits diskutierten methodischen Probleme der psychoanalytisch-hermeneutischen Ansätze. Wie sich dennoch auf die psychisch-mentalen Strukturen und die Erfahrungswelt des Patienten zurück schließen lasse, erläutert Eisenmann im Anschluss an die funktionale Pragmatik von Konrad Ehlich und Jochen Rehbein, die dem ‚Sprachhandeln‘ einen primären Stellenwert einräumt (vgl. Ehlich/Rehbein 1982, 1986). Anhand einer Typologie von Geschichten, die sie von Rehbein übernimmt (vgl. Eisenmann 1995, 69ff) unterscheidet sie:

Erstens *Leidensgeschichten*, in denen der Erzähler sich als ein zu Recht Verfolgter darstellt.¹¹⁰ Zweitens *Sieges- bzw. Glücksgeschichten*, in denen eine positive Wendung gegen den Offender gelingt und drittens *Bewältigungsgeschichten*, die von „merkwürdigen Gegebenheiten“ handeln und in denen es zum gemeinsamen Aushandlungsprozess – nach Eisenmann zu einer „Rekategorisierung“ – zwischen Opfer und Offender komme (vgl. ebd., 70f).

Die drei von Eisenmann nach Rehbein spezifizierten Erzähltypen orientieren sich an *dramatischen Formen*, die in ihrem Aufbau der traditionellen Dramaturgie folgen und den klassischen Genres nahe stehen: Die Leidensgeschichte entspricht dem Drama, des-

¹⁰⁹ Zur „Phantasietätigkeit“ siehe Eisenmanns Ausführungen zum szenischen Vorstellungsraum: „Der Erzähler durchläuft erneut mental ein Stück Wirklichkeit“ (vgl. ebd., 81) sowie das Kapitel „Erzählen, Erinnern, Phantasieren“ (vgl. ebd., 96-107).

¹¹⁰ Solche Erzählungen handelten vom Konflikt zwischen einem Offender und einem Opfer, das ein Skandalon zum Thema mache; der Höhepunkt beschreibe die Reaktion auf den Vorwurf. Der Appell, der von einer Leidensgeschichte ausgehe, sei die Umwertung der Einschätzung, zu Recht verfolgt zu werden. Die abgeschlossene Variante dieser Erzählung dokumentiere die Resignation des Erzählers, während er in der offenen Variante protestiere und eine Revision des Resultats anstrebe (vgl. ebd., 69ff).

sen Konzeption tragisch angelegt ist und vom Untergang der positiv besetzten Werte handelt. Die Sieges- bzw. Glücksgeschichte verfährt entweder nach dem Schema der Komödie, ist komisch konzipiert und erzählt vom unverhofften Sieg der präferierten Werte. Oder sie ist dramatisch konzipiert und endet mit einem sogenannten Happy End. In den Bewältigungsgeschichten wird die Auseinandersetzung der widerstrebenden Prinzipien durch mehrfache Retardationen besonders zäh und langwierig gestaltet.

Folgt man der Argumentation Eisenmanns, dann lassen sich über die Selbstaussagen und Selbstkategorisierungen der Erzähler und über die Ausstattung der anderen Figuren Annahmen über die Beziehung der Erzähler zu ihrem realweltlichen sozialen Kontext ableiten (vgl. ebd., 71). Eisenmanns Rückschluss von den Erzählstrukturen auf das erzählende Individuum basiert auf der Analogisierung von narrativ aktualisierter Beziehungsstruktur und realer Beziehungsstruktur sowie der Gleichsetzung von Erzählerin und Protagonistin. In ihren konkreten Analysebeispielen arbeitet Eisenmann sowohl analytisch als auch hermeneutisch, indem sie einerseits Typen von Erzählformen analysiert und andererseits die Transkripte der Patientenerzählungen psychoanalytisch deutet.¹¹¹ Damit bleibt der Status ihrer Schlussfolgerungen prekär, da sie weder die methodischen Mängel des hermeneutischen Vorgehens reflektiert, noch die Logik ihrer Methode des Schließens erläutert, die den rekonstruierten Zusammenhang von Erzählmaterial, respektive Erzählstrukturen mit den psychischen Strukturen der Erzählerin verdeutlicht.

Brigitte Boothe, eine Psychoanalytikerin und Literaturwissenschaftlerin, baut ihre Argumentation ebenfalls auf psychoanalytischen Prämissen auf und nimmt Ansätze aus der Autobiografie- und Erzählforschung hinzu. Beim Erzählen kommen für Boothe Erfahrungen und Versionen der Selbst- und Weltsicht des Erzählers zum Ausdruck (vgl. Boothe 2004 [¹1994], 10):

„Die erzählerische Thematisierung persönlichen Erlebens gleicht der Errichtung einer Probesthne, auf welcher der Erzähler, auftretend als Ich-Figur, aktualisierend nachinszeniert, was ihm als Schritt, Station oder Etappe auf dem bisher zurückgelegten Lebensweg gilt. [...] Episodische Stories sind Knotenpunkte der Inszenierung einer Autobiografie. Erzählend vergewissert sich der Sprecher vor seinem teilnehmenden und kritischen Publikum [...] der eigenen Kontinuität als Person“ (ebd., 22).

¹¹¹ Z.B.: „Da P [die Patientin; HH] in S94 [Segment 94; HH] völlig auf redevleitende Verben verzichtet, entsteht allmählich das Phantasma eines inneren Geschehens, an das der Zuhörer zunehmend gebunden wird“ (ebd., 123). Siehe auch den psychoanalytisch-metaphorisch beschriebenen „Kulminationspunkt“ des Walser-Textes bei Neukom (Neukom 2003, 85) sowie Goeppert (1981, 73).

Wie schon bei Eisenmann tastet auch die therapeutische Erzählanalyse nach Boothe die Erzählung nach thematisierten Problemen, Krisen und Konflikten ab, um in einem zweiten Schritt nach der Selbst-Positionierung der Erzählerin, nach ihren Interventionen, Handlungen und Kontrollüberzeugungen zu fragen. Eine Erzählung bezeichnet Boothe als die aktive Antwort der Erzählerin auf eine Destabilisierung:

„Die Erzählung antwortet auf einen Vorfall. Der Vorfall trifft den späteren Erzähler, engagiert, beunruhigt ihn, – kurz: destabilisiert ihn in angenehmer oder unangenehmer Richtung; eine Stabilisierung soll herbeigeführt werden durch den aktiven Versuch, dem destabilisierenden Moment durch eine Antwort zu begegnen“ (ebd., 43).

Auch Boothe vertritt die Meinung, dass Erzählungen unbearbeitete Konflikte, Wünsche und mögliche Lösungen enthalten. In der sprachlich konkretisierten Form, so die Überzeugung der Autorin, lassen sich Strukturen und Muster finden, die u.a. *Rückschlüsse* auf das *Denken*, auf die dominant erfahrenen *Konfliktmuster der Kindheit* und die *internen Strukturen* des Erzählers ermöglichen (vgl. ebd., 43f).

Das von Brigitte Boothe in der Therapiepraxis eingesetzte und empirisch gestützte Analyseschema JAKOB¹¹² für Klientenerzählungen gewinnt seine Ergebnisse durch die Transkription und die anschließende lexikalische Kodierung der Erzähltexte. Die Erzählungen werden nach Subjekt-Prädikat-Einheiten eingeteilt, aufgrund derer die Entwicklungsmuster von Sequenzen bestimmt werden. Dabei stehen vor allem die Verben im Mittelpunkt des Interesses, da sie Aufschluss über die Handlungen und deren Modalitäten zulassen. Letztlich wird aus den Erzählungen mit Hilfe eines Kodiersystems¹¹³ auf das „dynamische Organisationsprinzip der Erzählung“ (genannt „Spielregel“) geschlossen; abschließend werden die psychische Konfliktsituation und das Anliegen des Erzählers formuliert.¹¹⁴

Ohne auf die Einzelheiten von JAKOB eingehen zu wollen, lässt sich folgern, dass die Transformation der Erzählung in eine psychoanalytische Konflikthypothese – Stichworte: Wunsch, Angst, Abwehr und Kompromissbildung (vgl. Neukom 2003, 89)

¹¹² Die Erzählanalyse JAKOB ist ein psychoanalytisch orientiertes Analyseinstrument für Alltagserzählungen aus Therapiegesprächen, das die systematische Erschließung von Narrativen ermöglicht, die Klienten und Klientinnen in psychodiagnostischen und psychotherapeutischen Sitzungen mündlich vorbringen. Für eine Einführung samt erläuterndem Beispiel vgl. Boothe/von Wyl 2004. Für Details siehe JAKOB 2008 unter www.jakob.unizh.ch. JAKOB wurde an der Abteilung Klinische Psychologie, Psychotherapie und Psychoanalyse der Universität Zürich entwickelt (vgl. Boothe/von Wyl 1998, Boothe/Grimmer/Luder 2002).

¹¹³ Eine Kodiertabelle lässt sich im Internet www.jakob.unizh.ch abrufen.

¹¹⁴ Z.B.: „Die Abwehr der Angst und die Profilierung des Wunsches gelingen mit Hilfe des Protestes. Die Erzählerin ist aktiv; der Rückzug des Objekts wird mit stolzem Selbstrückzug quittiert“ (vgl. JAKOB 2008). Die Ergebnisse werden im Anschluss an die Analyse in den therapeutischen Prozess integriert.

– von JAKOBs Kodierungsmodalitäten abhängt, die wiederum auf psychoanalytischen Prämissen beruhen.

Das Ziel von Boothes Analyse und Interpretation der dramaturgischen Strukturen besteht darin, ein psychoanalytisches Verständnis für die Objektrelationen und die inhärenten Ordnungsmuster der Erzählung zu erlangen. Um die Objektrelationen abbilden zu können, stellt Boothe die der ‚Lasswell-Formel‘ ähnelnde Frage: Wer (Figur/Akteur) tut/erlebt was (Aktion) in Bezug auf wen (Figur/ Objekt der Aktion) wo/in welcher Richtung, mit welchen Mitteln/unter welchen Umständen (Umgebungselemente) (vgl. ebd., 70). Diese Formel könne als Kodierungsprozess gelten, der die Merkmale für Figuren, Aktionen und Umgebung festhalte.

In Erzählungen komme, so die Kurzformel Boothes, „Konflikthafte zur Darstellung“ (Boothe 1999, 11). Folglich entwirft sie auf psychoanalytischer Basis eine Reihe von Kategorien und Analyseperspektiven für Alltagserzählungen. Im Vordergrund stehen dabei insbesondere die Beziehung des erzählenden Ichs zur Zentralfigur der Erzählung, die von ihm entworfene Figurenwelt samt Beziehungskonstellationen, seine Lösungsstrategie für eine wesentliche Konfliktsituation und die Prozesse der Herstellung, Aufrechterhaltung und Auflösung von Kontakt. Hier werden bspw. die *Kontaktrichtung*, die *Abstandsregulierung* (Zuwendung/Abwendung, Annäherungs-/Entfernungsbewegung), der *Kontaktmodus* (Modalität des Aufnehmens, Operierens, Ausdehnens, und Einflussnehmens), das *Kontaktziel* (Modalität der Partizipation und der Inklusion), das *Zielobjekt* (Modalität der Liebe, der Solidarität und der Konkurrenz) und die *Kontaktbefriedigung* (Modalität der Erregung und der Kontrolle) unterschieden (vgl. ebd., 26f).

Des Weiteren werden sechs typische Akteursschicksale, bezogen auf initiatives Handeln des erzählenden Ichs, differenziert: *Nur-Ich-Initiative*, *Nur-Fremdinitiative*, *Abgabe von Initiative*, *Übernahme von Initiative*, *Wideraufnahme von Initiative* und die *Einbettung in Fremdinitiative* (vgl. ebd., 25).¹¹⁵ Unter dem Begriff der „Spielregel“ erfasst Boothe das ‚Soll‘ und das ‚Anti-Soll‘ einer Situation bzw. der Entwicklung des Geschehens. Die Spielregel beschreibt den Zustand, der aus der Perspektive des Erzählers (nicht) bewahrt werden bzw. eintreten soll.¹¹⁶

¹¹⁵ Die Beobachtung der Kontaktmodalitäten sowie der Initiative des Aktanten verfeinern den Blick auf die dramaturgischen Erzähltypen von Eisenmann, indem sie für die therapeutische Reflexion einer Filmszene hilfreiche Unterscheidungen liefern.

¹¹⁶ Boothes ‚Spielregel‘-Konzept steht somit in unmittelbarer Nähe zu den normativen Strukturen, die im Rahmen der Filmanalyse eine zentrale Rolle spielen werden; siehe Teil III.

Boothe distanziert sich von der Analogie zwischen Erzähler und Protagonist, die von Eisenmann angenommen wird. Stattdessen differenziert sie zwischen dem „Erzähler“ („Ich-Figur“) und dem „erzählten Ich“ („Ich-Akteur“) (vgl. Boothe 2004 [¹1994], 96) und bezeichnet den „Selbst-Entwurf“ des Erzählers als wichtiges Moment der Erzählung, auf das sich die analytische Aufmerksamkeit zu richten habe.¹¹⁷

„Der Erzähler *verhält sich* zum erzählten Ich, beispielsweise indem er sich von dieser Figur distanziert oder mit ihr in besonderer Weise eins ist. Die Figur hat den Charakter eines Selbst-Entwurfs. Man kann daher nicht unmittelbar vom ‚erzählten Ich‘ auf den ‚Erzähler‘ schließen. Im dramatischen Ablauf des Geschehens tritt nur das ‚erzählte Ich‘ je nach gestaltender Subjektivität des Erzählers in Erscheinung“ (ebd., 96).

Dem Erzähler wird theoretisch also die Möglichkeit zugestanden, sich in einem distanzierten oder inkongruenten Verhältnis zu seinem ‚erzählten Ich‘ zu befinden. Wenn Boothe diese Möglichkeit eines eindeutigen Rückschlusses auf den Erzähler über das ‚erzählte Ich‘ negiert, dann muss die Kopplung anderweitig erfolgen. Boothe bindet sie an die durch den Erzähler gestaltete, d.h. für das erzählende Subjekt maßgebliche „Thematisierungs- und Aufgabenorientierung“:

„Ich hatte darauf hingewiesen, daß die Erzählung als Externalisierung die Möglichkeit einer *offenen* Nähe-Distanz-Regulierung schafft: Ihr Autor kann, aber muß sich nicht identisch mit seiner Ich-Figur fühlen, und er kann, aber muß nicht, an sein Material strenge Kritik anlegen. Wenn ich gleichwohl hoffe, diagnostisch relevante Rückschlüsse auf den Erzähler machen zu können, so aufgrund der Annahme, daß die subjektiv relevante *Thematisierungs-* oder *Aufgabenorientierung* des Erzählers sich im Erzählprodukt behauptet, und zwar *gerade weil* die Erzählung dazu dient, dieser subjektiven Aufgabenorientierung Gestalt zu geben“ (ebd., 122; Herv. i. Orig.).

Boothes ambitioniertes Anliegen besteht also darin, anhand von Erzählungen „diagnostisch relevante Rückschlüsse“ auf die Erzählinstanz zu ziehen und dabei Sachverhalte aufzudecken, zu denen die erzählende Person selbst keinen Zugang hat. Gesucht wird in der Klientenerzählung also nach Dingen, die der erzählenden Person selbst verborgen bleibt, die sie unter Umständen nicht benennen will oder kann (vgl. ebd., 104). Auch hier decken sich Boothes Ausführungen inhaltlich mit denen Eisenmanns, die konstatiert, dass bei den durchgeführten Erzählanalysen davon auszugehen sei, „[...] daß der Erzähler immer mehr erzählt, als er weiß und will“ (Eisenmann 1995, 18).

„Sie [die Erzählungen; HH] sind als szenische Selbstentwürfe zu betrachten, deren Bauplan als rekonstruktive Darstellung Aufschluß über die subjektive Wunsch- und Angstwelt des Erzählers verspricht“ (ebd., 20).

¹¹⁷ Diese Differenzierung ist eine wichtige Voraussetzung für den Abschied von der Idee einer vollständigen ‚Identifikation‘ in Richtung einer partiellen Übereinstimmungen zwischen Zuschauer und manchen Figuren; siehe Abschnitt 6.5.

1.5.2.2 Vergleichende Interaktionsanalyse

Lester Luborsky entwickelte in den 1970er Jahren den „Core Conflictual Relationship Theme Approach“ (im Folgenden CCRT-Ansatz).¹¹⁸ Auch dieser Ansatz basiert auf psychoanalytischen Prämissen, er zeichnet sich aber im Gegensatz zu den bereits vorgestellten Verfahren durch eine *vergleichende* Strukturanalyse aus: Aus mehreren Alltagserzählungen einer Klientin, die eine alltägliche Episode sozialer Interaktion thematisieren, werden drei Items selektiert: Erstens ihr ‚Wunsch‘ im Sinne eines persönlichen Anliegen¹¹⁹, zweitens die ‚erwartete Antwort des Gegenübers‘¹²⁰ und drittens die ‚Reaktion der Patientin‘¹²¹. Zur Beziehung der drei Items führt Howard Book aus: Die ‚Antwort des Gegenübers‘ entspricht einer Reaktion, die die Patientin *erwartet*, wenn sie ihren Wunsch formuliert oder agiert; seltener entspricht sie der Reaktion, die *tatsächlich passiert*, wenn die Patientin ihren Wunsch formuliert oder agiert. Book bezeichnet dies Verhältnis als eine „if-then-so instead connection“ (ebd., 73) und erläutert: *Wenn* jemand seinen Wunsch x formulieren oder agieren möchte, *dann* erwartet (befürchtet) er die Antwort y, so dass er *stattdessen* z formuliert oder agiert (vgl. ebd.). Das therapeutische Ziel bestehe im Anschluss an die psychoanalytischen Prämissen darin, dass die Patientin – durch das Durcharbeiten von Übertragungsbeziehungen¹²² – lerne, ihre Bedürfnisse unverändert und deutlich zu äußern, anstatt im vorseilenden Gehorsam ihre Befürchtungen mit Ersatzhandlungen zu kompensieren (vgl. ebd., 77).

¹¹⁸ Vgl. Albani/Pokorny/Dahlbender/Kächele 1994, Luborsky 1997, Luborsky/Crits-Christoph 1997, Book 2004.

¹¹⁹ „[...] what the patient wished for [...]“ (Book 2004, 72).

¹²⁰ „[...] how the patient believed this other person would respond if the patient were to articulate or act on his or her wish“ (ebd.).

¹²¹ „[...] how the patient then did actually react“ (ebd.).

¹²² Der CCRT-Ansatz geht ebenfalls davon aus, dass maladaptive Verhaltensmuster ihren Ursprung in der frühen Kindheit haben (vgl. ebd., 80).

1.5.3 Erzählerarbeit als Identitätsarbeit

Die *Narrative Psychology* und die *Narrative Psychotherapie* (hier: NP/NPT)¹²³ haben sich ebenfalls auf die Analyse von Alltagserzählungen spezialisiert, allerdings liegen ihre Ambitionen weniger im sprachanalytischen Bereich, sondern in der Analyse dramatischer Höhepunkte. Diese Höhepunkte werden als Krisen verstanden, die sich auf die Identität des Alltagserzählers auswirken. Demnach basiert die therapeutische Arbeit mit Erzählungen auf der angenommenen Analogie von ‚Identität‘ und ‚Erzählung‘:¹²⁴ Die Erzählungen eines Menschen, so die Annahme, korrespondieren in hohem Maße mit seiner Identität, daher bewirke eine Veränderung dieser Erzählungen auch eine Veränderung des Selbst. Dabei werde die Identität eines Subjekts stets dialogisch in Reziprozität mit der Gesellschaft ausgehandelt (vgl. Hermans 2004), so dass Person und Gesellschaft untrennbar miteinander verwoben seien (vgl. Berger/Luckmann 1963, Mead 1973, 177ff, Bruner 1986, Eakin 1999).

Hier sind die narrativen Analysekonzepte der NP/NPT von Belang, da sie darauf ausgerichtet sind, diejenigen Bereiche einer Erzählung zu entdecken, zu analysieren und auszuwerten, die für die Identitätskonstruktion einer Person von hoher Relevanz sind.¹²⁵ Dabei geht die NP/NPT ebenfalls davon aus, dass die Strukturen des Materials mit der Sinnkonstruktion korrespondieren. Im Gegensatz zur Psychoanalyse wird aber nicht behauptet, dass sich eindeutiger Sinn über Form- oder Strukturanalysen erschließen lasse, sondern dass sich Sinn resp. Bedeutung in Anhängigkeit zu Formen resp. Strukturen verändern lassen. Interessant ist dabei vor allem die Frage, *wo* die Formveränderungen, die die NP/NPT zu initiieren sucht, angesetzt werden, *wie* sie erfolgen und *welche Art* von Bedeutungsmodifikationen bewirkt werden sollen.

Die NP/NPT hat sich Mitte der 1980er-Jahre an der Schnittstelle von Sozialwissenschaft, Narratologie und (klinischer) Psychologie¹²⁶ durch die Zusammenführung inter-

¹²³ Für einen Überblick vgl. Dwivedi 1997, Echterhoff/Straub 2004 oder Angus/McLeod 2004.

¹²⁴ McAdams hat diesen Zusammenhang in einer empirischen Studie über die Relation von dispositionellen und narrativen Merkmalen von Persönlichkeiten untersucht, vgl. McAdams/Anyidoho/Brown et al. 2004.

¹²⁵ In der therapeutischen Arbeit mit Erzählungen wird eine Vielzahl weiterer Methoden eingesetzt: bspw. die Externalisierung (vgl. White/Epston 1998, 84), die Veränderung kognitiver Konzepte (vgl. Bruner 1986) und emotionaler Prozesse (vgl. Greenberg/Angus). Ein knapper Überblick mit weiterführender Literatur findet sich bei Angus/McLeod 2004. Einen besonders prominenten Stellenwert nimmt die Arbeit mit Metaphern ein, auf die auch in filmtherapeutischen Ansätzen rege Bezug genommen wird (vgl. Lakoff/Johnson 1980, Lakoff 1987, Mills/Crowley 1989).

¹²⁶ Siehe die qualitativ-soziologische Narrationsanalyse nach Weilnböck (2002).

disziplinärer Ansätze herausgebildet: Klassische soziologische Texte wie Peter L. Bergers und Thomas Luckmans *The social construction of reality* (1963), die Arbeiten des angloamerikanischen Anthropologen Gregory Bateson in den 1970er-Jahren (Bateson 1972, 1979), William Labov und Joshua Waletzky's Studie *Narrative analysis: Oral versions of personal experience* (1967) sowie die Veröffentlichungen des US-amerikanischen Psychologen Jerome Bruner (1986, 1990, 1991) begründen die Basisannahmen des ‚psychonarrativen Paradigmas‘. Theodore Sarbin bündelte Mitte der 1980er-Jahre die Perspektiven von Psychologen aus verschiedenen Arbeitsgebieten auf den Sachverhalt ‚Erzählung‘ in dem Band *Narrative Psychology – The Storied Nature of Human Conduct* (Sarbin 1986a). Er selbst räumte darin allem ‚Narrativen‘¹²⁷ den Status einer psychologischen Basismetapher (‚root metaphor‘, vgl. Sarbin 1986b) ein, die an die Stelle der biologisch-mechanistischen Auffassungen treten solle.

Übergreifend wird der Zweifel an einer positivistischen Wissenschaft geäußert und nach Alternativen gesucht. Diese findet man in konstruktivistischen Haltungen¹²⁸ und den Ansätzen der Postmoderne und des Poststrukturalismus.¹²⁹ Psychoanalytische Einflüsse wurden vor allem durch die Arbeiten Roy Schafers (1983, 1992) integriert, und aus der Persönlichkeitspsychologie trug Dan McAdams (1993, 2001, 2004 zus. m. Janis, 2006) eine Vielzahl von Veröffentlichungen bei, die vor allem den Zusammenhang von Identität und Erzählung betreffen.

Die NP/NPT nutzt die Tatsache, dass Personen in den allermeisten Fällen meinen, über eine Identität zu verfügen, die sie selbst *narrativ* konstruieren. Alltägliche Erfahrungen, so die grundlegende Annahme, werden mit Bedeutung versehen und in *narrativer Form* gespeichert. Dieser Vorgang wird unter dem Stichwort ‚storying of experiences‘ verhandelt (vgl. u.a. White/Epston 1990, 13); Hermans bezeichnet ihn als ‚Emplotment‘ (vgl. Hermans 2004).¹³⁰

¹²⁷ Bei Polkinghorne (1996) findet sich eine ausführliche Einführung zum Begriff ‚Narrative‘.

¹²⁸ So wird wiederholt auf die Arbeiten von Kenneth J. Gergen (1980, 1985a/b, 1986, 1991, 2000), einem führenden Vertreter des ‚Sozialen Konstruktivismus‘ zurückgegriffen. Er betont die sprachliche Basis des Psychischen und steht vor allem den hermeneutischen Konzeptionen von Gadamer und Habermas nahe: ‚Ohne Beziehungen gäbe es keine bedeutungshaltigen Diskurse; und ohne Diskurse gäbe es keine verstehbaren ‚Objekte‘ oder ‚Handlungen‘ – oder Mittel, um diese in Zweifel zu ziehen. Wir können daher Descartes‘ berühmten Satz ersetzen durch Communicamus ergo sum – wir kommunizieren, also bin ich!‘ (Gergen 2000, 274).

¹²⁹ Zur Postmoderne vgl. Polkinghorne 2004; zum Begriff ‚decentering of the self‘ vgl. ebd., 62. Für einen poststrukturalistischen Ansatz vgl. Combs/Freedman 2004.

¹³⁰ Zu ‚Plot‘ und ‚Emplotment‘ vgl. Abschnitt 8.1.

„In striving to make sense of life, persons face the task of arranging their experiences of events in sequences across time in such a way as to arrive at a *coherent* account of themselves and the world around them. Specific experiences of events of the past and present, and those that are predicted to occur in the future, must be connected in a lineal sequence to develop this account. The success of this *storying of experience* provides persons with a sense of *continuity* and *meaning* in their lives, and this is relied upon for the ordering of daily lives and for the interpretation of further experiences“ (White/Epston 1990, 10; Herv. d. HH).

Die *narrative* Verarbeitung von Erfahrungen sorgt für Kontinuität und Kohärenz (vgl. u.a. McAdams 2006) und versehe sowohl die eigene Identität sowie das eigene Leben mit Bedeutung und Sinn. Jerome Bruner, der sich mit dem Einfluss von kognitions- und alltagspsychologischen Konzepten befasst, merkt an, dass den individuellen Erfahrungen durch das Erzählen zwar eine *bestimmte* Bedeutung verliehen werde, diese beruhe in den meisten Fällen aber nicht auf logischen Gesetzmäßigkeiten oder stringenten Argumentationen. Es seien vielmehr ideologische Verkürzungen, erlernte Überzeugungen und Moralvorstellungen sowie intuitive Schlüsse, die die alltägliche Auseinandersetzung kennzeichnen und vor allem für die Konstruktion von Sinn und Bedeutung herangezogen werden: „[...] life is not ‚how it was‘ but how it is interpreted and reinterpreted, told and retold“ (Bruner 1987, 31).

Daher seien private Erzählungen *flexibel* und *re-konstruierbar* und wenn narrative Widersprüche, Kontingenzen, Dilemmata oder Lücken¹³¹ zu Dissonanzen führen, können diese durch die entsprechende Bearbeitung der Erzählung behoben werden. Lebens- und Identitätskrisen führen zu so genannten „disorganized narratives“ (Dimaggio/Semerari 2004) führen, die positiv und produktiv als Übergänge bezeichnet und dialogisch bearbeitet werden. Die „co-construction“ (Botella/Herrero et al. 2004), das „re-authoring“, die „re-generation“ (White/Epston 1990, 16f) oder auch die „Double Descriptio“ (Bateson) der Erzählungen setzen dabei im Fall von polyvalentem Material an bedeutungsoffenen Stellen an und im Fall von monovalentem Material wird der dramatische Höhepunkt der Erzählung detektiert und verändert. Ausgehend von der „dominanten Erzählung“ (White/Epston 1990, 15) wird in der Beschreibungssprache der NP/NPT so nach *alternativen* Plots, „solutions“ (De Shazer 1995) und „unique outcomes“ (Goffman 1986 [1961]) gesucht, durch die Erzählungen, mit denen eine Person sich identifiziert, neu konstruiert werden können.

¹³¹ Siehe dazu Habermas, der die Psychoanalyse als „Aneignung eines verlorenen Stücks Lebensgeschichte“ bezeichnet (Habermas 1973, 286).

„The crisis will be interpreted as relating to some aspect of a transition or rite of passage in the person's life, and questions will be introduced that locate the crisis in relation to:

1. The separation phase—perhaps from some status, aspect of identity, or role that is determined to be no longer viable for the person concerned;
2. The liminal or betwixt and between phase—characterized by some discomfort, confusion, disorganization, and perhaps heightened expectations for the future; and
3. The reincorporation phase—characterized by the arrival at some new status that specifies new responsibility and privileges for the person concerned“
(White/Epston 1990, 7).

Die Bereiche, die sich für die Modellierung einer tendenziell monovalenten Erzählung mit relativ evidentem Sinnangebot anzubieten scheinen, finden sich folglich insbesondere in der Figurenkonzeption, die mit Auswirkung auf die kritischen dramaturgisch gestalteten Stellen verändert wird. Der Vorteil *polyvalenter* Erzählungen bestehe demgegenüber darin, dass sie sich durch so genannte „subjunctivizing transformations“ (vgl. Bruner 1986) besonders leicht für neue Bedeutungskonstruktionen öffnen lassen:

„To make a *story* good, it would seem, you must make it somewhat uncertain, somehow open to variant readings, rather subject to the vagaries of intentional states, undetermined“ (Bruner 1990, 54).

Letztlich stellt sich die Frage nach dem produktiven Verhältnis von mono- zu polyvalentem Erzählmaterial, denn bei einem zu großen Spektrum an interpretativen Möglichkeiten besteht die Gefahr, dass die Prägnanz der identitätsrelevanten Erzählungen verloren geht. Eine geeignete Erzählvorlage für die Erzählerarbeit nach den Prämissen der NP/NPT würde demnach begrenzte Handlungsoptionen eines Helden nahelegen, aber dennoch das Vorhandensein von Alternativen betonen.¹³²

Es bleibt festzuhalten, dass auch die NP/NPT von der Korrespondenz von Struktur und Sinn ausgeht und bemüht ist, über Veränderungen funktionaler Konnexe der dramaturgischen Struktur Auswirkungen auf die Sinnkonstruktion vorzunehmen. Ob und inwieweit diese Entwicklungen als ‚Veränderungen der Identität‘ zu bezeichnen sind, bleibt letztlich eine Frage des Identitätsbegriffs. Durch die konstruktivistischen Basisannahmen stellen sich die Probleme hermeneutischer Ansätze nicht, denn im Gegensatz zur psychoanalytischen Erzählanalyse werden die privaten Narrative nicht analysiert, um die redundanten, individuellen Konfliktsubstrate zu diagnostizieren. Stattdessen wird die unmittelbare Modifikation der narrativ gestalteten Konflikte und Krisen mit der Überzeugung vorgenommen, dadurch auch die maladaptiven Annahmen von Personen

¹³² Filmische Beispiele wären in *Blind Chance* (Kieslowski 1987), *Groundhog Day* (Ramis 1993) oder auch *Sliding Doors* (Howitt 1998) zu finden.

rekonstruieren zu können. Die Ansätze verdeutlichen, wie wichtig die strukturelle Verfasstheit des Materials im Hinblick auf sein Interpretationsspektrum ist. Das Problem besteht hier in erster Linie darin, dass die strukturellen Voraussetzungen für das Verhältnis von Mono- und Polyvalenz des Materials nicht präzise geklärt werden.¹³³

1.6 Zur Kombination von Strukturanalyse und Sinnkonstruktion

Der kritische Punkt der hier vorgestellten, hermeneutisch verfahrenen Ansätze befindet sich beim Übergang von der Strukturanalyse zur Deutung und der damit einhergehenden Sinnkonstruktion. Die Autoren betonen, dass insbesondere jene Deutungen vielversprechend seien, die in Rückbindung an strukturelle und formale Beobachtungen des Materials erfolgen. Allerdings werden die Übergänge von Materialbeobachtung zur Interpretation methodisch nicht expliziert, so dass sich die Regeln für die Konstruktion von Sinn oder Bedeutung dem Leser nicht erschließen.

So kippt die psychoanalytische Figuren- und Konfliktanalyse nach Lorenzer und Neukom nach anfänglicher Strukturanalyse in eine psychoanalytische Interpretation und unterliegt ebenfalls den bereits in den Abschnitten 1.1.2 und 2.1 erörterten methodischen Mängeln. Das Problem bei Lorenzer besteht in dem Stellenwert, den er dem Surplus seiner ‚Analyse‘, d.h. seiner persönlichen Deutung, zuspricht.

„In unserer speziellen Fragestellung ist die Annahme der Elemente individueller Struktur als gesellschaftlich produzierte Interaktionsformen (symbolische und nicht symbolische Interaktionsformen) für unsere Diskussion der sozialen Funktion der Texte wichtig: Die verhaltensregulierenden Verhaltensmuster (Interaktionsformen) werden in den Sozialagenturen nicht nur hergestellt, sondern auch umgebaut. Daraus ergibt sich: *These 1*: Solchem Umbau (als Veränderung oder Fixierung) dienen Texte, sofern in ihnen Interaktionsformen zur Debatte gestellt werden.

Zusatzthese: Solche Texte sind einer Analyse subjektiver Strukturen – wofür die Psychoanalyse paradigmatisch ist – zugänglich.

Zusatzthese: Sofern in allen Texten Interaktionsformen zur Debatte gestellt werden, können alle Texte einer solchen Analyse unterworfen werden“ (Lorenzer 1981, 44).

Wenn Lorenzer darauf beharrt, dass Texte durch die Darstellung von „Interaktionsformen“ zum gesellschaftlichen Umbau beitragen und die Psychoanalyse diejenige Methode sein soll, die sich zur Analyse eigne, dann sollte man erwarten können, dass sie Ergebnisse produziere, die zumindest verifizierbar sind. Es gelingt Lorenzer aber nicht,

¹³³ Das Modell der *personenzentrierten Filmanalyse* bietet hierfür die Verortung innerhalb der *Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials* an; siehe Abschnitt 5.5.

den theoretischen Übergang von seinen Strukturbeobachtungen zu seinen psychoanalytischen Deutungen zu modellieren.

Eine ähnliche Lücke klafft auch in Neukoms Literaturanalyse: Er bemerkt, dass der „Übergang vom manifesten Text zu seinem latenten, unbewußten Gehalt [...] weder lückenlos geregelt, noch völlig unabhängig vom Beobachter konzeptualisiert werden“ könne (Neukom 2003, 107). Es erfolgt der Rückgriff auf die bereits ausführlich kritisierte Konzeption des hermeneutischen Zirkels nach Karlheinz Stierle und Hans-Georg Gadamer. Zudem verweist Neukom auf die „Dimension des Unbewußten“ (ebd.) als Deutungshorizont, zu dem ein zirkulärer Auslegungsprozess, dessen Schwerpunkt sich verschieben und verlagern könne und der *grundsätzlich offen für alle Beobachtungen* sei, hinzutrete (vgl. Neukom 2003, 108). Mit diesen Aussagen stellt er allerdings die Gültigkeit und Eindeutigkeit des JAKOBschen Analyseergebnisses in Frage, so dass auch in diesem Fall die Lücke zwischen strukturellen Beobachtungen und psychoanalytischen Folgerungen nicht geschlossen wird. Die sekundären psychoanalytischen Aufladungen mögen sich in der Praxis durchaus bewähren, methodisch decken lassen sich die Schlüsse von den narrativen Strukturen auf die *Bedeutung* der Inhalte leider nicht.

Auch die einzelnen Analysekatgorien Boothes werfen die Frage auf, *wie* der Rückschluss von den Erzählstrukturen auf die psychisch-mentalenen Strukturen des Rezipienten im Detail gedacht ist. Der Übergang von der Sprachanalyse zur psychoanalytischen Deutung bleibt der Metabeobachtung entzogen. Aus der Perspektive des psychoanalytischen Laien wirken die Erklärungs- und Diagnoseansätze, die in therapeutischen Kontexten zur Anwendung kommen, in ihrer psychoanalytischen Sättigung¹³⁴ und Metaphorisierung¹³⁵ befremdlich.

Das gilt auch für die inhaltlichen Analysekatgorien, denn die „prototypischen Angstthemen“ (vgl. Boothe 2004, 38) mögen ihren Ursprung in der psychoanalytischen Theorie besitzen, außerhalb dieser werden die Kriterien ihrer Systematik nicht expliziert. Die von Boothe aufgezählten Dichotomien lassen sich sehr gut für die vergleichende Beschreibung von Konflikten verwenden, doch anhand welcher Erzählmerkmale sich die (dramaturgischen) Qualitäten von Konflikten letztlich *systematisch* unterscheiden lassen, bleibt unklar.

¹³⁴ Bspw. die Unterstellung von „Kastrationsangst“ und „Kastrationsgefahr“ (vgl. Boothe 2004 [1994], 124).

¹³⁵ Z.B. Formulierungen wie „Superwunsch“, „ewiges Kind“, „ödipaler Triumphwunsch“ (vgl. Boothe 1999, 37).

Das Erreichen des postulierten Ziels, einen „Rückschluss von Elementen der Story-Organisation auf psychische Konfliktmerkmale des Erzählers“ (Boothe 1999, 23) ziehen zu können, beruht so zu großen Teilen auf der *interpretativen* Erschließung des Erzählmaterials (vgl. ebd., 18f), wobei der letzte Schritt zur Deutung nicht analytisch-systematisch, sondern hermeneutisch vollzogen wird – mit allen methodisch problematischen Konsequenzen.

Eisenmanns selbst gestellte analytische Aufgabe besteht nach eigener Aussage darin, „[...] die Determination der konkreten sprachlichen Oberfläche durch die zugrunde liegenden Musterstrukturen [auf der Grundlage der Beziehungen zu den relevanten Bezugspersonen der Kindheit; HH] herauszuarbeiten“ (Eisenmann 1995, 29). Das Verhältnis von Oberfläche zu Musterstruktur definiert sie nach Ehlich/Rehbein, die einen reziprok-zirkulären Zusammenhang von Mustern und Oberfläche postulieren, folgendermaßen: „(a) die Muster determinieren die Oberfläche; (b) die Oberflächenerscheinungen sind Realisierungen der Muster“ (Ehlich/Rehbein 1986, 138); gesucht werden „sprachliche Handlungsmuster“ (vgl. ebd.). Auch hier bleiben die Details der Analyseschritte unklar:

„Wesentlich bei der Bestimmung des Musters ist, wie über die sprecherseitige Organisation des Wissens im Diskurs die Rekonstruktion des Sachverhalts im Hörerwissen in Gang gesetzt und vollzogen wird“ (Eisenmann 1995, 31; vgl. 31ff).

Erschwerend kommt noch hinzu, dass die Handlungsmuster variabel seien (vgl. ebd., 30).¹³⁶ Letztlich verfährt Eisenmann ähnlich wie Boothe und Neukom, indem sie – allerdings ohne JAKOB – transkribierte Erzählungen analysiert *und psychoanalytisch deutet*. Die bereits herausgearbeitete allgemeine Hermeneutikkritik gilt also auch für ihr Projekt.

Dennoch bleibt festzuhalten, dass Eisenmann und Boothe vor allem im Hinblick auf die *Analyse* der Konfliktstrukturen ein reichhaltiges Beobachtungsinstrumentarium entwickelt haben.¹³⁷ Alle drei beobachten dabei das an den *Figuren* (Stichwort: „Selbstentwurf“) festgemachte *Handlungsgeschehen* im Hinblick auf eine *Dramaturgie* und die

¹³⁶ Eisenmann orientiert sich am Sinnbegriff nach Flader/Grodzicki (1982, 47): „[...] Funktion des Maßes, in dem Handlungen in ein bereits vorhandenes bzw. in Abstimmung mit dem [Kommunikations-] Partner variiertes Muster integriert werden können“ (zit. n. Eisenmann 1995, 30).

¹³⁷ Die Beobachtungsunterscheidungen lassen sich bei einer Analyse im Anschluss an die Burke-Pentade verwenden, siehe Abschnitt 8.1.1.2.

Beziehungsqualitäten (pro- und antagonistische Relationen)¹³⁸ im Erzählverlauf. Dabei stehen insbesondere die *Handlungen* selbst, die *Handlungsmodalitäten* (Formen des Verbalisierens und Agierens im Konfliktprozess; Stichworte: Initiative, Kontakt, Kontrolle) und die *kognitiv-emotionale Evaluation* (Angst vs. Wunsch) im Mittelpunkt des Interesses. Zugespielt wird das dramatische Geschehen auf einen positiven Pol, der zumeist durch die psychoanalytischen Begriffe „Wunsch“, „Lust“ oder „Begehren“, und einen negativen Pol, der zumeist durch die Begriffe „Angst“, „Aversion“, „Vermeidung“ gekennzeichnet wird. Zudem spielen die normativen Strukturen eine wichtige Rolle, die vor allem bei Boothé und Neukom als „Spielregel“ einen prominenten Stellenwert einnehmen.

Die exemplarischen Ausführungen von Pietzker, Fischer und von Matt zur (Gegen-)Übertragung verfügen über den gemeinsamen Nenner, dass sie ebenfalls deutliche Anklänge an klassische Theorieelemente der hermeneutischen Tradition aufweisen. So impliziert die Rede von der kurzzeitigen Selbstaufgabe, der vorbehaltlosen Hingabe an den Text und der Verschmelzung mit dem Text das Konzept der ‚Divination‘ innerhalb der *psychologischen Interpretation* bei Friedrich Schleiermacher (vgl. Schleiermacher 1838, 145f) oder auch den universalen, mit ‚Leben‘ bzw. ‚Erleben‘ korrespondierenden Verstehensbegriff bei Wilhelm Dilthey (vgl. Dilthey 1973, 197ff).

Eine Gegenübertragungsanalyse, so die Meinung der Autoren, setze nicht nur voraus, dass eine Person ohne eine explizite Methode einen Text vorbehaltlos ‚besser‘ verstehe als eine andere, sondern auch, dass sie alle „Positionen der Interpretationsszene“ (Pietzker 1992, 41) einnehmen könne. Was diese Person außer Empathie und die Fähigkeit, sich unvoreingenommen auf den Text einzulassen, auszeichnet – beides Fähigkeiten, die insbesondere auf unprofessionelle Rezipienten zutreffen sollten – bleibt ungewiss. Sicher ist jedoch, dass es auch mit dem Konzept der (Gegen-)Übertragungsanalyse nicht möglich ist, die ‚Wirkung‘ eines Medienangebots zu prognostizieren oder von den Strukturen auf Inhalte oder Bedeutung zu schließen.

So bleibt offen, worin sich psychoanalytische Literaturinterpretationen von anderen hermeneutischen Verfahren unterscheiden und wie mit der Objektivierung und Validierung von Interpretationen im Bereich der psychoanalytischen Film- und Literaturwissenschaft verfahren wird. Der Band *Methoden in der Diskussion* (Cremerius/Fischer

¹³⁸ Siehe Boothés Differenz zwischen Ich-Erzähler und Ich-Aktant, sowie die „Opfer-/Offenderkategorisierung“ nach Eisenmann.

1996) widmet sich diesen Fragen (vgl. Cremerius/Fischer 1996). Laut Schönau unterscheidet sich die psychoanalytische Literaturwissenschaft von anderen hermeneutischen Verfahren vor allem, weil sie das Unbewusste mit einbezieht (vgl. Schönau 1996, 33). Fischer führt zum ‚Unbewussten‘ aus:

„Und erkenntnistheoretisch-methodisch kann der Weg zum Unbewussten des Anderen allein über die Kenntnis seines Bewusstseins führen, über das, was dieses Bewußtsein als Selbst-Bewußtsein von sich ausschließt. Auch ist Bewußtsein natürlich kein ‚Alles-oder-Nichts-Phänomen‘. Es existiert in Abschattungen und auf unterschiedlichen Reflexionsstufen. So ist Unbewusstes meist das, was ich weiß, ohne zu wissen, daß ich es weiß. [...] Und solches Bewußtwerden zu unterstützen, in einer lebensfreundlichen Weise, die den konkreten Lebensvollzug nicht unterbricht, sondern ihn fördert, ist das Ziel der Interpretation in Psychoanalyse wie in Literaturwissenschaft“ (Fischer 1996, 27).

Wenn das Unbewusste sich nach Fischer aus dem selbst-bewussten Ausschluss, also aus der Differenz von Bewusstem zu Unbewusstem, ergibt und das bezeichnet, was eine Person bewusst über sich ausschließen kann, dann wäre die Transformation von Unbewusstem in Bewusstes metaphorisch als Reflexionsarbeit an eben jener Schwelle zu verstehen, die (stufenweise) die Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem überschreitet.¹³⁹ Das wirft wiederum die Frage auf, wer denn bestimmen darf, was als unbewusst gelten kann, was das Unbewusste beinhaltet und vor allem: was es bedeutet.

Jenseits des Wissenschaftssystems, bspw. in therapeutischen Kontexten, wird die ‚Validierung‘ – in Übereinstimmung mit Habermas (vgl. 1973, 325ff) – als die Bewährung einer heilenden Erkenntnis verstanden (vgl. Fischer 1996, 21f), die der Analytiker durch einerseits empathische und andererseits korrigierende Deutungsangebote im Dialog mit dem Klienten vollzieht (Fischer 1996, 20).¹⁴⁰ Es sei jedoch stets auch möglich, dass „eine andere Interpretationsgruppe zu einem anderen geschichtlichen Zeitpunkt, oder wir selbst in einer anderen lebensgeschichtlichen Phase, einen wesentlich veränderten Hypothesensatz produzieren“ (Fischer 1996, 25).

Nach Neukom und Fischer lassen sich mit der Methode des hermeneutischen Zirkels weitere „Interpretationsschübe“ sowie „Lesarten“ erzeugen (vgl. Neukom 2003; 22, 106; Fischer 1996, 29). In der konkreten literaturwissenschaftlichen Textarbeit wird auf dieses Problem der Akkumulation von Lesarten und Interpretationen mit der *konsen-*

¹³⁹ Siehe dazu auch Abschnitt 3.3.3.

¹⁴⁰ Eine Übersicht über die Validierungskriterien der psychoanalytischen Praxis findet sich bei Fischer 1989, 59ff. „Objektivierung und Validierung als Prozeßmerkmale folgen in der psychoanalytischen Praxis einer Methodik, die sich jeweils hinsichtlich ihrer bevorzugten Operationen als phänomenologisch, hermeneutisch und handlungsbezogen-dialektisch bezeichnen lässt“ (ebd., 118ff).

suellen Überprüfung des subjektiven Horizonts¹⁴¹ – bspw. im Rahmen einer Gruppenarbeit – reagiert (vgl. Fischer 1996, 23, Pietzker 1992, 56ff). Diese ambivalente Haltung zum Status der eigenen Interpretationen sorgt für andauernde Diskussionen über psychoanalytische Verfahren und Konzepte in den Medien- und Kulturwissenschaften. Als Folge werden psychoanalytische Ansätze einerseits vehement als unwissenschaftliche, subjektive Interpretationen kritisiert:

„Wenn sich die Literaturwissenschaft an der Aufrechterhaltung und Verbreitung dieses modernen Mythos so kritiklos beteiligt hat, so hat das für sie als historische Disziplin bedenkliche Konsequenzen. Sie beraubt sich dadurch der Möglichkeit, die kulturellen und intellektuellen Rahmenbedingungen solcher ‚Sinnproduktion‘ zu untersuchen und stellt stattdessen ein Lehrgebäude als etwas genuin Neues und in die Zukunft Weisendes dar, das in Wirklichkeit der Höhepunkt spekulativer Vorstellungen am Ausgang des 19. Jahrhunderts war“ (Tjeldflåt 2004a, 38).

Andererseits sind immer wieder neue Publikationen¹⁴² zu verzeichnen; stellvertretend für die neue Generation psychoanalytisch orientierter Literaturwissenschaftler sei hier auf das deutliche Feststellung von Marius Neukom verwiesen:

„Es ist an der Zeit, das verbreitete Missverständnis aufzuklären, die psychoanalytische Literaturwissenschaft interessiere sich nur für abenteuerliche Spekulationen, stereotype Symboldeutungen und voyeuristische Blicke in die Privatsphäre von Schriftstellern. Ihre Methoden und Ergebnisse können den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben, und ihre Erkenntnisse sind für Vertreter der Literaturwissenschaft, Literaturpsychologie, Kulturwissenschaft, Psychoanalyse, Psychotherapie und Klinischen Psychologie nützlich, lehrreich und interessant“ (Neukom 2003, 7f).

Dieser Konflikt ließe sich lösen, indem man die Vertreter der psychoanalytischen Literaturwissenschaft deutlich an die von ihnen selbst gestellten Ansprüche bände. Das würde bedeuten, die Beobachtung von Inhalten und Formen streng zu trennen und nicht pauschal von Form- und Strukturbeobachtungen auf Bedeutungen zu schließen, sondern stattdessen Hypothesen über die Zusammenhänge von bestimmten Form(ung)en (bspw. der Dramaturgie) mit wahrscheinlichen rezeptiven Effekten (bspw. emotionalen Reaktionen) zu formulieren.

Der Vergleich der theoretischen Überlegungen von Leschke und Jahraus hat ja gezeigt, wie Hermeneutikkritik in die konstruktive Verschränkung von deskriptiven, analytischen und interpretativen Anteilen der Medienarbeit münden kann, ohne die für psy-

¹⁴¹ „Entscheidend aber ist, daß der Interpret selbst seine Einfälle, Gefühle und spontanen Reaktionen zu nutzen vermag, um sich in Bezug auf den Text zu situieren und von hier aus zu einem erweiterten und vertieften Textverständnis zu gelangen“ (Fischer 1996, 23).

¹⁴² Ballhausen/Krenn/Marinelli 2006, Izod 2001, 2006; Kaplan 1990, Neukom 2003, Hölzer 2005, Jaspers 2006, Liebrand 2006, Lebeau 1995, 2001; Ligensa 2006, Lippert 2002, Schlüppmann 2002, Schmid 2006, Vicky 1995, 2001; Zwiebel/Mahler-Bungers 2007.

choanalytisch geprägte Ansätze wichtige Interpretation – im Sinne von Deutung – gänzlich auszuschließen.

Mit Jahraus' systemtheoretisch basiertem Ansatz bedarf es der Rückbindung an ein strukturelles Textmodell und mit Leschkes strukturanalytischem Modell ist eine Kohärenzanalyse die Voraussetzung dafür, ein interpretatives Spektrum zu erarbeiten, das in enger Relation zu den medial fixierten Strukturen eines Medienangebots steht. So konzipiert entsprechen beide Beobachtungsstrategien den wissenschaftlichen Bedingungen der Explizität und möglichst hoher Intersubjektivierbarkeit.

Diesen theoretischen Konzeptionen folgen nun die Ansätze von Burke und Holland, die sich mit Struktur- respektive Formbeobachtungen beschäftigen, die *nicht* in Interpretationen kippen, sondern sich tatsächlich an den *Implikationen* der Form für die Rezeption orientieren. So lassen sich nach Burke über die dramaturgische Formung einer Erzählung Erwartungshaltungen aufbauen, die auf der Kenntnis der vollständigen Normalform basieren.¹⁴³ Burkes Einführung von Dramaturgie und den zu erwartenden Gefühls- oder Gestimmtheitszuständen geht davon aus, dass das Publikum einheitlich reagiert, weil es die Normalform kennt und demnach ihre Komplettierung erwartet. Ebenso sei es nach Holland möglich, dass Zuschauer nicht primär nur ihre emotionalen Reaktionen genießen, sondern auch die als bekannt erlebte Erzählformung als Kontrolle über das Werk genießen.

Für beide Aussagen gilt jedoch, dass es sich nicht um belastbare Kausalzusammenhänge handelt, denn die wahrgenommene Form *kann, sie muss aber nicht* als lustvoll (oder als angstvoll) empfunden werden. Es kann ebenso gut sein, dass die wahrgenommene Form langweilt, weil sie bekannt ist und nicht die gewünschte Herausforderung bietet. So können Retardationen für Spannung oder aber auch für Langeweile oder Empörung sorgen. Demzufolge lässt sich nicht präzise feststellen, *wie* ein einzelner Zuschauer *an welcher Stelle* einer Erzählung reagieren wird, aber es ist möglich, Hypothesen aufzustellen, *wie* und *an welchen Stellen* bestimmte Zuschauertypen *höchstwahrscheinlich* reagieren werden.

Hollands funktionelle Verknüpfung der Form mit Abwehrmechanismen besagt, dass formal ambitioniert gestaltete Filme mit sexuellen Inhalten als eine Art Pornografie für diejenigen fungieren, die über die notwendige Bildung und Erfahrung im Formerkennen

¹⁴³ Filmtheoretisch hat u.a. Jens Eder den klassischen Zusammenhang der Rezeptionslenkung durch populäre Dramaturgien zusammengefasst (vgl. Eder 2000, 113ff).

verfügen. Diese These Hollands, dass die formale Gestalt eines Werks insbesondere von seinen verbotenen Inhalten ablenke (vgl. Holland 1968, 164f), korrespondiert mit Grodals Beobachtung, dass das Publikum sich vom Leinwandgeschehen distanzieren, wenn seine Aufmerksamkeit auf die Form gelenkt werde.¹⁴⁴ Sie zeigt allerdings ihren prekären Status, wenn man sie umdreht und formuliert: Verbotene Inhalte sollten möglichst in perfekte Formen gehüllt werden, damit der Inhalt weniger auffällt. Das scheint nämlich für die expliziten Sex- und Gewaltgenres (bspw. Pornografie, Splatter- und Kriegsfilm) nicht zu gelten, denn gerade diese zeichnen sich durch einen extrem gesättigten Markt im Segment der B-Qualität aus.

Hollands Behauptung gewinnt jedoch wieder, wenn man sie konsequent kognitionspsychologisch formuliert und auf Publikumssegmente zuschneidet. Dann wäre erstens zu konstatieren, dass die Wahrnehmung der Form psychische Kapazitäten beansprucht und daher zumindest für kurze Zeit von den Inhalten ablenken sollte. Und zweitens wäre anzumerken, dass das Publikum über eine entsprechende Wahrnehmungsschulung verfügen muss, um ambitionierte Formprojekte (bspw. Fellinis $8\frac{1}{2}$) zu goutieren. Letztlich lässt sich nicht exakt bestimmen, mit welcher Intensität sich ein Zuschauer der Form auf Kosten des Inhalts widmet.

Daraus folgt, dass sich über Formen Erwartungshaltungen beim Publikum initiieren lassen, die im Rezeptionsverlauf bestätigt oder irritiert werden können. Zudem ist mit einem Wechselverhältnis zwischen Form und Inhalt zu rechnen, so dass sich über die formale Prägnanz eines Medienangebots die Aufmerksamkeit für die Inhalte – zumindest kurzfristig – reduzieren lässt. Die (Neo)Formalisten gehen mit beiden Aussagen konform und vertreten noch eine weiter reichende Annahme, die sich allerdings mit Hollands Ausführungen nicht verträgt: Prägnante Formen vermögen nämlich, so die Überzeugung der (Neo)Formalisten, die (nachträgliche) Aufmerksamkeit für die Inhalte – bspw. als intensive reflexive Auseinandersetzung mit dem Medienangebot – zu steigern.

So lässt sich im Anschluss an die Russischen Formalisten, die Neoformalisten und die Ansätze von Burke und Holland etwas über die wahrscheinlich *kurzfristige* Minderung der *Aufmerksamkeit* und die wahrscheinlich *längerfristige* Steigerung der *Ausein-*

¹⁴⁴ So Sorge die Polyvalenz in Fellinis $8\frac{1}{2}$ (ITA 1963) für gedankliche Auseinandersetzung mit der Form bzw. den Formen; die Folge besteht in einer wiederholten Distanzierung und der Ablenkung von den sexuellen Inhalten (vgl. Grodal 1997, 178).

andersetzung mit den Inhalten durch die prägnante Formatierung eines Medienangebots lernen. Allerdings lässt keiner dieser Zusammenhänge von der *Form* auf den potenziellen *Sinn* schließen. Möglich ist es aber, von narratologischen Formungen auf typische Plots zu schließen, die mit dem Fortschreiten der Erzählung eine zunehmend begrenzte Anzahl narrativer Möglichkeiten zulassen. Die psychologischen Implikationen, die aus diesen Formbeobachtungen abgeleitet werden können, beziehen sich allerdings nicht auf die Bedeutung einer Erzählung, sondern auf das emotionale Potenzial, das ihrer dramaturgischen Formung innewohnt und in Relation zu bestimmten Zuschauertypen mit unterschiedlich hohen Wahrscheinlichkeiten realisiert wird.

Beim CCRT-Ansatz wird eine *systematische* Interaktionsanalyse vorgenommen, die zwar auf einem psychoanalytischen Therapiekonzept beruht, die Analyseergebnisse aber *nicht* psychoanalytisch *deutet*. Anhand der Dreipunktstruktur wird an mehreren erzählten Episoden herausgearbeitet, wie die erlernten Erwartungen eines Klienten seine Kommunikationen derart verändern, dass es wahrscheinlich wird, dass seine Erwartungen tatsächlich eintreten. Burkes Bemerkung zu psychomentalen Reaktionen auf Dramaturgieverläufe: „form is the creation of an appetite“ (Burke 1964 [1931], 21 – siehe Zitat in Abschnitt 2.2.1.3) müsste demnach zu: „the appetite creates the form“ umformuliert werden.

Am CCRT-Ansatz ist insbesondere die Routine bemerkenswert, stets mindestens vier bis sechs Erzählepisoden übergreifend auf ähnliche Merkmale hin zu untersuchen, um eine höhere Konsistenz zu erreichen.¹⁴⁵ Das Ergebnis der komparativen Analyse besteht jeweils in der *formalen* Beschreibung eines typischen Interaktionsschemas.

Im Kontrast zum CCRT-Ansatz, der darauf abzielt, das Kommunikations- und Interaktionsverhalten der Erzähler zu verändern, um selbsterfüllende Prophezeiungen auszuhebeln, erarbeiten die Vertreter der NP/NPT mit den Erzählern neue Dramaturgieverläufe oder Figurenkonzepte. Dabei gehen Narrative Psychologie und die Narrative Psychotherapie in ihrer Untersuchung von Krisenerzählungen insofern strukturbewusst vor, als dass sie kritische Punkte eruieren, an denen sie alternative Deutungen ansetzen können. Diese Möglichkeiten finden sie insbesondere an drei Stellen (siehe Zitat in Abschnitt 2.2.2.3):

¹⁴⁵ Damit weist diese Beobachtungsroutine einen Bezug zum systemtheoretischen Strukturbegriff auf.

- der „separation phase“, die am Figurenkonzept ansetzt und es dem Erzähler ermöglicht, sich als zentrale Figur von bestimmten Merkmalen (Eigenschaften seiner Rolle) zu trennen,
- der „liminal or betwixt and between phase“, die die Eigenschaften und psychomentalen Auswirkungen der Krise auf die zentrale Figur beschreibt,
- und die „reincorporation phase“, die das Ende der Erzählung beschreibt und vor allem die Auswirkungen des neuen Status auf die zentrale Figur thematisiert.

Aus narratologischer Perspektive richten sich die analytischen Bemühungen demnach auf die kritischen Punkte der dramatischen Struktur. Die NP/NPT detektiert so durch Analysen der dramatischen Strukturen von erzählten Alltagsepisoden diejenigen Punkte, die sich dazu eignen, mehrere Erzählvarianten oder Interpretationen zu erstellen. Damit soll den Klienten verdeutlicht werden, wo Handlungs- und Verhaltensalternativen liegen und wie sie aussehen könnten. Das Bewusstsein darüber, dass jeder Sachverhalt auch anders erzählt werden kann und die ersten Versuche, eine solche Erzählmodifikation an den Episoden vorzunehmen, die man sich über das eigene Leben baut, sind ein Kennzeichen für die Professionalisierung des Umgangs mit Erzählungen. Mit dem Einüben der reflexiven Haltung geht eine Distanzierung einher und die Kombination beider sorgt für Flexibilität und möglicherweise ein wenig mehr Gelassenheit gegenüber den für eindeutig gehaltenen Dingen.

Zum Konzept des ‚Emplotments‘¹⁴⁶ ist anzumerken, dass dieses von der Annahme begleitet wird, dass Klienten eine kohärente Lebensgeschichte benötigen, weil der dadurch entstehende Sinn ihnen Halt gibt. Das mag auf den größeren Teil auch zutreffen, doch es ist nicht auszuschließen, dass manchen Personen die Kohärenz ihrer Lebensgeschichte wenig wichtig erscheint.

Weiterhin ist kritisch zu vermerken, dass es sich bei Erzählungen, die von Lebens- und Identitätskrisen handeln streng genommen nicht um desorganisierte Erzählungen handeln muss („disorganized narratives“ nach Dimaggio/Semerari 2004), denn das dramatische Gerüst von Erzählungen ist auf Krisen und Konflikte angewiesen, um überhaupt Spannung erzeugen zu können. Erzählungen werden um Krisen und Kon-

¹⁴⁶ Zu ‚Plot‘ und ‚Emplotment‘ vgl. Hermans 2004 und siehe Abschnitt 8.1.

flikte herum angeordnet. Wenig geordnet mag sich lediglich der Erzähler vorkommen, der sich als zentrale Figur inmitten einer für ihn nicht zu bewältigenden Krise sieht.

Während die psychoanalytischen Ansätze darum bemüht sind, das Bedeutungsspektrum einer Erzählung zu minimieren oder sogar eindeutige Sinnzuschreibungen vorzunehmen, erklärt die NP/NPT das „anything goes“ der Deutungen zu ihrer Stärke. Die Psychoanalytiker verfügen über eine eindeutige Diagnose, von der sie weitere Handlungsschritte ableiten. Die Vertreter der NP/NPT explizieren ihre Annahmen in Bezug auf eine Erzählung nicht, sondern animieren übergreifend zur Entwicklung alternativer Erzählverläufe oder Figurenkonstruktionen. Dabei werden Bruner folgend mehrdeutige Erzählungen bevorzugt, weil sie aufgrund ihres hohen implizierten Sinnspektrums unterschiedliche interpretative Anschlüsse geradezu herausfordern. Kriterien für die strukturelle Basis von Mono- und Polyvalenz werden allerdings nicht gegeben. Wie auch immer mit dem Sinnpotenzial der Erzählungen verfahren wird, es herrscht bei allen Ansätzen Einigkeit darüber, dass die dramaturgische ‚Krisis‘ denjenigen Strukturbereich des Erzählmaterials darstellt, von dem aus sich reflexive Bezüge zu privaten Erzählepisoden am besten initiieren lassen. Im Folgenden wird daher einerseits zu klären sein, welche Merkmale des Materials seine Mono- bzw. Polyvalenz determinieren und andererseits, wie sich die dramatischen Strukturen systematisch und wertneutral analysieren lassen.

1.7 Zwischenstand

Die Hermeneutik versucht sich in ihrer institutionalisierten Form an der *Rekonstruktion von Sinn*. Dabei wird eine Korrespondenz von Material und Sinn unterstellt, obwohl beide nur sehr bedingt miteinander zusammenhängen, weil die Formen und Strukturen des Materials ein Sinnspektrum implizieren, das in Abhängigkeit zur Mono- bzw. Polyvalenz des Materials enger oder breiter ausfällt. Im Rahmen einer hermeneutischen Deutung wird jedoch die vermeintliche Korrespondenz für den Einzelfall nachgewiesen. Dabei eignet sich die hermeneutische Beobachtung vor allem für polyvalentes Material, weil sich hier die Frage der Sinnsetzung explizit stellt, so dass einer Erzählung *Sinn* oder auch *Nichtsinn* attestiert werden kann. Trivialem Material wird demgegenüber evidenter Sinn unterstellt, so dass keine aufwendigen Deutungen betrieben werden müssen.

Die Psychoanalyse hat sich als eine Variante der Hermeneutik auf bestimmte *Form-Sinn-Korrespondenzen* spezialisiert. Sie betreibt die Standardisierung von Sinn, indem

sie bestimmten Formen bestimmten Sinn zuordnet. Der Sinn wird allerdings nicht logisch aus dem Material erschlossen, sondern qua Analogie oktroyiert. Die klassischen Sinnzuordnungen haben sich historisch durch Wiederholungen etabliert und sind demgemäß an kulturelles Wissen gebunden. So werden typische Plotformen (bspw. Dreiecksgeschichten) mit bekanntem Sinn (bspw. Ödipus-Mythos) kombiniert, so dass die typische Plotform in der Auslegung mit einer spezifischen Bedeutung angereichert bzw. von ihr überlagert wird.

Während die *Sinnsetzungen* der Hermeneutik singular sind und ihre Geltung jeweils nur für ein bestimmtes Werk erheben, gelten die *Sinnsetzungen* der Psychoanalyse für bestimmte Merkmalsmuster, d.h. für bestimmte Formen, die allerdings nur mit psychoanalytischem Vorwissen oder auf der Basis von kulturellem Wissen zu erschließen sind. Aus beiden Beobachtungsroutinen können Nicht-Eingeweihte folglich keine analytischen Operationen ableiten, die dem Anspruch der methodischen Nachvollziehbarkeit gerecht würden.

Demgegenüber beobachten Strukturalismus und Formalismus die *Standardisierungen* von Formen auf der Ebene des Materials, ohne diesen Sinn zuzuweisen. So stellt bspw. der filmwissenschaftliche Neoformalismus für wechselnde Gegenstandsbereiche (bspw. Genres oder historische Strömungen) *typische Formen und Strukturen* fest. Die Vertreter dieser Beobachtungsroutine verfügen allerdings über keinen methodisch gesicherten Zugang zum Sinn eines Medienangebots.

Die Ausführungen zeigen, dass Pietzker die fehlende Verbindung der Beobachtungen der literarischen Formen mit psychoanalytischen Inhalten nicht umsonst bemängelt (vgl. Pietzker 1990a, 20), denn zwischen den Beobachtungen und Beschreibungen von Strukturen und Formen einerseits und der Konstruktion oder Setzung von Sinn oder Bedeutung andererseits gelte es gerade im Anschluss an die gängige Hermeneutikkritik zu unterscheiden. Weiterhin sollten im Rahmen erzählanalytischer Ansätze Regeln expliziert werden, die erläuterten, *wie* die Form- und Strukturbeobachtungen mit der Konstruktion von sinn- und bedeutungsvollen *Vorstellungen* zusammenhängen.

Die Konstruktion von *Bedeutung* oder *Sinn* ist stets eine individuelle, einzigartige Leistung. Eine formal-strukturelle Erzählanalyse ermöglicht allerdings die Beschreibung eines strukturell implizierten Sinnspektrums – bspw. korrespondiert das Thema Eifersucht mit der figuralen Dreieckskonstellation. So bestehen individuell und kulturell mehr oder weniger gesicherte Verbindungen zwischen bestimmten Formen und be-

stimmten Inhalten. Zudem lassen manche (dramaturgische) Formungen einer Erzählung die gezielte Ableitung von Hypothesen über rezeptive Anschlüsse zu.

Diese Punkte sollen bei der Entwicklung eines praktikablen Filmanalysemodells angemessene Beachtung finden und durch ein entsprechendes Theoriedesign entschärft werden: Der Anspruch besteht darin, auf die von Leschke und Jahraus geübte Kritik an der hermeneutischen Methode zu reagieren, ohne die strukturalistisch-formalistischen Anteile der psychoanalytischen Beobachtungsroutinen auszuschließen. Neben der methodischen Kritik ist also auch die Produktivität der *systematischen* Anteile des Umgangs mit Erzählungen psychoanalytischer Prägung zu betonen, die sich vor allem in der narratologischen Analyse von Figuren, Handlungen und Konflikten zeigt und die durchaus wertvolle Beobachtungsunterscheidungen bereitstellt. Ein weiterer Anspruch an das zu entwickelte Filmanalysemodell besteht im Anschluss an die erzählanalytischen Ansätze der NP/NPT darin, ein Analyseinstrument zu entwickeln, durch das sich das Spektrum von Mono- zu Polyvalenz im Hinblick auf zentrale Bereiche einer Erzählung näher bestimmen lässt.

Durch den Einsatz des hier zu entwickelnden Filmanalysemodells sollen Filmbeobachtungen in systematischer Weise auf typische Strukturen und Formen fokussiert werden. Dabei ist im Anschluss an die Kritik der ausgewählten Ansätze nochmals zu betonen, dass es nicht möglich ist, von den *Strukturen* oder *Formen* auf die *Bedeutung* oder den *Sinn* einer Erzählung zu schließen. Aber die *Formen* und *Strukturen* des Materials erzeugen einerseits ein bestimmtes *Sinnspektrum*, andererseits legen sie bestimmte Formen des rezeptiven Anschlusses nahe und blockieren zugleich andere. Das materiell implizierte Spektrum der ‚Sinnproduktion‘ sollte im Objektbereich verbleiben, zugleich aber so präzise wie möglich beschrieben werden.

Da sich über die dramaturgische Formung von Erzählungen Erwartungen beim Publikum erzeugen lassen, die im weiteren Erzählverlauf erfüllt oder enttäuscht werden können, ermöglicht die Analyse der dramaturgischen Formung, Hypothesen zu typischen Plotkonstruktionen (bspw. tragisch oder komisch) zu entwickeln – und daraus lassen sich wiederum Vermutungen zum emotionalen Potenzial einer Erzählung ableiten. Die Wahrnehmung von Formen beansprucht mentale Kapazitäten, die einen Beobachter höchstwahrscheinlich wenigstens für kurze Zeit von den Inhalten ablenken.

Aus dem Vergleich der unterschiedlich motivierten erzählanalytischen Bemühungen lässt sich weiterhin folgern, dass sich ein filmanalytischer Ansatz, der sich ausdrücklich

auch für die rezeptiven Anschlüsse von ungeschulten Beobachtern interessiert, einen Schwerpunkt auf die narrativen Strukturen legen soll. Die narrative Analyse soll in erster Linie auf die normativen und dramatischen Strukturen ausgerichtet sein, denn die funktionalen Konnexe dieser Strukturen (bspw. die Figurenkonzeption) bieten sich an, um Erzählalternativen zu entwickeln.

Des Weiteren soll das Filmanalysemodell ein ausdifferenziertes Begriffsinstrumentarium und entsprechende Analysekategorien aufweisen, die zu einer präzisen Beschreibung des Handlungs-, Interaktions- und Konfliktgeschehens führen. Dabei nehmen insbesondere die Figuren einen prominenten Stellenwert ein, denn über die Analyse der Figurenkonzeption und -konstellation lassen sich typische Plotstrukturen erschließen. Zu guter Letzt soll das Modell so abstrakt konzipiert sein, dass es sich auf alle Erzählungen, d.h. nicht nur auf Filme, sondern auch auf Literatur und Computerspiele, anwenden lässt. Durch die komparative Analyse mehrerer Erzählungen besteht dann die Möglichkeit, *intermediale* Strukturähnlichkeiten und -unterschiede (bspw. im Bereich der Handlungs- oder Interaktionsmuster) festzustellen.

2 Systemtheoretisches Beobachten

Aus den Leitlinien, die für die Entwicklung eines praktikablen Filmanalysemodells formuliert wurden, ergibt sich die Frage, welches theoretische Rahmenwerk sich anbietet, um das Kommunikationsgeschehen zum Thema Film darzustellen. Denn die raffiniertesten Ergebnisse einer Filmanalyse erweisen sich als nutzlos, wenn nicht beschrieben werden kann, wie sie in sozialen Netzwerken für Anschlüsse sorgen. Im Folgenden wird es daher darum gehen, eine Beschreibungssprache zu entwickeln, die sich dazu eignet, die Kommunikationen im Anschluss an die Filmanalyse adäquat zu beschreiben.

Trotz der Tatsache, dass systemtheoretisch-konstruktivistische Theorieansätze auf manche Elemente verzichten, die auf den ersten Blick vielleicht wichtig erscheinen mögen,¹⁴⁷ soll hier auf ein systemtheoretisches Theoriedesign zurückgegriffen werden, denn das – so wird sich zeigen – birgt unverzichtbare Vorteile für die Einbettung filmanalytischer Beobachtungen in soziale Zusammenhänge.

Ein weitgehend unbestrittener Vorteil systemtheoretischen Denkens besteht darin, dass Einzelphänomene nicht mehr isoliert untersucht und multifaktorielle Kausalitätsgefüge nicht mehr auf Einzelrelationen reduziert werden, um direkte Ursache-Wirkungsbeziehungen zu eruieren. Stattdessen umfasst der Systembegriff gemeinhin eine Menge von Elementen sowie deren Beziehungen zueinander.

„Es wird eine Ganzheit betrachtet, deren Elemente in seinem Bedingungsgefüge in Wechselbeziehung stehen, das heißt, jedes bestimmt die Bedingungen aller anderen. Untersuchungsgegenstand sind dementsprechend Strukturen, Funktionen, die Relation von Elementen innerhalb eines Gesamtgefüges, die Regeln der Interaktion, die Transformationen von Systemzuständen“ (Simon 1994, 39).

Die systeminternen Relationen sind also nicht willkürlich oder gar chaotisch, sondern organisiert.¹⁴⁸ Die Forschungsfragen lauten, *ob* und vor allem *wie* sich komplexe Wechselbeziehungen und damit Systemprozesse beschreiben lassen.¹⁴⁹ Als Metatheorie

¹⁴⁷ Bspw. stabile und positive Sinn-, Subjekt-, Kommunikations- und Interaktionsbegriffe.

¹⁴⁸ Mit dem Begriff „organisierte Komplexität“ bezeichnete von Bertalanffy (1948, 1957, 1968) die zeitgleich geschehenden Wechselwirkungen von Elementen und wendete sich von der logischen Untersuchung von Sachverhalten mit kausal determinierten Einzelrelationen ab.

¹⁴⁹ Mit dem Sprung von der Kybernetik erster Ordnung, die systeminterne Steuerungs- und Regelungsprozesse als die Beobachtung mechanistischer Zusammenhänge in den Blick nahm, zur Kybernetik zweiter Ordnung durch Heinz von Foerster (1974) wurde die Selbstbezüglichkeit eingeführt: Die Beobachter beobachteten von nun an Beobachter.

ermöglicht die Systemtheorie es, prinzipiell inkommensurable Ansätze aus verschiedenen Disziplinen komparativ unter sich zu vereinen.

„Daß systemtheoretische Ansätze in den Vordergrund zu stellen sind, rechtfertigt sich dadurch, daß sie bislang als einzige versprechen, eine integrative Leistung zu erbringen und ein Gesamtmodell, das all jene Divergenzen der Einzelpositionen übergreift [...]“ (Jahraus 1999, 244).

So können durch die Metabeobachtung etablierter Beobachtungsroutinen¹⁵⁰ sowohl Differenzverhältnisse, als auch Ausdifferenzierungsprozesse, und -routinen vergleichend observiert werden; dies freilich, ohne je den Anspruch darauf erheben zu können, die Güte des einen oder anderen Ansatzes am Erreichen einer nicht zu erlangenden ‚Wahrheit‘, ‚Objektivität‘, oder ‚Richtigkeit‘ messen zu können. Durch die Integration verschiedener traditioneller Formen der Materialbeobachtung wird deutlich, ob und wann im Rahmen der Filmbeobachtung strukturhomologe Inferenzbildungen stattfinden. Solche Strukturhomologien besitzen allerdings lediglich korrelative Qualität, sie können auch rein zufällig sein und müssen nicht in kausalem Bezug zueinander stehen.

Dennoch sprechen signifikante Ähnlichkeiten in der interparadigmatischen Beobachtung filmischen Materials dafür, dass an besagten Stellen besondere Merkmalskonstellationen zu finden sind, die rezeptive Effekte zumindest erwarten lassen. Neben ihren Vorteilen als Metatheorie bietet sich die Systemtheorie auch als genuin deskriptive Theorie der Beobachtung an. Mit dieser Qualität wurden ihr vor allem im sozialwissenschaftlichen Kontext erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet.

Ein weiterer Vorteil für die wissenschaftliche Reflexion liegt in der normativen Neutralität der systemtheoretischen Beschreibungen, da weder die gewählte, noch die nicht gewählte Seite einer Unterscheidung, die im Vollzug des re-entries stabilisiert wird, moralisch gekennzeichnet werden. Zwar bedingt die Wahl die weitergehende Fokussierung der Aufmerksamkeit auf eine Seite, dennoch betont das differenzbasierte Theoriedesign, dass immer auch jeweils die andere Option möglich gewesen wäre.

Die Beobachtung des empirischen Beobachtungsgeschehens geht zudem davon aus, dass multiple Beschreibungen des filmischen Geschehens durchaus der Normalfall sind und zuerst einmal alle getroffenen Entscheidungen über Unterschiede als solche möglich sind. Die normative Neutralität der Filmbeschreibungen ist vor allem in der Kom-

¹⁵⁰ Hier sind vor allem die vorgestellten Paradigmen Hermeneutik, Formalismus und Strukturalismus zu nennen, die im historischen Rückblick über eine ausgiebige kritische Reflexion verfügen und damit eine historisch und systematisch gesättigte Tradition aufweisen.

munikation über Filme extrem wichtig, denn die Fähigkeit, Filmbeschreibungen und wahrscheinliche Rezeptionseffekte wertneutral zu formulieren, hilft anderen Rezipienten dabei, die eigenen Rezeptionspräferenzen möglichst differenziert zu erarbeiten, weil sie nicht frühzeitig mit möglicherweise irritierenden Ab- oder Aufwertungen konfrontiert werden.

Ein systemtheoretisch-konstruktivistisches Theoriesetting besticht weiterhin dadurch, dass es sich auf alle Phänomenbereich anwenden lässt.¹⁵¹

„Die Systemtheorie bietet sich an, weil sie sich mit der *Form* von Prozessen und Strukturen unabhängig von ihrer materiellen Beschaffenheit, beschäftigt. Sie kann also für all die Phänomenbereiche (den Organismus, die Psyche, das Interaktions- oder Kommunikationssystem) [...], einen einheitlichen Theorierahmen anbieten“ (Simon 1994, 51).

Für dieses filmanalytische Projekt bietet sich eine systemische Rahmenkonstruktion insbesondere an, weil sie es einerseits ermöglicht, Meta- und Objektsprache voneinander zu trennen und andererseits die Chance bietet, somatische (biologische), psychische, soziale und symbolische Sachverhalte miteinander in Verbindung zu bringen, ohne jedoch die einzelnen (systemspezifischen) Prozesse kausal miteinander zu verbinden. Das auf systemtheoretischer Basis zu entwickelnde Begriffsinstrumentarium soll es vielmehr ermöglichen, redundante Organisationsformen, funktionale Zusammenhänge, Zuordnungsroutinen und Regelmäßigkeiten (vgl. Simon 1994, 36) zu beobachten. Mithin geht es um die Beschreibung von Erwartungs- und Irritationsroutinen, die sich an den psychischen, sozialen und somatischen Systemgrenzen als differenzielle Effekte zeigen und für die ein filmischer Stimulus wahrscheinlich verantwortlich zeichnet. Dabei erweist sich gerade der hohe Abstraktionsgrad der systemtheoretischen Terminologie als vorteilhaft, da die hinter den zentralen Begriffen stehenden Konzepte nicht dinggebunden sind und deshalb geeignet sind, für inter- und transdisziplinäre begriffliche Kompatibilitäten und theoretische Anschlüsse zu sorgen.

Der von Luhmann etablierte und von einigen Nachfolgern (u.a. Fritz B. Simon, Oliver Jahraus und Peter Fuchs) weiter entfaltete und applizierte Theoriebaukasten bietet die Möglichkeit, ein Filmanalysemodell zu stützen, das als Anleitung für eine nicht-normative, komparative und metareflexive Filmbeschreibung genutzt werden kann. Sie ist *nicht-normativ*, weil Beobachtungen wertneutral in Dichotomien angeordnet werden

¹⁵¹ Bestes Beispiel für diese Tatsache ist Luhmanns eigenes publizistisches Schaffen nach der Veröffentlichung seiner „Theorie sozialer Systeme“ im Jahr 1984: Er wandte seine Theorie der Reihe nach auf die unterschiedlichsten Gesellschaftsbereiche an.

können. Sie lässt sich *komparativ* verwenden, weil sie kritische Punkte des Films fokussiert, die *jeden* Film betreffen, so dass die Ergebnisse leicht miteinander verglichen werden können.¹⁵² Und sie ist *metareflexiv*, weil sie das Bewusstsein des Filmanalytikers für die Relativität jeder filmanalytischen Beobachtung schärft.

„Was Luhmanns Theorieanlage im Vergleich zur Tradition jedoch tatsächlich unterscheidet, ist nicht nur die Relativität der Beobachtungen, sondern die aus dieser Relativität erwachsende Sensibilität für Kontingenz: *Alles könnte auch anders sein!* Während *transzendente* Begründungen zumindest den Anspruch der alten Ontologie auf Einheitschiffren und Kausalnotwendigkeiten beerben, stellt Luhmanns *operative* Begründung Differenz in den Vordergrund, nämlich sowohl die Differenz der Beobachterperspektiven, als auch die mögliche Differenz in der multiplen Beobachtung *gleicher* (sic!) Sachverhalte“ (Nassehi 1992, 67).

Die erkenntnistheoretischen Grundlagen systemtheoretischer Ansätze wurden interdisziplinär entwickelt und haben zwischen den 1940er- und 1980er-Jahren den Eingang in zahlreiche Disziplinen gefunden (vgl. Baecker 2005, Simon 2007). Dabei hat das ‚Systemdenken‘ vor allem für die Geisteswissenschaften eine paradigmatische Wende eingeleitet¹⁵³ – allerdings blieb die Resonanz auf den deutschen Sprachraum beschränkt (vgl. Schmidt 2000, 21).

Während traditionelle Paradigmen wie die Hermeneutik, die Phänomenologie und die Semiotik die logische Relation von erkennendem Subjekt zu erkanntem oder auch verstandenem Objekt sowie Formen der Intersubjektivität oder Mutualität zu ergründen suchen, besteht der Anspruch der Systemtheoretiker¹⁵⁴ darin, die bis dato ontologisch gedachten Entitäten samt ihrer konkret modulierten Beziehungen nicht als gegebene Identitäten zu begreifen, sondern sich der transzendentalen Horizonte zu entledigen: Differenzbasierte Methoden, temporale Dynamiken, multiple Konstruktionen verschiedener Beobachtungsinstanzen sowie selbst- und fremdreflexive Bezüge sollen für die Einsicht sorgen, dass Sinn, Bedeutung und Erkenntnis als solche nicht zu haben sind, sondern stets auf den Unterscheidungen von Beobachtungsinstanzen beruhen.

¹⁵² Das betrifft sowohl die Ergebnisse *eines* Beobachters, der *viele* Filme analysiert hat, als auch die Ergebnisse *mehrerer* Beobachter, die *einen* Film analysiert haben.

¹⁵³ Vgl. u.a. De Berg/Prangel 1993, 1995; De Berg/Gumbrecht 1997; De Berg/Schmidt 2000; Jahraus/Scheffer 1999; Jahraus/Ort 2000, 2001; Jahraus 2003, 2004; Simon 1994; Simon 2004, 19ff.

¹⁵⁴ „Es gehört ja auch zum Selbstverständnis von Systemtheoretikern vor allen Dingen Theoretiker zu sein. Sie unterscheiden sich von vornherein von allen anderen durch diesen Nachdruck auf Theorie und die Behauptung ihres Selbstwertes. Sie werden nicht umsonst von den Kritikern an der geringen Nützlichkeit, der hohen Abstraktion, der stets mitproduzierten Dunkelheit der Theorie angefochten. Sie wissen, dass das, was letztlich bei allem Verstehen auf dem Spiele steht, Theorie ist – ob implizite oder explizite Theorie“ (Clam 2004, 309).

So werden ‚Realität‘ und ‚Sinn‘ in multiplen und dynamischen Konstruktionen aufgelöst, vollständige Fremd- und Selbstbeschreibungen werden – letztere noch erschwert durch den blinden Fleck¹⁵⁵ – zur andauernden Herausforderung, Objektivität wird unmöglich, Intersubjektivität wird problematisch. Zwischen euphorischer Aufbruchstimmung, pragmatischen Applikationsbestrebungen und deutlicher Ablehnung¹⁵⁶ kondensieren solide Skepsis und konstruktive Kritik.¹⁵⁷ Einerseits entsteht durch die Entwicklung von Unterscheidungsreihen und binären Codes für spezifische Phänomenbereiche eine hohe Flexibilität. Andererseits entsteht aus dieser theoretischen Freizügigkeit aber auch eine derart große Verunsicherung, dass ihr wissenschaftlicher Status stetig wieder in Frage gestellt wird.¹⁵⁸

Während man sich im paradigmatischen Schutz von Hermeneutik, Phänomenologie oder auch Semiotik noch an traditionellen Setzungen, Letztbegründungen und teleologischen Horizonten orientieren kann, werden diese Fixpunkte in der Systemtheorie gemieden. Sie stellt eher eine Art universalen Theoriebaukasten zur Verfügung, der in entsprechender Standardausrüstung mit prototypischen Begriffen geliefert wird – allerdings auch mit den theoretischen Rückkopplungseffekten, die der zum Bastler werdende Nutzer selbst zu berechnen hat.

Auch in die Kultur- und Medienwissenschaften hat die systemtheoretische Perspektive in den letzten Jahrzehnten Einzug gehalten, stellt sie doch gerade hier eine attraktive Alternative dar, um bekannte Objektbereiche (Werke, Genres, Medienangebote u.ä.) auf neue Weise zu betrachten.¹⁵⁹ Insbesondere über die systemtheoretischen Ausführungen Luhmannscher Provenienz ist sehr viel diskutiert und geschrieben wor-

¹⁵⁵ Die Metapher geht auf Gehlen zurück: „Hier ist ein blinder Fleck im Bewusstsein, denn es gibt keine versuchsweise Aufhebung des Ichbewusstseins in der lebenden Reflexion“ (Gehlen 1962, 309).

¹⁵⁶ Bspw. Bender: „In Anbetracht der unerhörten politischen Anstrengungen, die derzeit auf der Ebene der westlichen Nationalstaaten, der europäischen Gemeinschaft und der Weltgemeinschaft erbracht werden, ist die Deutung des Politischen, wie Luhmann sie vornimmt, geradezu verhängnisvoll bedenkenlos“ (Bender 2000, 34).

¹⁵⁷ Vgl. u.a. Baecker 2005, Bender 1989, Clam 2002, 2004; De Berg/Schmidt 2000, Hörmann 1994, Merz-Benz/Wagner 2000, Weber 2005.

¹⁵⁸ So räsoniert Jean Clam: „Unsere Hypothese ist, dass Luhmanns gattungsmäßig kaum konturierbare Theorie – ist sie Soziologie, Wissenschaftstheorie oder eine neue Art von freizügiger, enzyklopädischer Philosophie? – eine Überbietung der bisherigen Form von Philosophie darstellt. Sie konstruiert ihre eigenen Grundlagen und versteht sich als eine aktiv betriebene Konstruktion aus Teilen“ (Clam 2002, 43). Oder Baecker: „Trotzdem ist sie [die Systemtheorie; HH] Wissenschaft, rationalisierende Unterscheidung von Problemstellung und Problemlösung, und Magie zugleich, nämlich eine Praxis, die davon ausgeht, das man nicht wissen kann, was man wissen müsste, wenn man sich auf sie, die Praxis, einlässt“ (Baecker 2005, 9). Siehe auch Fuchs 2004a, 41.

¹⁵⁹ Siehe bspw. Schmidt 1991 [1980/1982].

den, was wohl u.a. darin begründet ist, dass Luhmann seine Aufmerksamkeit auch den genuin kultur- und medienwissenschaftlichen Objektbereichen gewidmet hat – etwa der Literatur, Semantik, Kunst und Medientheorie. Allerdings zeigt sich auch die Systemtheorie als eine heterogene Diskurslandschaft (vgl. Baecker 2005, 17), in der auf vielfältige Art und Weise auf den Systembegriff rekurriert wird. Luhmanns Ausführungen zur Theorie sozialer Systeme lassen sich als Kommunikations- sowie Beobachtungs- oder auch Entwicklungstheorie lesen.¹⁶⁰ Im Folgenden wird die Systemtheorie in erster Linie als Theorie der Beobachtung – überwiegend im Anschluss an die Ausführungen von Peter Fuchs (2004) – verwendet werden.

2.1 Zur allgegenwärtigen Operation der ‚Beobachtung‘

Das zentrale Konzept der Beobachtung ist in der Systemtheorie nicht primär an sinnliche Wahrnehmung gebunden; es ist abstrakt und steht nicht für eine privilegierte Erkenntnisform. Luhmanns Begriff der Beobachtung bezeichnet gerade keinen Bewusstseinsakt im Sinne einer an die menschlichen Sinne gebundenen Wahrnehmungsleistung, sondern die Basisoperation selbstreferentieller Systeme:

„Beobachten ist nichts weiter als das Handhaben einer Distinktion wie zum Beispiel System und Umwelt. Es ist keine schon auf Erkenntnisgewinn spezialisierte Operation, es ist keine Analyse“ (Luhmann 1984, 245).

Damit beharrt Luhmann auf einem „Begriff des Beobachtens, der nicht vorab schon psychisiert verstanden [...] wird. Beobachtung wird hier als ein differenztheoretischer Begriff eingeführt. Beobachten ist das unterscheidende Bezeichnen“ (Luhmann 1995a, 47).¹⁶¹ So wird die Beobachtung von Luhmann generalisiert, funktionalisiert und auf Selbstreferenz umgestellt: Umweltkontakt wird nicht mehr als „Perzeption einer ansich-seienden Umwelt“ gedacht, sondern als „Ergebnis selbstreferentieller Operationen“ (Nassehi 1992, 51). Demgegenüber beharrt Luhmann auf der Universalität von Beobachtung, die weder durch Erkenntnis noch durch Verständnis belohnt wird; was bleibt, ist die Tatsache, dass die Welt unermüdlich beobachtet wird und die Option, die aktualisierten Potenziale zu beschreiben.

¹⁶⁰ Vgl. Fuchs 2004a, Nassehi 1992, 49; Schmid 2000a, 141.

¹⁶¹ Simon führt aus im Anschluss an Spencer Brown: „Alle Operationen eines Beobachters lassen sich zurückführen auf Grenzziehungen, d.h. die damit verbundenen Innen-Außen-Unterscheidungen und die Bezeichnung der beiden Seiten der Unterscheidung. Beobachten heißt unterscheiden und bezeichnen“ (Simon 1993, 60).

2.1.1 Beobachtungsinstanzen

Jede Art von systemtheoretisch fundierter Beobachtung ist prinzipiell quellenfrei zu denken: „Unsere Vorstellung von der Beobachtungswelt ist die einer quasi mit Autoren der Beobachtung durchpunkteten Welt“ (Fuchs 2004a, 16). Die allgegenwärtige Beobachtung wird folglich einer unendlichen Menge abstrakter, nicht einmal ansatzweise kohärenter ‚Beobachtungsinstanzen‘ zugeschrieben, so dass sprachlich auf das Konzept der ‚Figur des Beobachters‘ zurückgegriffen wird:

„Der Beobachter ist damit das Komplement einer komplexen, sich selbst organisierenden Welt. Für ihn gilt ebenfalls, was er über die Welt entdeckt: er ist komplex, das heißt außerstande, sich selbst zu durchschauen, und organisiert auf dieser Grundlage sich selbst“ (Baecker 2005, 14).

Es besteht allerdings die Möglichkeit, die untersuchten Phänomene „differenzvergesen“ und „ontologisierend“ zu beschreiben, indem die errechneten Werte imaginärer Beobachter personifizierend benannt und ihnen typische Beobachtungsstrategien zugeordnet werden (vgl. ebd., 16f). Mit der Entscheidung, eine Person als Beobachtungsinstanz zu beobachten, erfolgt eine intentional vorgenommene Zurechnung von Beobachtungen auf einen Kristallisationspunkt; dieser kann dann auch als Person, Rezipient oder Zuschauer bezeichnet werden.

2.1.2 Beobachtung erster und zweiter Ordnung

Die Systemtheorie unterscheidet zwei Beobachtungsmodi: Die Beobachtung erster und zweiter Ordnung. Grundsätzlich besteht der Unterschied dieser beiden Modi darin, dass auf erster Ebene beobachtend operiert wird und auf zweiter Ebene beobachtet wird, dass beobachtend operiert wird. Die Beobachtung erster Ordnung entspricht somit einer quasi-ontologischen Position, die das stete ungefilterte Wahrnehmungsgeschehen bezeichnet; und diese Wahrnehmungen werden auf zweiter Ebene wiederum durch rekursiv-differentielle Operationen als Imaginationen beobachtet. Die Beobachtung zweiter Ordnung entspricht damit der Beobachtung von Unterscheidungen, d.h. der Beobachtung von Zentrierungen zu Identitäten; und hier findet auch Theoriebildung statt.

Ein Problem für die Theoretisierung von Rezeption besteht demzufolge darin, dass die Beobachtungen erster Ordnung nicht eindeutig von den Beobachtungen zweiter Ordnung zu unterscheiden sind. Sie finden nicht nur gleichzeitig statt, sondern die Beobachtungen zweiter Ordnung basieren auf den Unterscheidungen, die von der Beobachtung erster Ordnung geliefert werden, so dass ein Abhängigkeitsverhältnis besteht,

das für die Theoriegestaltung problematisch wird, wenn bei der Theoretisierung von ‚Analyseprozessen‘ Theoriesprache und Gegenstandsbeobachtung separiert werden sollen. Luhmanns Beobachtungskonzeption eignet sich paradoxer Weise eher für die hermeneutische Interpretation, in der die Rede über einen Gegenstand mit der Erzeugung eines Neuen zusammenfällt. Im Folgenden werden die Beobachtungen erster und zweiter Ordnung daher an mancher Stelle als unterscheidbar gehandhabt. In solchen Fällen wird auch ihre zeitliche Verschränkung hypothetisch aufgehoben und die Beobachtungen erster Ordnung so behandelt, als gingen sie den reflexiven Prozessen auf zweiter Ebene voraus.

Systemtheoretisches Beobachten bedeutet nun gemeinhin das Treffen von Unterscheidungen und bewirkt so die Konstruktion von Realität durch das sukzessive An sammeln (im Sinne von systeminternem Erzeugen) von Informationen. Die Beobachtung erster Ordnung ist an den Zeitverlauf gebunden, sie erfolgt unmittelbar und ist nicht beeinflussbar; sie passiert schlicht unaufhaltsam stetig:

„Auf der Beobachtungsebene erster Ordnung steht die Welt, die durch Beobachtungen inszeniert wird, außer Frage. Wie komplex Beobachtung auch immer werden mag, sie ist Beobachtung von Etwas, das im Moment der Bezeichnung als nicht fraglich behandelt wird. Wenn beobachtet wird, fällt unausweichlich diese Art von Realität an, der niemand entkommen kann, wie revidierbar sie schon im nächsten Moment erscheinen mag. In jeder Aktualität findet sich für die Operation der Beobachtung keine Revisionsmöglichkeit. Es geschieht, was geschieht. Und: Was geschieht, geschieht un-austauschbar“ (ebd., 21).

Problematisch an diesem Beobachtungskonzept ist die Tatsache, dass Beobachtung tautologisch ist, denn Beobachtung beobachtet, was sie beobachtet. Zudem ist sie selbstreferentiell, da sie strikt selbstbezogen operiert und das, was sie beobachtet durch Beobachtung selbst erzeugt. Im Rahmen der Beobachtung erster Ordnung kann daher eine höhere Differenzierung nur *quantitativ* erreicht werden, indem *mehr* Unterscheidungen erfolgen. Der Sprung zur Beobachtung zweiter Ordnung bedeutet demgegenüber jedoch einen *qualitativen* Unterschied durch Reflexivität. Die Beobachtung zweiter Ordnung vollzieht sich folglich mittelbar-reflexiv, da sie auf die unmittelbare Beobachtung anderer Beobachtungsprozesse zurückgreift und beobachtet, wie man selbst bzw. wie andere beobachten, genauer gesagt: beobachtet haben.

„In der Beobachtung zweiter Ordnung wird ein Beobachter konstruiert, der etwas auf Grund von Unterscheidungen sieht, und: Diese Unterscheidungen werden beobachtet“ (ebd., 21).

Sie prüft dabei, welche Unterscheidungen im Rahmen der Beobachtung erster Ordnung zur Konstruktion von Realität verwendet wurden. Auch die Beobachtung zweiter Ordnung akkumuliert somit Informationen und kann in Bezug auf das Treffen von Unterscheidungen als Beobachtung erster Ordnung bezeichnet werden; zur Beobachtung zweiter Ordnung wird sie durch den Blick auf das *Wie* des Beobachtens:

„Die Beobachtung zweiter Ordnung bezeichnet Unterscheidungen, und sie unterscheidet Unterscheidungen von anders möglichen Unterscheidungen“ (ebd., 22).

Die Beobachtung zweiter Ordnung bringt den unverzichtbaren Vorteil mit sich, dass sie die „blinden Flecken“ der Beobachtung erster Ordnung beobachten kann, denn ein zweiter Beobachter kann beobachten, was der erste Beobachter nicht sieht: nämlich *wie* er beobachtet. Beobachtung bleibt allerdings auch nur so lange unproblematisch, so lange sie nicht versucht, sich selbst zu beobachten, denn in diesem Moment fallen Erkenntnisgegenstand und Ursprung der Erkenntnis zusammen. Wenn ein Beobachter einen Beobachter dabei beobachtet, wie dieser beobachtet, dann entfaltet sich Luhmanns paradoxe Denkform des re-entries. Die Verantwortung dafür, wann und wo Einschnitte gesetzt werden, *wie* definiert wird, *wer oder was* anhand welcher Kategorien beobachtet – identifiziert, unterschieden, bezeichnet wird – obliegt allein der Beobachtungsinstanz.

2.2 Neuralgische Punkte der Luhmannschen Systemtheorie

Im wissenschaftlichen Diskurs wird vor einigen Gefahren gewarnt, die insbesondere von der Systemtheorie Luhmannscher Provenienz ausgehen sollen. Dazu gehört der hohe Grad der Abstraktion und der dadurch drohende Verlust des „Bodenkontakts“ (vgl. Starnitzke 1992, 83f), die von Peter Fuchs diskutierte und auch bei Derrida auftauchende „Tatsache des Referenzschwundes“¹⁶² sowie der „Aufbau von Hyperreflexivität“ (Clam 2004, 319).

Weiterhin werden der Systemtheorie zwei schwerwiegende Konsequenzen angelastet, die gerade für medien- und kulturwissenschaftliche Fragestellungen von Belang sind: Ein „Entsubjektivierungsprozess“ (Weber 2005, 57), der das Verschwinden des Subjekts, und damit auch das Verschwinden der Rezipienten bedinge und die durch eine „texttheoretische Selbstblockade“ (Ort 1993, 271) ausgelöste „Abkehr vom Text“ (Jahraus 2004, 307), die als Abkehr vom medialen Material verstanden werden kann.

Im Folgenden sollen daher insbesondere vier neuralgische Punkte der Systemtheorie Luhmannscher Prägung näher beleuchtet werden, weil sie sich maßgeblich auf die Theoriearchitektur dieses Projekts auswirken. Es handelt sich *erstens* um die Umstellung von der Identitätslogik auf Differenzlogik, *zweitens* um die Umstellung von Kausalität und Erkenntnis auf die allgegenwärtige Verschränkung von Bewusstsein und Kommunikation, *drittens* um das Verschwinden des Subjekts, des Sinns und der Texte, d.h. des medialen Materials, und *viertens* um die Probleme bei der Konstruktion von Intersubjektivität.

¹⁶² „Dabei ist klar, daß in seiner [Derridas; HH] Theorie (wenn man es denn eine Theorie nennen darf) wie in der Systemtheorie [...] referable Kerne fortwährend erlöschen [...]“ (Fuchs 2001, 224).

2.2.1 Differenzlogik statt Identitätslogik

Luhmann erhebt mit seiner Systemtheorie den gewaltigen Anspruch, Gesellschaftsprozesse besser erfassen zu können, als es die empirische Sozialforschung sowie klassische Theorien der Soziologie vor ihm zu leisten vermochten (vgl. Luhmann 1984, 7). Vor allem die konsequente Umstellung auf eine Differenzlogik mit reflexiven Bezügen soll es ermöglichen – ausgehend von der Setzung der Differenz von System und Umwelt – soziale Ent- und Ausdifferenzierungsvorgänge adäquat(er) zu beschreiben.¹⁶³

Dazu konstruiert Luhmann ein theoretisches Modell, mit Hilfe dessen er Emergenzeffekte modulieren kann: Er beginnt mit der Setzung eines abstrakten Beobachters, der ‚System‘ und ‚Umwelt‘ unterscheidet. Diese erste Leitdifferenz ist dafür verantwortlich, dass sich Systemgrenzen ausbilden; Umwelt ist stets systemrelativ und System stets umweltrelativ zu denken (vgl. Luhmann 1984, 244). Damit gewinnt die Systemtheorie ihre differenztheoretische Basis und verzichtet im gleichen Zug auf einen positiv-ontologisch fixierten Gegenstandsbereich (vgl. ebd., 115f).

In einem zweiten Theorieschritt wird diese Leitdifferenz auf der Systemseite in sich selbst hineinkopiert, so dass die Systeme die System/Umwelt-Differenz, auf der sie selbst bestehen, für ihre selbst- und fremdreferenten Beobachtungen und Unterscheidungen nutzen können (vgl. ebd., 26). Dieser so genannte ‚re-entry‘¹⁶⁴ sorgt für die Ausdifferenzierung der Systeme und damit für die Entstehung von Komplexität (vgl. Luhmann 1997, 182). Systeme sind nun in Abgrenzung zur Umwelt definiert; sie konstruieren ihre eigene Identität in Differenz zu ihrer Umwelt und während die Operation der Beobachtung der Prozess ihres Entstehens *ist*, können sie diesen zugleich *intern handhaben* und *beobachten* (vgl. Luhmann 1984, 26f).

Die Fähigkeit von Systemen, sich selbst und die Umwelt durch beobachtendes Unterscheiden oder auch unterscheidendes Beobachten zu erzeugen und im Verlauf dieser sowie weiterer Operationen auf getroffene Unterscheidungen resp. Beobachtungen zurückzugreifen, entspricht allerdings einer logisch unzulässigen Selbstinklusion, die auf

¹⁶³ „Reflexionsverhältnisse dieser Art revolutionieren nicht nur die klassische Subjekt-Objekt-Epistemologie; sie entdogmatisieren und ‚naturalisieren‘ nicht nur die Wissenschaftstheorie; sie erzeugen auch ein sehr viel komplexeres Objektverständnis durch ein sehr viel komplexeres Theoriedesign“ (Luhmann 1984, 25f).

¹⁶⁴ Der umstrittene Begriff des ‚re-entry‘ wurde aus George Spencer Browns Formkalkül importiert (vgl. Luhmann 1994b). „Die Differenz System/Umwelt kommt zweimal vor: als *durch* das System *produzierter* Unterschied und als *im* System *beobachteter* Unterschied“ (Luhmann 1992, 45).

der Verschleifung des Differenzbegriffs beruht: Auf die *Differenz* von System/Umwelt wird auf nächster Ebene wiederholt zurückgegriffen, um sie als *Differenz* von sich selbst (System) und Anderem (Umwelt) zu unterscheiden. Akzeptiert man die ‚Logik‘ dieses Vollzugs, erhält man ein stetes Unterscheiden der Differenz der Differenz von System und Umwelt, d.h. von dem, was sie auf erster Ebene (noch) nicht war (Umwelt) und auf zweiter Ebene durch die Unterscheidung geworden ist (Umwelt).

Durch ‚Selbstreferentialität‘¹⁶⁵ und ‚Autopoiesis‘¹⁶⁶ versetzt Luhmann seine Systeme sodann in Dynamik, womit er erreicht, was als das Zentrum seines theoretischen Fortschritts zu bezeichnen wäre: die Gratwanderung zwischen internen und externen Bezügen (Fremd- und Selbstreferenzen), die mit der Offen- und Geschlossenheit¹⁶⁷ von Systemen einhergeht (vgl. Luhmann 1984, 62ff) und es im Folgenden ermöglicht, die Stetigkeit von Kommunikation zu behaupten – und: die Wahrscheinlichkeit von Verstäändigung zu bezweifeln.

Luhmann treibt die Denkformen der Reflexivität an (und über)¹⁶⁸ ihre Grenzen, so dass es wichtig ist, die Reflexivität im Modus der Beobachtung zweiter Ordnung von der theoretischen Formel der ‚Selbstreferentialität‘¹⁶⁹ zu unterscheiden. Die basalen Selbstreferenzen erzeugen die grundlegende reflexive Dynamik, die für die steten (Ent-)Differenzierungsprozesse in Luhmanns Theorie sozialer Systeme verantwortlich ist und das Entstehen und Verschwinden von sozialen Systemen perpetuum-mobile-artig vorantreibt. In Analogie zu einem Perpetuum Mobile, das in seiner Eigenart als ‚sich ständig Bewegendes‘ nach einmaligem Anschub ewig in Bewegung bleibt, ohne auf fremde Energie angewiesen zu sein, besteht ein Faszinosum der Luhmannschen Theo-

¹⁶⁵ ‚Selbstreferentialität‘ bezeichnet die stete Bezugnahme der Systeme auf sich selbst: „Systeme müssen [...] eine Beschreibung ihres Selbst erzeugen und benutzen“ und somit „mindestens die Differenz von System und Umwelt systemintern als Orientierung und als Prinzip der Erzeugung von Informationen verwenden können“ (Luhmann 1984, 25). Siehe auch ebd. 58ff.

¹⁶⁶ Der Begriff der ‚Autopoiesis‘ besagt, dass das System sich selbst produziert, organisiert und reproduziert. Die ‚Selbstbeobachtung‘ als die „Einführung der System/Umwelt-Differenz in das System [...] ist zugleich ein operatives Moment der Autopoiesis, weil bei der Reproduktion gesichert sein muß, daß sie als Elemente des Systems und nicht als irgendetwas anderes reproduziert werden“ (Luhmann 1984, 63).

¹⁶⁷ „Für sie [psychische und soziale Systeme; HH] sind Grenzen keine materiellen Artefakte, sondern Formen mit zwei Seiten“ (Luhmann 1992, 45).

¹⁶⁸ „Die Geste ist hier [bei Luhmann; HH] eine der *vollständigen Entschränkung der Problematik*, die den neuen Titel: ‚Selbstreferenz‘ erhält und nun überall breiter angelegt wird als jeder bisherige Ansatz. Selbstreferenz wird weder auf das Ich noch auf die Sprache begrenzt, sondern an jede Erscheinung geknüpft [...]“ (Clam 2002, 49f).

¹⁶⁹ Zu Luhmanns „Theorem der mitlaufenden Selbstreferenz“ vgl. Luhmann 1984, 606; zu den drei Formen der Selbstreferenz, die das theoretische Verhältnis der Aufhebung von Geschlossenheit und Offenheit regulieren, siehe Luhmann 1984, 600f und Corsi 1997.

riebildung darin, die operative Geschlossenheit nicht als Selbstzweck sondern als „Bedingung der Möglichkeit für Offenheit“ (ebd., 606) auszuweisen und aus dieser Dynamik die eigenen Operationen entstehen zu lassen.¹⁷⁰

Die konsequente Selbstreferenzialität bringt mit sich, dass jede Bezeichnung von etwas sogleich wieder auf das Verhältnis von Bezeichnetem und Nicht-Bezeichnetem befragt wird. Allerdings handelt es sich dabei nicht um ein moralisches oder epistemologisches Fragen, das auf Fehlritte lauert, sondern um ein prozessual feststellendes oder auch festhaltendes Befragen, das stetig konstatiert, dass alles auch anders hätte unterschieden und bezeichnet – also beobachtet – werden können. Das systemtheoretische Verständnis von Selbstreferenzialität und (Selbst-)reflexion darf daher nicht mit der subjektphilosophisch gedachten Selbstreflexion, die im Dienst einer möglichen Fundierung des Ichs steht, verwechselt werden (vgl. Habermas 1968, Henrich 1982).¹⁷¹ Luhmanns (Selbst-) und Reflexionsbegriffe schließen *keinen* Subjektbezug und auch *keine* normative Tendenz ein, die auf Selbsterfahrung oder Selbsterkenntnis im Sinne von Selbstoptimierung verwiese. Sie sind als abstrakte Elemente funktional in den Theoriebau integriert und sorgen in erster Linie für Dynamik (vgl. Clam 2002, 51).

Ein Problem besteht nun darin, dass die Umstellung von der Beschreibung eines Gegenstands von einer Subjektlogik auf eine differenz- und damit reflexionstheoretische Basis zur permanenten Oszillation zwischen zwei Dimensionen – Selbst-/Fremdbeschreibung, Selbst-/Fremdreferenz, Innen/Außen, System/Umwelt – führt.

„Es ist eine Selbstillusionierung sinnkonstituierender Systeme, wenn sie meinen, zeitüberdauernde Identitäten habe es immer schon gegeben und werde es weiterhin geben, und man könne sich daher auf sie wie Vorhandenes beziehen. Alle Orientierung ist Konstruktion, ist von Moment zu Moment reaktualisierte Unterscheidung“ (Luhmann 1997, 44f).

Die theoretisch fundierte Konzentration auf die permanente Oszillation birgt stets die Gefahr, den stabilen Kontakt mit dem Gegenstandsbereich zu verlieren, denn Luhmann

¹⁷⁰ „Luhmanns Kommunikationstheorie gibt sich als ein Lehrstück der Autokatalyse – d.h. der rekursiven Wiedereinführung – der Folgeprobleme in den Verursachungszusammenhang“ (Schmid 2000a, 141).

¹⁷¹ Nach Henrichs ist die Fähigkeit zur Selbstreferenz in Form von Reflexion nicht nur ein wichtiges Kennzeichen, das den Menschen von Tieren und Pflanzen abgrenzt, sondern auch die unverzichtbare Voraussetzung dafür, ein Selbstverhältnis aufzubauen: „In allem seinem Verhalten verhält sich der Mensch zugleich auch zu sich selbst. Er kann sich kein Bild von seiner Welt machen, in das nicht ein Bild von ihm selbst eingezeichnet ist. In allen Zweifeln, die er hinsichtlich seiner selbst hat, kommt auch seine Weltorientierung ins Schwanken. Und wenn sich ihm eine neue Welterfahrung erschließt, so findet er sich auch in einem anderen Leben“ (Henrich 1982, 3). Zum (Selbst-)Reflexionsbegriff bei Luhmann in Abgrenzung zu Positionen des philosophischen Idealismus siehe Bender 1989. Zur soziologischen Theoriebildung siehe Kieserling 2000.

erhebt mit seinem konstruktivistischen Konzept von Beobachtung den Anspruch einer „radikalen De-Ontologisierung der Perspektive auf Gegenstände schlechthin“ (Luhmann 1984, 243).¹⁷² Die Beobachtungsergebnisse beruhen nicht mehr auf den gegebenen Merkmalen ihres Gegenstands, sondern hängen gänzlich von der beobachtenden Instanz ab. Das Beobachtete wird durch die Beobachtungen des Beobachters überhaupt erst konstruiert, so dass sich auch keine qualitativen Unterschiede von Beobachtungen mehr angeben lassen, die sich bei einer vermeintlichen Deckung von Beobachtungsprozess und Beobachtungsobjekt messen ließen.

„Die Beziehung ist reziprok, der Beobachter wird von seinem Objekt beobachtet. Die Tatsache des Beobachtetwerdens verändert das, was beobachtet wird. Beide Beobachtungsprozesse treten in eine Wechselbeziehung. Das tatsächliche Handeln und Verhalten der Beteiligten ist jeweils identisch mit ihrer Erkenntnis voneinander“ (Simon 1993, 106f).

Die Umstellung auf Ontogenese hat den Vorteil, dass sich Diskussionen über den ontologischen Status verschieben: Es kann nun nicht mehr darum gehen, was der Fall *ist*, sondern nur noch darum, was für den Fall *gehalten wird*. Die erste Position tendiert dazu, nach der graduellen Abhängigkeit der Realität von der menschlichen Erkenntnis zu fragen, gleichgültig ob die Existenz einer vollständig unabhängigen Realität angenommen wird (ontologischer Realismus) oder ob von einer partiellen Unabhängig ausgegangen wird (erkenntnistheoretischer Realismus). Im zweiten Fall wird thematisiert, *was wie* konstruiert wird, d.h., anhand welcher Unterscheidungen ein Sachverhalt beobachtet und demnach auch beschrieben wird. Während im ersten Fall also nach den Kriterien für die Erkenntnis von Wirklichkeit gesucht werden muss, kann im zweiten Fall nach alternativen Möglichkeiten der Konstruktion gefragt werden, und eben hier besteht in Abgrenzung zu hermeneutischen Methoden der unverzichtbare Vorteil einer konstruktivistischen Beobachtungstheorie für filmanalytische Projekte, deren Schwerpunkt

¹⁷² Luhmann selbst bleibt, was das Verhältnis von Realität und Erkenntnis betrifft, allerdings unentschieden und votiert letztlich für eine Art operativen Konstruktivismus, d.h. gegen die absolute Beliebigkeit der Relation von Konstruktion und Welt (vgl. Luhmann 1984, 8; 1989; 1997, 1126f; Nassehi 1992, 56f). Dabei wird eine ‚reale‘ Außenwelt nicht vollständig negiert, allerdings sind trotzdem keine eindeutigen Relationen zwischen Erkenntnis und Welt möglich. Die Realität ist keine Abbildung sondern eine nicht vollkommen willkürliche Konstruktion durch Beobachtung: „Niemand wird ja bestreiten wollen, daß es so etwas wie Sinn, Zeit, Ereignisse, Handlungen, Erwartungen usw. in der wirklichen Welt gibt. Das ist alles zugleich erfahrbare Realität und Bedingung der Möglichkeit der Ausdifferenzierung von Wissenschaft. Die entsprechenden Begriffe dienen der Wissenschaft als Sonden, mit denen das theoretisch kontrollierte System sich der Realität anpasst“ (Luhmann 1984, 13).

dann auf den *prozessualen Vergleich* unterschiedlicher Beobachtungsroutinen gelegt werden kann.

Es wird deutlich, dass ein systemtheoretischer Beobachtungsbegriff nichts mit dem zu tun hat, was im alltäglichen Sprachgebrauch gemeinhin als ‚menschliche Wahrnehmung‘ bezeichnet wird. Die *systemtheoretische Beobachtung* ist die basale Operation des Entstehens und Bestehens von sozialen Systemen. Wenn Beobachtung im Sinne von *menschlicher Wahrnehmung* beobachtet wird, dann handelt es sich um Zurechnungen, die psychische Systeme aus Informationen ableiten, die ihnen vorliegen. Bei den beiden wissenschaftlichen *Beobachtungsroutinen*, die in den ersten Abschnitten des ersten Kapitels diskutiert wurden, handelt es sich um institutionell etablierte Unterscheidungsreihen, die sich in der epistemologischen Genese als Paradigmen herauskristallisiert haben. In Anlehnung an ihre Prämissen vollzieht sich die professionelle Beobachtung von entsprechend geschulten Personen.

2.2.2 Bewusstsein und Kommunikation statt Kausalität und Erkenntnis

Luhmann unterscheidet drei Systemtypen samt der jeweils dazugehörigen konstitutiven Operationsweise: *biologische Systeme leben*, *soziale Systeme kommunizieren* und *psychische Systeme prozessieren Bewusstsein*; die Elemente des Bewusstseins bezeichnet Luhmann als *Vorstellungen* oder *Gedanken* (vgl. Luhmann 1984, 355f).

„Sie [psychische Systeme; HH] verwenden Bewußtsein nur im Kontext ihrer eigenen Operationen während alle Umweltkontakte (einschließlich Kontakte mit dem eigenen Körper) durch das Nervensystem vermittelt werden, also andere Realitätsebenen benutzen müssen“ (ebd., 355).

Bei psychischen und sozialen Systemen handelt es sich um *autopoietische* Systeme, weil sie sich selbst erschaffen und organisieren, also produzieren und reproduzieren. Weiterhin beziehen sie sich *selbstreferentiell* und *operativ geschlossen* ausschließlich auf sich selbst (vgl. Luhmann 1997, 79). Und – wie bereits ausgeführt – durch die Operation des ‚auf sich selbst Referierens‘ entstehen *momentane* Einheiten als immer schon wieder verschwundene Ereignisse des Systems: „Nur aus der Selbstreferenz, nicht aus der Kausalität, folgt der Realitätsaufbau als Emergenz unterschiedlicher Systemtypen“ (Luhmann 1984, 608).

Mit dem Begriff der ‚Kommunikation‘ bezeichnet Luhmann den Vorgang der *operativen Kopplung in Sozialsystemen* (vgl. Fuchs 2004a, 105) und ‚Bewusstseinsprozesse‘ (in Form von Gedanken) bezeichnen den Vorgang der *operativen Kopplung in psychi-*

schen Systemen.¹⁷³ Dabei verhalten sich Bewusstsein und Kommunikation zueinander strukturell komplementär (vgl. Luhmann 1995a [¹1988]). Allerdings ist die Kommunikation auf psychische Systeme und ihr *Bewusstsein als Medium* angewiesen, denn nur psychische Systeme können qua Bewusstsein wahrnehmen: „Die Funktion der sinnförmigen Wahrnehmung wird durch das *psychische System* exekutiert“ (Fuchs 2004a, 117). Ohne das Bewusstsein der psychischen Systeme wäre Kommunikation nicht möglich. Dennoch sind Bewusstseinsinhalte streng von Kommunikationsinhalten zu trennen, und: Gedanken sind *nicht* Teil der Kommunikation.

„Bewusste Gedanken begleiten die Beiträge zur Kommunikation, dirigieren sie und versuchen, sie zu kontrollieren, man sucht die Worte, man registriert Erfolge und Misserfolge bei dem, was gedacht wird usw. – ohne daß dies in der Kommunikation ausgedrückt wird“ (Esposito 1997c, 187).

Aus dieser theoretischen Komplementärkonstruktion von Bewusstsein und Kommunikation folgt, dass Erkenntnis nicht mehr ausschließlich auf Bewusstseinsprozessen beruht, sondern stets auch als Kommunikat und in Kommunikationen relevant wird (vgl. Nassehi 1992, 56).¹⁷⁴

„Umwelt wird kommunikativ als Information konstruiert. Alles, was keine Kommunikation ist [...], wird im System beobachtet, wenn es *Thema der Kommunikation* wird“ (Baraldi 1997, 91f).

So sind Beobachtung und Kommunikation systemtheoretisch nicht mehr als empirische Phänomene zu verstehen und es ist unmöglich mit Hilfe der ersten ‚zu den Sachen selbst‘ vorzustoßen und anhand der letztgenannten anderen Subjekten davon zu berichten. Stattdessen werden Konstruktionsleistungen hinterfragt: *Wie*, d.h. anhand *welcher* Unterscheidungen, werden von einer beobachtenden Instanz (einem psychischen oder sozialen System) mehr oder minder stabile Identitäten oder Entitäten erzeugt? Von primärem epistemologischem Interesse ist daher weniger die Feststellung, dass sich das Erleben der Welt und die Welt an sich decken könnten, sondern die Frage nach möglichst gesättigten Relationen, die wiederholt und mehrfach in der Auseinandersetzung mit Welt beobachtet werden.

¹⁷³ Nur psychische Systeme können wahrnehmen und ihre Wahrnehmungen in die Kommunikation einspeisen. Zugleich sind psychische Systeme *keine Elemente* der sozialen Systeme, sondern gehören zu ihrer Umwelt.

¹⁷⁴ „So ist Kommunikation die einzige Realitätsgarantie des sozialen Systems – aber dies nicht, weil sie die Welt, wie sie ist, richtig widerspiegelt oder zutreffend beschreibt [...], sondern weil sie durch die Form ihrer Geschlossenheit konditionierbar ist und sich selbst damit Bewährungstests aussetzt“ (Luhmann 1984, 604).

„Jede Wissenschaft, die Vorhersagen machen möchte, muß also nicht nach den vermeintlichen ‚kausalen‘ Verknüpfungen irgendwelcher Ereignisse suchen, sondern funktionale, d. h. logisch-mathematische Verknüpfungen und Zuordnungen analysieren. Nur so bietet sich die Möglichkeit, den Gegensatz zwischen positivistischer und hermeneutischer Wissenschaft zu überbrücken“ (Simon 1993, 33).

Systemtheoretisch orientierte Theorie- und Forschungsdesigns eignen sich daher insbesondere für die Untersuchung von multifaktoriell determinierten Zusammenhängen mit uneindeutigen Kausalstrukturen, in denen es zuallererst einmal darum geht, die etablierten Kommunikations- und Anschlussroutinen zu beschreiben, ohne diese zu bewerten oder nach Gründen zu suchen.¹⁷⁵

2.2.3 Der Verlust von Subjekt, Sinn und Text

Die Systemtheorie wird häufig als Einschnitt in eine subjektzentrierte metaphysische Philosophie und damit als neo- oder auch poststrukturalistische, postontologische Theorie bezeichnet und wurde wiederholt mit Derridas 1989 veröffentlichter Arbeit *Die Schrift und die Differenz* verglichen, die angetreten war, um Sigmund Freud, Jacques Lacan und Ferdinand de Saussure – wenn auch in unterschiedlichen Ausführungen – so doch subjektzentriertes Denken vorzuwerfen, um daran anschließend die „Logozentrik“ des abendländischen Denkens zu überwinden (vgl. Clam 2004, 11).

Zugleich wurde Luhmann wiederholt angeklagt, mit seinem differenzbasierten Theoriendesign das Subjekt, und damit auch die ethischen, psychologischen sowie konkret sozial-politischen Belange des Menschen, aus dem Blick zu verlieren, ja sogar intentional verschwinden zu lassen.¹⁷⁶ Während Weber moniert, dass vor allem der Rekurs auf den soziologischen Handlungsbegriff „und damit auch jeder Rekurs auf die empirischen Subjekte als den aktiven Re-Konstrukteuren des gesellschaftlichen Lebens“ (Weber 2005, 32) ausgeschlossen würden, treten andererseits wiederum Stimmen auf den Plan, die Luhmanns Systemtheorie die selbst abgestrittene Nähe zu transzendental- und subjektphilosophischen Ansätzen nachweisen wollen (vgl. Schmid 2000b, 34; Habermas 1985, 426-445). So bezeichnet Günter Schulte sie als extravertierte oder umgestülpte Subjekttheorie (vgl. Schulte 1993, 12) und Peter V. Zima konstatiert eine „Mythisierung

¹⁷⁵ Das von Peter Fuchs beschriebene Konzept der „Co-Evolution“ basiert genau darauf, dass man bei der Metabeobachtung systemischer Kommunikationsstrukturen Parallelen, Sättigungsgrade, Redundanzen, Routinen u.ä. bestimmen kann. Wenn man psychischen Systemen die Möglichkeit des Rückgriffs auf diese markanten Punkte einräumt – bspw. durch Erinnerung – werden markante Stellen auch emotional markiert.

¹⁷⁶ Vgl. Bender 2000, 30ff; Weber 2005, 38ff.

von Subjektivität durch ihre Projektion auf die Ebene der abstrakt-mythischen Aktanten“ (Zima, 2007 [12000], 326):

„Die systematische Tilgung von Subjektivität hat bei Luhmann lediglich dazu geführt, dass sie sein gesamtes System durchwirkt, ohne daß er es merkt, weil er Subjektivität – allzu impressionistisch und unsystematisch – mit individueller und transzendentaler Subjektivität gleichsetzt“ (ebd., 334).

Ein Grund für die stete Aufmerksamkeit mag in Luhmanns provokanter Grundhaltung liegen, die sich bspw. in den einleitenden Bemerkungen zu seiner Theorie sozialer Systeme zeigt – verfasst von einem *Soziologen*, der seine Gesellschaftstheorie auf subjektfreies Denken, Handeln und Kommunizieren stützt. Luhmanns Negation der geistesgeschichtlichen Zentralkategorie mündet diskursiv häufig in das Kreisen um das paradoxe Verhältnis von Subjektivierung und Entsubjektivierung (vgl. Nassehi 1992, 55).

Der Mensch ist nun aber nicht nur ein lästiges Artefakt des, wie Luhmann es taufte, alteuropäischen Denkens, sondern eine empfindliche Kategorie, deren schrittweise Auflösung bereits eine Reihe von Krisen ausgelöst hat: Wurde der Mensch zuerst aus dem Mittelpunkt des Universums vertrieben und ihm dann beigebracht, dass seine Erkenntnisleistungen nicht annähernd so zuverlässig seien, wie gedacht, so wird nun gefordert, dass er sich nicht einmal mehr als dominante Zurechnungskategorie zu verstehen habe, ja seinen Anspruch auf Identität aufgeben solle. Das wirft die Frage auf, warum sich gerade die Luhmannsche Systemtheorie als Basis für ein filmanalytisches Konzept eignen sollte. Auf den ersten Blick spricht wohl einiges dagegen, denn das Anliegen des systemtheoretischen Denkens, besteht ja gerade in der *dezentrierten* Vorstellung vom Menschen, der als komplexes Zusammenspiel *verschiedener* Systeme gedacht wird.¹⁷⁷ Der vermeintliche Nachteil wird allerdings zum Vorteil, wenn die epistemologische Zentrierung auf humane Identitäten primär blockiert und sekundär unterlaufen wird, weil sie psychische, somatische und soziale Anteile in steter Relation zu anderen Systemzusammenhängen begreift und dadurch in der Lage ist, die *multidimensionale* Einbindung des Menschen in verschiedene (systemische) Kontexte funktionalanalytisch zu untersuchen.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Siehe dazu Dzierwas 1992. Dierk Starnitzke hat darauf hingewiesen, dass Luhmanns Theoriegebäude wegen seines hohen Abstraktionsgrads den Bezug zu konkreten Objekten und Subjekten stetig zu verlieren drohe (vgl. ebd. 1992, 84).

¹⁷⁸ Siehe dazu auch Jahraus/Schmidt 1998, 71ff.

Neben der steten Diskussion um den theoretischen Status der Systemtheorie und das Verschwinden des menschlichen Subjekts, wurde weiterhin das Verschwinden der Texte beklagt, denn anhand der systemtheoretischen Beobachtungsinstrumentarien lassen sich die Merkmale des Textes nicht erfassen. Die Zentrierung auf psychische und soziale Systeme zeigt ihre Nebenwirkungen eben darin, dass zwar beobachtend operiert wird und unzählige Kommunikations- und Gedankenströme für stete Differenzierung und Entdifferenzierung sorgen – die Inhalte werden dabei allerdings nicht mehr qualitativ erfasst, sondern lediglich das stete Anschlussgeschehen.¹⁷⁹

Die Einflüsse von ELW (Empirische Literaturwissenschaft), Konstruktivismus und Systemtheorie haben die in der Literaturwissenschaft etablierten Interpretationsbegriffe mit bis dato ungekannter Radikalität transformiert: Sie negieren den einzigartigen ehemals hermeneutisch aufzuspürenden Sinn der Texte und bezweifeln sogar die mögliche Determination der Rezeptionsakte durch den strukturellen und formalen Aufbau der Texte:

„Weder der Sinn des Textes (der ‚Werk-Sinn‘ der Hermeneutik) noch die objektive Rekonstruierbarkeit der Signifikanz des Textes (die ‚Struktur‘ des Strukturalismus) werden als Konstituenten des literarischen Textes anerkannt“ (Jahraus 2004, 307).

Das primäre Ziel bestand vor allem darin, den Wettstreit „bester Deutungen“ und „richtigster Interpretationen“ zu beenden (vgl. Schmidt 1993, 286; Jahraus 2004, 307).¹⁸⁰ Damit gehen allerdings Konsequenzen einher: Mit der Abkehr vom Text wendet sich das Interesse auf die Empirisierung der Leser samt der dazugehörigen Leseakte. Das Zentrum des Hermeneutischen, die Interpretation, wird nun als „Verarbeitungshandlung“ (Jahraus 2004, 308) oder auch als „Erklären von Textverstehen“ begriffen (Groeben 1979). Die Interpretation wird zum Objekt und das Interesse am medialen Material verschiebt sich auf das Interesse an der Kommunikation *über* das mediale Material.

Die systemtheoretische Betrachtungsweise ermöglicht es wiederum, die Rekonstruktion des symbolischen Gehalts – Literatur als Symbolsystem – in Relation zur Rekonstruktion von sozialen Implikationen – Literatur als Sozialsystem – zu beobachten (vgl.

¹⁷⁹ Siehe dazu auch Leschke, der das philologisch-ästhetische Potenzial der Systemtheorie vor allem aufgrund der von Luhmann vorgenommenen Generalisierung des „Verstehens“ im Rahmen von „Kommunikation“ und der Universalisierung des Sinnbegriffs bemängelt (vgl. Leschke 2005, 365).

¹⁸⁰ Schmidt verbindet in seinen Ausführungen zum Spracherwerb Kognition und Kommunikation (vgl. Schmidt ²1996 [¹1994], 116). Allerdings lässt der Horizont von „Muttersprache“, „Kultur“ und „kollektivem Wissen“ (ebd., 114) neben einer systemtheoretischen Konzeption vor allem eine Nähe zu Habermas Theorie des kommunikativen Handelns vermuten (vgl. ebd., 114 u. 117).

Jahraus 2003, 2004, 194ff u. 312ff; Ort 1993, 1995, 1997). In der Literaturtheorie sind vor allem die Vertreter der Empirischen Literaturwissenschaft für die Differenz zwischen ‚Text‘ und ‚Kommunikat‘ eingetreten (vgl. Schmidt 1991 [¹1980/1982], 45; 1996, 139f; Jahraus 2004, 306ff): Materialbeobachtungen, die nach der Rezeption in Form von Materialbeschreibungen zeichenhaft (bspw. in Sprache oder Schrift) umgesetzt werden, sind als „Kommunikate“ zu verstehen, die sich weder mit dem medialen Material noch mit dem Rezeptionserleben decken (vgl. Schmidt 1996, 125ff).¹⁸¹

Insbesondere eine radikal konstruktivistische Position verhindert, dass das mediale Material über seine formalen und strukturellen Merkmale, die im Strukturalismus und Formalismus noch eine herausragende Rolle innehatten, als positives Objekt konstruiert wird. Der Text samt seiner Merkmale wird der Objektposition enthoben (vgl. Ort 1995, 161ff). Die Entwürfe einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft kreisen daher nicht selten um die Frage, wie eben diese Verbindung zwischen Sozialsystem und Symbolsystem theoretisch zu modellieren sei.¹⁸²

Neben Subjekt- und Textverlust ist, wie bereits erwähnt, auch jedwede Stabilität des Sinns im systemtheoretischen Setting gefährdet. Bei Luhmanns Sinnbegriff¹⁸³ handelt es sich um eine Setzung (vgl. 1997, 44); Sinn kennt keinen Ursprung, ist nur momentan zu haben¹⁸⁴ und – ganz im Gegensatz zu den gängigen Auffassungen hermeneutischer Tradition – kein zu erreichendes Ziel.

„Die seit geraumer Zeit geführte Mediendebatte ist sich einig in ihrer Distanzierungsgebärde gegenüber der Hermeneutik. Motiviert ist diese Gebärde von der Bereitschaft zur Verabschiedung der Sinnkategorie. Niklas Luhmann teilt zwar den hermeneutikkritischen Impuls; doch er macht dies auf eine Weise, bei der die Kategorie des Sinns nicht etwa überflüssig wird, vielmehr unersetzlich bleibt“ (Krämer 1998, 569).

¹⁸¹ Diese Differenzierung hat auch Eingang in die Rezeptionsforschung gefunden: „Natürlich verändert der Leser nicht den Text oder Fernsehfilm, dem er sich zugewendet hat. Aber die konstruktiven, schemagesteuerten Prozesse bei der Kommunikatbildung interagieren mit den von der Reizgrundlage *aufwärts* gerichteten Verarbeitungsprozessen. Es handelt sich demnach um eine innerpsychische Transaktion, nicht um eine Transaktion zwischen Reiz und reizverarbeitendem Subjekt“ (Charlton 1997, 21).

¹⁸² Claus Ort nennt diese theoretisch markante Stelle: „wissenssoziologische ‚Zurechnungsachse‘“ zwischen „Sozialsystem/soziale Praxis/Aktor“ und „Symbolsystem/Diskurs/Text“ (Ort 1993, 270). Siehe auch Schmidt 1991 [¹1980/1982]; die Beiträge in Schmidt 1993 und de Berg/Prangel 1997; Jahraus (2000, 2001 zus. m. Nina Ort; 2003) und Michael Ort (1995). Die theoretischen Entwürfe übersteigen allerdings zumeist den Rahmen dieses Projekts, da sie eine soziologische Ausrichtung verfolgen, die das Zusammenspiel von Literatur und Gesellschaft fokussiert.

¹⁸³ Zu den Sinndimensionen vgl. Luhmann 1997, 1136.

¹⁸⁴ „Sinn gibt es ausschließlich als Sinn der ihn benutzenden Operationen, also auch nur in dem Moment, in dem er durch Operationen bestimmt wird, und weder vorher noch nachher“ (Luhmann 1997, 44).

Psychische und soziale Systeme sind, im Gegensatz zu organischen und neurophysiologischen Systemen, weniger radikal geschlossen und „[...] in *sinnhafte* Strukturen und Prozesse einbeziehbar“ (Luhmann 1984, 64). Mit der Einführung des Sinnbegriffs als „unnegierbare“ und „differenzlose Kategorie“ (ebd., 96) erfolgt die quasi-teleologische¹⁸⁵ Ausrichtung, die dem Differenzierungsgeschehen zwar keinen endgültigen Zweck oder gar ein Ziel in Aussicht stellt, es aber dennoch ausrichtet, indem es selbiges qua „Sinnzwang“ (ebd., 95) an die Konsequenzen aller selbst vollzogenen re-entries bindet: „Das für das System selbst sichtbare Resultat dieser Konsequenzen des re-entry soll im Folgenden mit dem Begriff ‚Sinn‘ bezeichnet werden“ (Luhmann 1997, 46).

Sinn bewirkt keine Zentrierung, kein Ergebnis; vielmehr zeigt er sich als eine Art alles Weltgeschehen umfassendes Fluidum:

„Für Systeme, die Komplexität und Selbstreferenz in der Form von Sinn verarbeiten, wird Sinn zur Weltform und übergreift damit die Differenz von System und Umwelt“ (Luhmann 1984, 95).

Konkret angewendet entspricht Sinn im Selektionsgeschehen der Differenz aus aktuell Gegebenem im Gegensatz zum Möglichen. Folglich ist er zwar das „*Produkt* der Operationen“ (Luhmann 1997, 44; Herv. i. Orig.), er besitzt aber keine faktischen Qualitäten, die auf bestehende Zuständen von Welt verweisen würden.¹⁸⁶

In der Systemtheorie wird dem Sinn somit jegliche Qualität genommen, die er in der Hermeneutik besitzt: Er ist zwar das Luhmannsche „Universalmedium“ (1984, 95f), aus dem „Sinnzwang“ (1984, 95f) und Selektionszwang (Baecker, 236f) resultieren und steht für das Zusammenfallen von Aktualität und Potenzialität (1997, 55 u. 50; 1984, 100f); er lässt sich aber nicht konservieren und übernimmt keinerlei Orientierungsfunktion. Er lässt sich nicht in der Einheit des Werkes finden und noch viel weniger durch ein Werk vermitteln. Der Luhmannsche Sinn sorgt vielmehr dafür, dass die kommunikativen Prozesse ein Ziel besitzen, das sie jedoch nie erreichen. Der Sinn wird folglich seines *semantischen* Potenzials beraubt, zugleich kann die systemtheoretische Theoriekonstruktion auf ihn allerdings *funktional* nicht verzichten.

¹⁸⁵ „Sinn ist demnach ein Produkt der Operationen, die Sinn benutzen, und nicht etwa eine Weltqualität, die sich einer Schöpfung, einer Stiftung, einem Ursprung verdankt. Es gibt demnach keine von der Realität des faktischen Erlebens und Kommunizierens abgehobene Idealität“ (Luhmann 1997, 44).

¹⁸⁶ Aber: „Letztlich referiert jeder Sinn Welt“ (Luhmann 1997, 143).

2.2.4 Kommunikation statt Verständigung

Ebenso wie Luhmanns Subjekt-, Sinn- und Beobachtungsbegriff wirkt sich auch sein Kommunikationsbegriff erhebliche auf das klassische Kommunikationsverständnis aus. Die Übertragungsmetapher, die für das Shannon-Weaversche Kommunikationsmodell steht und auf der Idee einer möglichst störungsarmen und verlustfreien Datenübertragung beruht, erklärt Luhmann für unbrauchbar (Luhmann 1984, 193f). Zudem findet Kommunikation nicht mehr zwischen Menschen oder Personen statt,¹⁸⁷ sondern sie bezeichnet die Operation, die soziale Systeme autopoietisch erzeugt und erhält.¹⁸⁸ Wenn Kommunikation als Handlung begriffen wird, besteht sie aus drei Selektionen: (1) Information, (2) Mitteilung und (3) Verstehen; wobei ‚Verstehen‘ die Differenz zwischen Information und Mitteilung bezeichnet und nicht etwa mit psychischem Verstehen zu verwechseln ist. Kommunikation geschieht folglich ständig, Verstehen und Verständigung werden aber zu unwahrscheinlichen Spezialfällen.

Für systemtheoretische Kommunikation gilt, dass sie erst mit dem Abschluss der Verstehensselektion (durch *Alter*) zustande kommt (vgl. Luhmann 1997, 259). Sie wird nicht mehr durch die Absicht eines ‚Senders‘ erzeugt, sondern dadurch, dass ein Beobachter etwas als Mitteilung – und damit auch sich als Adressaten – *versteht*, indem er die Differenz zwischen Information und Mitteilung realisiert.¹⁸⁹ Die Verantwortung für das Kommunikationsgeschehen wird damit konsequent an *Alter* (den Adressaten) delegiert: Die ehemals als ‚Empfänger‘ bezeichnete Seite entscheidet folglich darüber, ob Kommunikation stattfindet, indem sie aus potenziell Gegebenem bestimmte Informationen als Mitteilungen versteht (Luhmann 1997, 46; 1984, 195). Damit werden übliche Kriterien wie die Mitteilungsabsicht¹⁹⁰ und die Intentionalität¹⁹¹ des Kommunizierenden ihrer Funktion für das Kommunikationsgeschehen entledigt.

¹⁸⁷ *Alter* und *Ego* können als Personen aufgefasst werden und fungieren dann als Zurechnungskategorien.

¹⁸⁸ So wie die Beobachtung die grundlegenden Operationen autopoietischer Systeme bezeichnet, bezeichnet Kommunikation die spezifischen Operationen sozialer Systeme. Folglich kann sie verstanden werden als „[...] eine bestimmte Art, Welt zu beobachten an Hand der spezifischen Unterscheidung von Information und Mitteilung“ (Luhmann 1997, 72).

¹⁸⁹ Information wird also nicht mehr *übertragen*, sondern sie bezeichnet eine Selektion, die u.a. das Gesagte vom Nicht-Gesagten unterscheidet.

¹⁹⁰ „Kommunikation ist [...] ohne Mitteilungsabsicht möglich, wenn es *Ego* gelingt, eine Differenz von Information und Mitteilung gleichwohl zu beobachten“ (Luhmann 1984, 208).

¹⁹¹ „Wir können mithin Intentionalität nicht zur Definition des Kommunikationsbegriffs verwenden“ (Luhmann 1984, 209).

Gravierend erscheint die Tatsache, dass das Telos der Kommunikation nach Luhmann nicht mehr – wie etwa noch bei Habermas¹⁹² – in zwischenmenschlicher Verständigung liegt: „Notwendig ist nur die Autopoiesis der Kommunikation, und diese Autopoiesis wird nicht durch ein telos der Verständigung [...] garantiert“ (Luhmann 1997, 229). Zudem verlieren Missverständnisse ihre sonst üblichen Skandalqualitäten und bekommen den Status des Erwartbaren.¹⁹³ Auch normative Ziele, wie bspw. Aufrichtigkeit, werden von Luhmann schlicht unter „nicht kommunizierbar“ verbucht (vgl. Luhmann 1984, 207). Kommunikation sorgt so *nicht* mehr für intersubjektiven Austausch und schon gar nicht für zwischenmenschliches Verstehen oder Verständigung.

Hans Bernard Schmid hat ausführlich begründet, dass auf Basis der Luhmannschen Subjektdefinition keine Intersubjektivität mehr zu haben sei (vgl. Schmid 2000) und Armin Nassehi formuliert in seinen systemtheoretischen Reflexionen eine Absage an eine „gemeinsame Realität verschiedener Systeme“ (Nassehi 1992, 69).¹⁹⁴ Wenn im sozialen Austausch über Filme nun aber die gelingende Verständigung über den Sinn und die Bedeutung von Filmen für viele Personen maßgeblich zu sein scheint, worin bestehen dann die Vorteile einer Theorie, welche die Verlässlichkeit von Verständigung, die Stabilität des Sinns und die Einheit des Subjekts tendenziell aufhebt?

¹⁹² Im Gegensatz zu Luhmann versucht Habermas in seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* intersubjektive Verständigung theoretisch durch ‚reziproke Anerkennung‘ auf Basis von Umgangssprache und Moral zu garantieren.

¹⁹³ „Kommunikation ist praktisch immer ein Mißverstehen ohne Verstehen des Miß“ (Luhmann 1996, 173).

¹⁹⁴ „Die Co-Evolution und stete Parallelentwicklung von Systemen in der Zeit sichert allen Beteiligten je ihre Realitätsgarantie von System und Umwelt in einer als strukturiert erlebten Umwelt. Schon die Co-Evolution, das stete zeitliche Sukzessieren von verschiedenen Systemen mit reziprokem Umweltkontakt – das gilt sowohl für soziale Systeme untereinander als auch für soziale und psychische Systeme –, sichert ein ausreichendes Maß an Reziprozität für soziale Ordnung, ohne daß damit eine Art systemtheoretische ‚Intersubjektivität‘ eingeführt würde. Gerade der auf Selbstreferenz beharrende Gedanke der Co-Evolution sichert die Vorteile einer der modernen Differenzierungsform gemäßen polykontexturalen Epistemologie“ (Nassehi 1992, 78f).

2.3 Theoretische Konsequenzen

In der Konsequenz sind einige Fragen zu klären, die sich einerseits auf die Applikation eines systemtheoretischen Ansatzes auf fremde Sachverhalte und andererseits auf die Kombination und Kompatibilität der Systemtheorie mit anderen Paradigmen beziehen. In seinen einführenden Bemerkungen zur Luhmann-Rezeption konstatiert Johannes Schmidt,

„dass in vielen Fällen von einer wirklich ernsthaften Rezeption der Luhmann'schen *Theorie* nicht gesprochen werden kann, sondern dass die Theorie eher als eine Art ‚Steinbruch‘ genutzt wird, aus dem ohne theoretische Kontrolle kleinere oder größere Brocken entnommen werden“ (Schmidt 2000, 21f).

Erschwerend kommt hinzu, dass bereits die Luhmannsche Systemtheorie selbst einige theoretische Probleme und begriffliche Unklarheiten aufweist, die bis dato nicht gelöst oder geklärt sind. Das betrifft auf terminologischer Ebene bspw. den Begriffsimport erster Instanz durch Luhmann selbst. Schmidt kommt zu dem Schluss, dass die Frage, ob die zentralen Begriffe Luhmanns, in Anbetracht seines höchst selektiven Imports¹⁹⁵ überhaupt noch ‚richtig‘ verwendet würden, gar nicht mehr sinnvoll gestellt werden könne; entscheidend sei vielmehr, ob sich das so hergestellte Begriffsnetzwerk bewähre (vgl. Schmidt 2000, 23). Dieser Bewährungsprobe sieht sich auch dieses Projekt ausgesetzt. Als hilfreich erweist sich dabei, dass viele theoretische Konstruktionsschritte von anderen Seiten bereits getätigt und bestätigt wurden, so dass ein Rückgriff auf bereits diskutiertes und in vielerlei Hinsicht auch bereits Bewährtes erfolgen kann.

2.3.1 Probleme der Applikation und Kombination

Ein maßgebliches Problem für das hier zentrale filmanalytische Interesse besteht allerdings darin, dass die systemtheoretische Beobachtung zwar problemlos auf jeden Gegenstand gerichtet werden kann – sie kennt jedoch keine Kriterien, die das Beobachtete in qualitativer Hinsicht differenzieren. Was und wie beobachtet wird, hängt ja allein vom Beobachter ab. Die beobachtungsbasierten Beschreibungen besitzen daher weder empirische noch ontologische sondern einzig und allein reflexive Valenz und kennen nur ein Vorher und ein Nachher, aber keine Werte, an denen sie sich messen ließen. Auf

¹⁹⁵ Luhmann arbeitet mit einer durchaus originellen Begriffs- und Konzeptkombination mit u.a. biologischer (Humberto Maturana, Francisco Varela), logischer (Gotthard Günther) und mathematischer (George Spencer Brown) Provenienz.

zweiter Ebene wird die Beobachtung der Beobachtung des Gegenstands zwar zur kritischen Begleitreflexion (vgl. Fuchs 2004a, 21ff) – sie räsoniert dann z.T. allerdings auch exklusiv über das *differenzbasierte* Beobachten, ohne sich genuin für dessen Ergebnisse am Gegenstand zu interessieren:

„Luhmanns Funktionsbeschreibungen sind deshalb nicht darauf hin angelegt, eine ‚nützliche‘ Theorie zu bieten in dem Sinne, dass ihre Beschreibungen eine sinnvolle Anwendung innerhalb der von ihr beschriebenen gesellschaftlichen Teilbereiche erfahren sollten“ (Schmidt 2000, 14).

Für die Beobachtung und Beschreibung filmischen Geschehens bleibt insbesondere auch die zweiwertig codierte Beschreibung von medialen Qualitäten unbefriedigend,¹⁹⁶ weil es sich bei den anspruchsvollen, sinnlich attraktiven, ästhetischen Kompositionen aus Bildern, Texten und Klängen um hoch differenzierte und nuancierte Konglomerate handelt.¹⁹⁷ Die codierte Beobachtung bringt zwar eine vereinfachende Reduktion mit sich, aber durch die zweiwertige Erfassung eines singulären formalästhetischen Merkmals – wie etwa der Farbe blau (blau/nicht-blau bzw. hell- vs. dunkelblau) – lässt sich kein Medienangebot im Hinblick auf seine potenziellen Qualitäten erfassen.

Die hier gewählte Lösung besteht darin, sich auf die Beobachtungen zweiter Ordnung zu konzentrieren, die in Form von Gedanken, Gefühlen, Assoziationen, Sinnesindrücken etc. auf die zweiwertig codierten Filmbeobachtungen erster Ordnung zurückgreifen.¹⁹⁸ Anhand der Beobachtungen zweiter Ordnung lassen sich retrospektiv *Qualitäten von Beobachtungseffekten beschreiben*, etwa der Eindruck, ein Film sei traurig gewesen. Urteile dieser Art basieren auf einer großen Anzahl kumulierter Beobachtungsunterscheidungen erster Ordnung, anhand derer das Geschehen auf erster Beobachtungsebene metaperspektivisch validiert wird.

¹⁹⁶ Das betrifft auch die Beschreibung des sozialen Geschehens in realweltlichen Lebenskontexten. Auch hier wird von den theoretisch durchaus konsequenten dichotomen Beschreibungsroutinen abgewichen. Eingängige Beispiele finden sich in den systemischen Therapieansätzen, welche die Beschreibungen von unterschiedlichen Beobachterinnen auch in qualitativer Hinsicht aufeinander beziehen. Für die Unterscheidung „Alkoholiker/Nicht-Alkoholiker“ vgl. Schweitzer/von Schlippe 2006, 191ff oder „Was ist wann als Sucht zu bezeichnen?“ (ebd., 194). Zum ‚Krankheitsbegriff‘ siehe Simon 1994, 169ff.

¹⁹⁷ Siehe Luhmann selbst zu den Codierungsproblemen in der Kunst (Luhmann 1981). Weiterhin Bora 1994; Ort 1993, 280; Plumpe/Werber 1993, Sill 2001.

¹⁹⁸ Die im systemtheoretischen Theoriesetting obligate dichotome Beobachtung wird demnach nicht aufgelöst. Bezogen auf Luhmanns Basis-Differenz hieße das nämlich: *mehr oder weniger* System-/Umwelt; *ein bisschen* System/Umwelt etc. Stattdessen wird die streng dichotome Verfassung auf zweiter Ebene gleichsam verschliffen. D.h. hier werden Mengen von Beobachtungsunterscheidungen akkumuliert und zentriert, so dass beschreibend von Identitäten gesprochen werden kann.

Durch die Beobachtung von Beobachtungen kondensieren so die Qualitäten des Gegenstands als *imaginäre Konstruktionseffekte* an den Systemgrenzen. So lassen sich die vermeintlichen *Qualitäten* eines Medienangebots zwar *nicht unmittelbar als solche* erfassen, aber durch den Rückbezug auf Beobachtungen erster Ordnung können immerhin *imaginierte Effektqualitäten* eines Films oder dieser auch in Relation zu anderen Filmen beschrieben werden: Ein Film ist lustig(er), spannend(er), ästhetisch(er), interessant(er) etc.

Ein Vorteil des systemtheoretischen Theoriebaus besteht darin, dass sich unter einer konstruktivistisch-systemtheoretisch konzipierten Metaebene unterschiedliche Beobachtungsstrategien kombinieren lassen, so lange Meta- und Sublevel getrennt bleiben. So können unter systemtheoretischem Dach eine unlimitierte Anzahl etablierter Paradigmen als spezifische Beobachtungsmodi quasi ‚eingehängt‘ werden, um gängige geistes-, kultur- und medienwissenschaftliche Paradigmen bei der Beobachtung medialen Materials zu beobachten. Neben diesen institutionell etablierten Paradigmen lassen sich aber auch andere Simulationen typischer Beobachtungsroutinen integrieren, bspw. das professionelle, materialgesättigte Beobachten von Akteuren der Filmpraxis, von Filmjournalisten und Filmkritikern oder die alltäglichen Rezeptionen des Massenpublikums, aber auch die noch naiven und ungeübten Beobachtungen von Kindern, die gerade ihre ersten Erfahrungen mit der Filmrezeption im Mediendispositiv Kino machen.

Bei der Subsumption von Beobachtungsroutinen in einen systemtheoretischen Theorierahmen drängen allerdings Kombinationsprobleme in den Vordergrund, denn die parallel verlaufenden paradigmatischen Beobachtungsroutinen stehen unverbunden, inkommensurabel und hermetisch abgedichtet nebeneinander.¹⁹⁹ Unterschiedliche Beobachtungsroutinen können im Bereich der Beobachtung zweiter Ordnung allerdings derart kontrastiert werden, dass sich graduelle Differenzen zeigen und sie können parallel getaktet werden, so dass sich gleichzeitige Ausschläge feststellen lassen.²⁰⁰

¹⁹⁹ Siehe dazu auch Christiane Benders Ausführungen zur Verbindung von Luhmanns und Meads Ansätzen (Bender 1989).

²⁰⁰ So können parallel verlaufende Ausschläge in verschiedenen Beobachtungsroutinen bspw. bei der Beobachtung von *Jacks Tod* im Film *Titanic* (Symbolsystem) metabeobachtet werden, wenn ein Filmkritiker über die Angemessenheit der Darstellung räsoniert (psychisches System), wenn Filmwissenschaftler ihre Debatten über diesen dramatischen Effekt publizieren (Sozialsystem), wenn Zuschauer während der Szene weinen (somatisches System) und diese Szene nach dem Kinobesuch ausgiebig diskutieren (Sozialsystem) und wenn die empirische Publikumsforschung zu diesem Zeitpunkt die Veränderung des Hautwiderstands bei Probanden misst (somatische Systeme).

Die unabdingbare Voraussetzung für eine Kombination der systemtheoretischen Meta-beobachtung mit anderen Paradigmen²⁰¹ besteht vor allem in der exakten Trennung von *Theorie- und Beobachtungsebenen*, *Beobachtungsroutinen* und *Beschreibungssprachen*. Da eine konsequent systemtheoretische Reformulierung aller geisteswissenschaftlicher Ansätze hier nicht zu leisten ist, soll vor allem exemplarisch an den Schnittstellen zu Hermeneutik (resp. Psychoanalyse) und Formalismus und Strukturalismus (resp. Narratologie) gearbeitet werden.²⁰²

Ort konstatiert, „daß [...] weder eine Verstehens-Hermeneutik als Methode der interpretativen Sinngenerierung in (literarischen) Texten noch die Analogisierung von psychischen und sozialen Systemen als textförmig [...] eine Theorieoption darstellt“ (Ort 1997, 151). Er formuliert den bestehenden Bedarf in seinen kritischen Anmerkungen zur Systemtheorie als Theorieoption der Literaturwissenschaften folgendermaßen:

„Bedarf an einer hermeneutischen Theorieoption für eine soziologische Systemtheorie in der Literatur besteht also nicht [...], wohl aber ein Bedarf an Textanalysen, deren Ergebnisse selektiv auf eine systemtheoretische Modellierung von Literatur als Sozialsystem bezogen werden können [...]“ (Ort 1997, 162).²⁰³

Auch wenn Ort gegen die Hermeneutik votiert, ist es vor dem bereits erarbeiteten Hintergrund sinnvoll, an einer Konzeption festzuhalten, die in Bezug auf den Film als Symbolsystem über die Simulation *zweier* institutionalisierter Beobachtungsroutinen verfügt: Hermeneutik und Formalismus bzw. Strukturalismus. Der hermeneutische Zugriff hat den Vorteil, dass er nicht erlernt werden muss und der menschlichen Neigung zur Sinnsetzung entgegen kommt. Formalismus und Strukturalismus müssen zwar erlernt werden, dafür haben sie den Vorteil, dass Strukturen und Formen sich vergleichen lassen und nicht, wie der Sinn, singular sind. Durch die systemtheoretische Rahmung ist es wiederum möglich, auf Seiten des Sozialsystems einerseits metaperspektivisch auf fremde Beobachtungen zuzugreifen und andererseits das symbolische Geschehen des

²⁰¹ Norbert Groeben hat eine Schichtenontologie für die intertheoretische Kombination verschiedener Ansätze in der sozialwissenschaftlichen Psychologie vorgeschlagen (Groeben 2003, 335). Damit wird das Integrationsproblem, wie er selbst ausführt, jedoch lediglich delegiert, denn einer Hierarchisierung widerstrebt die Tatsache, dass die theoretische Vergleichbarkeit auf Grund differenter Prämissen nicht gegeben ist. Groeben schlägt zuerst eine „intertheoretische (vergleichende) Konzeptanalyse [...] als] eines der zentralen und wirksamsten Aufgabenfelder der Theoretischen Psychologie“ vor (Groeben 2003, 357). Später fordert er allerdings, dass von einer theoretischen Psychologie vor allem eine erkenntnistheoretische Position ausgearbeitet werden müsse, „die die realistische und konstruktivistische Position als die beiden wichtigsten Extrempole erkenntnistheoretischer Grundhaltungen [...] zu verbinden mag“ (Groeben 2003, 346).

²⁰² Vgl. Bora 1994, de Berg/Prangel 1997, Jahraus/Schmidt 1998, Ort 1995, Sill 2001, Sutter 1997. Zur Semiotik vgl. Jahraus 2001, Wagenbauer 2001; zur Phänomenologie vgl. Knudsen 2006, Schmid 2000.

²⁰³ Ort votiert, ohne hier weiter ins Detail zu gehen, für eine diskurstheoretische Option (vgl. ebd.).

Films mit dem psychischem Geschehen zu koppeln, so dass entstehende Kommunikate in soziale Kommunikationen eingehen können.

Ein Vorbild für diese theoretische Konzeption findet sich bei Jahraus, der literarisches Geschehen doppelerspektivisch konstruiert hat, als symbolisches *Kommunikationsereignis*, das – qua Bewusstsein – in soziale *Kommunikationsprozesse* einfließt (2003; 2004, 194-218):

„Eine ‚Supertheorie‘ der Literatur wird denkbar, die Literatur ‚symbolisch‘ interpretieren kann, als soziales, kommunikatives System begreift und im Hinblick auf die Potentiale kognitiver Prozesse durchsichtig macht. Das Paradigma der systemtheoretischen Literaturwissenschaft müßte also, um tatsächlich als ein neues Paradigma firmieren zu können, an der Differenz zwischen Text und Sozialsystem ansetzen“ (Jahraus 1999, 258).

Die konzeptionellen Vorschläge von Ort, Jahraus und anderen werden bei der konkreten Entwicklung eines kommunikativen Settings zum Thema Film noch im Detail diskutiert werden. Weitere hilfreiche Ausführungen finden sich bei Peter Fuchs, der das Individuum als den „Eigen-Sinn des Bewußtseins“ wiederholt systemtheoretisch refokussiert hat, so dass die strukturelle Kopplung von psychischem System und Kommunikation anhand von Personenschemata Formen der sozialen Adressierung ermöglicht (vgl. Fuchs 2003, 15ff). Dabei ist das auf Basis des psychischen Systems²⁰⁴ dezidiert beobachtungsbezeichnende Bewusstsein beim Prozessieren seiner Beobachtungsbezeichnungen auf – immer schon aus sozialen Kontexten stammende und daher konventionelle, nicht singuläre – Zeichen²⁰⁵ angewiesen, womit sowohl der realweltliche als auch der medial vermittelte Symbolbezug hergestellt wäre (vgl. Fuchs 2003, 47ff).

Die Integration von strukturalistisch-formalistischen Anteilen hermeneutisch-psychoanalytischer Provenienz und narratologischen Ansätzen, die ebenfalls formalistisch-strukturalistisch geprägt sind, in ein systemtheoretisches Setting zeigt Kombinationseffekte, die auf den ersten Blick irritieren mögen,²⁰⁶ die sich auf den zweiten Blick allerdings beim Sprechen über Filme als sehr hilfreich erweisen. Es gilt daher, einige dieser Konsequenzen kurz zu erläutern, um Verwirrungen vorzubeugen, denn im strukturell

²⁰⁴ Das psychische System nimmt nicht-dezidiert operierend wahr.

²⁰⁵ „Das Bewusstsein ist durch und durch konventionell und alles andere als singulär“ (Fuchs 2003, 71).

²⁰⁶ Ernst August Schüle in verweist auf die Schwierigkeiten, Systemtheorie und Psychoanalyse zu verbinden und kritisiert, dass bei den Versuchen, die Psychoanalyse aus systemtheoretischer Sicht zu reformulieren die Spezifika der Psychoanalyse verlustig gehen: „So tendenziell bei Simon (1994), der die Systemtheorie Luhmanns als Maßstab dafür nimmt, was an der Psychoanalyse richtig ist und was nicht und dann vorschlägt, das, was nicht paßt – etwa das Konzept des Unbewußten – auszusortieren“ (Schüle in 1999, 94).

gekoppelten Netzwerk sozialer, psychischer, somatischer und symbolischer Systeme erhalten manche Vorgänge eine veränderte Valenz.

2.3.2 Subjekteffekte

Der Mensch – und um Menschen, die Filme sehen und darüber sprechen, wird es ja im Folgenden gehen – ist *kein* System, ja noch nicht einmal das Element eines Systems (vgl. Luhmann 1997, 24ff).

„Der Mensch mag für sich selbst oder für Beobachter als Einheit erscheinen, aber er ist kein System. Erst recht kann aus einer Mehrheit von Menschen kein System gebildet werden. Bei solchen Annahmen würde übersehen, daß der Mensch das, was in ihm an physischen, chemischen, lebenden Prozessen abläuft, nicht einmal selbst beobachten kann. Seinem psychischen System ist sein Leben unzugänglich, es muß jucken, schmerzen oder sonst wie auf sich aufmerksam machen, um eine andere Ebene der Systembildung, das Bewusstsein des psychischen Systems, zu Operationen zu reizen“ (Luhmann 1984, 67f).

Luhmann drängt den Menschen zwar als Effekt an die Peripherie psychischer, somatischer und kommunikativer Systeme,²⁰⁷ er widmet ihm bzw. den personalen Strukturen jedoch mehr Aufmerksamkeit, als gemeinhin angenommen (vgl. Luhmann 1984, 111; Zima 2007 [12000], 333).²⁰⁸ So kann das Individuum als Brennpunkt von Zurechnungen fokussiert werden:

„Es ist deshalb prinzipiell falsch anzunehmen, Individuen seien besser oder jedenfalls direkter beobachtbar als soziale Systeme. Wenn ein Beobachter Verhalten auf Individuen zurechnet und nicht auf soziale Systeme, ist das *seine* Entscheidung“ (Luhmann 1987, 347; Herv. i. Orig.).

Im Alltag ist die vereinfachende Zurechnung von Kommunikationen an entsprechend menschliche Adressaten üblich, denn Menschen haben laut Simon das Bedürfnis, ihre Lebenswelt zu trivialisieren und eine stabile Realität inklusive verlässlicher Entitäten zu errechnen (vgl. Simon 1993, 48). Mag die Luhmannsche Dreiteilung des Menschen auf den ersten Blick auch ein wenig befremdlich erscheinen, auf den zweiten Blick wird sie

²⁰⁷ Siehe dazu Zima: „Das Problem besteht vor allem darin, dass Luhmann die verschiedenen subjektiven Instanzen als Aktanten nicht klar voneinander unterscheidet. In den meisten Fällen neigt er dazu, den Subjektbegriff mit dem individuellen oder transzendentalen Subjekt zu identifizieren und das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen individuellen, intraindividuellen, kollektiven, abstrakten und mythischen Subjekten zu übersehen“ (Zima, 2007 [12000], 331). Zima kommt letztlich zu dem Ergebnis, dass der Systembegriff den Subjektbegriff ersetze (vgl. ebd., 333).

²⁰⁸ Seit Mitte der 1970er Jahre hat Luhmann sich – zumeist in Zusammenarbeit mit Karl Eberhard Schorr – in seinen Schriften zum Erziehungssystem wiederholt auch dem systemtheoretischen Artefakt Mensch als kohärenzfähigem Subjekt zugewandt; im Jahr 1982 erschien seine Arbeit *Liebe als Passion*, in der er die Intimkommunikationen kohärenter Subjekte beschreibt.

sich als hilfreich erweisen, denn sie erlaubt es, die zahlreichen Prozesse, die während und nach der Filmrezeption ablaufen, getrennt zu betrachten.

In den Bereich des Psychischen fallen demnach kognitive Prozesse, wobei zu den Gedanken eben noch weitere psychomentale Quasi-Entitäten gehören: Gefühle, Assoziationen, Erinnerungen, Phantasien etc. Zudem erzeugt insbesondere das Kinodispositiv mit seiner anspruchsvollen technischen Ausstattung zahlreiche manifeste mehr oder weniger bewusst wahrgenommene körperliche Prozesse, die sich in die Kategorie des Biologischen ordnen lassen. Und zu guter Letzt weisen Filmrezeptionen auch eine soziale Dimension auf, denn es kommt nicht nur darauf an, dass der Film seinem Publikum ein möglichst zuträgliches medial stimulierendes Erlebnis verschafft, sondern eben auch darauf, dass Filme besprochen und beurteilt werden und damit einen Anlass für zwischenmenschliche Kommunikation darstellen.

Die Lösung des von Luhmann heraufbeschworenen Problems des Subjektverlusts durch Dezentrierung findet sich also darin, die Luhmannschen Systemkategorien – *psychisch*, *biologisch* und *sozial* – als Sammelbecken zu begreifen, in welche die durch den Film ausgelösten Effekte eingeordnet werden können. Das menschliche Subjekt wird demnach auf drei geschlossene Systemarten verteilt; es bleibt aber eine relevante Zuordnungskategorie, die sich durch die Zuordnung von Sinn- und Subjekteffekten erschließen lässt.

Ein *Subjekteffekt* bezeichnet im Folgenden eine beobachtungsinduzierte, qua Imagination zentrierte Einheit, die von einem Beobachter als Effekt eines bestimmten Strukturabschnitts des medialen Materials begriffen wird. So beinhaltet die Aussage, eine Person habe im Kino über eine Szene gelacht, die zentrierende Imagination einer *Person*, deren Körper und Gesicht – bei einer Bewegungs- und Gebärdefolge beobachtet wurden, die auf Basis des etablierten sozialen Schemas ‚Lachen‘ als ebensolches klassifiziert wurde. Hinzu kommt die Annahme, dass dieses Lachen in kausaler Relation zum gleichzeitig auf der Leinwand stattfindenden Zeichengeschehen steht. Ein *Subjekteffekt* wird demnach durch einen Beobachter erzeugt, der zwei Strukturabschnitte als Entitäten begreift, die in kausaler Reaktion zueinander stehen. *Subjekteffekte* können im hier vorliegenden Setting demnach auch als *Rezeptionseffekte* bezeichnet werden (vgl. dazu Abschnitt 3.3.2).

2.3.3 Zum Verstehen von Eigentlichkeit

Viele Vertreter der psychoanalytisch arbeitenden Geistes-, Kultur-, Medienwissenschaften eint das analytisch-hermeneutische Begehren, mehr aus dem Gegenstand bzw. dem Subjekt des Interesses herauszulesen als andere, bzw. als das Subjekt selbst.²⁰⁹ Sie sehen sich in der Lage, einen *eigentlichen Sinn* oder eine *eigentliche Bedeutung*, die sich in den so genannten ‚Tiefenstrukturen‘ verbergen, durch spezifische Methoden, bspw. die so genannte Tiefenhermeneutik²¹⁰, erschließen zu können. Diese vermeintliche Fähigkeit, *besser* zu hören, zu lesen, zu sehen und zu erkennen, versetzt die Hermeneuten in die vorteilhafte Position, *mehr* zu verstehen als andere ungeschulte Beobachter:

„Es ist zweckmäßig, unter Intervention alles zu verstehen, was der Psychoanalytiker zum Verlauf und besonders zur Förderung von Einsicht beiträgt. Seine Interpretationen haben in der gesamten Klasse von Interventionen einen qualitativ hervorragenden und die psychoanalytische Technik auszeichnenden Platz“ (Thomä/Kächele³2006, 287).

Dabei wird bei der Hierarchisierung von Bedeutungsqualitäten zumeist mit metaphorisch-topologischen Unterscheidungen operiert: Was *oben* oder *außen* liegt ist für jeden sichtbar und scheint daher auch weniger bemerkenswert – je *tiefer* und *weiter* man nach *innen* oder *unten* vordringt, desto ‚eigentlicher‘ und bedeutender scheinen die Phänomene zu werden.²¹¹ Die gängige Metapher der ‚Tiefe‘ betont, dass die Dinge *unter* der Oberfläche oder *in* den vermeintlich *tieferen* Schichten, also *dahinter*, *darin* und *darunter* wahrer, richtiger und eigentlicher seien.²¹² Wer die Argusaugen des Tiefenhermeneutikers auf sich zieht, ist diesem relativ schutzlos ausgeliefert, bleibt ihm doch letztlich nur die Alternative, die Wahr- und Richtigkeit einer nicht geteilten Interpretation zu bestreiten – und das ist: Widerstand.

²⁰⁹ Zugleich ist jede analytisch konstruierte Struktur aber auch mehr als im Text steht. Zum Verhältnis von Strukturmodell und Gegenstand siehe Abschnitt 2.1.

²¹⁰ „Zum Objektbereich der Tiefenhermeneutik gehören alle Stellen, an denen der Text unserer alltäglichen Sprachspiele aufgrund interner Störungen durch unverständliche Symbole durchbrochen ist. Unverständlich sind solche Symbole, weil sie den grammatischen Regeln der Umgangssprache, den Normen des Handelns und den kulturell eingeübten Mustern der Expression nicht gehorchen. Sie werden entweder ignoriert oder vertuscht, oder durch sekundäre Bearbeitung rationalisiert [...], oder aber auf äußere somatische Störungen reduziert“ (Habermas 1973, 278).

²¹¹ „Textauslegung meint Interpretation und nicht nur ein Verständlichmachen des Unverständlichen innerhalb eines Textes, sondern sie will auch verborgene, also nicht offenkundig zutage tretende, Bedeutungen des Textes sichtbar machen“ (Hickethier²1996, 32).

²¹² Die Diskussion um „eigentlichen“ oder „wahren“ Sinn zieht sich durch die Theoriegeschichte der Hermeneutik und wurde schon von Matthias Flacius Illyricus und Spinoza geführt (vgl. Leschke 2005). Populäres Beispiel ist das von Schleiermacher in seiner „psychologischen Interpretation“ (im Gegensatz zur „grammatischen“) verfolgte Ziel, die Rede *besser* zu verstehen als ihr Urheber (vgl. ebd., 342).

In der Psychoanalyse fallen derartige Prozesse unter dem Begriff ‚Deutung‘:

„Das wesentliche therapeutische Mittel, die Deutung, richtet sich auf die Fähigkeit des Patienten, durch Einsicht eine Veränderung seiner Störung zu erreichen“ (Thomä/Kächele ³2006, 290).

Datler und Stephenson bezeichnen die Technik des Deutens als eine „besondere Form des psychotherapeutischen Arbeitens“ unter der sie

„all jene psychotherapeutischen Aktivitäten verstehen [...], die in der Absicht gesetzt werden, Patienten zu helfen, sich bestimmter Erlebnisinhalte bewußt zu werden, die zunächst unbewußt gewesen zu sein scheinen“ (Datler/Stephenson ²2003, 91).

Habermas konstatiert, dass sich die psychoanalytische Deutung mit solchen Symbolzusammenhängen befasse, „in denen ein Subjekt sich über sich selber täuscht“ (Habermas 1973, 267):

„Die Analyse hat unmittelbar therapeutische Folgen, weil die kritische Überwindung der Bewußtseinssperren und das Durchdringen falscher Objektivationen die Aneignung eines verlorenen Stücks Lebensgeschichte initiiert und somit den Abspaltungsprozeß zurücknimmt. Darum ist die analytische Erkenntnis Selbstreflexion“ (Habermas 1973, 286).

Dabei betont er den systematischen Stellenwert der „Auslassungen und Entstellungen“ durch die individuelle Biografie (ebd., 266). Ohne auf die Unterscheidung bewusst/unbewusst zu rekurrieren, ließe sich die Deutungspraxis demnach folgendermaßen beschreiben: Aus den Texten eines Patienten (bspw. einer Alltags- oder Traumerzählung) erzeugt der Analytiker qua Deutung *andere* (möglichst *eindeutige*²¹³) Texte, deren höheren Geltungsanspruch der Patient durch Einsicht und die „Technik des Durcharbeitens“ verstehen lernen kann. Die Technik des Durcharbeitens (vgl. Thomä/Kächele ³2006, 323-329) zeichnet sich insbesondere durch die Überwindung von Widerständen²¹⁴ aus und steht im Dienst der Erlangung einer heilenden Erkenntnis.²¹⁵

Lück attestiert diesen Deutungsprozessen eine große Ähnlichkeit zu geisteswissenschaftlichen resp. hermeneutischen Interpretationen (Lück ²1996, 100). Konsequenterweise gelten für sie auch die gleichen methodischen Probleme und die Legitimationsproblematik, die aus ihrem Anspruch auf alleinige Gültigkeit resultiert, der andere In-

²¹³ „Die Ambiguität halbherziger Deutungen macht den Patienten ratlos und erschwert das Durcharbeiten der Übertragungsbeziehung“ (Kächele/Thomä ³2006, 329).

²¹⁴ „Durcharbeiten bezeichnet den dynamischen Anteil einer kognitiven Leistung, die nur gegen Widerstände zum Wiedererkennen führt“ (Habermas 1973, 283).

²¹⁵ „Wir haben eine klare kausale Behauptung vor uns: Wenn die Widerstände wirklich durchgearbeitet sind, dann müssen die Symptome wie reife Früchte vom Baum der gewonnenen Erkenntnis fallen“ (Thomä/Kächele ³2006, 324). Siehe dazu auch die Kapitel: „Übertragungsdeutung und Realität“ (vgl. ebd., 295-309) sowie „Einsichten und Pseudoeinsichten“ (vgl. ebd., 291f).

terpretationen ausschließt.²¹⁶ So richtet sich die Kritik an der Psychoanalyse vor allem gegen den Mangel der methodischen Kriterien und ihre daraus resultierende ausufernde Deutungspraxis (vgl. Simon 1993, 29f):

„Es bleibt die Frage, wo die Grenzen des psychoanalytischen Verstehens sind; dadurch daß sie ihr Verstehen nicht an der Grenze des Bewußten enden läßt, begibt sie sich auf ein Territorium, in dem ihre Aussagen nur schwer – wenn überhaupt – überprüfbar sind. [...] Unbewußte Prozesse werden als kausal wirksam betrachtet, wo bislang bewußte und freie Entscheidungen als sicher angenommen wurden“ (Simon 1993, 30).

Das Kriterium, das Bewusstes von Unbewusstem trennt, besteht nun gemeinhin im möglichen Zugriff des Inhabers, denn qua Definition, kann auf unbewusste Prozesse nicht zugegriffen werden. Unbewusstes könne allerdings, so das eben referierte Credo der Psychoanalyse, transformiert und in diesem Vollzug bewusst gemacht werden.²¹⁷ Aus systemtheoretischer Perspektive gilt allerdings, dass weder das Unbewusste²¹⁸ noch das Bewusste – weder ihr Ort, noch ihre Form oder ihre Inhalte der direkten Beobachtung zugänglich sind (vgl. Wasser 2006, 12).²¹⁹ Laut Fuchs ist das psychische System eine Einheit; es ist „nicht gekammert, nicht differenziert“ und verfügt nicht über „Bereiche unterschiedlicher Grade von Bewußtheit“ (Fuchs 1998, 195).²²⁰

²¹⁶ „Jede Interpretation ist möglich, aber keine durch sich selbst legitimiert“ (Jahraus 2004, 357).

²¹⁷ „Das System geheimer Beziehungen und Zusammenhänge, das die Psychoanalyse bloßlegt, zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß die jeweiligen Phänomene, die zur Diskussion stehen, grundsätzlich ein Sowohl-als-auch-Leben führen: Sie können sich gegenseitig ersetzen und ihre Funktionen austauschen. Sie sind mit einem Wort äquivalente Phänomene oder werden vom Unbewußten so behandelt, als ob sie solche wären. Für die tiefenhermeneutische Deutung, die sich aus dieser Denkfigur ergibt, verbürgt ein Begriffsapparat, der so flexibel und elastisch, so polymorph und fließend ist, daß Freud für sämtliche Aspekte des Gefühlslebens des Menschen immer die adäquate Erklärung zur Hand hat, d. h. verborgene Zusammenhänge herstellt“ (Tjeldflåt 2004a, 44f).

²¹⁸ Wegener gibt einen ausführlichen Überblick über das so genannte Unbewusste aus der Perspektive der Ästhetik, der davon zeugt, dass Freuds theoretische Bemühungen weder konkurrenzlos noch ohne zahlreiche Vorläufer gewesen sind, die bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Descartes zurückreichen (vgl. Wegener 2005, 203) und sich vor allem in der Romantik entfalteteten, als sich das Unbewusste als ästhetischer Grundbegriff etablierte (vgl. ebd., 210ff).

²¹⁹ „Bewusstsein wie Unbewusstes werden durch logische Ableitung erschlossen und sind daher beobachtungslogisch gleichwertig. Sie können beide nicht direkt beobachtet, sondern nur erschlossen werden. Sie dienen der Erklärung anders schwerlich oder gar nicht zu erklärender Phänomene“ (Wasser 2006, 36). Wasser votiert dafür, Freuds Konzept des Unbewussten in Luhmanns Systemtheorie unterzubringen. Dazu schlägt er den Begriff des „Erlebens“ für psychische Systeme vor, der neben den bewussten *auch* unbewusste Prozesse bezeichnen soll (vgl. Wasser 2004).

²²⁰ „Das Bewußtsein ist das Unbewusste; was dem Bewußtsein bewußt ist, das ist es durch das sozial angelieferte Unterscheidungs- und Bezeichnungspotenzial. Seine Projektionen liegen auf der Seite der Fremdreferenz, und das gilt auch für den Fall, daß es sich selbst in den Blick zu nehmen versucht. Jenseits dieser Projektionen ist terra incognita, die schiere Operativität. Diesseits existiert nichts weiter als kondensierte Effekte von Kommunikation“ (Fuchs 1998, 195).

Schüleins Befürchtung, dass der systemtheoretische Blick das zentrale Konzept des Unbewussten eliminiere, ist also nicht unbegründet.²²¹ Andererseits ist die systemtheoretische Reformulierung psychoanalytischer und hermeneutischer Grundbegriffe dem Anliegen geschuldet, die psychoanalytisch-hermeneutischen Beobachtungsroutinen eben *nicht* aus dem Auge zu verlieren, sondern ihre hilfreichen Unterscheidungen, wenn auch rekonzeptualisiert, so dennoch optional bereit zu halten. Da nicht ausgeschlossen ist, „[...] daß das Sinnsystem Bewusstsein *intern* eine Innen/Außen-Differenz erwirtschaftet [...]“ (Fuchs 2004a, 120), ist es auch möglich, Personen im Hinblick auf das, was sie für den Ort, die Inhalte oder die Grenzen ihres Bewusstseins oder ihres Unbewussten halten zu befragen. Man wird dann allerdings auf der Basis individueller Überzeugungen sehr unterschiedliche Auskünfte erhalten.

„Der Beobachter, der bewußt/unbewußt unterscheidet, bezeichnet mit der rechten Seite der Unterscheidung das fundamental Nichtbezeichnungsfähige, und da er selbst ein bewusstes System ist, operiert er auch dann, wenn er gerade dies tut, im Modus der Nichtbezeichnung, im Anderswo. Die Psychoanalyse [...] hat hier, wie wir wissen, einen gemeinhin als tödlich eingeschätzten *circulus vitiosus* (sie erkennt durch das, was sie erkennen will), den sie aber in einen fruchtbaren Zirkel transformiert, indem sie tut, was sie tut: Sie beobachtet Beobachter, die für sich selbst oder andere Beobachter aus dem Ruder laufen, und nimmt als Ursache das Unbewußte, das sie zwar selbst nicht beobachten kann, an dessen Stelle sie aber ein (für sie) nicht arbiträres Muster von manifesten Effektverteilungen plaziert, von denen aus sich Wirkungen nicht beobachtbarer Ursachen errechnen lassen“ (Fuchs 1998, 202f).

Hier wird darauf verzichtet, die Ursachen für beobachtete Effekte kausallogisch an das Unbewusste zu binden und dieser beliebten eigentlich nichtbezeichnungs- und nichtbeobachtungsfähigen Instanz einen Ort oder eine eigene Logik zu unterstellen.²²² Und psychoanalytische Rückschlüsse eines Beobachters auf das eigene Unbewusste oder das Unbewusste einer anderen Person werden im Anschluss an Fuchs als Zurechnungen behandelt, die auf der Beobachtung spezifischer Effektmuster beruhen. Hier zeigt sich ein weiterer Vorteil des systemtheoretischen Rahmens, denn dieser ermöglicht es, unpsychologisch über Psychologisches zu sprechen (vgl. Fuchs 2004a, 39).

²²¹ Nicht nur dem Unbewussten, sondern auch dem Bewusstsein wird jegliche ontologische Qualität entzogen: Es ist „kein Ding, kein Behälter, kein Seiendes. Jeder Versuch festzustellen, *was* es ist, führt ins Grübeln“ (Fuchs 2004a, 119); es „hat keine Physis, kein Soma, keinen Ort, kein Substrat [...]“ (ebd.), „[...] kein Zentrum [...]“, „[...] keine Hierarchie [...], keine Ausdifferenzierung bevorzugter Stellen“ (ebd., 127). Vgl. auch Tjeldflåt 2004a, 50.

²²² „Da die Psychoanalyse unbewußten Prozessen Kausalität zuschreibt, überschreitet sie die Grenze zwischen Verstehen und Erklären und vermischt beides: Das unbewußte Motiv wird zur Ursache auch organischer Prozesse“ (Simon 1993, 30).

Stattdessen – so die hier vertretene These – lassen sich im filmischen Material nicht arbiträre Strukturmuster finden, die zumindest partiell mit Strukturmustern von Personen übereinstimmen, die aufgrund eben dieser Korrespondenz eine besondere Präferenz für diese Filme (oder auch Genres) besitzen. Um diese Strukturmuster zu bestimmen, müssen Filme nicht *besser*, *tiefer* oder *eigentlicher verstanden* werden, sondern sie müssen mit einem Verfahren *analysiert* werden, das genau diejenigen Bereiche der Filme abtastet, die höchstwahrscheinlich mit der Identitätskonstruktion der Person korrespondieren.²²³

Demzufolge wird der Verstehens-Begriff²²⁴ hier nicht weiter konturiert, sondern – wie schon der Subjekt- und Sinnbegriff – auf seine Effektqualität zurückgekürzt: Fuchs konstatiert, dass Verstehen immer imaginär sei, und daß jede Ontologisierung desselben in infinites ‚Grübeln‘ führe (vgl. Fuchs 2004a, 112). Im Rahmen dieses Projekts werden soziale oder kognitive Prozesse also nicht als ‚Verstehen‘ bezeichnet.²²⁵ Stattdessen sind psychische Effekte von Interesse, die von einer Person als Verstehen deklariert werden – gleichgültig, ob sie sich dabei auf sich selbst, andere Subjekte oder Medienprodukte bezieht.

Verstehen ist demnach lediglich als *beobachteter Zustand* von Belang: Er ist immer dann der Fall, wenn ein psychisches System sich oder andere (nachträglich) als Verstehende(s) beschreibt. Fuchs führt dazu aus, dass die Ausdrücke ‚sich selbst verstehen‘ oder ‚andere verstehen‘ einen besonderen Beobachtungseffekt bezeichnen.²²⁶ Dieser ist systemtheoretisch nur als Beobachtung zweiter Ordnung möglich, wenn ein Bewusstsein Selbst- oder Fremdreferenzen bezeichnet und diese Unterscheidungen in sich selbst prozessiert:

²²³ Für weitere Details siehe Teil II dieser Arbeit.

²²⁴ Das hermeneutische Definitionsspektrum ist – wie bereits festgestellt – immens und innerhalb der Psychoanalyse scheint der Begriff weder in Bezug auf das ‚Erklären‘ noch hinsichtlich der darauf basierenden Deutungen und Interpretationen genau definiert zu sein: „Die systematische Erforschung der psychoanalytischen Situation muss sich deshalb sowohl auf das Verstehen wie auch auf das Erklären beziehen. Hierbei geht es besonders darum, welche Ideen der Analytiker im Kopf hat, auch wenn er von der Empathie her interpretiert“ (Thomä/Kächele 2006, 31; vgl. auch S. 28).

²²⁵ „Daher gibt es im Sinne der Attributionstheorie in der einsamen Lektüre oder Bildbetrachtung kein Verstehen, sondern ‚nur‘ (mehr oder weniger bewusste) Konstruktionen und Zuschreibungen von Vorstellungen, Wissen, Bedeutungen oder Lesarten zu Texten und Bildern. Erst wenn diese Konstrukte verbalisiert oder kommuniziert werden, erst wenn soziale Partner sich zu solchen Entwürfen bzw. Vorschlägen verhalten, entsteht – aus der Feststellung von Unterschieden der subjektiven Lesarten – die Problematik des (richtigen) Verstehens“ (Rusch 2001, 88).

²²⁶ „Wenn ein Bewußtsein versucht, sich selbst zu verstehen, muß es sich daraufhin beobachten, wie es sich in sich selbst von sich selbst unterscheidet“ (Fuchs 2004a, 112).

„Kein Bewußtsein versteht sich selbst oder versteht andere Bewußtseine anders als durch die Produktion von Imagination, der die Beobachtung des Handhabens der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz zugrunde liegt“ (Fuchs 2004a, 112).

Damit lässt sich auch das Konzept der (Gegen-)Übertragungsbeziehung (vgl. Eisenmann 1995 104ff; Neukom 2003, 23ff, Schafer 1992, 223ff) reformulieren: Eine Person kann der Meinung sein, dass ihr in Bezug auf eine andere Person (oder auch fiktive Figur) eine ‚Übertragung‘ widerfährt, wenn die Merkmale der Beziehung zu dieser Person (oder Figur) denjenigen Merkmalen ähneln, die eine Beziehung betreffen, die sie zu einer anderen Person bereits ausgebildet hat (bspw. zu einem Mitglied ihrer Ursprungsfamilie).²²⁷

Mit dem einem Verstehensbegriff, der Verstehen als einen Beobachtungseffekt des Beobachters begreift, wird eine Absage an die Hierarchisierung und vermeintliche Sonderstellung einzelner Filmbeobachtungen (Stichwort: ‚beste Deutung‘) erteilt. Filme – so die hier vertretene Überzeugung – können auf sehr unterschiedliche Weise beobachtet werden, so dass nicht die Legitimation einer Interpretation, Deutung oder ‚Lesart‘ von Interesse ist, sondern einerseits die Varianz des implizierten Bedeutungsspektrums und andererseits die Kontraste, die sich aus dem Vergleich unterschiedlicher Beobachtungsbeschreibungen ergeben – seien diese nun im Alltag oder innerhalb professioneller, institutionalisierter Zusammenhänge entstanden.

2.3.4 Der Import von Merkmalen des Materials

Die Tatsache, dass sich in einem systemtheoretischen Setting nicht ohne Weiteres Materialqualitäten feststellen lassen, stellt sowohl für die Rekonstruktion hermeneutischer als auch struktureller und formalistischer Ansätze ein Problem dar. Stattdessen, so wurde ausgeführt, sei es möglich durch Beobachtungen zweiter Ordnung *imaginierte Effektivitäten* zu erfassen. Für den Import von Merkmalen des filmischen Materials im Anschluss an fremde Paradigmen handelt es sich bei der hermeneutischen, psychoanalytischen, strukturalistischen, formalistischen oder narratologischen Beobachtung um spezifische Formen der Beobachtung zweiter Ordnung. Diese Beobachtungsroutinen haben sich historisch ausgebildet und sind institutionell im Wissenschaftssystem etabliert. Im

²²⁷ Siehe dazu auch Simon, der zeigt, dass die gängigen Beschreibungen des Phänomens der Übertragung mit einer fehlenden Differenzierung von selbst- und fremdreferentiellen Beobachtungen einhergehen (vgl. Simon 1994, 70).

Folgenden stehen also Metabeobachtung von Beschreibungen von Filmbeobachtungen im Zentrum der Aufmerksamkeit.²²⁸

Durch die wiederholten Anwendungen bestimmter Analyse Kriterien, die einen Film redundant auf spezifisch konfigurierte Merkmalsfolgen abtasten, können Strukturmodelle konstruiert werden. Mehrfach markierte, spezifisch angeordnete Merkmalsmengen (Strukturverläufe) deuten darauf hin, dass Merkmale *wiederholt in bestimmten Kombinationen* auftreten und somit höchstwahrscheinlich Eigenschaftswerte aufweisen. Kurz gesagt: Redundant auftretende, spezifisch angeordnete Merkmalsmengen verfügen höchstwahrscheinlich über funktionales Potential.

Im weiteren Verlauf soll ein Raster für filmanalytische Beschreibungen erarbeitet werden, das einerseits die Option bereit hält, verschiedene Filmbeobachtungen zu vergleichen und andererseits eine Anleitung gibt, wie verschiedene Filme vergleichend analysiert werden können. Dabei kann der Strukturalismus von sich behaupten, dass er Strukturen des Werks feststellt, die Hermeneutik kann sagen, dass sie Sinn und Bedeutung rekonstruiert, und die Psychoanalyse fährt zweigleisig: die narratologische Variante findet Formen und Strukturen und die hermeneutische Variante weist ihnen Bedeutung zu – die Systemtheorie jedoch wird lediglich beobachten, dass und wie beobachtet wird. Interessant wird es insbesondere dann, wenn durch den Einsatz beider Beobachtungsverfahren an der gleichen Stelle des Materials besondere Merkmale festgestellt werden, denn metaperspektivisch deutet dies auf Bereiche des Materials, die für das Rezeptionserleben besonders kritisch sind.

²²⁸ Durch die Neudifferenzierung im Anschluss an die radikalen Einflüsse der ETW, des Konstruktivismus und der Systemtheorie „erscheinen alle Vorgängerpositionen, unabhängig von ihrer Binnendifferenzierung, als textimmanente Positionen“ (Jahraus 2004, 307). Zur Möglichkeit, strukturelle Modelle auf Seiten des Symbolsystems zu integrieren, vgl. Jahraus/Schmidt 1998, 103.

TEIL II: FILMBEOBACHTUNG UND ANSCHLUSSKOMMUNIKATION

3 Der Film als Anlass für soziale Kommunikation

Filme werden als faszinierende kulturelle Artefakte so gestaltet, dass sie die Aufmerksamkeit wecken und möglichst langfristig binden. Durch ihre Beobachtung sollen psychische Systeme gezielt in Aufregung versetzt werden und aus diesem Grund stellen Filme auch attraktive Anlässe für soziale Kommunikationen dar. Als typische soziale Konfigurationen, in denen Personen sich über Filme und Rezeptionserlebnisse austauschen, gelten Peergroups, Schulklassen, Familien, Hochschulseminare etc. Hier werden klassischer Weise die Qualität des Films (gut/schlecht, spannend/langweilig, lustig etc.) und das persönliche Rezeptionserleben (hab mich gefürchtet, habe gelacht, war gelangweilt etc.) thematisiert. Dabei werden die Aussagen anderer mit den eigenen Vorstellungen, Einschätzungen und Meinungen verglichen: Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten werden begrüßt, auf starke Abweichungen reagiert man häufig mit Unverständnis.

Ein filmanalytisches Schema, das darauf ausgerichtet ist, das Gelingen sozialer Anschlusskommunikationen zu unterstützen, muss den Übergang vom medialen Gegenstand selbst zur Kommunikation über diesen Gegenstand theoretisch modellieren. Das bedeutet zugleich, dass die Rezeption ebenfalls zum Gegenstand der Modellbildung wird²²⁹ und entspricht vor allem im Bereich narratologischer Ansätze spätestens seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts dem aktuellen Stand der Forschung.²³⁰ In den Literaturwissenschaften sind auch systemtheoretische Ansätze vertreten, von denen hier noch ausführlich die Rede sein wird – in den Filmwissenschaften dominieren narratologische und kognitivistische Theoriemodelle, die vor allem den Übergang vom filmischen Material zu Hypothesen über potenzielle Rezeptionsverläufe beschreiben.

Hier wird auf Basis der Überlegungen zu den Theorieverhältnissen ein Rezeptions- und Kommunikationsmodell entwickelt, das sich an den Grundannahmen systemtheoretischer Theoriebildung orientiert. Wenn also mindestens zwei psychische Systeme –

²²⁹ Wulff verweist auf die sträfliche Vernachlässigung pragmatischer Voraussetzungen für die Erzählbarkeit: „Keine Arbeit am Text kann den kommunikativen Rahmen ganz verlassen, in den das Symbolische eingelassen ist“ (Wulff 2001, 131).

²³⁰ Siehe u.a. Culpeper 1996, 2001, Schneider 2000, 15ff; Jannidis 2004a, 15-83; Eder 2008.

die sich höchstwahrscheinlich für menschliche Personen halten – zum Thema Film kommunizieren, dann resultieren aus der Beobachtung des filmischen Symbolsystems Kommunikationen eines sozialen Systems, ohne jedoch in letztgenanntem aufzugehen. Während und nach der Rezeption werden interne Beschreibungen vom filmischen Material, vom eigenen Erleben und vielleicht auch von den Reaktionen anderer Zuschauer entwickelt. Diese Vorstellungen stoßen wiederum soziale Kommunikation an, so dass mehr oder weniger ähnliche – möglicherweise aber auch gänzlich überschneidungsfreie – Material-, Selbst- und Fremdbeschreibungen kommunikativ miteinander konfrontiert werden.²³¹ Das Ziel der *personenzentrierten Filmanalyse* besteht demnach darin, das kommunikative Abarbeiten symbolisch induzierter Erwartungen und Irritationen in sozialen Zusammenhängen systematisch zu unterstützen.

Im Folgenden wird der Film als erstes komplexes Datum betrachtet, dessen strukturalistisch-formalistische Analyse zu Hypothesen über seine Materialeigenschaften und die dadurch implizierten Subjekteffekte führen soll.²³² Dabei stellen filmische Narrationen besonders attraktive Beobachtungsanlässe dar, die gezielt daraufhin produziert werden, Rezeptionseffekte zu erzeugen und Reflexionen anzuregen. Anhand des hier entwickelten Analysemodells sollen sich nun möglichst schnell und pragmatisch diejenigen markanten Stellen des Materials aufzeigen lassen, an denen rezeptive Effekte (bspw. Tragik, Komik, Horror) höchstwahrscheinlich ausgelöst werden. Um dies zu erreichen, sollte es seine Anwender mit Beobachtungsroutinen vertraut machen, die darauf ausgerichtet sind, Muster, Formen und Strukturen des Materials zu erkennen.

²³¹ Bei allen dreien handelt es sich um wahrnehmend, beobachtend und beschreibend erwirtschaftete Zentrierungen eines psychischen Systems.

²³² „A film, I shall suggest, does not ‚position‘ anybody. A film cues the spectator to execute a definable variety of operations“ (Bordwell 1985, 29).

3.1 Zur Interrelativität sozialer und psychischer Systeme

Soziale und psychische Systeme koordinieren ihre Interrelationen mit Hilfe von *Strukturen*, die sich als changierende Komplexitätsgefälle beobachten lassen.²³³ Peter Fuchs²³⁴ bezeichnet Strukturen als „Abstraktionen eines irritablen Beobachters“ (Fuchs 2004a, 75), die für diesen die ‚Form von Sinn‘ einnehmen. Strukturen sind ausgewählte Arrangements, die beobachtend aktualisiert werden und stets auch in anderer Form aktualisiert werden könnten. Strukturen sind aber nicht potenziell, sondern sie werden als Muster operativ ‚aufgerufen‘ und sind folglich stets *aktuell* wirksam (vgl. ebd., 76).

Systeme geben „durch die Wiederholung von Identischem in verschiedenen Zusammenhängen“ (Corsa 1997, 184) zwar Anlass zu Strukturbeobachtungen, sie entsprechen diesen Strukturen aber nicht. Deshalb sorgen Strukturen auch nicht für Stabilität, sondern durch sie werden operative Anschlüsse und Übergänge in und zwischen Systemen gesichert. Dadurch – und das ist für dieses Projekt von großer Bedeutung – geben sie Anlässe für Identitätsbildungen, denn sie ermöglichen es, auf redundante (strukturell generalisierte) Vorkommnisse zurückzugreifen: Personen, Situationen und Themen werden erwartbar und adressierbar, weil die Beobachtung lernt, sich auf die Strukturen zu verlassen, die sie selbst wiederholt erkennt. Strukturen ermöglichen folglich „Dauer vor dem Hintergrund zeitlicher Punktualität“ und die Reaktualisierung von erlebten oder thematisch verhandelten Sachverhalten – und beide ermöglichen wiederum zeitliche Rückgriffe, also Erinnerungen und zeitliche Vorgriffe, also Vorstellungen und Erwartungen (vgl. Corsa 1997, 185).²³⁵

Um auf Sachverhalte zurückgreifen zu können, müssen diese als Quasi-Identitäten verbucht werden: „Das Mittel, mit dessen Hilfe Wiederverwendbarkeiten (Identitäten) konstruiert werden, ist die *symbolische Generalisierung*, in der die Komplexität opak-kompakter, flottierender Viel- und Mannigfaltigkeit auf *Einheiten* hingetrimmt wird“ (Fuchs 2004a, 73). Symbolische Generalisierungen sorgen laut Fuchs für das ‚Stocken‘

²³³ Zur Verschränkung von Psychischem und Sozialem, ohne jemals in das andere ein oder gar im anderen aufzugehen, siehe Fuchs 2005.

²³⁴ Peter Fuchs hat in seinen begrifflichen Untersuchungen zum „Sinn der Beobachtung“ (2004) zentrale systemtheoretische Begriffe präzise formuliert, die über den erheblichen Vorteil verfügen, dass sie einer kohärenten und konsistenten Theoriekonzeption entstammen. Die folgenden Überlegungen orientieren sich an diesen begrifflichen Vorschlägen.

²³⁵ Fuchs bezeichnet diese als „Kombinationsspielräume möglicher Ereignisse“, wobei der Spielraum die Projektion eines Beobachters sei (vgl. Fuchs 2004a, 76).

des Sinns und ermöglichen die Ansteuerung von und die Konzentration auf Identisches (vgl. ebd.).

Die Möglichkeit, über Strukturen Erwartungen als „generalisierte Verweisungen“ (Fuchs 2004a, 78; Herv. i. Orig.) auszubilden, hängt vor allem damit zusammen, dass das Registrieren von Strukturen an Störungen hängt (vgl. ebd., 76). Laut Fuchs tritt die Konstruktion von Strukturen als Rekonstruktion vor allem dann ins Blickfeld, wenn Erwartungen irritiert werden (vgl. ebd., 77). Folglich bezeichnet er die Irritation als Strukturdetektor und die Struktur als Irritabilität (ebd.). Positiv bestimmt sei die Erwartung „ein Sinnschema, das ein Beobachter einsetzt, der mit der Unterscheidung von *symbolischer Generalisierung* (die Sinnkondensate anzeigt, anhand derer weitere Ereignisse kalkuliert werden können) [...] arbeitet“ (ebd., 77; Herv. i. Orig.). Negativ bestimmt stehe sie dafür, „[...] daß Einschränkungen von Möglichkeitsspielräumen bemerkt werden, wenn Krisen auftreten, wenn also irgendetwas nicht funktioniert“ (ebd.). Folglich findet Strukturbildung *stets in Reziprozität von psychischen und sozialen Systemen* statt, denn symbolische Generalisierungen beruhen auf Zeichengebrauch, der sozial zur Verfügung gestellt und psychisch beobachtet wird, zumal die durch Strukturen hervorgerufenen Erwartungen wiederum im Sozialkontakt getestet, irritiert oder auch bestätigt werden:

„In genau dieser Form [auf Basis symbolischer Generalisierungen, die über ihre Verweisungsstruktur Erwartungen ausbilden; HH] bildet auch das Bewußtsein seine Strukturen aus. In konditionierter Koproduktion mit Sozialsystemen lernt es, symbolische Generalisierungen zu nutzen, entwickelt es Irritabilitäten, integriert es Zukunft und Vergangenheit – im Moment“ (vgl. ebd., 78).

Während Strukturen also durch Redundanzen innerhalb der autopoietischen Operationen von Systemen kondensieren und damit als Abstraktionen in der Beobachtung auswählbar werden, steht der Formbegriff in unmittelbarer Relation zum Begriff des Mediums: „Die Einheit der Unterscheidung von Medium und Form ist: Form [...]. Die Bezeichnung dieser Unterscheidung Medium/Form markiert die Form der Form“ (ebd., 25).²³⁶ Im Rahmen seiner Argumentation in *Das Unbewusste in Psychoanalyse und Sys-*

²³⁶ Da das Medium letztlich immer nur als Form bezeichnet oder anhand von operativen Kopplungen errechnet werden kann, bleibt es ‚reine Virtualität‘ (vgl. Fuchs 2004a, 28f). Ebenso abstrakt, aber mit dem Unterschied, dass die Form dasjenige der Medium/Form-Unterscheidung ist, was sich als Einheit durchsetzt, verhält es sich mit dem Formbegriff: „Die Form der Form ist die Form der Unterscheidung, die eben in derselben Form – unterschieden wird“ (ebd., 29). Fuchs formuliert weiterhin, dass die Form für einen Beobachter gegenüber der (konkreten) Unterscheidung ein ‚Drittes‘ sei und „durch die Operation des Kreuzens der Unterscheidungsseiten, also durch Inanspruchnahme von Zeit“ entstehe (vgl. ebd., 29).

temtheorie expliziert Fuchs, dass „[...] *nicht alle Formen im Medium und alle Elemente des Mediums gleich schnell sind*. Wir ziehen also die Möglichkeit von Tempodifferenzen *in einem Medium in Betracht*“ (Fuchs 1998, 128; Herv. i. Orig.):

„*Die These ist, daß das Gedächtnis autopoietischer Systeme entsteht, wenn und insoweit sie in der Lage sind, ihre Elemente selbst (diese Ereignisse) als Medium zu benutzen und aufzufassen und in diesem Medium mit Hilfe ebendieser Elemente Differenzen (Formen) zu etablieren, die sich zeitlich nutzen lassen: als Gedächtnis, als Ressource der Wiederverwendung (Erinnerung) und als Quelle des Vergessens*“ (Fuchs 1998, 127; Herv. i. Orig.).

Konkreter wird der Formbegriff in seiner Verwendung als *Form von Sinn*, resp. als *Sinnform* und die Funktion, die er damit im Hinblick auf das Interpenetrationskonzept erfüllt. Systeme können keine Elemente teilen oder übertragen, ihnen stehen aber ins Medium Sinn eingeschriebene (Sinn-)Formen zur Verfügung, die psychische und soziale Beobachtungen orientieren. Fuchs nennt beispielhaft Sprache, Handlungsschemata, Situationsdeutungen (Beerdigung, Liebeserklärung) etc. (vgl. Fuchs 2004a, 90). Trotz dieser Fokussierungsleistung, die von *Sinnformen* ausgeübt wird, bleiben die Selektionen systemspezifisch: Die Gedanken eines Bewusstseins mischen sich auf der Basis von Interpenetration *nicht* mit sozialen Kommunikationen, beide bleiben selbstreferentiell (vgl. ebd.). Dennoch ergibt sich aus der Differenz zwischen dem Bezug auf *Sinnformen* und den selbstreferentiellen Operationen eines Systems eine Marge, die bspw. *thematische* Verständigung ermöglicht – nach Fuchs besteht eben darin „die Bedingung der Möglichkeit von Interpenetration“ (ebd., 90).

Interpenetration²³⁷ – so die Bezeichnung für das Verhältnis psychischer und sozialer Systeme – könne beobachtet werden, wenn geschlossene Sinnsysteme sich wechselseitig mit Komplexität versorgen,²³⁸ gleiches gilt folglich auch für die Interpenetration sozialer Systeme (vgl. ebd. 89). Sie meint *nicht* den direkten Kontakt, den Austausch oder die gemeinsame Verwendung von Elementen. Stattdessen entsteht aktuell Konvergenz²³⁹ durch die gemeinsame Nutzung von *Sinnformen*;²⁴⁰ interpenetrationsfähige Systeme müssen daher sich selbst und ihre Umwelt imaginieren können (vgl. ebd., 90).

²³⁷ Siehe Luhmann 1984; 35, 252.

²³⁸ In der *wechselseitigen Versorgung* mit Komplexität besteht auch die Differenz zum Konzept der strukturellen Kopplung, bei der im Gegensatz zur *Versorgung* die koordinative *Kopplung* im strikten Gleichzeitigkeitsverhältnis von Systemen mit ihrer Umwelt im Vordergrund steht (vgl. Fuchs 2004a, 85f). Die „(informierende) strukturelle Kopplung“ (ebd., 86) nutzt aber – analog zur Interpenetration – auch die Sinnform und damit auch Sprache.

²³⁹ Divergenz verweist auf das Theorem der ‚doppelten Kontingenz‘: ‚Doppelte Kontingenz bezeichnet den Umstand, daß soziale Systeme die Intransparenz und die Kontingenz ihrer bewußten Umwelt vor-

„Die Systeme in dieser Umwelt liefern, wenn man so will, vorregulierte Störungen, die das interpenetrierte System zu Komplexitätsaufbau nötigen, und dieses System stört auf Grund eigener Komplexitätsbewandnisse in vor-regulierter (Sinn)Form zurück“ (ebd., 91).

Sinnformen entstehen und vergehen zwar im Medium Sinn, aber Sinn ist nicht identisch mit Zeichen, obwohl alle Zeichen mit *Sinnformen* verbunden sind (vgl. ebd., 72). Zeichen werden vom Bewusstsein verwendet, wenn dieses als sinnkonstituierendes System aus dem Medium Sinn Formen rekrutiert.²⁴¹

„Interpenetration bezieht sich also nicht auf einen Austausch, sondern darauf, dass psychische und soziale Systeme sich im Medium Sinn aktuell ‚gemeinsam‘ durch Sinnmuster binden oder irritieren lassen. Man könnte auch von *Sinnkonvergenzen* (oder gegebenenfalls: *Sinndivergenzen*) sprechen, bezogen auf Sinn-Schemata oder Sinn-Skripte, die für beide Systemtypen *dieselben* und *nicht-dieselben* sind. Dieselben sind sie als Schemata (Beerdigungen, Mahlzeiten, Streitigkeiten etc.) und nicht dieselben sind sie, insofern die beteiligten Systeme diese Schemata in der eigenen Operativität und unter der Voraussetzung eigener Strukturdetermination anwenden. Sie sind eigenirritabel und deswegen fähig, Irritation zu produzieren, die das je andere System nötigen, seine Eigen-Irritabilität (seine Strukturen) gegebenenfalls umzustellen und neu zu arrangieren. Sinnkonvergenz (die immer nur aktuelle Konvergenz ist) setzt die *Kompossibilität* psychischer und sozialer Systeme voraus. [...] Gemeint ist damit, daß strukturelle Kopplung in der Form der Interpenetration nur im Rahmen eines schmalen Verträglichkeitskorridors wechselseitig informierend wirkt und jenseits dieses Korridors: destruktiv ist. [...] Mit anderen Worten: Interpenetration setzt *relativ stabile Alternativität* voraus“ (Fuchs 2004b, 105f; Herv. i. Orig.).

aussetzen müssen“ (Fuchs 2004a, 37). Systeme setzten Beobachter voraus, „die füreinander intransparent sind und sich deswegen wechselseitig kontingente Verhaltensmöglichkeiten unterstellen“ (ebd.).

²⁴⁰ Interpenetration bedingt evolutionäre Prozesse, indem sie die Koproduktion der betriebenen Differenzen – genannt Systeme – *konditioniert* (vgl. Fuchs 2004a, 91).

²⁴¹ „Diese Formen variieren mit der Evolution, sie sind historisch und deshalb kontingent“ (ebd., 70).

3.2 Eigentliches Nicht-Verstehen und die Mechanismen der Analogisierung

Der Mensch – dieses „Konglomerat autopoietischer, eigendynamischer, nichttrivialer Systeme“ (Luhmann 2002, 82) –, darin besteht ja eine von Luhmanns bereits diskutierten kontraintuitiven Pointen, kann weder mit anderen Menschen noch mit sich selbst kommunizieren,²⁴² denn Menschen *sind* keine sozialen Systeme und: Nur soziale Systeme können kommunizieren. In Konsequenz ist jede Beschreibung durch das System, jede Fremdreferenz, jede Öffnung nur als interne Konstruktion des Systems möglich (vgl. Corsa 1997, 166).

Eine zweite kontraintuitive Bestimmung betrifft den Begriff des Verstehens. Denn – darin besteht eine der besonderen Leistungen einer systemtheoretischen Theoriekonstruktion – weder Verstehen noch Verständigung werden vorausgesetzt oder horizontal aufgefangen. Systemtheoretisches ‚Verstehen‘ vollzieht sich zwar im Medium Sinn, es setzt aber keine Bedeutungen fest. Die spezielle Beobachtungsform des ‚Verstehens‘ erfasst lediglich, *wie Systeme Differenzen in-sich-selbst-handhaben*.

„Verstehen ist die psychische oder soziale Beobachtungsleistung, die dadurch, daß sie Fremdreferenz *oder* Selbstreferenz bezeichnet, die Unterscheidung von Fremdreferenz *und* Selbstreferenz ins Spiel bringt. Dabei geht es um eine Beobachtung, die an *Alteritäten* (aber wie immer: inside) zu erschließen sucht, *wie sie diese Differenz in-sich-selbst-handhaben*“ (Fuchs 2004a, 112; Herv. d. HH).

Im Anschluss daran lässt sich auch der systemtheoretische Begriff des ‚sozialen Verstehens‘ erläutern: Durch eine Mitteilung entsteht ein kommunikativer Anschluss. Dieser wird systemtheoretisch als ‚Verstehen‘ bezeichnet und markiert die durch Beobachtung konstituierte Differenz zwischen Information und Mitteilung. Folglich gelingt soziale Kommunikation immer dann, wenn Anschlüsse erfolgen (vgl. ebd., 113) – und die *Voraussetzung* von Kommunikation besteht zugleich darin, dass ein Beobachter ‚versteht‘. Daraus lässt sich wiederum schließen, dass Kommunikation ohne ‚Verstehen‘ – als Unterscheidung von Information und Mitteilung – nicht beobachtet werden kann.

„Soziales Verstehen unterscheidet (im Modus der Nachherigkeit) an Ereignissen (die dadurch zu Mitteilungen werden) ein *WIE* und ein *WAS*, die Weise, wie etwas gesagt (geschrieben, gezeigt etc.) wird, von dem, was gesagt (geschrieben, gezeigt etc.) wird“ (ebd., 113).

²⁴² Er kann aber beobachten, denken, fühlen, sich konzentrieren und etwas wollen.

Es reicht somit nicht, potenzielle *Informationen* oder eine intendierte *Mitteilung* wahrzunehmen; ihre Differenz muss *beobachtet* und beide müssen als unterschiedliche Selektionen *verstanden* werden, damit *Kommunikation* beobachtet werden kann. Zu den drei Selektionen der Kommunikation – (1) Mitteilung; (2) Information und (3) Verstehen (wobei 3 den Unterschied zwischen 1 und 2 markiert) formuliert Baraldi: „Man spricht von Kommunikation, wenn Ego versteht, daß Alter eine Information mitgeteilt hat [...]“ (Baraldi 1997, 89).

Die Systemtheorie beschäftigt aber einige Mechanismen, die im Dienst der Analogisierung von Systemen stehen: Die *strukturelle Kopplung*, die *Interpenetration* (als besonderen Fall der erstgenannten) und die *symbolische Generalisierung* sorgen dafür, dass sich wiederverwendbare Identitäten konstruieren lassen, was wiederum die Voraussetzung dafür ist, dass psychische Systeme auf ihre Selbst- und Fremdbeschreibungen zurückgreifen können. Zudem sorgen die beobachterabhängigen Strukturen für Erwartungen bzw. Irritabilitäten, und für *Sinnformen* gilt, dass „[...] sie für verschiedene (autopoietisch geschlossene) Systeme *dieselben* und *nicht dieselben* sind“ (Fuchs 2004a, 90). Diese ‚Analogisierungsmechanismen‘ der Orientierung, Koproduktion, Kopplung, Reziprozität, Konditionierung und Koordination²⁴³ entsprechen allerdings nicht ansatzweise den hermeneutischen Verstehens- oder Sinnbegriffen.

Die unverzichtbare Funktion des Sinns besteht für Systeme ja vor allem darin, dass er Verweisungsstrukturen garantiert. Zugleich steht allerdings auch fest, dass er *sich selbst* symbolisiert, *sich selbst* abstrahiert und *sich selbst* ‚rafft‘: „Sinn muß deshalb nicht nur ‚etwas‘ bedeuten [...] er muß *sich selbst bedeuten* können“ (Fuchs 2004a, 72; Herv. d. HH). Somit kann zwar alles in die Form von Sinn gebracht werden, doch Sinn – das ist wohl nach Fuchs als der Aspekt seiner ‚Bedeutung‘²⁴⁴ zu bezeichnen – stelle lediglich Formen der selektiven Verweisung zur Verfügung; letztendlich bedeute er immer *nur sich selbst* und hebe sich als Verweisungsverweisung in Welt auf (vgl. ebd., 71).²⁴⁵

Die gegebenen ‚Mechanismen der Analogisierung‘ betonen die Einheit der Differenz von Analogie und Differenzialität auf Seiten der Analogie; aber *Missverstehen* ist

²⁴³ „Soziale Ordnung kann nur dann emergieren, wenn Systeme, d. h. emergente Realitätsgeneratoren, miteinander in Kontakt geraten und sich qua Fremdkontakt reziprok koordinieren“ (Nassehi 1992, 68).

²⁴⁴ Zum Verhältnis zwischen Sinn und Bedeutung siehe auch Jahraus 2004, 346.

²⁴⁵ „Die Welt ist alles, was der Sinn ist“ (Fuchs 2004a, 71).

ebenso der Regelfall wie *Verstehen*, denn die Systemtheorie stellt keinerlei reliable Übersetzungslogiken zur Verfügung. Alles was sie ermöglicht ist Beobachtung und die Beobachtung von Beobachtung, um anhand der Resultate sich herausbildende Regularitäten und Abweichungen festzustellen: Regelbildung und Regelrückbildung.

Nach Jahraus bestehe Verstehen in der Transformation eines unverstandenen Sachverhalts in einen verstandenen (Jahraus 2004, 45); d.h. durch Verstehen werde eine Vorher-Nachher-Differenz getilgt, weil der Sachverhalt als Verstandener vollständig vom Verstehenden assimiliert werde. Bei der Beobachtung von Verstehen lasse sich folglich die Vorher-Nachher-Differenz im Rahmen eines Transformationsprozesses oder der identische Zustand des Ergebnisses eines Transformationsprozesses (im Sinne eines Vereinheitlichungsprozesses) beschreiben. Man könnte also formulieren, dass die Hermeneutik die Einheit der Differenz von Verstehen/Nicht-Verstehen auf das Verstehen legt, während die Systemtheorie die Einheit der Differenz von Nicht-Verstehen/Verstehen auf das Nicht-Verstehen legt. Im ersten Fall werden vereinheitlichende Horizonte gesucht, die das Verstehen als Identität zweier verschiedener Instanzen oder zeitlicher Zustände letztlich aufheben, im zweiten Fall führt die Einheit auf der Seite der Negation des Verstehens immer wieder zur Emphase von Differenz und damit eben zum Nicht-Verstehen (vgl. Luhmann 1984, 111f).

Von großem Interesse sind stets die *Regeln dieser Transformation*, die im Fall von basalem Alltagsverstehen allerdings in den meisten Fällen nicht ansatzweise expliziert werden. In hermeneutischen Beschreibungen wird zumeist behauptet, dass analoge Verhältnisse vorlägen, auf deren Basis eben Identitäten entstünden.²⁴⁶ Auch bei Simon zeigt sich eine solche Analogie-Konstruktion des Verstehensbegriffs, die historisch auf hermeneutische oder psychologische Einfühlungsbegriffe²⁴⁷ verweist – obwohl er eine systemtheoretische Perspektive vertritt:

„Jeder Versuch, das Verhalten eines Menschen allein aufgrund äußerer Faktoren zu erklären, vorherzusagen oder gar seine innere Struktur vollständig zu *analysieren*, muß scheitern. Es bedarf des Einblicks in seine inneren Zustände. Hier eröffnet das Verstehen den einzigen möglichen Zugang. Es basiert auf der Ähnlichkeit zwischen Beobachter und beobachtetem System“ (Simon 1994, 58).

Verstehen als Einheit der Differenz von Verstehen und Nicht-Verstehen ist systemtheoretisch allerdings nicht möglich: Kein Bewusstsein überschneidet ein anderes, fühlt sich

²⁴⁶ Eine derartige Argumentation ist bspw. in aktuellen therapeutischen Empathie-Konzepten (vgl. Biermann-Ratjen/Eckert/Schwartz 2003, 16ff) zu finden.

²⁴⁷ Vgl. bspw. Lipps Aufsatz von 1907 mit dem schönen Titel: „Das Wissen von fremden Ichen“.

in ein anderes ein oder geht in einem anderen auf. Aber psychische Systeme machen sich möglicherweise Vorstellungen von einem anderen Bewusstsein und sie imaginieren möglicherweise Motive, Gedanken, Wünsche und Ängste von Personen.²⁴⁸ Das ‚Verstehen‘ selbst bleibt stets imaginär (vgl. Fuchs 2004a, 112) – seine *Effekte* aber, sie können beständig beobachtet und hinterfragt werden.

3.3 Film als Kommunikationskondensat zwischen psychischen und sozialen Systemen

Eine lebhaft diskutierte Diskussion wurde im Rahmen der Bemühungen, systemtheoretische und hermeneutische Theorieansätze zu verbinden, unter anderem darum geführt, wie sich ‚der Text‘ in die systemtheoretischen Vollzüge einbinden lasse. Nachdem Henk de Berg (1993) die „Ereignishaftigkeit des Textes“ ausgerufen hatte, wurde vor allem seine damit unterstellte quasi-objektive²⁴⁹ Bedeutung von Kramaschki (1995) kritisiert. Nassehi wiederum beanstandete im Anschluss an Kramaschki an de Bergs Vorschlag einerseits, „[...] daß mit der Annahme einer in einer *Ereignisgegenwart* schon bestehenden Identität des Textes gerade die theoretischen Potenziale dessen, was im systemtheoretischen Kontext der Begriff des *Ereignisjetzt* [...] impliziert, verloren geht“ (Nassehi 1997a, 56; Herv. d. HH). Dabei richtet sich seine Kritik vor allem gegen eine von de Berg angenommene „vorreflexive Identität“ von Texten. Andererseits lässt Nassehi die von de Berg entfaltete *Ereignisgegenwart des Textes*, die den „besonderen sozialen Ort (literarischer) Texte“ verdeutliche, als produktive Schnittstelle für hermeneutische Anschlüsse gelten (ebd., 57). Insbesondere Nassehis Beobachtungen zur Zeitlichkeit von Texten sind für die weiteren Überlegungen relevant. Nassehi unterscheidet zwischen einem „textinternen“ und einem „textexternen“ Bereich:

„Es ist der soziale Kontext, in dem der literarische Text als Text erscheint, der seine Ereignisgegenwart ausmacht – insofern ist seine Gegenwärtigkeit *im Literatur-/Kunstsystem* textextern bestimmt. Die *internen Zeitverhältnisse des Textes* [...] treten

²⁴⁸ Imaginationen dieser Art werden häufig als ‚Einführung‘ bezeichnet.

²⁴⁹ Der Begriff der ‚Quasi-Ontologie‘ verweist auf die Identitätsqualität, die ein Sachverhalt als imaginierter, systemintern prozessierter einnehmen kann, bspw. wenn qua Bindung Selektionsroutinen stabilisiert werden. Siehe dazu Jahraus: „Im Prozeß des Denkens wird dem Gedachten eine Eigenqualität zugesprochen, die als ontisch ausgegeben und unter dem Namen der Ontologie selbst wiederum reflektiert wird. Diese Eigenqualität führt zu einer post-hoc-Emanzipierung des Gedachten vom Denken. Genau das meint die Rede von der ‚Identität als Effekt von Differenz‘. Dabei kommt es zu einer paradoxalen Verkehrung des A-posteriori-Effekts qua Differenz zur A-priori-Substanz qua Identität. Dort, wo Denken identifiziert wird, weiß es um seinen eigenen Prozeßcharakter nicht“ (Jahraus 2003, 161).

dagegen in den Hintergrund. Sie schrumpfen zu strukturellen Elementen des Textes, die aus der *echtzeitlichen Dimension des Literatursystems* ausgeschlossen sind [...]“ (Nassehi 1997a, 58).

Bei *fiktionalen Texten* sei jedoch von einer „Simultanpräsenz [...] der im Text nacheinander angeordneten bedeutungstragenden Elemente“ (Nassehi 1997a, 64; vgl. Sill 1997) auszugehen, die sie wiederum dem textanalytischen Zugriff zugänglich mache.

An der „Ereignisgegenwart des kommunikativen Akts“ (Sill 2001, 157) schließt wiederum Oliver Sill an, um soziologische und literaturwissenschaftliche Theoriebestände zu verknüpfen. Er bezeichnet den literarischen Text als Beobachtung zweiter Ordnung, „allerdings als ein Beobachter beobachtendes kommunikatives Ereignis, das selbst nicht an eine spezifische beobachtungsleitende Unterscheidung gebunden ist“ (ebd.). Die Subjektivierung des Textes „[...] als ein kommunikativer Akt, dessen ereignishafte Gegenwart es ihm erlaubt, die gestalteten Beobachtungsverhältnisse zu beobachten“ (ebd., 176), scheint die Integration des Textes, resp. des Films, in den systemtheoretischen Kontext im Hinblick auf das hier verfolgte Ziel jedoch unnötig zu erschweren.

Sill unterscheidet drei hierarchisch gestaffelte Kommunikationsniveaus von Erzähltexten, auf denen er jeweils personale Instanzen als Identifikationspunkte der Kommunikation ausmacht: Auf unterster Ebene die Figuren, auf mittlerer Ebene den fiktiven Erzähler und Adressaten und auf höchster Ebene den impliziten Autor und Leser (vgl. ebd., 167ff). Sein Anliegen besteht darin, die unterschiedlichen Beobachtungsrelationen zu rekonstruieren und er kommt zu folgendem Schluss:

„Der literarische Text lässt sich als *paradoxe Aussage* [deren Merkmal die Oszillation sei; HH] charakterisieren, denn er setzt die verschiedenen ausformulierten Beobachter zueinander, schafft auf diese Weise ein mehr oder minder dicht geknüpftes Netz vertikal und horizontal angelegter Relationen, deren Simultanpräsenz den Effekt der Unentscheidbarkeit hervorruft; ein Netz, in dem sich die semantischen Potenziale abschatten, die über das explizit Formulierte des Textes hinauswachsen“ (ebd., 172).

Die Integration des literarischen Texts – und analog dazu eben auch die des Films – stellt im Anschluss an die skizzierte Debatte bis dato vor allem ein Problem dar, weil beide als Zeichenfolgen ihr semantisches Potenzial im Zeitverlauf entfalten: Romane müssen gelesen und Filme gesehen werden. In der Rezeption werden beide Medienangebote auf erster Ordnungsebene beobachtet, so dass sich das fiktive, textinterne Geschehen zwar in Beobachtungsechtzeit vollzieht,²⁵⁰ in der textexternen Kommunikation

²⁵⁰ Filme müssen allerdings so schnell gesehen werden, wie sie gezeigt werden; die Geschwindigkeit des Leseprozesses kann demgegenüber reguliert werden; Zurückblättern oder -spulen kann, je nach Me-

schrumpft der Roman/Film und seine textinterne Erzählzeit sowie die erzählte Zeit allerdings zum Ereignis, auf das systemintern nur durch Erinnerung zurückgegriffen werden kann. Die Rezeption kommunikativer Medienangebote, die narrativ strukturiert sind, ist stets an eine *Zeitdauer* gebunden. Sie veranlassen folglich auch im Rekurs, der sie zu einem Kommunikationsereignis schrumpfen lässt, tendenziell eine kommunikativ und gedanklich prozessierte Ausfaltung, etwa wenn auf die von ihnen angelegte imaginäre Folie zurückgegriffen wird.

Eine andere Option der systemtheoretischen Integration von Medienangeboten wurde vor allem durch Jahraus ausgearbeitet. Im Anschluss an die Ausführungen von Jahraus und Schmidt (1998) sowie Jahraus (2003, 2004) ermöglicht es das Kommunikationskonzept der Systemtheorie, den Film – in Analogie zum Text – „[...] als Grenzlinie zwischen Symbol- und Sozialsystem“ (Jahraus/Schmidt 1998) zu positionieren. Anhand der Beobachtung eines Films geschieht also das, was systemtheoretisch als die strukturelle Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation bezeichnet wird: Das Prozessieren von Differenzialität an den gekoppelten Systemgrenzen stelle eine Interpenetrationszone dar (vgl. Jahraus 1999, 284), und auch hier wird zwischen einer Innen- und einer Außenseite des Medienangebots unterschieden:

„Symbolsysteme ‚kondensieren‘ [...] an der strukturellen Kopplungsgrenze zwischen Bewußtsein und Kommunikation – quasi an der *Innenseite* des Textes [Films; HH]; Sozialsysteme konstituieren sich als Kommunikationsketten, ausgelöst durch Texte [oder Filme; HH] als Ereignisse der sprachlichen und medial basierten strukturellen Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation – quasi an der *Außenseite* der Texte“ (Jahraus 1998, 102f; vgl. auch 1999, 290; 2004, 202; Herv. i. Orig.).

Filme lassen sich somit extern als *zeitkleine Ereignisse* bezeichnen, die intern mit *Ausfaltungspotenzial* ausgestattet sind. Derart fügen sie sich in die systemtheoretische Konzeption, denn psychische Systeme sind ja am Wechselverhältnis von Kommunikation und Bewusstsein per Definition beteiligt, da sie im Rahmen der strukturellen Kopplung mit sozialen Systemen durch Wahrnehmungen den Außenkontakt von Kommunikation formieren (vgl. Fuchs 2004a, 86). Zudem ist das Bewusstsein auf den Gebrauch von Zeichen getrimmt, da es bei der Bezeichnung seiner Beobachtungen auf sie zurückgreift. Diese Zeichen sammelt es in Sozialzusammenhängen, die wiederum nicht ihm allein, sondern gemeinhin jeder Beobachtung zur Verfügung stehen. Es operiert folglich nicht auf der Basis eines singulären oder individuellen Zeichengebrauchs, sondern im

diendispositiv, ebenfalls möglich sein: Im Kino und bei der Lesung nicht, vor dem heimischen DVD-Player und beim selbständigen Lesen eines Romans schon.

Rahmen höchst konventioneller Zeichenvorlagen: Das lässt die Bezeichnung des Films als *konventionelles Symbolgeschehen* zu und betont zugleich, dass es sich bei der Beobachtung von narrativen Filmen häufig um die Beobachtung von Sozialzusammenhängen handelt.

„Deshalb kann man sagen, daß die einzig relevante Umwelt von Sozialsystemen psychische Systeme sind, die Bewußtsein ausdifferenzieren, das auf der Basis von Zeichengebrauch im Medium Sinn (und im engeren Verständnis: im Sequenzmedium Sprache) den Korridor aufzieht, in dem das Sozialsystem durch Außenbewandtnisse irritierbar ist“ (Fuchs 2004a, 87).

Jahraus bezeichnet sowohl die Literatur als auch den literarischen Text als Medium: „Der literarische Text ist Medium insofern, als er den Sinn genau in dieser Weise interpretierbar macht“ (Jahraus 2004, 194). Folglich tritt bei Jahraus die *Interpretation* als Sinnerzeugung selbst an die Stelle der *strukturellen Kopplung* zwischen Kommunikation und Bewusstsein (vgl. ebd., 195). Jahraus unterscheidet demnach zwei aufeinander bezogene Dimensionen: eine Zeichendimension und eine Kommunikationsdimension. Als Medium ist der Film – in Analogie zum Text – die Voraussetzung dafür, dass Sinn an ihm fassbar wird, und durch seine mediale Verfasstheit wird eben dieser Sinn *interpretierbar* (vgl. Luhmann 1997, 211f). Da Sinn systemtheoretisch als stetig prozessierende Differenzialität bestimmt ist, überträgt sich seine Verfasstheit auch auf zeichenhafte Medienangebote: Sie gerieren sich zwar als *interpretierbar*, doch zugleich bedingt ihre sinnhafte Verfassung, dass sie sich letztlich *nicht bestimmen* lassen.²⁵¹

Allerdings bleibt Jahraus' Begriff des Symbolsystems unterbestimmt: Es *entstehe* „an der strukturellen Kopplungsgrenze zwischen Bewußtsein und Kommunikation“ (s.o.) und werde der *Innenseite des Textes* zugeordnet. Der Status dieses Systems wird nicht weiter spezifiziert, d.h. es bleibt ungewiss, ob es sich um ein autopoietisches, selbstreferentielles, geschlossenes System handelt und mit welchen Einheiten es operiert. Anzunehmen wären Sinneinheiten, doch die Form von Sinn wird den Beobachtungen eigentlich erst im Rahmen der ‚bewusstenden‘ Verarbeitung verliehen. Das Textsystem, auf das die Analyse im Rahmen des von Jahraus entwickelten „Kooperations- und Differenzmodells“ (vgl. ebd., 338ff) zugreift, zeigt sich demgegenüber eher als positive, mit quasi-ontologischen Qualitäten ausgestattete Strukturbeschreibung, deren Beobachtung sich im Rahmen der wissenschaftlichen Beobachtung durchaus an Objektivität

²⁵¹ Diese Tatsache firmiert bei Jahraus als die prinzipielle „Unhintergebarkeit (und Unabschließbarkeit) der Interpretation“ (vgl. Jahraus 1999; 2004, 194).

tätsgraden zu messen hat (vgl. Jahraus 2004, 357f). Hier schließt sich der Kreis, weil die Kritik von Kramaschki und Nassehi an de Berg zu wiederholen wäre; zugleich besteht Anschluss an die Bestrebungen von Sill, den Text als analysierbare konkrete Folie zu entfalten.

Jahraus folgend kann daher formuliert werden, dass Filme einen *Doppelstatus* haben: Durch ihre zeichenhafte Verfasstheit und die daran anknüpfenden Prozesse der Sinnerzeugung, also der Notwendigkeit, das Beobachtete in die Form von Sinn zu bringen und es den Gedanken und der Kommunikation zugänglich zu machen, lösen Filme in psychischen *und* sozialen Systemen strikt getrennte, inkommensurable Operationen aus. Für psychische Systeme gehören Filme als *konventionelles Symbolgeschehen* zur Umwelt, die sie beobachten; für soziale Systeme gehören Filme als *systeminterne Projektionen von Bewusstseinsystemen* zur Umwelt, die als beobachtete in Form von Kommunikation Eingang findet. Sie zeigen sich daher an der Schnittstelle von Bewusstsein und Kommunikation als Zeichenmengen, die auf Sinn(-formen) verweisen und die im singular-konventionellen oder auch individuell-sozialen Zusammenspiel von Bewusstsein und sozialer Kommunikation zwischen Vereinheitlichung und Differenzialisierung oszillieren.

In Abgrenzung zu Jahraus' Begriff des Symbolsystems wird der Film subperspektivisch allerdings intentional quasi-objektiviert, so dass er im systemtheoretischen Sinne nicht als selbstreferentielles, geschlossenes, autopoietisches System zu verstehen ist. Stattdessen wird in Anlehnung an Fuchs' Ausführungen zur symbolischen Generalisierung (vgl. Fuchs 2004a, 73) davon ausgegangen, dass auf Basis der filmischen Zeichen systemintern Identitäten konstruiert werden, die in den Dienst der Wiederverwendung und des ‚Zurückkommens auf...‘ gestellt werden: Zuschauer können ihre Aufmerksamkeit auf diese Identitäten richten, sie können sich auf sie konzentrieren, sie sich wiederholt vor Augen rufen etc. Filme samt ihrer Merkmale und Strukturen werden derart auf *Einheiten* getrimmt, so dass der Sinn ins Stocken gerät und bestimmte Sinneinheiten zugunsten anderer hervorgehoben und betont werden können (z.B. Figuren, Ereignisse und Handlungen).

Der Film gerät damit an der Schnittstelle zwischen psychischem System und Sozialsystem zu einem Kommunikationskondensat, das aus der Beobachtung seiner Zeichen resultiert. Während der Rezeption ist er ein Ereignis, das über Dauer verfügt und sich über Sequenzen erstreckt. Er verfügt über Dauer, weil das psychische System ihn als

Leinwandprojektion in Gleichzeitigkeit erlebt und er in dieser Gleichzeitigkeit eine *filminterne* Ereignisreihe darstellt, die sich mit anderen Beobachtungen von sozialem Geschehens durchaus vergleichen lässt.²⁵² Ein Film ‚enthält‘ somit eine ästhetisch und dramaturgisch geformte Ereignisreihe, die sich durch die Beobachtung entfaltet. Als weltliche Appräsentation fiktiver Sachverhalte entfaltet der Film eine *interne* Eigenzeitlichkeit, die sich allerdings nur *im Rezeptionsvollzug* aktualisiert und im systeminternen Rückgriff als Erinnerung an die filminterne Zeitstruktur konserviert wird. In der sozialen Kommunikation wird der Film jedoch zu einem dauerlosen Datum. *Extern* fällt er als Kommunikationsereignis zusammen und geht als Kommunikationskondensat in die Autopoiesis sozialer Systeme ein.²⁵³

3.4 Imaginierte Personen und soziale Adressen

Luhmann und im Anschluss an ihn auch Fuchs unterscheiden zwischen ‚Rolle‘ und ‚Person‘. Unter beiden Begriffen werden abstrakte, beobachterabhängige Strukturen verstanden, für die Fuchs 1997 den Begriff der „sozialen Adresse“ bzw. der allgemeinen „Adressabilität“ ausgearbeitet hat. Der Mechanismus der Adressenbildung funktioniert nach dem Schema Inklusion/Exklusion (Fuchs 2003, 30; 2004, 129ff). Dabei werden Markierungen vorgenommen, „die auf (mit-)lebende Menschen verweisen“ (Fuchs 2003, 30). Unter der ‚Rolle‘ wird eine eher allgemeine, unspezifische und wenig gerichtete Menge von Markierungen verstanden, auf deren Basis sich wiederum Erwartungen und Irritabilität ausbilden, während die ‚Person‘ spezifischere Markierungen auf sich vereint, die sich auf bestimmte, bekannte Personen beziehen.

„Personen sind mithin nicht Systeme, Objekte, Subjekte, sondern kommunikativ wirksame Strukturen, die limitieren (markieren), welches Verhalten von (sterblichen) Leuten passend, erwartbar, anschlussfähig ist und welches Verhalten als überraschend aufgefasst und dann mitmarkiert (also in die Struktur ‚Person‘ eingebaut) werden muß“ (Fuchs 2003, 30).

Die Form der Person übernimmt somit beobachtungsfunktionale Leistungen, indem sie die „*individuell attribuierte Einschränkung von Verhaltensmöglichkeiten*“ (Luhmann

²⁵² Bemerkenswerterweise *wissen* Rezipienten, dass filmische Sachverhalte als Leinwandprojektionen nicht über Tiefe verfügen. Die psychischen Systeme zeigen sich jedoch sehr geneigt, diese Tatsache im Rezeptionsverlauf zu vergessen; sie imaginieren die Tiefendimension, *als ob* sie vorhanden wäre.

²⁵³ Dazu metaphorisch Luhmann: „Wenn Individuen Medien als Text oder als Bild betrachten, sind sie draußen, wenn sie in sich deren Resultate erleben, sind sie drinnen. Sie müssen zwischen draußen und drinnen oszillieren, und dies so wie in einer paradoxen Situation: schnell, fast ohne Zeitverlust und unentscheidbar“ (Luhmann 1996, 204).

1995b, 148) darstellt: „Als Problemlösung ist sie das Kondensat kommunikativer Verweisungen auf Menschen“ (Fuchs 2003, 32). Diese Konzeption zeichnet eine deutliche Differenz zum gängigen Verständnis von Identität und Individualität, die die Konstruktion beider im Zusammenhang mit Selbstreflexion und Selbsterfahrung thematisieren und auf Ganzheit und Kohärenz im Sinne einer möglichst vollständigen (narrativen) Integration aller Selbstmerkmale abheben.²⁵⁴ Aus systemtheoretischer Sicht sind derartige Vorstellungen einer eigenen kohärenten Identität *imaginäre* Beobachtungsergebnisse, die im Prozess der gedanklichen Operationen psychischer Systeme entstehen, d.h. unter Umständen entsteht die Vorstellung von einer integrierten Identität, die bestimmte Aspekte einer Person enthält:

„Die Person ist in jeder Aktualität eine *unvollständige Vollständigkeit*, sie ist niemals der Spiegel einer Komplettheit, sondern eine kommunikative Auswahl von Merkmalen, Merkmarkierungen, Markern“ (Fuchs 2003, 32).

Da es sich um eine Auswahl von Merkmalen handelt, sind auch ausgeschlossene Merkmale zu verzeichnen, die wiederum unter dem Label der „Unperson“ gebündelt werden. Dabei handelt es sich um den „Ausschluß alles dessen, was in der individuellen Attribution nicht herangezogen ist, aber herangezogen werden könnte“ (Fuchs 2003, 31).²⁵⁵

Ein Kernpunkt des Personenkonzeptes, auf den auch der Begriff der *zentralen Adresse* hinweist, besteht darin, dass die Entstehung von Personen, also von beobachteten strukturierten Abstraktionsmustern, als „Zweiseitigkeiten“ qua Definition immer schon in soziale Kommunikation eingelassen sind.

„Personen sind (als Formen im Kopplungsmedium Sinn) genau in dieser Funktionsstelle situiert. Sie fungieren als strukturelle Kopplungen psychischer und sozialer Systeme. Sie sind mithin Zweiseitigkeiten, die das Sozialsystem mit Führung versorgen (als Lösung des Problems doppelter Kontingenz) und das Bewußtsein mit der Wahlmöglichkeit ausstatten, sich mit der sozialen Zumutung einer Personadressierung entweder zu arrangieren (im Sinne einer wie immer gearteten Übernahme dieser Offerte) oder die Akzeptanz zu verweigern, widerborstig zu sein, Widerstand und Abwehr zu produzieren“ (Fuchs 2003, 35).

²⁵⁴ Adorno verweist auf die Konsequenzen, die der „entscheidende Fehlschluss“ nach sich ziehe, sich auf die Einheit des Menschen zu besinnen und diese Besinnung anstelle philosophischer Logik zu setzen (vgl. Adorno 1973, 76f): „Eine solche Einheit, deren Verwirklichung nur in gewissen ideologischen und affirmativen, beschwichtigenden Anthropologien behauptet worden ist, stände jedoch im Gegensatz zu dem, was wir über die wirklichen Menschen wissen, die ja gerade dadurch bestimmt sind, daß sie genauso wenig eine Einheit sein können wie die Welt, in der wir leben; in ihrer eigenen Bestimmung reproduzieren sich die Spannungen, die Gegensätze, die Widersprüche, die auch die Widersprüche der objektiven Welt sind“ (ebd., 77).

²⁵⁵ Luhmann bezeichnet ein solches Merkmal als „Unmasche beim Stricken“ (Luhmann 1995b, 148).

In Abgrenzung zu einschlägigen soziologischen Identitätstheorien, wie etwa das sozial determinierte Vermittlungsgeschehen zwischen „I“ und „Me“ bei George Herbert Mead (vgl. Mead 1973, 177ff) oder Erving Goffmans Idee der steten Notwendigkeit, sich im Außenverhältnis durch Rollen zu inszenieren (Goffman 2003 [¹1953]), aber auch zu Freuds psychologischer Instanzenlehre, die den Widerstreit von „Ich“, „Es“ und „Über-Ich“ beschreibt, wird hier die Eigenseite des Systems, das Bewußtsein, als eine Instanz begriffen, die auf „soziale Zumutungen“ lediglich *reagieren* kann und sich die eigene Identität auf Basis selektierter Beobachtungen imaginiert.

Identität ist somit keine Einheit, die sich ein ganzheitliches Subjekt allein oder im Wechselverhältnis zur Gesellschaft erarbeitet. Stattdessen bleibt jedes Bewusstsein in seinem potenziellen imaginären Streben nach Identität und Individualität stetig der (nachträglichen) eigenen und sozialen Reflexion und Evaluation ausgesetzt. Demnach ist insbesondere das intime Sozialsystem der Ursprungsfamilie nach Fuchs als ein sozialer Kontext mit biografischer Sonderstellung zu verstehen, innerhalb dessen sich das stete Signieren und Gegenzeichnen von Signaturen durch Akzeptanz und Nicht-Akzeptanz vollzieht (vgl. Fuchs 2003, 106f).²⁵⁶

²⁵⁶ Gleiches gilt für das soziale Setting einer Therapie, innerhalb derer verkrustete Signaturen eventuell wieder aufzubrechen sind.

3.5 Filmrezeption systemtheoretisch

Das Faszinosum Film besticht durch seine immense Vielfalt immer wieder neu gestalteter Leinwandwelten mitsamt des sich darin entwickelnden Erzählgeschehens. Stets geht es im zumeist kommerziell determinierten – aber auch in den kleinen Bereichen des anderweitig orientierten Filmgeschäfts – darum, das Interesse möglichst großer Publikula zu wecken und die Aufmerksamkeit zumindest für die Dauer der Vorstellung, wenn nicht noch darüber hinaus, zu binden. Dabei findet die Rezeption eines Medienangebots relativ isoliert statt. Wer sich ins Kino begibt, teilt den Vorführraum zwar mit anderen Zuschauern, doch er richtet seine individuellen Wahrnehmungs- und Beobachtungskapazitäten für bestimmte Zeit relativ exklusiv auf eine Zeichenfolge, die aus Bildern, Texten und Klängen zusammengesetzt ist. In Synthese ergibt dieses komplexe Zeichengefüge eine audiovisuell formatierte Erzählung, die sich in einer intentional komponierten, fiktionalen Welt ereignet und gänzlich eigene, fingierte kausal-temporale Regulative artikuliert. Im Folgenden sollen einige zentrale Begriffe und Konzepte der Filmrezeption systemtheoretisch reformuliert werden, um eine Sprache zu entwickeln, die sich dazu eignet, sowohl die Beobachtungen von Filmen und das daran anschließende kommunikative Geschehen zu beschreiben.

Im Kino informiert sich jedes Bewusstsein selbstreferentiell über einen Film und das durch die projizierten Zeichen implizierte soziale Geschehen. Voraussetzung für eine *funktionale Rezeption* ist, dass ein System durch Wahrnehmung und Beobachtung die externe Symbolwelt als Projektion einer Oberfläche in sich selbst anlegen kann. Der Begriff *funktionale Rezeption* beschreibt den Fall, dass eine Person aufgrund der Rezeption eines Films so an diesen anschließt, wie es von den Personen, die an seinem Entstehen beteiligt waren,²⁵⁷ intendiert wurde. Demnach ist eine Rezeption als *funktional* zu bezeichnen, wenn eine Person über einen Gag lacht, wenn sie über die exquisit geschneiderten Kostüme staunt oder etwa wenn sie ein Detail der Requisite entdeckt, das sie für besonders bedeutend hält.

²⁵⁷ Damit sind tatsächlich *alle* Personen gemeint, die an der Erstellung der symbolischen Ordnung, die letztlich auf die Leinwand projiziert wird, mitgewirkt haben: Drehbuchautoren, Regisseure, Maskenbildner, Cutter u.v.m.

Im psychischen System stellt die Vorstellung des Filmgeschehens – wenn das Bewusstsein über die Unterscheidung real/fiktiv²⁵⁸ verfügt – einen Bereich dar, der im Gegensatz zur Folie der für *real* gehaltenen *Alltagsontologie* als *Fiktion* gekennzeichnet ist.²⁵⁹ Fiktionen können während der Rezeption als Beobachtungen erster Ordnung *quasi-real* imaginiert und somit auch ‚erlebt‘ werden (vgl. Luhmann 1997, 93). Dennoch kann sich ein informiertes Bewusstsein²⁶⁰ jederzeit darüber versichern, dass es sich zwar um realzeitlich²⁶¹ ablaufendes, aber dennoch *fiktives Geschehen* handelt. In den allermeisten Fällen *soll* das eigentliche Wissen um die Fiktionalität des Geschehens ausgeblendet bleiben, um den Genuss des teuer bezahlten Kinoerlebnisses nicht zu schmälern.

Ein Film kommuniziert nicht, sondern er *ist* seine Beobachtung (vgl. Fuchs 2004a, 46) und dennoch gleicht ein Filmbild weder der Vorstellung von diesem Filmbild noch gleicht es der Kommunikation, die im Anschluss an die Vorstellung von diesem Filmbild entstanden ist. Auf die Bild-Text-Klang-Konfigurationen wird im Zeitverlauf²⁶² durch die Beobachtung erster Ordnung zugegriffen. Die Beobachtung zweiter Ordnung synthetisiert die Resultate, die bei der Beobachtung erster Ordnung anfallen, so dass im Gedankenstrom des psychischen Systems Vorstellungen von Figuren, Handlungen und Ereignissen entstehen, die sich als Filmbeschreibungen absetzen. Filmbeobachtungen finden prinzipiell in *Sinnform* statt, so dass sich mit Hilfe des Mechanismus der symbolischen Generalisierung Identitäten zentrieren lassen, auf die rekursiv Bezug genommen werden kann.²⁶³ Diese sinnförmigen Identitäten sind keine Merkmale des Objekts, sondern durch Beobachtung und Beschreibung konstruiert worden.²⁶⁴ Die symbolische

²⁵⁸ Die Unterscheidung ‚fiktional vs. faktual/authentisch‘ – bezeichnet den Status einer Rede; die Unterscheidung ‚fiktiv vs. real‘ bezeichnet den ontologischen Status des in einer Rede Ausgesagten (vgl. Martinez/Scheffel 1999, 13).

²⁵⁹ Schon die Tatsache, dass sie ihre Körper im Mediendispositiv Kino als im Sessel sitzend wahrnehmen, sollte dazu beitragen, dass sie die Rezeptionssituation kaum mit ihrer Projektion der realen Umwelt verwechseln.

²⁶⁰ Kinder lernen diesen Unterschied im Verlauf ihrer Mediensozialisation.

²⁶¹ Luhmann unterstellt dem Filmmedium wegen seiner Realzeitabhängigkeit einen gewissen Glaubwürdigkeitsbonus, weil diese die Kontrolle komplexer Manipulierungen tendenziell unterbinde (vgl. Luhmann 1997, 306).

²⁶² Zum Thema der Temporalität und der Ausbildung interner Strukturen durch die phänomenologische Theoriebildung in der Systemtheorie siehe das Kapitel „Die Zeit und das Problem der Struktur oder Hugin und Munin“ in Fuchs 2004a, 118-125.

²⁶³ „Das Hauptmedium, das im Blick auf komplexe Systeme symbolische Generalisierungen flächendeckend zur Verfügung stellt, ist Sprache. Deswegen kann man sagen, daß bewusste und soziale Beobachtung wesentlich mit Sprache arbeitet, was nicht ausschließt, daß andere Formen symbolischer Generalisierung [bspw. Film; HH] bereitstehen, die in Kontrast zu ihr die Funktion der Erwirtschaftung von Identitäten wahrnehmen“ (Fuchs 2004a, 74).

²⁶⁴ Sie sind „Teil der Landkarte, nicht der Landschaft“ (Simon 1993, 114).

Generalisierung stellt Optionen zur sinnhaften Verflochtung von Identitätsclustern bereit; sie hebt damit „bestimmten Sinn gleichsam heraus“ (Fuchs 2004a, 73) und akzentuiert ihn.

Das Bewusstsein kann seine gegenwärtigen Filmbeobachtungen nie direkt beobachten, da sie im Moment ihres Vollzugs bereits wieder vergangen sind. Es kann aber erinnernd auf sie Bezug nehmen und dabei meinen, es würde seine Filmbeobachtungen wieder-beobachten. Im Verlauf des zeitgebundenen Rezeptionsprozesses mutiert jeder Moment der Beobachtung des medial gegebenen Symbolzusammenhangs zu einem Bestandteil des systemeigenen Abbilds des Films und sorgt dabei für systeminterne Anschlüsse. Der Rückgriff auf die Rezeption als *ein* Kommunikationsereignis erfolgt demnach im Nachhinein als *Synthese* von Beobachtungssequenzen, die systemintern als Beschreibung des Filmerlebens abgelegt wird.²⁶⁵ Die Filmbeschreibung wird somit zwar durch die Beobachtung des Films ausgelöst, sie lässt sich von dieser Zeichenbasis aber nicht ableiten und stellt immer ein anderes, eigenes (weil verstandenes, reflektiertes, evaluiertes und erinnertes) und damit vom Stimulus unabhängiges Kommunikat dar.

Die aus der Beobachtung des filmischen Stimulus resultierenden (von diesem unabhängigen) systemintern abgelegten Beschreibungen in Form von Gedanken führen möglicherweise zu kommunikativen Anschlüssen in sozialen Systemen. Für einen Beobachter sieht es so aus, als würde die Rezeption eines Films psychomenteles Geschehen im Rezipienten auslösen, die dann wiederum zu Sprechakten dieser Person führen. Dabei findet allerdings keine direkte Übersetzung von Gedanken in Kommunikationen statt, denn Beobachtungen finden Eingang in soziale Systeme, ohne mit sich identisch zu bleiben. In Kommunikationsakten ist nicht vom Film selbst, sondern von Vorstellungen die Rede, die durch die Beobachtung des Films ausgelöst wurden. Gesprochen wird demnach über beobachtungsinduzierte *Imaginationen*, d.h. über systeminterne *Effekte*, die durch die Beobachtung des Films ausgelöst wurden: bspw. das Gefühl, diesen verstanden zu haben oder eine bestimmte Bewertung oder Erinnerung.²⁶⁶ Die soziale

²⁶⁵ In der ELW werden sie als ‚Kommunikate‘ bezeichnet, die weder mit dem Film noch mit dem Filmerleben übereinstimmen. Peter M. Hejl bezeichnet Beschreibungen solcher Art als „sozial erzeugte Realitätskonstrukte, soweit sie als Beschreibungen bewußt gemacht werden. Diese werden in aller Regel zusammen mit Handlungskompetenzen ausgebildet [...]“ (Hejl 1992, 193).

²⁶⁶ Wenn man von der Differenz zwischen filmischem Material, Filmbeobachtung und Filmbeschreibung ausgeht, besteht ein zentrales Problem darin, dass sich deren Verhältnisse nicht exakt rekonstruieren lassen. Durch Beobachtung und Beschreibung soll der Film zwar (re-)konstruiert werden, doch weder die Filmbeobachtung noch die Filmbeschreibung der Filmbeobachtung entsprechen einander oder dem ihnen zu Grunde liegenden filmischen Beobachtungsstimulus.

Kommunikation über ein mediales Artefakt hängt somit in entscheidendem Maße davon ab, inwiefern die psychischen Systeme der beteiligten Personen in der Lage sind, auf ihre Filmbeschreibungen zu referieren, ihre erinnerten Entitäten rückwirkend wieder aufzufächern und einzelne Zeichenkonglomerate samt der erzeugten Sinneseindrücke zu beschreiben bzw. ihre individuellen Verarbeitungsprozesse transparent zu zeichnen. Bei rezeptionstheoretisch relevanten Konstrukten – bspw. Identifikation, Involvement, Immersion etc. – handelt es sich demnach um Bezeichnungen für Rezeptionserleben, die sich in Abhängigkeit zu den Imaginationen eines psychischen Systems vollziehen.

Durch Filme inspiriertes Beobachtungsgeschehen greift immer auch auf bereits vorhandene Skripte zurück. Entsprechende Skripte werden über Ähnlichkeiten aufgerufen, und die in den aufgerufenen Skripten verwendeten Beobachtungscodes finden wiederum Anwendung auf den konkret beobachteten Fall. Der Code reduziert Beobachtungseinheiten auf die Form der Differenz zwischen zwei oppositionellen Werten und korreliert so Beobachtungs- und Systemgeschehen; Kommunikationen können so als Unterscheidungen bzw. als Informationen verarbeitet werden. Irritationen führen dazu, dass alternative Codes angewendet werden. Wenn kein passender Code gefunden wird, weil die Abweichung vom Bekannten zu groß ist, wird die Beobachtung experimentell und es müssen neue Beobachtungscodes entwickelt werden.

Die konstruktivistischen Annahmen der Systemtheorie lassen keine Aussagen über die Zusammensetzung unterschiedlicher, potenziell ineinander greifender Prozesse während und nach der Rezeption zu, die u.a. als selektiv, analytisch, assoziativ, simulativ bezeichnet werden;²⁶⁷ das gilt auch für potenziell realisierte Anschlüsse.²⁶⁸ Der Vorteil

²⁶⁷ In der Wahrnehmungspsychologie wird vom „Systemcharakter der Wahrnehmung“ gesprochen (Goldstein 2002, 8). „Mental processes involve perception, comprehension, interpretation, evaluation, judgement, inference making, and emotion“ (Persson 2003, 7). Für den Bereich der Rezeptionsforschung siehe Früh 2002, 141. Die Rezeptionsästhetik geht wiederum von Rezeptionssignalen, Appellstrukturen und Leerstellen der Texte aus (vgl. Iser ⁴1994 [¹1976]; 1970). Die psychoanalytische Literaturwissenschaft betont das „Sich Einlassen auf einen Text/Film“: „Wer fiktionale Texte liest, öffnet im Leseakt seine Selbstgrenzen [...]; er verflüssigt gleichsam psychische Anteile, läßt sie vom Text her neu formen und formt diesen“ (Pietzker 1992, 23). Die Rezeption wird als wiederholte „Fusion mit dem frühen Mutterbild“ begriffen, während die „Interpretation gewissermaßen die Mühen der Trennung vom ersten Objekt wiederholt“ (Schönau/Pfeiffer 2003, 38).

²⁶⁸ Die kommunikationswissenschaftlich geprägte Medienwirkungsforschung geht davon aus, dass Medien individuelle, soziale und gesellschaftliche Effekte zeigen (Suckfüll 2004, 13). Es kann zwar jeder Medieninhalt jede Funktion erfüllen bzw. jedes denkbare Motiv befriedigen (vgl. ebd., 25), doch die hohe Varianz darf nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden (vgl. ebd., 13). Die Annahmen des Uses-and-Gratification-Ansatzes besagen, dass aktive Rezipienten in der Lage seien, Medien zielgerichtet, intentional und initiativ zu nutzen. Dabei erfüllten Medien bestimmte Funktionen für die Nutzer, wobei Medienkonsum immer nur eine von vielen alternativen Möglichkeiten darstelle, etwaige Bedürfnisse zu befriedigen (vgl. ebd., 23).

einer systemtheoretischen Beschreibung von Rezeptionen besteht darin, dass sie sich mit ihrem abstrakten Vokabular als extrem anschlussfähig erweist. So ähneln bspw. die systeminternen Beschreibungsfolien den *mentalen Modellen* der kognitivistisch orientierten Erzählforschung. ‚Mentale Modelle‘ werden von Zuschauern als Vorstellungen entwickelt und im Rezeptionsverlauf weiter fortgeschrieben. Auch diese Modelle sind nicht als stabile Entitäten zu verstehen, sondern als flexible Konstrukte, die sich aus dem komplexen Gefüge von Wahrnehmungen, Beobachtungen, Erinnerungen, vorhandenem Wissen, Reflexionen und Assoziationen – mit den entsprechenden mental-somatischen Anteilen – zusammensetzen.

Die Beobachtungsstrategien des Strukturalismus oder (Neo)Formalismus gehen aufgrund der eigenen Prämissen von einer materiell fixierten Zeichenbasis aus, von der angenommen wird, dass sie auch bei wiederholten Rezeptionen identisch bleibt – was wiederum nicht heißt, dass ein hypothetischer Rezipient Gleiches zu hören, sehen, fühlen oder gar zu verstehen glaubt. Ganz im Gegenteil: Bezeichnenderweise bleibt das Material konstant und dennoch unterscheiden sich die beschriebenen Rezeptionsqualitäten, so dass sich keine Rezeption exakt wiederholt. Die Annahme einer manifesten Zeichenbasis führt demnach nicht zu einer Einigung über Eigenschaften, Merkmale, Wirkungspotenziale oder Verwendungsweisen des medialen Materials.

3.6 Selbst-/Fremdbeobachtung und Selbst-/Fremdbeschreibung

Psychische Systeme können, wie bereits ausgeführt, nicht mit sich selbst kommunizieren, weil sie keine sozialen Systeme sind: Sie können wahrnehmen, denken, ihre Aufmerksamkeit fokussieren, aber eben nicht kommunizieren. Die Autopoiesis selbst ist, wie Luhmann schreibt, „(auch als Autopoiesis des Bewußtseins) blind“ (Luhmann 1987, 359), sie unterscheidet jedoch zwischen ihrem Vollzug und Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung (vgl. ebd.): „Ein individuelles System kann sich selbst beobachten und beschreiben, wenn es dafür Differenz und Limitation organisieren kann“ (Luhmann 1987, 360).

Esposito bezeichnet jene basalen Operationen, die „das System von dem unterscheiden, was ihm nicht zugehört“, als „rudimentäre Selbstbeobachtung“ sinnkonstituierender Systeme (Esposito 1997a, 127). In Abgrenzung zur ‚Reflexion‘, die stattfindet, wenn die gesamte Einheit eines Systems zum Thema der Kommunikation wird, müssen die Unterscheidungen, auf deren Basis eine Informationsverarbeitung im Rahmen der

Selbstbeobachtung erfolgt, nicht näher bestimmt werden: „Es handelt sich um die Beobachtung einer Operation des Systems durch eine andere Operation desselben Systems, aber nicht um eine Beobachtung der Einheit des Systems [...]“ (Esposito 1997, 154b). Komplexere Formen der „allgemeinen Selbstbeobachtung“ bedürfen des re-entrys von Unterscheidungen und sind situationsgebunden (vgl. ebd., 128). Wenn es um aufwändigere Koordinationen von Beobachtetem geht, greift das System auf intern angelegte Selbstbeschreibungen in Form von Texten zu (vgl. ebd.).

„Das was mehr schlecht als recht ‚Selbst‘ (und ‚Fremd‘) der Referenz genannt wird, ist die Struktur dieses Zurückkommens. So kann ein System sich selbst nur bezeichnen, wenn es einen symbolischen Ausdruck für sich findet, auf den es zurückkommen kann. Ein System kann sich also nicht selbst direkt begegnen“ (Fuchs 2004a, 74).

Der symbolische Ausdruck bezeichnet die zeichengebundene, aber stets *imaginäre* Konstruktion der Einheit eines Systems. Sie ermöglicht es, innerhalb des Systems über das System zu reflektieren – gedanklich oder in Form von Kommunikationen. Dafür unterscheiden Systeme zwischen System und Umwelt und vollziehen einen re-enty, indem sie auf diese Differenz intern wieder zurückgreifen, um weitere Informationen zu erzeugen – und legen dabei eine interne Vorstellung von sich selbst resp. eine Selbstbeschreibung an (vgl. Luhmann 1984, 234; 1986, 80). Um diese interne Repräsentation stabil prozessieren zu können, benutzen Systeme Programme, die ein Bündel von Annahmen über die Korrektheit von Kriterien sind, die auf den Code geeicht sind und die die Beobachtungsbeschreibungen des Systems regulieren und kontrollieren.

Ein Problem der systeminternen Selbstbeschreibungsleistungen besteht darin, dass ein System sich niemals vollständig in den Blick nehmen kann.²⁶⁹ Denn während es andere Systeme immer nur durch die paradoxe Reintegration von System/Umwelt-Unterscheidungen beobachtet, die im autopoietischen Vollzug stets den re-entry von Unterscheidungen als Entscheidungen auf der Seite der Fremdreferenz mit sich führt, bedeutet Selbstbeobachtung, dass die Unterscheidungen als Entscheidungen auf Seiten der Selbstreferenz vollzogen werden. Diese stehen auf Grund der systeminternen Verwendung durch die systemeigene Autopoiesis immer nur retrospektiv, im partiellen Rückgriff, zur Verfügung. Dennoch sind der Imagination keine Grenzen gesetzt, d.h., ein

²⁶⁹ Intentionale, thematische Selbstreferenzen erfolgen immer auf Seiten der Fremdreferenzen: Das System thematisiert sich in solchen Fällen als *etwas* (vgl. Fuchs 2004a, 57). Als Selbstbeobachter begriffen veräußert sich ein System in gewisser Weise selbst, wenn es sich in die Beobachtung nimmt; an dieser Paradoxie setzt die Metapher des *blinden Flecks* an: „[...] dasjenige, was durch die beobachtungsleitende Unterscheidung sozusagen aus dem Registrierfeld des Systems ausgeschlossen wird“ (Fuchs 2004a, 51; siehe auch ebd., 21).

psychisches System kann sich sein Selbst als eine Einheit vorstellen, indem es die blinden Flecken füllt und sich so selbst errechnet. Die Ausblendung dieser Leerstellen des Selbst bezeichnet Fuchs als Selbstsimplifikation, denn das System reduziert die eigene Komplexität auf Identisches, indem es selektive Relationierungen vornimmt (vgl. Fuchs 2004a, 32).

Diese Ausführungen verdeutlichen, dass in sozialen Verhandlungsprozessen über Filme stets mit unterschiedlichen Beobachtungen und Vorstellungen eines Films zu rechnen ist. Die konstruktivistische Theoriebildung modelliert die Trias von Wahrnehmung, Beobachtung und Beschreibung folgendermaßen: Auf der undigitalisierten Wahrnehmung von Zeichenprozessen beruhen Filmbeobachtungen erster und zweiter Ordnung, in deren Verlauf quasi-real gegebene Sachverhalte (Projektion des Films) gebildet werden, so dass Filmbeschreibungen angelegt werden können. So werden beobachtend systeminterne Beschreibungen konstruiert (bspw. Vorstellungen vom Plot, von den Figuren und ihren Motiven), an die wiederum Kommunikationen in Textform anschließen.

Kompliziert wird das Verfahren dadurch, dass nicht nur Wahrnehmung, Beobachtung, Beschreibung und Kommunikation differente Stadien des Operierens bezeichnen, die sich lediglich im Modell voneinander abgrenzen lassen, sondern dass zudem noch unterschiedliche Systemarten, Beobachtungsebenen und -referenzen miteinander konfrontiert werden – nämlich psychische, soziale und somatische Systeme, selbst- und fremdreferentielle Operationen sowie Beobachtungen erster und zweiter Ordnung.

Auch während der Filmrezeption wechselt die Beobachtung stetig zwischen erster und zweiter Ordnung. Jede im Rezeptionsverlauf erfolgte Beobachtung erster Ordnung kann sogleich auf zweiter Beobachtungsebene minimal nachgelagert reflektiert werden. Wenn man so will, ‚erlebt‘ der Rezipient auf erster Ebene die fiktionale Welt, er bleibt aber zugleich auf zweiter Ebene darüber informiert, dass er beobachtet, was er beobachtet und dass es sich beim Leinwandgeschehen um eine mediale Konstruktion handelt.

Selbst- und Fremdbeobachtungen erfolgen als Beobachtungen zweiter Ordnung. Sie greifen reflexiv auf den Beobachtungsstrom erster Ordnung zu und konstruieren eine Vorstellung vom Selbst oder vom Anderen. Dabei erfolgen auch Fremdbeobachtungen, wie alles Beobachten, selbstreferentiell. Sie beziehen sich jedoch auf durch Reflexion

gebildete Entitäten, die ein Beobachter nicht sich selbst zurechnet, denn die Grenzen zwischen ‚Selbst‘ und ‚Fremd‘ werden, wie alles andere auch, beobachtend konstruiert.

Insbesondere die Figuren eines Films scheinen vordringlich mit geradezu zentripetaler Kraft in den Fokus der Beobachtung zu geraten. Luhmann ist der Meinung, dass vor allem die Unterhaltungsangebote der Massenmedien die Beobachtung zweiter Ordnung forcierten – und zwar die Beobachtung der (Realität der) Gesellschaft *und* die *Selbstbeobachtung* (vgl. Luhmann 1996, 152f). So stimuliere das allseits präsente Sozialgeschehen in den massenmedialen Darstellungen den steten Selbstvergleich durch Fremd- und Selbstbeobachtung (vgl. ebd., 110ff) und die Rekonstruktionen der eigenen Selbstbeschreibung (ebd., 115f):

In der Unterhaltung „wird das Medium der narrativen Fiktionalität gewählt, um Motivlagen zu individualisieren. Hier erscheinen Individuen [!] mit Biographien, mit Problemen, mit selbsterzeugten Lebenslügen, mit einem (für einen Beobachter verständlichen) Bedarf für Verdrängung, Unbewußtheit, für Latenz. Das Medium der Fiktionalität hat den Vorzug, Konkretisierungen vollziehen oder zumindest andeuten zu können, es zugleich aber dem Leser oder Zuschauer zu überlassen, ob er daraus Rückschlüsse auf sich selbst oder ihm bekannte Personen ziehen will – oder nicht“ (Luhmann 1996, 132).

Interessanter Weise haben eben diese Beobachtungsmengen, die sich auf den Fixpunkt Figur richten, wie die Beobachtung unterschiedlicher Beobachtungsroutinen zeigen wird, zu erheblichen Auseinandersetzungen zwischen sehr unterschiedlichen Positionen geführt.²⁷⁰ Sie lassen vermuten, dass selbst wohl informierte erwachsene Rezipienten mit einer entsprechend profunden Medienerfahrung dazu tendieren, die Differenz zwischen realen Personen und fiktionalen Figuren zu vernachlässigen und die zeichenhaften Körper auf der Leinwand mitsamt den aus Lautsprechern klingenden (Synchron-)Stimmen als quasi-menschliche Entitäten zu bezeichnen. Das irritiert wiederum manch anderen Beobachter zweiter Ordnung, der Figuren lieber als funktionale Abstraktionen beobachtet sehen würde.

Weitere typische Fremdbeobachtungen zweiter Ordnung, die im Zusammenhang mit Filmrezeptionen stehen, erfolgen bspw., wenn andere Zuschauer daraufhin beobachtet

²⁷⁰ Die Angelegenheit ist kompliziert, weil sich an dieser Stelle auf Grund der theoretischen Konstruktion die Beobachtungsinstanzen summieren: Wenn man so will, beobachten Systemtheoretiker Filmwissenschaftler dabei, wie sie Zuschauer beobachten, die Figuren beobachten. Wenn man sich die Prämissen des *eigentlichen Verstehens* vor Augen führt, bedeutet dies, dass Systemtheoretiker sich anmaßen, das Unterscheidungs- und Bezeichnungsgeschehen zwei weiterer Beobachtungsinstanzen (Filmwissenschaftler und Zuschauer) zu kennen, und dieses Wissen mit der eigenen Figurenbeobachtung zu kontrastieren. Man könnte noch hinzufügen, dass sich in dieser Beobachtungsreihe schon die Filmwissenschaftler zumuten, die vielfältigen Beobachtungen von Massenpublika metaperspektivisch adäquater rekonstruieren zu können als die Masse selbst.

werden, wie sie beobachten – etwa wenn Kommentare zum Filmgeschehen gehört werden. Und auch Filme können daraufhin beobachtet werden, wie sie beobachten, etwa wenn die Entscheidungen des Produktionsteams oder die Artefakt-Qualitäten des Films fokussiert werden.

Festzuhalten bleibt, dass die konstruktivistische Grundhaltung weder der Beobachtung noch der Imagination irgendwelche Vorschriften macht: Die Beobachtung beobachtet, was und wie sie beobachtet und die Imagination imaginiert, was und wie sie eben imaginiert. Allerdings – auch das soll noch einmal wiederholt werden – stehen alle Beobachtungen und Imaginationen stets in Konkurrenz zu alternativen Konstruktionen.

3.7 Spezifische Markierungen: Gefühle und Körperzustände

Die systemtheoretische Definition der psychischen und kommunikativen Evolution von Körperzuständen und Gefühlen²⁷¹ weicht erheblich von üblichen filmanalytischen Gefühls- und Körperkonzepten ab.²⁷² Die Komplikationen entstehen durch die rigide systemtheoretische Trennung der unterschiedlichen Systemarten; so beobachtet das psychische System zwar Körperzustände, es ist aber nicht der Körper: „Erst in der Form der Wahrnehmung schmerzt der Zahn“ (Fuchs 2004b, 96). Ein Bewusstsein als wahrnehmungsgestütztes System sei laut Fuchs zwar auf einen Körper *zurechenbar* (vgl. Fuchs 2004a, 126), es löse aber nichts in ihm aus, etwa Übelkeit, weil es Ekel empfindet o.ä.²⁷³

„Körperzustände sind bewußt, wenn sie vom Bewußtsein beobachtet werden. Sie sind sozial, wenn sie kommunikativ unterschieden und bezeichnet werden. Sie haben jenseits dieser Operation *Beobachtung* für Sinnsysteme keine Bedeutung“ (ebd., 14).

Wenn Personen also Körperwahrnehmungen im Zusammenhang mit einem Film kommunizieren, dann hat ein Bewusstsein während der Rezeption vielleicht beobachtet, dass der Körper zittert. Diese Beobachtung wird höchstwahrscheinlich als Selbstbeobachtung

²⁷¹ „Gefühle sind weder nichts noch nicht nichts. Wenn man darauf besteht, daß sie etwas sind oder nicht etwas sind gewinnt man keinerlei Information. Die Sätze ‚Es gibt Gefühle‘ und ‚Es gibt nicht Gefühle‘ eröffnen nicht Analyse- sondern Konfliktmöglichkeiten“ (Fuchs 2004b, 93). Siehe dazu das von Dirk Baecker herausgegebene Heft *Soziale Systeme* 10/1 von 2004 zum Thema „Soziologie der Emotionen“.

²⁷² „Gegenwärtig wird die Emotionsforschung zum Film im Rahmen der Cognitive Film Theory aus mehreren Perspektiven versucht, vor allem über drei Zugänge: die Narration, die Empathie mit den Figuren und die Genrewirkungen“ (Wuss 2005, 206). Siehe auch Grodal 2000a, Brütsch/Hediger/Keitz 2003 und Kappelhoff 2003, 2004.

²⁷³ Siehe dazu Fuchs: „Das Bewußtsein hat keine Gefühle. Es prozessiert Beobachtungen, nicht Körperzustände“ (Fuchs 2004a, 126). Und: „Die Bezeichnung ist nicht der Körperzustand. Das Bewußtsein hat keine Körperzustände“ (ebd.).

deklariert, denn der eigene Körper wird in den allermeisten Fällen dem ‚Selbst‘ zugerechnet. Demgegenüber wird die Beobachtung, dass sich andere Körper in den umliegenden Kinossesseln im Verhaltensschema Lachen bewegen, sehr wahrscheinlich als Fremdbeobachtung deklariert werden. Ob nun fremd oder eigen, Körper werden in zweiter Ordnung im Verhältnis zum Film beobachtet. Es geht dabei also um Formen der *zugeordneten* Beobachtung, denn man verbucht die Tatsache, dass der Körper zittert, ja als Effekt des beobachteten Leinwandgeschehens. Wenn Gefühle oder Körperzustände bezeichnet werden, dann nehmen auch sie laut Fuchs die Form von Sinn an (Fuchs 2004b, 92).

„Die sinnförmige Wahrnehmung von Körperzuständen [...] kann beobachtet werden. [...] Wenn es [das Bewußtsein; HH] kompakte Körperzustände/Wahrnehmungen ansteuert, bezeichnet es das, was man alltäglich Gefühle, Emotionen etc. nennt. Sie sind für das Bewußtsein *spezifische Markierungen*. Das kann man in genauer Parallellage zur Kommunikation thematisieren, die ebenfalls Gefühle, Emotionen etc. bezeichnet, nicht: hat“ (Fuchs 2004a, 126; Herv. d. HH).

Gefühle basieren demnach auf Zeichen, die für etwas eintreten, wofür eigentlich kein Zeichen eintreten kann, da es sich bei Gefühlen um individuelle und einzigartige Qualitäten handelt, die keine weltlichen Referenzen aufweisen. So kann ein psychisches System durch Beobachtung nicht exakt erschließen, wie sich eine andere Person fühlt; es wird sich aber freilich Vorstellungen machen. Die beobachtungsleitende Unterscheidung, die Fuchs vorschlägt, lautet demnach: deutlich/undeutlich (Fuchs 2004b, 92).²⁷⁴

„Für dieses Mitwahrnehmen des Nicht-Bezeichneten der Wahrnehmung steht die Bezeichnung *Gefühl* zur Verfügung. Gefühl ist demnach nicht eine Energie, eine intrinsische Qualität der Psyche. Es ist nichts Selbständiges oder Selbstgenügsames, dem ein eigenes Sein zukäme. Es ist schlicht die Bezeichnung der Mitwahrnehmung einer Beschneidungsleistung, die im Moment, in dem beobachtet wird, immer mitanfällt. Wer *Liebe, Haß, Ekel, Furcht, Trauer* intern oder zu Kommunikationszwecken bezeichnet, abstrahiert (im Sinne des Abziehens) rigide von der Kompaktheit, der Fülle der Wahrnehmung“ (Fuchs 2004b, 100).

Wenn Körperzustände und Gefühle als „spezifische Markierungen“ auftreten, die eine Kürzung des anfallenden Beobachtungsüberschusses bedeuten, dann entsprechen ihnen

²⁷⁴ Die Schwierigkeiten, Emotionen zu erfassen, sind auch in anderen, bspw. empirisch arbeitenden Disziplinen zu verzeichnen, vgl. Meyer, Reisenzein und Schützwohl (2001, 31ff). Sie unterscheiden: 1. Informationen über drei Aspekte innerer Vorgänge: a) den subjektiven Erlebensaspekt, der über verbale Berichte erschlossen werden kann (vgl. ebd., 33f); b) physiologische Aspekte, die sich beobachten und teilweise messen lassen (vgl. ebd., 34f) – dabei kann allerdings nicht von den Daten auf die Qualitäten innerer Prozesse geschlossen werden; c) den Verhaltensaspekt, der über die Beobachtung expressiven Verhaltens oder instrumentellen Handelns erfasst werden kann (vgl. ebd., 35f). 2. Informationen über die Situation und typische Zusammenhänge: Hintergrundwissen und Erfahrungen ermöglichen Annahmen zur Relation zwischen filmischer Darstellung und den Reaktionen des Publikums (vgl. ebd., 39).

systemtheoretisch genau genommen keine somatischen oder emotionalen *Qualitäten*. Der Beobachter bezeichnet, was er fühlt und er fühlt, was er bezeichnet. Er kann aber ein erhöhtes Beobachtungs- und Unterscheidungsaußkommen feststellen, etwa wenn parallel oder schnell nacheinander *deutliche* somatische, psychische und/oder soziale Beobachtungen anfallen.²⁷⁵ Wenn man diese Operationen eines psychischen Systems aufzeichnen und im Zeitverlauf anschauen könnte, müsste sich an manchen Zeitstellen ein erhöhtes Markierungsaufkommen registrieren lassen. Im Falle einer Filmrezeption sollten diese hervorstechenden Zeitstellen mit den Strukturen des Materials korrespondieren und bspw. dramatische, sinnliche oder ästhetische Höhepunkte aufweisen. Weiterhin wäre zu erwarten, dass in sozialen Kommunikationen nach der Rezeption auf eben diese Zeitstellen referiert wird.

Es sollte sich daher lohnen, an diesen markanten Zeitstellen andere Disziplinen nach ihren Beschreibungen des medialen Materials zu befragen. Wenn sich also im Bewusstsein und/oder in der Kommunikation eine Menge „spezifischer Markierungen“ abzeichnet, die nach Fuchs mit der Differenz deutlich/undeutlich arbeiten – bspw. als sinnförmige Wahrnehmungen von Körperzuständen – dann kann aus dieser Akkumulation auf eine erhöhte *Intensität* des Filmerlebens geschlossen werden. Daraus können allerdings keine Aussagen über somatische oder emotionale *Qualitäten* abgeleitet werden. Tatsächlich handelt es sich dabei um ein hypothetisches Vorgehen, denn psychische Operationen lassen sich weder direkt anschauen noch aufzeichnen. Es bleibt aber die Möglichkeit, Personen danach zu fragen, an welchen Stellen sie retrospektiv über ihren eigenen Beobachtungsprozess sagen würden, dass und wie Gefühle und Körperzustände bezeichnet wurden.

Weiterhin ist damit zu rechnen, dass systemintern auch eine Art *Körper- und Gefühlsgedächtnis* angelegt ist, freilich in Form von Beschreibungsfolien, die bspw. eine Schmerzhistorie, eine individuelle Krankheitsgeschichte oder auch eine sportliche Leistungsgeschichte beinhalten.²⁷⁶ Hier wären Markierungen von Trainiertheit im Sinne ei-

²⁷⁵ Nach Fuchs werden die „Strukturen im System“ durch Diskriminierungen ermöglicht, „[...] weil Wahrnehmungen in der Genese des Bewusstseins mit Konstanzen aufgeladen werden [...]. Wahrnehmung ist gerade das Paradebeispiel einer bewusstseinsinszenierten Trägheit, gegen die die Operationen des Bewusstseins maßlos schnell wirken“ (Fuchs 2004a, 127). Ebenso ließe sich argumentieren, dass die Wahrnehmungen zeitweise die Geneseprozesse des Bewusstseins durch ihre maßlose Beschleunigung überfordern. Das müsste bspw. beim ästhetischen Phänomen des Erhabenen der Fall sein.

²⁷⁶ Der aktuelle Stand der Neurowissenschaften geht davon aus, dass Wahrnehmung stets auch emotionale Anteile besitzt; vgl. Hülshoff³2005, 44.

nes Fitness-Zustands abzurufen, die dem System eine Vorstellung davon vermitteln, wie schnell ein solcher Zustand (wieder) zu erreichen ist, oder welche somatischen Leistungen derzeit zu erwarten sind oder eben auch nicht. Zudem sollten sich auch Bewegungsskripte finden lassen, die bspw. darüber informieren, ob Tanzschritte und Bananenflanken realisierbar sind, und es ist zu vermuten, dass gerade bei der beobachtenden Teilnahme an filmischem Geschehen viele dieser Skripte qua Analogie zum Leinwandgeschehen abgerufen werden.

3.8 Individuelle und systematische Beobachtungsrouinen

Für die Rezeptionsforschung stellt die Konzeptualisierung der massenhaften Alltagsrezeptionen seit jeher ein Problem dar (vgl. Leschke 2005, 364) und es wird eine enorme Vielfalt an potenziellen Rezeptionshandlungen registriert (vgl. Suckfüll 2004). Im Gegensatz zu Formen des professionellen Umgangs mit Medienprodukten werden in diesem Bereich keine systematischen Rezeptionsstrategien eingeübt.

Einigkeit besteht nur im Hinblick auf grundlegende Konstanten der Wahrnehmung, die die Basis anthropologischer, biologischer, neurowissenschaftlicher und wahrnehmungs- sowie alltagspsychologischer Theorien bilden und den Kern des allgemeinen Wahrnehmens, Verarbeitens und Verstehens von Sinneseindrücken beschreiben.²⁷⁷ Diese Beschreibungsmuster greifen, solange es sich um Medienangebote handelt, die für den Massenmarkt produziert wurden und daher auf eben diese anthropologischen Wahrnehmungskonstanten, die die Alltagswahrnehmung dominieren, ausgerichtet sind.²⁷⁸ Hiervon ausgehend kann man vermuten, an welchen Stellen sich das Publikum erschrecken, welche Szene es traurig stimmen und wann es befreit lachen wird.

Ausgehend von den anthropologisch und biologisch determinierten Konstanten der Wahrnehmung wird die Beobachtung von Medienangeboten im Rahmen der Medienso-

²⁷⁷ Vgl. bspw. kognitivistische Ansätze: Grodal 1997, 1999, 2000a/b, 2001; Persson 2003, Anderson/Anderson Fisher 2005.

²⁷⁸ Die Erforschung trivialer Strukturen erfolgte im Anschluss an die Trennung der so genannten „hohen“ und „niederen“ Kultur in den Anfängen der Medienwissenschaften seit den 1960er-Jahren. Dabei wurden sowohl Bewertungsmöglichkeiten diskutiert (vgl. Kreuzer 1967, Bürger/Bürger/Schulte-Sasse 1982, Schulte-Sasse 1971) als auch die unterschiedlichen Strukturen literarischer Formen untersucht. Nusser differenziert etwa Strategien der Textproduzenten: die Strategie der Bestätigung, der Zersplitterung, der Personalisierung und des Aktionismus. Diesen Strategien der Textproduzenten entsprechen, so Nusser, jeweils die Bedürfnisse der Rezipienten nach Orientierung, Affektlösung und Bestätigung. In der erzählenden Literatur lassen sich demnach Strukturen im Werk nachweisen, die Textproduzenten intentional einsetzen, um den Bedürfnissen des Publikums gerecht zu werden (vgl. Nusser 1991, 2000).

zialisierung von Zuschauern individuell durch die alltägliche Auseinandersetzung mit Medienangeboten erlernt; sie vollzieht sich spontan, intuitiv und unprofessionell.²⁷⁹ Die individuellen Beobachtungsroutinen werden durch persönliche Fähigkeiten, Talente und Sensibilitäten determiniert sowie durch Wissen, Erfahrungen und Training. Individuelle Beobachtungsroutinen lassen sich in bestimmtem Umfang verändern und können bspw. durch Ausbildung oder Training gezielt differenziert, spezialisiert werden. Eine Person wird in diesem Zuge für die Beobachtung bestimmter Sachverhalte sensibilisiert.²⁸⁰

Systematische Beobachtungsstrategien beruhen zumeist auf einer besonderen Schulung des Beobachters und auf vielfältige Erfahrungen. Sie unterscheiden sich von alltäglichen Beobachtungspraxen zudem im Hinblick auf ihre Bewusstheit und Reflexivität, sowie ihre Differenzierung und Spezialisierung. Spezialisierte und besonders differenzierte Formen der Beobachtung zeichnen sich durch eine tendenziell größere Menge sehr gut aufeinander abgestimmter Unterscheidungskriterien und Codes aus, mit denen sich beobachtete Sachverhalte vergleichsweise schnell, effizient, umfassend und präzise erfassen lassen. Diese werden bspw. von Experten-Jurys ausgeführt, die im Sport (bspw. durch Schiedsrichter) oder auch bei Kulturpreisverleihungen (bspw. durch die Mitglieder der Jury) zum Einsatz kommen.

Bei der Beobachtung von Filmen ist damit zu rechnen, dass professionelle Beobachtungsformen über ausgefeilte Unterscheidungsstrategien verfügen, die speziell filmhistorisch, erzählanalytisch, ästhetisch oder auch rezeptionstheoretisch ausgerichtet sind. Als wissenschaftlich fundierte Beobachtungsroutine hat der hier u.a. vertretene Neoformalismus – im Gegensatz zu den Beobachtungsformen des Alltags – den Vorteil, dass er strukturiert verfährt, so dass er erlernbar und zu hohem Grad auch berechenbar und wiederholbar ist.

²⁷⁹ Zur Pragmatik kommunikativer Verträge siehe Wulff 2001.

²⁸⁰ Jürgen Kühnel bezeichnet die Filmanalyse „[...] als kleine ‚Schule des Sehens‘, ganz im Sinne des berühmten Goethesatzes, nach dem man ‚nur das sieht, was man weiß‘“ (Kühnel 2004, 25).

3.9 Metabeobachtung

Metabeobachtungen sind gemeinhin Beobachtungen zweiter Ordnung, die das Beobachten bzw. das Beobachtete beobachten. Beobachtungsexpertisen zweiter Ordnung zeichnen sich durch ihre Reflexivität aus und sind u.a. in wissenschaftlichen und therapeutischen Kontexten stark vertreten. Die Aufgabe besteht vor allem in der Beobachtung und Beurteilung von Beobachtungsroutinen anderer Beobachtungsinstanzen, resp. anderer Personen (bspw. Wissenschaftler oder Klienten). In der Wissenschaft erfolgen dann üblicher Weise kritische Anschläge, während in der Therapie häufig die Veränderung der beobachteten Beobachtung selbst im Zentrum des Interesses steht.

„Wenn das beobachtete System auch ein Beobachter ist, so erhöht sich die Komplexität der Fragestellung: Was geschieht, wenn Beobachter Beobachter dabei beobachten, wie sie Beobachter beim Beobachten beobachten – und natürlich beim Beobachtetwerden...“ (Simon 1994, 53).

Das führt zu rekursiven Metaschleifen und Metaverschleifungen der Beobachtung. Probleme treten immer dann auf, wenn zwei Beobachtungsinstanzen in Bezug auf denselben Sachverhalt zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Daher bleiben diese Formen der Beobachtung zweiter, dritter und höherer Ordnungen innerhalb sozialer Kontexte nur so lange unproblematisch, wie eine stabile Trennung der Beobachtungshierarchien gegeben ist, die über die Gültigkeit der Beobachtungen entscheidet.²⁸¹

Die Metabeobachtung besitzt den Vorteil, dass sie strukturelle Homologien *verschiedener* Beobachtungsroutinen in den Blick nehmen kann, die möglicherweise auf kritische Stellen des filmischen Materials verweisen. So lässt sich bspw. prüfen, ob eine neoformalistisch geprägte Beobachtungsroutine einen Film an denselben Stellen markiert, wie eine hermeneutisch geprägte Beobachtungsroutine.

3.9.1 Zur Klassifikation von Kommunikaten

Die Aussagen, die über einen Film getroffen werden, unterscheiden sich nicht nur in Bezug auf ihren Inhalt sondern auch in Bezug auf ihren Status. So ist es für kommunikative Anschläge ein Unterschied, ob ein Film anhand eines Kommunikats *beschrieben*, *analysiert* oder gar *interpretiert* wird. Was von diesen drei Optionen der Fall ist, lässt sich nur metaperspektivisch entscheiden. Für die Kommunikation ist es sehr hilf-

²⁸¹ Zur therapeutischen Meta-Beobachtung in Lehrtherapie und Lehranalyse siehe Habermas 1973, 288f; Jaeggi 2004; Kernberg/Dulz/Eckert 2005.

reich, wenn Personen den Status ihrer Äußerungen über einen Film durch ihre Beobachtungen metaperspektivisch markieren, denn anhand dieser Markierungsleistung können die zahlreichen Kommunikate typologisiert werden. So lassen sich ganze Kommunikationssequenzen vorstrukturieren, indem man sich im Anschluss an die Vorschläge von Jahraus und Leschke bspw. einigt, zuerst zu beschreiben, um dann zu analysieren und dann anhand der strukturell beschriebenen Kohärenzen das Bedeutungsspektrum zu beschreiben und ggf. zu interpretieren.

Anhand eines dreigliedrigen heuristischen Schemas lassen sich die Kommunikate eines Beobachters schnell und unkompliziert klassifizieren. Dabei erfolgt die Klassifikation stets metaperspektivisch und unterscheidet den Ausführungen von Jahraus und Leschke folgend (siehe Abschnitt 2.1) drei Typen von Kommunikaten: *deskriptive*, *analytische* und *interpretative*.

Bei *deskriptiven Kommunikaten* handelt es sich um Beschreibungen eines Sachverhalts. Als *Paraphrase* unterscheiden sie sich vom originären Sachverhalt, weil in ihnen weder alle Elemente noch die genannten Elemente in gleicher Anordnung vorkommen; stattdessen wurden Selektionen und Neuordnungen vorgenommen.²⁸² Deskriptionen können im unmittelbaren Rückgriff auf die vordigitalisierte Wahrnehmung oder Beobachtung erster Ordnung erfolgen und relativ spontan verbalisieren, was soeben an die Wahrnehmung herangetragen wurde. Deskriptionen können aber auch als Beobachtung zweiter Ordnung im erinnernden Rückgriff auf systemintern vorliegende Beschreibungen in sorgfältig verschriftlichter Form erfolgen. In beiden Fällen wird jedoch weder eine systematische Verfremdung noch eine intentionale Bewertung des Sachverhalts vorgenommen,²⁸³ sondern es handelt sich um eine Paraphrase eines wahrgenommenen Gegenstands in Sprache bzw. in Gedanken.

*Analytische Kommunikate*²⁸⁴ zeichnen sich dadurch aus, dass dezidierte Unterscheidungen und Codes in der Beobachtung zweiter Ordnung angewandt werden, die das

²⁸² Die ‚ideale Beschreibung‘ wäre mit dem Realobjekt identisch, denn jedes Element des Medienangebots würde exakt mit dem Element seiner Beschreibung korrespondieren.

²⁸³ Wobei sich nicht vermeiden lässt, dass jede Paraphrase als Darstellung auch als eine implizite Wertung verstanden werden kann.

²⁸⁴ „Die Analyse macht den strukturellen Systemcharakter des literarischen Textes durchsichtig, indem sie die Elemente und ihre Relationen, somit die Strukturen des literarischen Textes sichtbar macht“ (Jahraus 2004, 345). „Die Analyse beschränkt sich auf die Rekonstruktion. Während die Interpretation den Text erweitert, indem sie Aussagen formuliert, die im Text noch nicht enthalten waren, expliziert die Analyse lediglich Strukturen, die im Text bereits angelegt, aber selbst noch nicht expliziert sind“ (Jahraus 2004, 347).

Beobachtete als Bezeichnetes *neu* strukturiert wird. Der analytische Beobachter unterscheidet im erinnernden Rückbezug auf seine Beschreibungen eines Sachverhalts bewusst und intentional. *Analytische Kommunikate* beziehen sich als Beobachtungen zweiter Ordnung demnach auf Beobachtungen erster Ordnung, wenn diese als Beschreibungen für den internen Zugriff vorliegen. Das auf diese Weise entstehende Modell des Films entspricht nicht dem ursprünglichen Film, es bezieht seine Strukturen aber aus den Merkmalsbeobachtungen, die das Medienprodukt stimuliert hat und weist damit im Gegensatz zur Beschreibung strukturelle Ähnlichkeit mit dem Gegenstand auf.

Interpretative Kommunikate beinhalten die Aggregation von Kohärenzen, die in der Beobachtung erster Ordnung aufgelaufen sind. Interpretationen sind demnach ebenfalls Beobachtungen zweiter Ordnung, hier wird jedoch keine strukturelle Neuordnung vorgenommen, sondern eine Sinnsetzung, die letztlich die Bildung einer sinnhaften Identität als singuläre Kohärenz bedeutet. Während sich *deskriptive* Kommunikate an der eigenen Beobachtung eines Sachverhalts und *analytische* Kommunikate an den zugrunde liegenden Unterscheidungen überprüfen lassen, ist es nicht möglich, Interpretationsverläufe nachzuvollziehen, weil Kohärenzen zu großen Anteilen bei der systeminternen Verarbeitung von Beobachtungen entstehen. Sie werden mit systemspezifischen Assoziationen, Erinnerungen, Schemata und *Sinnformen* angereichert, die beim Prozessieren ablaufen und für die sich keine Regeln angeben lassen. Mit Jahraus ist zu betonen, dass solche privaten Bedeutungen niemals fix sind und als *Sinnformen* autopoietisch weiter prozessiert werden.²⁸⁵ Im Unterschied zu den transformativen Prozessen der ersten beiden Kommunikatstypen findet hier die *Überschreitung* des Materials statt – nach Jahraus evtl. ‚theoriegeleitet‘ auf Modellbasis.²⁸⁶ Insofern *transformieren* deskriptive und analytische Beschreibungen das Material, während Interpretationen es *transzendieren*.

²⁸⁵ „Die Interpretation öffnet die Abgeschlossenheit der Zweiwertigkeit für das potenziell unendliche Spiel der Differenzialität“ (Jahraus 2004, 346).

²⁸⁶ Jahraus bindet die interpretativen Aussagen im Rahmen einer wissenschaftlichen Textanalyse streng an die beiden ersten Stadien: „Eine Aussage, die sich auf einen Text bezieht, ist keine Interpretationsaussage über den Text, wenn sie nicht in Beziehung zum textanalytischen Modell steht. Die bloße Referenz auf einen Text reicht also nicht aus, um eine Interpretation zu begründen. Es besteht daher kein prinzipieller Unterschied zwischen der Verbalisierung einer Verstehensleistung und einem Geschmacksurteil. Beide sind subjektiv und keine Interpretationsaussagen“ (Jahraus 2004, 358).

Deskription	Transformation des Materials durch Selektion, Paraphrasierung, Reformulierung
Analyse	Systematische Transformation des Materials in Strukturen, Systeme, Modelle durch Abstraktion und Reorganisation
Interpretation	Transzendierung des Materials durch Sinnsetzung; Zentrierung <i>einer</i> Kohärenz

Tab. 1: Kategorien für beobachtungsinduzierte Kommunikate

Die Trichotomie aus *Deskription*, *Analyse* und *Interpretation* weist deutliche historische Bezüge auf: Alle drei Begriffe sind Bestandteile zentraler Verfahren unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen in den Geistes-, Sozial-, Natur- und Humanwissenschaften. Und obwohl die Begriffe innerhalb dieser wissenschaftlichen Grundhaltungen verschieden konzipiert sind, weisen sie übereinstimmende Kernbereiche auf. So wird unter einer Analyse die systematische Zerlegung und Synthese des Forschungsobjekts verstanden, unter einer Interpretation die Auslegung, Deutung, Auswertung, oder gemeinhin das Verstehen von (empirischen) Daten oder auch medialen Produkten (bspw. Texten, Filmen, Songs) und unter Deskription eine möglichst wertfreie Beschreibung oder auch erklärende Umschreibung des Forschungsgegenstands.

Bei der Klassifikation von Kommunikaten anhand der vorgeschlagenen Kategorien handelt es sich freilich um Zentrierungen eines Beobachters, der sich durch Beobachtung ein Kommunikat zueigen macht, indem er es aus dem Beobachtungsfluss enthebt und anhand der genannten Merkmale einordnet.²⁸⁷ *Deskription*, *Analyse* und *Interpretation* bezeichnen somit drei heuristische Kategorien für Kommunikate, die auf der Basis von Filmbeobachtungen erster und zweiter Ordnung entstanden sind. Aus der Perspektive eines Metabeobachters stellen sie als definierte Kategorien für die praxisorientierte Filmarbeit ‚Behälter für Kommunikattypen‘ dar.

Der Vorteil dieser Kategorien besteht vor allem darin, dass sie die spezifischen und etablierten Methoden der großen Paradigmen, der Phänomenologie, der Hermeneutik, des Strukturalismus und des Formalismus unterlaufen. Sie sind für Anwender ohne kulturwissenschaftliches Wissen sehr schnell erlernbar und sie schaffen ein Bewusstsein dafür, dass es unterschiedliche Typen von Beobachtungen gibt. Den geschulten Filmbeobachtern mit entsprechend kanonisiertem Vorwissen wird durch ihren Einsatz nicht die

²⁸⁷ Die Begriffs-Trias findet retrospektiv im Rahmen der Beobachtung zweiter Ordnung auf eigene (im Bewusstsein angelegte) oder beobachtete Filmbeschreibungen Anwendung – d.h. das beobachtende psychische System klassifiziert rückwirkend eigene oder fremde Beobachtungs- und Beschreibungsleistungen und nutzt dabei das stete „Zurückkommen auf...“ (Fuchs 2004a, 73), d.h. den Mechanismus der symbolischen Generalisierung.

Möglichkeit genommen, auf der Grundlage ihrer Kompetenz weitere Begriffe in die Prozesse der Metabeobachtung einzuführen und die Untersuchung des medialen Materials methodisch weiter zu differenzieren.

Es sei darauf hingewiesen, dass weder *deskriptive* noch *analytische* oder *interpretierende* Anteile der Verarbeitung des filmischen Materials in irgendeiner Art mit kognitiven Prozessen korrespondieren. Zudem ist diese Typologie nicht darauf ausgerichtet, einzelne Beobachtungen objektiv zu unterscheiden. Sie soll sich vielmehr beim pragmatischen Umgang mit verschiedenen Kommunikaten als hilfreiche Heuristik erweisen.²⁸⁸ Diese Kategorisierung soll in erster Linie die Kommunikationen über Filmbeobachtungen strukturieren und bestenfalls die *konditionierte Koproduktion* zwischen dem wahrnehmend, beobachtend, beschreibenden Bewußtsein und dem kommunizierenden Sozialsystem unterstützen.

3.9.2 Zur Metabeobachtung von Prüfpraxen und Evaluationsroutinen

Rezipienten prüfen und evaluieren mediale Angebote im Rahmen ihrer Beobachtungsroutinen unter anderem im Hinblick auf Logik, Plausibilität und Authentizität. Sie testen differente Stimmigkeitsverhältnisse – etwa logische Konsistenz und Kohärenz – und sie beurteilen den Film im Hinblick auf ihr Wissen, ihre Überzeugungen, ihre Vorlieben für bestimmte rezeptive Effekte und ihren Geschmack. Dabei erfolgt stets die Abtastung von Isomorphien, d.h. von unterschiedlichen Formen struktureller Gleichheit.

Insbesondere die Analyse von Kohärenzen nimmt im Rahmen dieser Prüfungen einen zentralen Stellenwert ein, weil es sich bei diesen um den beobachteten (sinnförmigen) Zusammenhang einer bestimmten Menge von Merkmalen handelt, die als interrelational stimmig und folglich zusammengehörig markiert werden. Die Beobachtung einer Kohärenz lässt folglich eine Merkmalsmenge als bedeutsam oder funktional hervorstechen. Die Prägnanz durch beobachtete Kohärenz legitimiert allerdings weder einen Anspruch auf Logik noch auf Wahrheit, doch erweisen sich beobachtete Kohärenzen schon durch ihr Erkantwerden als *funktional*, da sie im Falle ihrer Dysfunktionalität gar nicht erst als Kohärenz aufgefallen wären (vgl. Leschke 1987, 809).²⁸⁹

²⁸⁸ Sie können auch bei der Metabeobachtung von Alltagserzählungen angewendet werden.

²⁸⁹ Es ist zu erwarten, dass die Konstruktion von Kohärenzen zumeist darauf ausgerichtet ist, dass Bedeutungsvorstellungen entstehen und nicht etwa, dass die Konsistenz überprüft wird: „The process of reconstructing the fictional world is hence a process of maximal coherence-imposing. Propositions made about fiction are formulated in such a way as to show how fictional worlds obey structural re-

Kohärenzen stehen allerdings in keinem bestimmten Verhältnis zum Material, denn Assoziationen, Überzeugungen, Erfahrungen, Emotionen, Ideologien und Interpretationen fließen in ihre Beobachtung mit ein, so dass keine Überprüfung eines kausallogischen Erschließens möglich ist. Das Kohärenzpotenzial eines Textes lässt sich aber mit Hilfe bestimmter Beobachtungsstrategien, etwa strukturalistischer oder formalistischer Prägung, zumindest strukturieren (vgl. ebd.), was einer analytischen Beobachtung eines Medienangebots entspricht und zu seiner Strukturbeschreibung führt.

Die Beobachtung eines erzählten Sachverhalts kann diesen nun als kohärent (zusammenhängend) und plausibel (glaubhaft) bewerten, obwohl er *nicht konsistent* ist, weil er bspw. logische Fehler aufweist.²⁹⁰ Informationen, die sich *eigentlich* nicht in Einklang mit einer übergreifenden Kohärenz bringen lassen, gefährden diese und müssen folglich entweder mit einem erhöhten interpretativen Aufwand eingegliedert oder eben ausgegliedert und damit schlicht ignoriert werden:

„The coherence of fictional worlds does not collapse when a world of the fictional type contains inconsistencies or impossibilities. [...] Consistency however has no consequence for the ability to reconstruct the world“ (Ronen 1994, 93).

Auch so genannte *logische* Evaluationen, die bspw. bestimmte Schlussfolgerungen und die Konsistenz von Zusammenhängen überprüfen, basieren letztlich auf der *Eigenlogik* des beobachtenden Systems. Es lässt sich aber metaperspektivisch überprüfen, ob an filmischen Darstellungen Regeln festgestellt werden, die etwa den Regeln der privaten Alltagsontologie des beobachtenden Systems entsprechen.

Wie und wo die Bezüge individueller Prüfroutinen verlaufen, ist stets nur im Einzelfall festzustellen, wichtig ist aber, *dass* Beobachtungen und die darauf beruhenden Vorstellungen im Rückgriff auf bestehende Folien von Sachverhalten überprüft werden. So können Aussagen über filmische Darstellungen auf die normativen Überzeugungen einer Person bezogen werden, die beinhalten, wie ein Sachverhalt (nicht) sein soll oder auch auf Vorstellungen davon, wie ein Sachverhalt (nicht) war, ist oder (nicht) sein wird:

requirements of coherence, continuity and organization. Fictional worlds are composed of meaningfully structured states of affairs and propositions made about fiction should reflect this meaningfulness“ (Ronen 1994, 92).

²⁹⁰ „A given set of fictional propositions assuming a shared fictional property does not necessarily follow requirements of logical possibility or logical consistency. [...] a set of fictional propositions, although obeying structural requirements of consistency and coherence [...], does not obey consistency requirements of a logical nature“ (Ronen 1994, 90).

“[...] since a reader activates his beliefs and knowledge in deciphering any fictional segment, the distance of fictional worlds from the real world is open to interpretation and is relative to the position of the reader. The reader’s relation to the fictional world, although it does not determine accessibility, affects the way fictional truths are described, emphasized, or de-emphasized, considered plausible, anomalous and so on, by the reader. Note also that the distance between fiction and actuality, or their relative possibility, is part of the rhetoric of a fictional text: the more a fictional world is presented as possible relative to actuality, the more the rhetoric of fiction will emphasize the great extent to which it draws on a world familiar to its readers” (Ronen 1994, 94f).

Die Metabeobachtung von Prüfroutinen, die ein Zuschauer einsetzt, um einen Film zu beurteilen, lässt folglich hypothetische Rückschlüsse auf die Wert- und Welthaltungen zu, die der urteilende Rezipient besitzt. Das gilt auch für den unterstellten Grad an Plausibilität und Authentizität im Sinne einer intuitiv beurteilten (imaginierten) Glaubhaftigkeit, Richtigkeit, Wahrheit und Echtheit der dargestellten Sachverhalte. Anhand derartiger Metabeobachtungen, die testen, ob die dargestellten Sachverhalte als (nicht) einleuchtend, (nicht) glaubhaft, (nicht) überzeugend, (dys)funktional, (un)wahrscheinlich etc. imaginiert werden, können systeminterne Überzeugungen entstehen.²⁹¹

So erweist sich die genrevergleichende Metabeobachtung im Hinblick auf das Phänomen Zufall als aufschlussreich. In Komödien wird eine Menge unwahrscheinlicher Zufälle großzügig akzeptiert, wenn diese sich narrationsextern als funktional erweisen und für Gags sorgen. Im Thriller, der vor allem im Hinblick auf die Güte seiner Plotkonstruktion beurteilt wird, schmälern zufällige und damit narrationsintern unmotivierte Ereignisse hingegen das Erleben, weil die Erzählexpertise und der darauf basierende Rezeptionsgenuss an der spannenden, vollständig motivierten Konstruktion einer Erzählung gemessen werden. Im Genre der Romantischen Komödie wird wiederum gerne akzeptiert, dass die Hauptfiguren, auf denen die Liebeshypothese ruht, sich wiederholt zufällig treffen; nicht akzeptiert werden demgegenüber zu schnelle und damit möglicherweise nicht authentisch erscheinende Motivwechsel dieser Figuren. Und in den ereignisreichen Abenteuer- und Katastrophenfilmen sind Zufälle akzeptiert, so lange sie nicht die Probleme des Helden lösen, denn dafür sind die Helden schließlich selber zuständig.

²⁹¹ So lassen sich etwa aktuelle sowie historische Überzeugungen von Rezipientenpersonen sehr praktisch durch die Metabeobachtung der Beobachtungen von Science-Fiction, Docu-Fiction, Historienfilmen, Katastrophenfilme etc. testen.

3.9.3 Zum (Meta-)Management der filmischen Erzählung:

Coping und Tensioneering

Filme werden zielgerichtet als Rezeptionsherausforderungen gestaltet und im Hinblick auf spezifisches Anschlussgeschehen konzipiert. Sowohl während als auch nach der Rezeption erfolgen Filmbeobachtungen erster und zweiter Ordnung, aus denen wiederum Filmbeschreibungen angelegt werden. Auf die systemintern angelegten Beschreibungsfolien finden mehrfach evaluative Rückgriffe statt, so dass sich primär vollzogene Anschlüsse im Prozess der systeminternen Rekonstruktionsprozesse gänzlich wandeln können.²⁹² Demzufolge ist es unmöglich, individuell realisierte Anschlüsse sicher vorherzusagen.

Der Film stimuliert also lediglich die Beobachtung, er determiniert aber in keiner Weise die ausgelösten Prozesse der Informationsverarbeitung. Dennoch lohnt es sich, u.a. durch die Beobachtung der *dramatischen Formung* des narrativen Materials, generelle Hypothesen über das ‚Rezeptionserleben‘ und das erwartbare mental-somatisch-kommunikative Anschlussgeschehen zu entwickeln. Der Begriff des ‚Rezeptionserlebens‘ beinhaltet eben jene operationale Aufruhr, die Filme verursachen, wenn sie dafür sorgen, dass das Komplexitätsgefälle an den Grenzen des beobachtenden Systems ansteigt und abnimmt:

„Auch hier [bei der Interpenetration; HH] hat das Bewußtsein eine seltsam exponierte Lage, weil es in Differenz zu sozialen Systemen den Wechsel (den Aufbau und Abbau) seiner Strukturen, den Wechsel auch der Sinnzumutungen, die aus der [medial dargestellten; HH] sozialen Sphäre stammen, nicht nur vollzieht, sondern ‚erlebt‘. In diesem Verständnis transzendiert es [...] das Soziale: Es entwickelt einen Sinnbedarf nach Einheit und Zusammenhang, der in den ‚Sinneinheiten‘ nicht abgreifbar ist. Es ist klar, daß diesem Sinnbedarf komplexe, diachron und synchron variierende (mitunter völlig verschiedene) soziale Sinnangebote gegenüberstehen“ (Fuchs 2004a, 94).

Narrativ strukturierte Filme werden als soziale Sinnangebote beobachtet. So wie im alltäglichen Vollzug Personen zur Beobachtung bereit stehen, werden im Kino Figuren samt ihrer Moral, ihrer Motive und Handlungen exponiert. Dabei ist in beiden Fällen die Beobachtung der *dramatischen Formung* des *zentralen Konflikts* besonders relevant, weil dieser Auskunft über das soziale Gefüge gibt.

Der Unterschied zwischen Sozialgeschichte und medialer Erzählung besteht nun darin, dass erstere eben nicht dramaturgisch funktioniert, während die zweite eine inten-

²⁹² Primär als belastend codierte Beobachtungen von Horror- oder Splatterszenen können so nachträglich durchaus positiv codiert werden; zum Konzept der „Angstlust“ als einer „Mischung aus Furcht, Wonne und Hoffnung“ siehe Balint (1959, 20).

tional konstruierte Eigenlogik aufweist. Eine filmische Erzählung lässt sich daher als medial fixiertes Sozialgeschehen bezeichnen, das von einer Erzählinstanz dramaturgisch konstruiert und ästhetisch gestaltet wurde, so dass es sich im Rezeptionsverlauf sukzessive beobachten lässt und in diesem Prozess verschiedene Spannungsqualitäten entfaltet. Insbesondere die narrativen Strukturen²⁹³ professioneller Medienangebote lassen sich als intentional kreierte Vorlagen beschreiben, die entsprechende Copingprozesse stimulieren.

“We define coping as constantly changing cognitive and behavioural efforts to manage specific external and/or internal demands that are appraised as taxing or exceeding the resources of the person“ (Lazarus/Folkman 1984, 141; Lazarus 2006 [¹⁹⁹⁹], 110).

Die Stress- und Copingtheorie von Lazarus weist eine hohe Kompatibilität zum systemtheoretischen Ansatz auf, da sie auf einem transaktionalen Modell beruht: Stress wird als komplexer Wechselwirkungsprozess zwischen Person und Stressor (Stresssituation) konzipiert, der von Evaluationen und Metaevaluationen begleitet wird. Stress entsteht und verschwindet nicht *durch* einen Stressor, sondern *durch* die (beobachtende) Auseinandersetzung einer Person *mit* einem *potenziellen* Stressor.²⁹⁴

Im Anschluss an diese allgemeine psychologische Definition gilt es, zwei Formen des Copings zu unterscheiden: Erzählungen *zeigen intranarrative* Copingprozesse, indem sie in unzähligen Varianten von der Überwindung von Krisen, der Lösung von Problemen und der Erreichung von Zielen berichten. Gleichzeitig stimulieren diese Beobachtungsvorlagen auch *rezeptive* Copingprozesse in psychischen Systemen. Demzufolge stehen die rezeptiven Copingprozesse eines psychischen Systems immer in enger Relation zu den von ihm beobachteten *intranarrativen* Copingprozessen.²⁹⁵ *Rezepti-*

²⁹³ Zu den drei Spannungsarten siehe Abschnitt 8.

²⁹⁴ Die Bewertungsstufen nach Lazarus entsprechen allerdings nicht den systemtheoretischen Beobachtungsmodi. Bei der Primärbewertung (Primary-appraisal) werden Sachverhalte als positiv, irrelevant oder stressverursachend klassifiziert. Im Stressfall kann dieser wiederum als Herausforderung (challenge), Bedrohung (threat) oder Schädigung/Verlust (harm/loss) imaginiert werden. Die Sekundärbewertung (Secondary-appraisal) überprüft die eigenen Ressourcen und mögliche Bewältigungsstrategien (Coping); im negativen Fall entsteht Stress, da bestehende Bewältigungsstrategien adaptiert oder neue entwickelt werden müssen. Personen optimieren ihre Coping-Strategien durch Feedbackschleifen. Letztlich erfolgt die Phase der Neubewertung (Re-appraisal): Im Rückgriff auf die Prozessbeschreibung wird die notwendige Anpassung von Selbst- und Situationsbeschreibungen vorgenommen (vgl. Lazarus 1994, 2006 [¹⁹⁹⁹]).

²⁹⁵ Früh geht aus der Perspektive der Medienwirkungsforschung ebenso wie Lazarus von einem transaktionalen Modell aus: „Das individuell als angenehm erlebte Erregungsniveau ist also keine individuelle Konstante, sondern es verändert sich phasenweise. Wie lange die Phasen dauern, wie groß die Veränderungen sind und in welche Richtung sie gehen (Zu- oder Abnahme), hängt einerseits von den Eigenschaften des Stimulus, andererseits auch von differenziellen Persönlichkeitsmerkmalen, vor allem aber vom aktuell zur Verfügung stehenden Energiebudget der Person ab“ (Früh 2002, 90).

ves Coping bezeichnet im Folgenden die rezeptive Bewältigung der dramaturgisch und ästhetisch gestalteten Beobachtungsvorlage; *intranarratives Coping* bezeichnet die Bewältigungsversuche der Figur(en), die ein Film der Beobachtung zur Verfügung stellt.

Systemtheoretisch handelt es sich in beiden Fällen um die Handhabung von Komplexitätsgefällen, die durch den Auf- und Abbau von Strukturen induziert werden. Da Figuren als Vorstellungen von psychischen Systemen prozessiert werden, entspricht das *intranarrative Coping* ebenfalls der mentalen Konstruktion von psychischen Systemen. D.h. Zuschauer machen sich – durchaus in Analogie zur alltäglichen Beobachtung von anderen Personen – aufgrund ihrer Filmbeobachtungen Vorstellungen davon, dass eine Figur ein Problem löst oder eine Krise bewältigt; und dabei entwickeln sie eben auch Vorstellungen davon, wie sich die Figur dabei fühlt, was sie denkt und hofft etc. Demzufolge handelt es sich beim *intranarrativen Coping* auch um imaginierte Komplexitätsgefälle, also um die Vorstellungen eines Beobachters davon, wie eine von ihm imaginierte Figur mit den Sinnzumerkungen, die ihr in der fiktionalen Welt zugemutet werden, umgeht.

Im Unterschied dazu werden an ein psychisches System beim *rezeptiven Coping* tatsächlich Sinnzumerkungen herangetragen, auch wenn dies durch medial vermittelte Darstellungen erfolgt, so dass der Zuschauer eigentlich jederzeit darüber informiert ist, dass es sich nicht um Komplexitätsgefälle handelt, die durch Sachverhalte ausgelöst wurden, die er für real hält. Wenn er sich also im Fall des *imaginären Copings* vorstellt, dass eine Figur sich fürchtet, muss die von ihm bei sich selbst beobachtete Emotion nicht mit der Emotion der Figur übereinstimmen.²⁹⁶ Wenn er aber im Fall des *rezeptiven Copings* erschrickt (bspw. weil im Film ein Schuss fällt), dann nimmt er unmittelbar bei sich eine eigene Reaktion, in diesem Fall ‚Erschrecken‘ wahr. Gleiches gilt für emotionale Effekte, die stärker kulturell determiniert sind: Ein Zuschauer ist traurig, weil eine Figur stirbt. Der Umgang mit der durch ein mediales Komplexitätsgefälle induzierten Trauer betrifft das *rezeptive Coping*. Die Vorstellung davon, dass eine andere Figur im Film ebenfalls um die gestorbene Figur trauert, betrifft das Konzept des *intranarrativen Copings*.

Intranarrative Copingprozesse werden also im Rezeptionsprozess *beobachtet* – bspw. wenn es *Rose* gelingt, den festgeketteten *Jack* auf der sinkenden Titanic zu be-

²⁹⁶ So kann er bspw. auch wütend darüber sein, dass die Figur sich fürchtet, weil er das in der medial gegebenen Situation für unangemessen hält.

freien. *Rezeptive* Copingprozesse werden vom Zuschauer während der Rezeption *erlebt*, wenn es darum geht, die Beobachtungsvorlage zu bewältigen, so dass der Zuschauer am Ende das Gefühl hat, das Gesehene ver- und überstanden zu haben.²⁹⁷ Das Verhältnis von Beobachtungsvorlage zur psychomentalen Verarbeitung ist allerdings weder analog zu denken noch lässt es sich genau bestimmen, denn auch die Darstellung dramatischer oder gewalthaltiger Konflikte kann langweilen und Erzählsequenzen ohne hohe dramatische Valenz können Erinnerungen auslösen, die extremen Stress bedeuten.

Coping bezeichnet grundsätzlich den für ein Subjekt viablen Umgang mit einer alltagsweltlichen oder fiktiven Stimulanz, die aber einen *besonderen Bewältigungsaufwand* erfordert. Als Copingstrategien sind demnach alle Operationen des psychischen Systems zu bezeichnen, die ein Surplus an operativem Aufwand benötigen. Dieses Surplus kann vom Bewusstsein selbst im Modus der Beobachtung zweiter Ordnung als erhöhter *Bewältigungsaufwand* markiert und von fremden Beobachtungsinstanzen als ebensolcher errechnet werden. Das heißt, Coping bedeutet eine außerordentliche Investition, die eine Abweichung vom durchschnittlichen Beobachtungsaufkommen markiert; dabei kann die Abweichung positiv (bspw. als Spannung) oder negativ (bspw. als Überforderung) empfunden werden.²⁹⁸

Copingprozesse stehen in engem Zusammenhang mit Adaptionprozessen: Wenn minimale Abweichungen wahrgenommen werden, ist das psychische System bemüht, für Passung zwischen bereits vorhandenen Mustervorlagen und dem aktuell abweichenden Fall zu sorgen. Dabei wird der aktuell abweichende Fall entweder als bekannt verbucht und an bereits vorhandene Beobachtungsschemata *assimiliert* oder die Abweichung ist so grundlegend, dass die vorhandenen Beobachtungsschemata selbst *akkommodiert* werden. Eine Copingphase dauert demnach so lange, bis alle Adaptionprozesse abgeschlossen sind und das irritierte Bewusstsein sich in Relation zu einer positiv oder negativ evaluierten Stimulanz wieder souverän erlebt.

²⁹⁷ Ein bemerkenswerter Fall des rezeptiven Copings erfolgt bspw. im Rahmen der Rezeption von *THE USUAL SUSPECTS* (USA 1995), wenn die Frage, wer *Keyser Söze* sei, mit der Freilassung von *Roger Verbal Kint* konfrontiert wird, so dass das Publikum die Bewältigung neuer Informationen zu leisten hat, die das übliche Maß übersteigt: In diesem Fall muss die gesamte filmische Erzählung rückwirkend rekonstruiert werden.

²⁹⁸ Nach Hans Selye – im Einklang mit den Ausführungen von Lazarus – ist die *Bewertung* der Stressoren maßgeblich: Als ‚Dystress‘ werden Stressoren bezeichnet, die als bedrohlich und überfordernd empfunden werden – ungeachtet dessen, ob eigentlich genügend Ressourcen vorhanden oder erfolgreiches Coping möglich wäre. Stressoren, deren Einfluss positiv evaluiert wird, werden als ‚Eustress‘ verbucht. Diese sorgen für Aktivierung, regen die Aufmerksamkeit an und wirken sich leistungsfördernd aus (vgl. Selye 1974).

Das Pendant zum *rezeptiven Coping* bildet das *Tensioneering* des filmischen Materials.²⁹⁹ *Tensioneering* bezeichnet die professionelle, passgerechte Gestaltung des filmischen Stimulus, durch dessen Beobachtung strukturelle Komplexitätsgefälle induziert werden sollen, die als attraktive Spannungskonstellationen erlebt werden und rezeptive Copingprozesse stimulieren sollen. Dabei wird die Verantwortung für die spezifische Formung eines Informationsgefüges, das Spannung erzeugt, an eine Instanz delegiert, die für die spezifische Gestaltung dieser Informationen zuständig ist.

Während in professionellen Erzählungen der expositorische Problemaufriss exakt auf die finale Lösung abgestimmt wird, ist die perfekte dramaturgische Abstimmung dieses Verhältnisses im ‚Realgeschehen‘ nicht gegeben. Hier hängt es gemeinhin von der Überzeugung einer Person ab, ob sie das ‚reale‘ Weltgeschehen, mit dem sie konfrontiert wird, einer bestimmten Instanz zurechnet (bspw. Gott, Schicksal etc.) oder ob sie es für indeterminiert hält. Professionell produzierte Medienerzählungen verfügen jedoch im Gegensatz zur Sozialgeschichte über eine Erzähl- oder Autorinstanz und im Bereich aufwändig produzierter Medienangebote sogar über ein ganzes Produktionsteam.

An diese verantwortlichen Erzählinstanzen werden im Hinblick auf das *Tensioneering* hohe Anforderungen gestellt: Von professionell gestalteten, medialen Erzählangeboten wird *erwartet*, dass sie eine Beobachtungsvorlage bieten, auf die mit entsprechenden Copingprozessen reagiert werden muss, so dass Bewältigungserfolge positiv bewertet werden. Das bedeutet auch, dass der Horror des Horrorgenres, die Trauer der Tragödie und das Leidem mit dem wiederholt scheiternden Helden sollen letztlich in der Beobachtung zweiter Ordnung positiv evaluiert werden. Professionell erzeugte Medienangebote, in die monetär, zeitlich und energetisch investiert wird, sollen demnach Komplexitätsgefälle induzieren, die rezeptiv letztlich für Eustress sorgen.

In professionell produzierten Erzählungen werden zumeist eindeutige Problemaufrisse mit passgerechten, expliziten Lösungen geliefert, so dass ein Happy End das krisenhafte Erzählgeschehen abschließt: Der Held erreicht sein Ziel, die Liebenden finden zueinander. Über die Adäquatheit der Lösung entscheidet der jeweilige Zuschauer metaperspektivisch, d.h., er evaluiert insbesondere das Ende einer Erzählung. Wenn das Verhältnis von narrativ erzeugter Spannung und Entspannung für sein Empfinden auf-

²⁹⁹ Genau genommen wäre die Vorstellung eines Beobachters, dass die Machenschaften des antagonistischen Prinzips das protagonistische Prinzip unter Stress setzen, als *intranarratives Tensioneering* zu bezeichnen. Dabei verschleift ein Beobachter die Tatsache, dass jede Figurenhandlung auf einer Entscheidung des Autors beruht, was aber im Rahmen einer Rezeptionssituation nicht ungewöhnlich ist.

geht, bewertet er es als gelungen.³⁰⁰ Für einen Beobachter, der über die Analyse von Filmen Rückschlüsse auf Personen ziehen möchte, ist es besonders aufschlussreich, die Filmpräferenzen von Personen im Hinblick auf den Zusammenhang vom *Tensioneering* zum *intranarrativen* und *rezeptiven (extranarrativen) Coping* näher zu untersuchen. Dabei wird das Analysemodell der *personenzentrierten Filmanalyse* komparativ eingesetzt, so dass es den gegebenen Fall vor dem Spektrum anderer (typischer) Fälle positioniert und in den einzelnen Analysekatégorien stets auch nach Inszenierungsalternativen fragt.

Beim professionellen Erzählen haben sich klassische Tensioneeringstrategien entlang der Genre Grenzen ausgebildet.³⁰¹ Klassische Dramaturgien vollziehen den Übergang von Ordnung zu Unordnung und zur Wiederherstellung von Ordnung (im Sinne einer Neuordnung). Dabei wirft jede dramaturgische Realisation Fragen nach den (nicht) realisierten Gestaltungsoptionen dieser Verhältnisse auf. Denn einerseits ähneln sich diese Bezüge, weil Krisen, Probleme, Bedrohungen, Belastungen und Krankheiten stets auf ihre Überwindung, Lösung, Bewältigung, Entlastung und Heilung verweisen. Andererseits unterscheiden sich die konkret dargestellten Fälle im Hinblick auf die Drastik ihrer Inszenierung und das Gefälle zwischen positiven und negativen Zuständen.³⁰² Wenn eine Person demnach ihre filmischen Präferenzen offenlegt, kann das filmische Material auf die dominant vertretenen Formen des *Tensioneering* untersucht werden. Diese korrespondieren mit typischen Formen des *intranarrativen Copings* und dadurch werden wiederum begrenzte Formen des *rezeptiven Copings* impliziert. Dabei kann wiederholt nicht sicher von einer Ebene auf die andere geschlossen werden, aber es lassen sich begründete Hypothesen bilden, die sich nach unterschiedlichen Wahrscheinlichkeitsgraden ihres Eintretens ordnen lassen.

Die Beobachtung von Figuren, ihren Körpern, mentalen Zuständen und der materiellen Verfassung der fiktionalen Welt ermöglicht den Vergleich unterschiedlicher Ni-

³⁰⁰ Eine positive Evaluation mag durchaus beinhalten, dass ein Rätsel nicht gelöst wurde, dass Fragen unbeantwortet bleiben, Erzählstränge ohne eindeutigen Bezug zum Gesamtgefüge stehen, Figuren einsam bleiben, leiden, scheitern und sterben (DONNY DARKO, FUNNY GAMES, LOST HIGHWAY, IRREVERSIBLÉ).

³⁰¹ Rätsel implizieren ihre Lösung (Mystery, Thriller), getrennte Liebende drängen auf ihre Vereinigung (Liebesdrama/Romantische Komödie), Morde verlangen Aufklärung (Crime), Ziele ihre Erreichung, Herausforderungen ihre Bewältigung und der Verlust die Suche und das Finden (Sci-Fi/Fantasy/Adventure/Martial Art).

³⁰² Ein möglicher effektiver Fokus auf dieses Gefälle besteht in der Beobachtung des somatischen Geschehens: Die Formen der Bedrohung, Verletzung, Pflege und Heilung von Körpern (siehe dazu Abschnitt 8.3.3).

veaus von Verunsicherung, Bedrohung und Destruktion sowie damit einhergehende Imaginationen von Sicherheit, Schutz und Reparabilität.³⁰³ Der kontrastive Vergleich von (genretypischen) Anfangs- und Endzuständen legt bereits typische narrationsinterne Copingstrategien der pro- und antagonistischen Prinzipien nahe.

Extreme Tensionierung- und Copingverhältnisse sind in fiktionaler Form besonders attraktiv, weil das vorausgesetzte Wissen um die Fiktionalität des Dargestellten einen „kontrollierten Kontrollverlust“ mit sich bringt (vgl. Früh 2002, 108). Die mental-somatische und emotionale Stabilität des beobachtenden Systems wird letztlich weder durch nachhaltige Über- noch Unterforderung bedroht. Die „geschützte, konsequenzenlose Rezeptionssituation“ (Suckfüll 2004, 121; vgl. ebd., 116) ermöglicht es, extreme Haltungen auszuprobieren, Regeln und Normen kurzfristig auszusetzen, lebensbedrohliche Gefahren auszuhalten und verbotenen Genüssen beizuwohnen. Dabei entstehen keine Konsequenzen, keine Sanktionen, keine Erwartungen, keinerlei Verpflichtungen.

Wenn Personen freiwillig Filme zur Rezeption auswählen, dann ist ihre Auswahl stets auch von den Erwartungen an das *Tensionierung* und die damit korrespondierenden Formen des *Copings* geprägt.³⁰⁴ Insbesondere die basalen Strukturen von Filmen oder Genres, die freiwillig mehrfach rezipiert werden, stehen in einem nicht willkürlichen Verhältnis zur Struktur der Person. In unterschiedlichen Genres lassen sich schließlich spezifische Problem- und Krisenmuster finden, so dass mit der entsprechenden Kenntnis bedürfniskonform gewählt werden kann.³⁰⁵ Daher erweist sich die Metabeobachtung von ausgeprägten Vorlieben für bestimmte Anspannungs-Entspannungs-Konstellationen, die ohne äußere Zwänge redundant als Beobachtungsvorlagen ausgewählt werden, als aufschlussreich. Sie zeigen welche konstruierten Probleme, Lösungsversuche und Lösungen eine Person signifikant lieber beobachtet als andere und konfrontieren sie mit Komplexitätsgefällen, an denen sie sich freiwillig, wiederholt abarbeiten kann.

³⁰³ So explodieren im Action-Genre wiederholt Gebäude und Vehikel, während dies in der Romantischen Komödie (und in friedlichen Alltagsrealitäten) weitaus seltener der Fall ist

³⁰⁴ Zum Konzept des „Mood-Managements“, das die Mediennutzung als Faktor für die Stimmungshomöostase konzipiert siehe Zillmann (1988) sowie die Kritik an Zillmanns Argumentation von Früh (2002, 74); vgl. auch Suckfüll (2004, 116). Hier wird der Begriff des ‚Stimmungsmanagements‘ im weitesten Sinne gebraucht, ohne explizit auf eines dieser Modelle Bezug zu nehmen.

³⁰⁵ Dies gilt vor allem für die Normalerzählung; Eder bietet eine vergleichende Übersicht über verschiedene Beobachtungsterminologien des kanonischen Story Schemas (Eder 2000, 28).

3.10 Zu den Implikationseigenschaften des medialen Materials

Triviale Strukturen und klassische Effektkonstruktionen sind prägnante Kennzeichen von massenmedialen Erzählungen; ihre inhaltliche Konzeption und ästhetische Gestaltung orientieren sich in erster Linie an kommerziellen Kriterien, d.h. an den Bedürfnissen und Vorlieben sehr breiter Rezipientengruppen. So sind die massenmedial wirksamen Themen, Moralkonzepte, Konfliktstrukturen und Narrationsmuster überschaubar strukturiert und die Informationsvergabe erfolgt redundant, eindeutig und deutlich. Ein weiterer gemeinsame Nenner ist die Auswahl der repräsentierten Ereignisse, die meist attraktive Optionen bieten, sie mit einer hohen sinnlichen Intensität zu inszenieren: Spektakel, Romantik, Tanz, Sex, Kampf und Gewalt. Sobald es sich allerdings um Medienangebote handelt, die innovativ und originell gestaltet sind und ihre Informationen eher einmalig, mehrdeutig und implizit vergeben, können über individuelle Anschlüsse keine generalisierenden Aussagen mehr getroffen werden. Für den vergleichenden Umgang mit Medienangeboten bietet es sich daher an, den Beobachtungsstimulus im Hinblick auf seine *Implikationseigenschaften* zu überprüfen.

Der Begriff der Implikationseigenschaften ist als systemtheoretisches Pendant zum Begriff der ‚Informationseigenschaften des (filmischen) Materials‘ zu verstehen.³⁰⁶ Da systemtheoretische ‚Information‘ ein rein systeminternes Produkt ist (vgl. Luhmann 1997, 71; Fuchs 2004, 107), das lediglich als Beobachtung möglich ist und jeglicher materiellen Qualität entbehrt, wird hier – da der Film das erste komplexe Datum der analytischen Bemühungen sein soll – von Implikationseigenschaften des Materials die Rede sein. Die Untersuchung dieser Implikationseigenschaften ermöglicht es, basale Hypothesen über typische Rezeptionsverläufe zu formulieren. Weiterhin lässt sich vermuten, an welchen Stellen das Interpretationsspektrum enger oder weiter sein sollte;

³⁰⁶ Laut Jannidis können ‚Informationen‘ durch folgende Möglichkeiten als relevant markiert werden: Ihnen kommt eine besondere Stellung zu (bspw. in der Exposition), sie werden wiederholt, ihre Regelmäßigkeiten verweisen auf ein bestimmtes Muster oder sie sind schlichtweg deviant, also vom Kontext abweichend bzw. in diesem ungewöhnlich erscheinend (vgl. Jannidis 2004a, 205).

bspw. indem polyvalente Bereiche³⁰⁷ identifiziert werden, die zur Interpretation herausfordern.³⁰⁸

Trivialität		Komplexität
Ganzheit	↔	Unvollständigkeit
Wiederholung	↔	Einmaligkeit
Deutlichkeit	↔	Undeutlichkeit
Eindeutigkeit	↔	Mehrdeutigkeit
Linearität	↔	Non-Linearität
Gleichheit	↔	Abweichung/Variation/Verfremdung
Bekanntheit	↔	Innovation
Prägnanz	↔	Diffusion
Stabilität	↔	Instabilität
Statik	↔	Dynamik
Konsistenz	↔	Inkonsistenz
Kohärenz	↔	Inkohärenz
beobachtungs- u. bezeichnungsfreundlich		beobachtungs- u. bezeichnungshinderlich
Erwartungsentsprechung		Irritabilität
→ Rezeptionsaufwand steigt →		

Abb. 2: *Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials*

Anhand der Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials lassen sich bspw. folgende Hypothesen formulieren:

1. Je eindeutiger, deutlicher und häufiger eine strukturierte Zeichenmenge dargestellt wird, desto wahrscheinlicher ist es, dass Zuschauerpersonen sie wahrnehmen, in ihren Imaginationen verwenden und diese erinnernd aufrufen können.
2. Je vieldeutiger, undeutlicher und seltener eine strukturierte Zeichenmenge dargestellt wird, desto unwahrscheinlicher ist es, dass Zuschauerpersonen sie wahrnehmen, in ihren Imaginationen verwenden und diese erinnernd aufrufen können.

Diese Kontinua bestimmen folglich das Kohärenzpotenzial eines Medienprodukts im Verhältnis zu anderen Produkten. Die Affinität zu den Kennzeichen, die gemeinhin mit Kunst in Verbindung gebracht werden, steigt, wenn man sich auf dem Kontinuum nach rechts bewegt.³⁰⁹ Links befinden sich die Anzeichen, die eher auf triviale Strukturen

³⁰⁷ „Polyvalenz ist [...] die [...] Folge der Absenz von Kohärenzen. Und diese Absenz ist keinesfalls ein Mangel, erlaubt sie doch das interpretierende Spiel und damit das Funktionieren von Literatur“ (Leschke 1987, 803).

³⁰⁸ „Das Gehirn versucht stets und unter allen erdenklichen Umständen, die jeweils verfügbaren Informationen zu einer Einheit zusammenzufassen und im Sinne eines ganzheitlich erfahrbaren Erlebnisses zu integrieren“ (Hülshoff³2005, 49).

³⁰⁹ Kunst-, Experimental- und Avantgardefilm, klassische Musik, Jazz, Nouvelle Vague, Dada, Moderne Literatur etc. Man beachte, dass es sich hierbei um Komplexität als Eigenschaft von Medienangeboten

schließen lassen.³¹⁰ Zudem sorgt die Ausstattung eines Medienangebotes mit den Merkmalen der linken Seite dafür, dass im Rezeptionsverlauf starke Erwartungen ausgebildet werden, die im Einklang mit Burkes Beobachtungen zur *Psychologie der Form* oder Grodals Ausführungen zum Zusammenhang von Schema und Handlungserwartung stehen (vgl. Grodal 1997).

Systemtheoretisch formuliert zeigen sich linksseitig orientierte Filme erwartungskonform, d.h., sie entsprechen den allgemeinen Erwartungsstrukturen der Rezipienten, weil sie sich an bereits bekannte Genremuster halten. Dadurch lassen sie sich als beobachtungs- und bezeichnungsfreundlich klassifizieren, denn sie konfrontieren die Rezipienten nicht mit neuartigen Schemata, so dass im Rahmen der Assimilation auf bewährte Folien, Codes und Unterscheidungsroutinen zurückgegriffen werden kann.

Rechtsseitig orientierte Filme sorgen demgegenüber für Irritabilität. Sie bestätigen erwartete Strukturverläufe nur so weit, dass die Anschlussfähigkeit gewährleistet ist. Doch ein Beobachter muss, wenn er das Medienangebot rezeptiv kontrollieren möchte, auf die Abweichungen beobachtungs- und bezeichnungstechnisch reagieren: Dabei gilt es im Rahmen der Adaption, die systemintern angelegten Folien zu akkommodieren, Codes zu modifizieren und Unterscheidungsroutinen nachzujustieren. Kurz: Durch die notwendigen Akkommodationsprozesse erhöht sich der Aufwand, das Beobachtete in entsprechenden *Sinnformen* zu prozessieren. Welche Strukturen, Muster und Formen für den einzelnen Zuschauer rechts- oder linksseitig platziert werden müssen, hängt wiederum von der Breite seiner Materialkenntnis, von seiner Gewöhnung an bestimmte Genres, von seiner Medienerfahrung und weiteren Faktoren ab.

Wichtig ist noch der Hinweis darauf, dass die Platzierung eines Films auf der rechten oder linken Seite des Kontinuums zwar die materiell gegebenen Implikationen des Films beschreibt, aber dennoch keine eindeutigen Schlüsse zulässt. Die Rezeption von linksseitig orientierten Filmen ist weniger aufwändig, weniger anstrengend und weniger anregend; das kann vom Einzelnen metaperspektivisch als entspannend oder langweilig empfunden werden. Die Rezeption von rechtsseitig orientierten Medienangeboten ist

handelt, die sich vom systemtheoretischen Komplexitätsbegriff, der das Komplexitätsgefälle zwischen System- und Umweltkomplexität bezeichnet, unterscheidet.

³¹⁰ Pop-Musik, Schlager, Mainstreamkino, Kinderfilme, Porno, Trivilliteratur etc.

aufwändiger, anstrengender und anregender; das kann vom Einzelnen als willkommene Herausforderung begriffen oder als unangenehme Überforderung³¹¹ empfunden werden.

³¹¹ Auch in diesem Fall ist mit Langeweile wegen Nicht-Verstehen zu rechnen.

4 *Filmbindung und Sinnform*

Die Erzählung stellt ein prototypisches Schema dar, auf das Sinnsysteme zurückgreifen, wenn sie soziale Sachverhalte beobachten oder kommunizieren. Das Erzählschema findet man in der Kommunikation in Partnerschaften, Familien, Peer-Groups, Schulklassen und Arbeitszusammenhängen, und Erzählkommunikationen flottieren in Form von Alltagserzählungen, Gerüchten, Anekdoten, Episoden, Schwänken durch soziale Zusammenhänge. Das Erzählschema trägt maßgeblich zur sozialen Orientierung und zu Ex- und Inklusionsroutinen bei, denn wer die wichtigen Erzählungen (nicht) kennt, ist über die Geschichte, die Moral, die Welthaltung und die imaginäre Identität einer Person oder eines sozialen Systems (nicht) informiert.

Seit jeher warnen Erzählskeptiker davor, dass Personen – insbesondere Kinder, Jugendliche und Frauen – durch Erzählungen negativ beeinflusst oder gar verführt werden können.³¹² Ferner wird kritisiert, dass Erzählungen realkausale Zusammenhänge verfälschten, mit der Folge, dass ihre Publika den narrativ konstruierten Illusionen hilflos ausgeliefert seien.³¹³ Und: Durch den steten Konsum von Erzählungen verschließe sich das Subjekt gegenüber anderen Schemata, die für eine adäquate Auseinandersetzung mit weltlichem Geschehen als produktiver eingestuft werden.³¹⁴

Diesen warnenden Stimmen steht wiederum eine Vielzahl von zum Teil geradezu euphorischen Befürwortern des Erzählens gegenüber: Sie betonen vor allem, dass dem Subjekt, seinem Leben und seiner Geschichte durch die kohäsive Kraft des Narrativen eine Identität und damit Subjektstatus verliehen wird. Mit dem Verlust des Narrativen gehe folglich der Zerfall einher, denn Erzählungen verbinden laut Paul Ricoeur Mensch

³¹² Eine klassische Position nimmt bspw. Plato ein, der empfiehlt, die Märchendichter zu beaufsichtigen (vgl. Platon 1985, 377b/c). Zur Kinoreformbewegung, in deren Zuge die Auseinandersetzung um ‚Schmutz- und Schundliteratur‘ und die Kritik an trivialer Literatur weitergeführt wurde, siehe Hausmanning 1992. Zur hohen Anfälligkeit autobiografischer Erzählungen für fremde Einflussnahme siehe Bruner (1987, 14f).

³¹³ „Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft“ (Adorno 1958, 64).

³¹⁴ Zumeist wird die Warnung vor der Erzählung von spezifischen Appellen flankiert, die bestimmte Erzählformen privilegieren: Bspw. die ‚klassische Moderne‘ (Joyce, Proust, Musil, Mann, Kafka) bei Adorno (vgl. ebd. 1958), episches o. experimentelles Theater bei Brecht (vgl. Brecht 1963 [ca. 1936], 1967 [ca. 1939]) oder die mögliche Überwindung der von Walter Benjamin postulierten ‚Krise des Romans‘ durch die Erzähltechniken von Döblin, Kafka und Proust (vgl. Benjamin 1977 [1936/37]).

und Zeit,³¹⁵ sie konstituieren nach Aussage des schottischen Philosophen Alasdair McIntyre³¹⁶ Identität, Sinn und Wahrheit:

„A central thesis then begins to emerge: man is in his actions and practice, as well as in his fictions, essentially a story-telling animal. He is not essentially, but becomes through his history, a teller of stories that aspire to truth. But the key question for men is not about their own authorship; I can only answer the question ‚What am I to do?‘ if I can answer the prior question ‚Of what story or stories do I find myself a part?‘“ (MacIntyre 1984, 216).

Die Erzählung wird damit zum maßgeblichen Schema erhoben, das nicht nur in Sinnsysteme, sondern auch bis in die Tiefen des somatischen Systems eingeht.³¹⁷ Neben den universalistisch argumentierenden Vertretern der Homo-Narrans-Debatte³¹⁸ sind auch verhaltenere Stimmen zu verzeichnen, die vor allem die kulturellen Funktionen des Erzählschemas betonen und für die Notwendigkeit der Erzählforschung eintreten (vgl. Copley 2001, 2ff) oder die Totalität des Narrationsschemas bei der Identitätskonstruktion bezweifeln (vgl. Zahavi 2007).

Da man in psychische Systeme aber nicht hineinschauen kann, ist nicht feststellbar, ob sie ihre systeminternen Beschreibungsfolien – etwa Weltkonstruktionen, Erinnerungen, Selbstbeschreibungen – ausschließlich in Schemata der Erzählungen anlegen.³¹⁹ Was sich jedoch beobachten lässt, sind zahlreiche soziale Kommunikationen, die eine hohe Affinität zum Erzählschema aufweisen; und die Frage, ob im narrativen Schema beobachtet wird, entscheiden letztlich die Abstraktionen, die ein irritabler Beobachter vornimmt.³²⁰

³¹⁵ „[...] time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence“ (Ricoeur 1983, 52).

³¹⁶ McIntyre verankert seine moralphilosophischen Überzeugungen in einem fundamental anthropologischen Narrationsbegriff: Moralisches Leben ist nur als narratives und damit einheitliches, zusammenhängendes Ganzes möglich. Damit verbindet er die Forderung, Geburt, Leben und Tod eines jeden Menschen in eine einzige, kohärente, in die Gemeinschaft integrierte Erzählung münden zu lassen. Für McIntyre sind somit alle menschlichen Kommunikationen und Handlungen als „enacted narratives“ (ebd. 121) zu erfassen, bezeichnet er doch das Narrative als die natürliche Art des menschlichen Denkens über sich selbst. Was Menschen sind, denken, sagen und tun entsteht nach McIntyre aus den basalen Erzählungen, die ihr Leben sind. Zum Narrationsbegriff von McIntyre vgl. Jones 1987.

³¹⁷ So argumentiert Kay Young, dass das Gehirn alle menschlichen Erfahrungen narrativ organisiere. Sie unterscheidet „four types of dynarrativa“, deren gemeinsames Kennzeichen in der Unfähigkeit besteht, die eigene Identität narrativ zu konstruieren (vgl. Young 2001). Zur Kritik an den „types of dynarrativa“ siehe Parnas 2001.

³¹⁸ Vgl. u.a. Schmitt 1999, Niles 1999, Hutto 2007.

³¹⁹ Es wäre bspw. möglich, die Beschreibung einer Person nicht narrativ sondern deskriptiv oder komparativ anzulegen. Fuchs behauptet allerdings, „[...] daß die *individuelle Signatur* eines Bewusstseins nur in der Weise einer Erzählung dargestellt werden kann. Es geht dann um eine Geschichte, die nur diesem Menschen zugestoßen ist“ (Fuchs 2004a, 44).

³²⁰ Eco weist darauf hin, dass narrative Strukturen sich auch problemlos in Texten feststellen lassen, die gemeinhin nicht für narrativ gehalten werden (vgl. Eco ²1987 [¹1979], 132ff): „Mit anderen Worten:

Die Funktionen, die dem Erzählschema zugerechnet werden, sind vielfältig (vgl. Echterhoff/Straub 2004): Es sorgt für Strukturen und Ordnung, indem es Hierarchien schafft; es ermöglicht (soziale) Orientierung, indem sein Gebrauch Komplexität reduziert und Normen und Werte reproduziert; es kann der Legitimation dienen,³²¹ denn über seine Darstellungsleistung können Handlungs-, Verhaltens- und Konfliktmodelle postuliert und reproduziert werden, so dass mit einer redundanten Verbreitung qua Strukturbildung (Definitions-)Macht ausgeübt werden kann. Weiterhin kann das strukturbildende Potenzial des Erzählschemas Stabilisierungs- und Entlastungsprozessen dienen, da es durch seinen redundanten Einsatz Bestätigung, Gewöhnung an Unbekanntes und die Verarbeitung von negativ evaluierten Ereignissen ermöglicht und so Sicherheit und Trost spendet (vgl. Boothe 1999, 16; vgl. Eisenmann 1995, 17).

Auf Seiten der Irritabilität kann das Erzählschema freilich auch für gegenteilige Effekte eingesetzt werden und für Destabilisierung, Desorientierung und nachhaltige Verunsicherung sorgen.³²² Diese Vielzahl narrativer Funktionen wird stetig auch im sozial hochwirksamen Schema der Exklusion/Inklusion aktualisiert: In sozialen Kontexten können Personen beobachtet werden, die das Erzählschema einsetzen, um andere Personen ein- oder auszugrenzen, um sich oder andere zu informieren, zu profilieren oder auch zu blamieren. Vor allem aber werden durch Beobachtungen und Kommunikationen eines Sachverhalts im Schema der Erzählung *Sinnformungsprozesse* angestoßen.

man kann eine Fabel oder eine Handlungssequenz auch in nicht-narrativen Texten, auch in so elementaren sprachlichen Akten wie Fragen, Befehlen, Schwüren oder in Gesprächsausschnitten aktualisieren“ (ebd., 132).

³²¹ Bemerkenswert ist der hohe Stellenwert, den sie in religiösen Kontexten einnehmen.

³²² Über Erzählschemata lassen sich folglich imaginäre Identitäten konstruieren *und* dekonstruieren.

4.1 Die Entstehung von *Sinnformen* in psychischen Systemen

Nach Luhmann ist Redundanz die Voraussetzung von Strukturbildung (vgl. Luhmann 1984, 238; Fuchs 1998, 142) und damit auch ein probates Mittel gegen die allseits drohende Kontingenz. Die steten Redundanzen sind jedoch nicht vollkommen identisch, sondern es handelt sich um nicht identische Differenzreproduktionen in Zeitverläufen.

„Die Form von Sinn (Aktualität/Virtualität) kann in einem System verfügbar werden, das in der Lage ist, auf differenzierende Wiederholung zu reagieren, das Zusammenspiel von Ähnlichkeit, Andersheit, Selbigkeit zu inszenieren. Das System muß, weil es keine *identischen Replikationen* von Ereignissen gibt, Wiederholung konstruieren können und in der Wiederholung Differenz“ (Fuchs 2004a, 145).

Für die Wiederholung von Formen bedarf es nun allerdings einer *ersten Form*. Peter Fuchs setzt diese erste Form, die für die weitere systeminterne Evolution sorgt, im *Arrangement A*, das er als Relevanzknoten und Attraktor bezeichnet, „der hohe Aufmerksamkeitsleistungen anzieht, weil es in ihm um die mögliche Negation des Systems geht“ (Fuchs 1998, 145). Im *Arrangement A* werden Formen durch sozial initiierte Irritationen stetig formuliert und reformuliert:

„Die Aufmerksamkeit schweift gleichsam nicht frei, sondern ist strukturiert durch das, was im *Arrangement A* an Formgewinn für sie abfällt. Dieser Gewinn ist nichts anderes als das Entstehen einer Operativität, die im Blick auf Referenz noch leerläuft, oder besser vielleicht: die noch nichts weiter ist als ein sich mehr und mehr strukturierender Durchsatz von Wahrnehmungen, gleichsam das Prozessieren der ‚leeren‘ Sinnform, in die sich Referenz, Unterscheidung und Bezeichnung noch irgendwie einhängen müssen“ (ebd., 148).

Im *Arrangement A* werden demnach Möglichkeiten erworben und erste Strukturen gebildet, die sich an den immerwährend gebotenen Differenzen derart abarbeiten, dass sie relevante Wiederholungen zu registrieren lernen. Es bilden sich irrelevante und relevante Wahrnehmungs- und Beobachtungsintervalle:

„Von diesem Arrangement kopiert sich, [...] die wie immer rudimentäre Sinnform in die Intervalle, in denen anderes geschieht, aber die gleichen Akteure aktiv sind, die überdies das System des Anfangs mit Kommunikation überschütten, so als sei es schon am Sozialsystem beteiligt, so als sei es schon etwas für sich Unterschiedenes. Im *Arrangement A* und in den (langsam zeitlich anwachsenden) Intervallen der Entlastung kommt es zu einer Dauerfokussierung der Wahrnehmung auf Unterschiede, die durch Kommunikation auf der Ebene der Interaktion gemacht werden. Es sind die Unterschiede, die Unterschiede machen *im* System, die als Differenzen zu wirken beginnen, mithin als Informationen“ (ebd., 153).

Ist der Anfang vollzogen, dirigieren Verweisungsstrukturen die Beobachtung (vgl. Fuchs 2003, 30), so dass noch instabile *Sinnformen* ihre eigene Stabilität forcieren, indem sie sich als attraktive Rekursionsanker anbieten. Je häufiger wahrnehmend auf sie

zurückgekommen wird, desto stabiler schreiben sie sich in das systeminterne *Sinnformeninventar* ein.

„Im Medium der Wahrnehmung ereignet sich die Inskription von Formen, die noch nicht unterschieden und bezeichnet werden können, aber schon Unterschiede sind [...]. Jene ‚Verflockung‘ oder Granulation im Medium der Wahrnehmungen, dies Entstehen von Effekten einer Grenze (die noch nicht registriert wird), wollen wir den Prozeß der *Zentrierung* des Systems nennen [...]“ (Fuchs 1998, 162f).

So sorgen Sozialisations- und Erziehungseinflüsse sowie Alltagserfahrungen im steten Differenzauftreten für diejenigen Redundanzen, die das System auf das Erkennen spezifischer Selbigkeiten einschleifen. Die psychischen Systeme lernen formbewusstes Operieren im Umweltkontakt, während Körper z.T. von Geburt an „wissen“, wie sie zu überleben, zu schlafen, zu verdauen haben; wengleich auch diese lernen (müssen), manierlich zu essen, sich modisch zu kleiden und adäquat zu bewegen.

„Allgemein ließe sich festhalten, und das gilt für die Kommunikation unter Anwesenden ebenso wie für die Kommunikation der Massenmedien, daß die Ökonomie und das Tempo der Kommunikation immer einen Bezug auf Sinnkomplexe (auf „Gestalten“ im Sinne der Gestaltpsychologie) erfordern [...]“ (Luhmann 1996, 140).

Sinn wiederum besitzt laut Fuchs die Form selektiver Verweisung (vgl. Fuchs 2004a; 63, 66, 71), er bewirke die feste, enge oder auch starke Kopplung der losen (medialen) Elemente zu *Sinnformen*, denn kein Zeichen sei ohne Sinnbindung denkbar (vgl. Fuchs 2004a, 72). Form wurde nach Fuchs als ein stets aktueller, momentaner *Zustand der Sinnkonfiguration* bezeichnet, den operativ transportierte Sachverhalte einnehmen, wobei der Formbegriff (als Einheit der Unterscheidung von Medium und Form) in Abgrenzung zum Begriff des Mediums die Vereinheitlichung impliziert, die diese Sachverhalte der Virtualität entzieht. *Sinnformen* als Differenzen aktueller Markierungen im Gegensatz zu möglichen Markierungen (vgl. ebd., 64) sind folglich immer nur *relativ*, d.h. *systemrelativ* stabil (vgl. ebd., 67). Das steht im Einklang mit Jahraus' Interpretationsbegriff, der Medienangebote, respektive Literatur oder Filme, innerhalb des Sozialsystems als Interpretationsprovokation begreift,³²³ weil sie Sinn verfügbar erscheinen lassen, ohne diesem jemals zu entsprechen (vgl. Jahraus 2004, 204).

Wenn sich die *Sinnformen* in psychischen und sozialen Systemen nun allerdings lediglich *akut* aktualisieren, um im nächsten Moment wieder zu zerfallen und wenn sie lediglich *relativ stabil* sind, dann scheint auf ihre formalen Qualitäten auch wenig Verlass zu sein. Die einzige Möglichkeit, *Sinnformen* zu stabilisieren, besteht in ihrer Wie-

³²³ Für das Bewusstsein bedeuten sie auf Grund der Differenzialität von Sinn eine Interpretationsverweigerung (vgl. ebd.).

derholung, wobei die Rekurse nicht auf Identisches erfolgen, sondern sich eine Quasi-Identität durch die Rekursfolge herausbildet.

Die redundanten Perturbationen³²⁴ sorgen demnach für Beständigkeiten, die als Strukturen oder Formen bezeichnet werden. Mediensozialisation lässt sich im Anschluss daran als die Konditionierung von *Sinnformen* durch die redundante Auseinandersetzung mit Medienangeboten bezeichnen. Auch Fiktionen aktualisieren demnach soziale Formen, Schemata und Skripte; auch symbolisches Leinwandgeschehen rekurriert durch die Darstellung von Figuren, Handlungen, Moralen, Motiven, Welthaltungen etc. auf die diversen Verknüpfungen lebensrelevanter Verrichtungen, die im *Arrangement A* ihren Anfang nahmen.

„Die Merkmale der Gleichartigkeit, der unaufhörlichen Reproduktion, der Entropietendenz liegen eindeutig vor, und ebenso eindeutig ist es, daß das System [...] nicht einfach der arbiträre Durchsatz, die Flut ungezählter Ereignisse ist, sondern in sich Formen zulässt, die in Bewußtsein oder Sozialsystemen als Strukturen (Erwartungen/Irritabilitäten) einleuchten“ (Fuchs 1998, 129).

So sorgen Redundanzen, die auch die Grundlage für die beschriebenen Mechanismen der Analogisierung von Systemen bereitstellen, dafür, dass Systeme letztlich konditionierbar sind und im alltäglichen Kontakt auch tatsächlich konditioniert werden, so dass sich *relativ stabile Sinnformen* ausbilden (vgl. Fuchs 2004a, 67).

Neben der Redundanz kann auch Intensität für Sinnformverstärkung sorgen. Für Intensität ist gesorgt, wenn es in verschiedenen Systemen gleichzeitig zu hohem Informationsverarbeitungsnotwendigkeiten kommt, etwa im Falle eines traumatischen Erlebnisses, bei dem ad hoc ein überwältigender Bedarf an Irritationskompensation im psychischen (Schreck, Schock), im somatischen (Schmerzen) und im sozialen (Lärm, Aufruhr, multiple Kommunikationen) System korreliert. Intensität kann freilich auch positive Ausprägung finden, etwa wenn somatische Informationen (Gerüche, Geschmack) nebst positiver Vorstellungen im psychischen System von entspannt getakteten sozialen Kommunikationen begleitet werden. Durch die Mechanismen der klassischen und oper-

³²⁴ Für soziale und psychische Systeme erfolgen diese im Alltag.

anten Konditionierung oder sensibilisierende bzw. desensibilisierende Interventionen³²⁵ können *Sinnformen* positiv sowie negativ bestätigt werden.³²⁶

So bilden sich innerhalb der Mediensozialisation Erwartungen heraus, weil bestimmte Strukturen von Medienangeboten wiederholt beobachtet werden – etwa, dass Filme mit einem Happy End abschließen, wie es in den meisten Kinderfilmen der Fall ist.³²⁷ Erwartungen solcher Art und die damit korrelierenden Irritationspotenziale bilden sich in der Mediensozialisation in Bezug auf sehr unterschiedliche *Formen in Medienangeboten* und *Formungen von Medienangeboten* aus, bspw. im Hinblick auf Genres, Gattungen, Dramaturgieverläufe, Fiktions-, Narrations-, und Darstellungskonventionen etc.³²⁸

Im steten Wiederholungsgeschehen stabilisieren sich aber nicht nur *Sinnformen*; es bilden sich auch Präferenzen heraus, weil die Redundanzen langfristig auch für Hierarchien im Gemenge der sich ergebenden *Sinnformen* sorgen. Manche Redundanzen werden anderen vorgezogen und Personen richten ihre Aufmerksamkeit insbesondere auf Kontexte oder Konstellationen, innerhalb derer sich ihre bevorzugten *Sinnformen* wahrscheinlicher aktualisieren als andere. Denn unterschiedliche Raum-Zeit-Sozial-Kontexte implizieren – auch das lernen Systeme in ihrer Sozialisation – bestimmte An- und Anschlusskonfigurationen.

Wenn Personen sich nun stetig mit Sachverhalten konfrontieren oder sich Situationen aussetzen, die bestimmte Anschlüsse erzeugen, liegt die Vermutung nahe, dass diese in irgendeiner Hinsicht funktional für sie seien. Im alltäglichen Sozialgeschehen wird schließlich unterstellt, dass sich Körper nicht willkürlich durch Raum und Zeit bewegen, sondern dass die dazugehörigen psychischen Systeme über Motive verfügen, die

³²⁵ Durch die verhaltenstherapeutische Intervention „systematische Desensibilisierung“ (nach Joseph Wolpe) soll eine psychische Störung (bspw. eine Angststörung) systematisch verringert werden, indem die stufenweise Reizkonfrontation mit Entspannungstechniken kombiniert wird, um eingeschlifene negative Reizmuster durch Diffusion abzuschwächen.

³²⁶ Redundanz muss keine ‚Abstumpfung‘ bedeuten, wie die Habitualisierungsthese in der Gewaltforschung nahe legt (vgl. Kunczik 1998, Rogge 1996, 135ff). Sie stabilisiert Sinnformen, sorgt für Gewöhnung und entlastet die Verarbeitungskapazitäten eines psychischen Systems. Die freien Kapazitäten können für weitere Differenzierung genutzt werden: Schließlich verfeinert der stete Weingenuß eines Sommeliers sein Urteilsvermögen, anstatt es zu entdifferenzieren.

³²⁷ Die erste Konfrontation mit einem so genannten ‚offenen Ende‘ ist wohl als eine der klassischen, minimal traumatischen Erfahrungen der Mediensozialisation zu bezeichnen.

³²⁸ Die Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation in medialer Konfiguration ist die Voraussetzung für jede soziale Orientierung; sie umschließt daher immer schon *symbolische* sowie *soziale* Aspekte und geht daher *Kopplungsergebnissen* in Form von Wissen, Gattungen, Genres o.ä. prinzipiell voraus“ (Jahraus/Schmidt 1998, 101f).

sie an zentrierte Vorstellungen von potenziellen Zukunftsentwicklungen knüpfen oder an Erwartungen, die sich auf Erinnerungen berufen, die wiederum in den *Arrangements B, C, D, n* an das Bewusstsein von der Außenwelt herangetragen wurden.

Bei diesen Anschlusspräferenzen handelt es sich aber nicht um ‚positive‘ oder ‚negative‘ Anschlüsse im normativen Sinne. Personen tun, was sie tun. Ihre Handlungsmuster beruhen vor allem auf redundanten Erfahrungen im sozialen *Arrangement A* und den daraus extrapolierten relativ stabilen Berechnungen. Bemerkenswert daran ist vor allem, dass Menschen dazu neigen, bekannte Muster zu wiederholen, auch wenn sie unter den Anschlussroutinen leiden.

4.2 Film-Sinnform-Anschluss-Routinen

Im Gegensatz zu sozialen und psychischen Systemen wurde der Film als Symbolsystem definiert, das *kein* System im Sinne der Systemtheorie ist, sondern ein stillgestelltes, identisches, quasi-objektives System mit konstanten Merkmalskonstellationen, die während der Analysezeit für quasi-ontologische Strukturen und Formen sorgen. Die Filmformen und Filmstrukturen können von verschiedenen Beobachtungsinstanzen beobachtet werden und kritische Formareale sollten unter Anwendung der im nächsten Kapitel vorgestellten *subjektiven Filmanalyse* durch Mehrfachmarkierungen auffallen. Dabei nehmen die quasi-ontologischen Filmstrukturen³²⁹ als Abstraktionen eines Beobachters die Form von Sinn an und bezeichnen eine beobachterabhängige Auswahl, die zu jedem Zeitpunkt auch anders getroffen werden kann. Zudem bedingt die Registratur von Strukturen die Ausbildung spezifischer Erwartungen und folglich auch die umgehende Feststellung von Abweichungen (vgl. Fuchs 2004a, 76f).³³⁰

Filme sowie einzelne Filmsequenzen stellen mithin Informationen zur Verfügung, die als zeitkleine Ereignisse mit Doppelform zu verstehen sind: „Die Ereignisse ver-

³²⁹ Es sei nochmals auf den Unterschied zwischen *Filmstrukturen* und den Strukturen psychischer oder sozialer Systeme verwiesen, denn das filmische Zeichensystem ist *kein* System im systemtheoretischen Sinne, obwohl es als Kommunikationskondensat einen Stimulus für Sinnbildungsprozesse zur Beobachtung bereitstellt.

³³⁰ Bordwell und Thompson fassen im Rahmen ihres neoformalistischen Ansatzes den gesamten Film als Form auf und unterscheiden einerseits das „formal system“ mit narrativen und nonnarrativen Formungen und andererseits das „stylistic system“, das die filmischen Gestaltungsmittel (Mise-en-scene, Schnitt, Sound) umfasst (ebd. ⁵1997 [¹1979], 168). Da hier lediglich narrative Filme verhandelt werden, wird im Folgenden die *Erzählung* (Narration/Story) von der *Ästhetik* (Style) abgegrenzt; die Dramaturgie betrifft die Erzählung und bezeichnet ihre *Formung*, während einzelne *Erzähl- und Spielformen* wiederum lediglich partielle Bereiche eines Films betreffen.

schwinden, aber als Anlässe haben sie die Systemzustände irreversibel verändert“ (vgl. ebd., 108). Der Ereignis-Begriff³³¹ nimmt im theoretischen Gefüge dieser Arbeit eine Hybridfunktion ein: Systemtheoretisch wird der Film als *punktueller Kommunikationsereignis* begriffen, das in kommunikatives, somatisches und mentales Anschlussgeschehen eingelassen ist. Zugleich wird der Film aus der Perspektive der vorgestellten Beobachtungsroutinen als quasi-objektive, bedeutsame Ausfaltung behandelt, in der die Aktualität der Sinnzeit, die das autopoietische Operieren begleitet (vgl. Fuchs 2004a, 55ff), ausgesetzt wird, so dass der Film als *ereignishaft getaktetes Zeitgebiet* zur analytischen Verfügung steht. Seine Quasi-Objektivität impliziert konsensuell feststellbare Eigenschaften, die sich als gegebene Merkmale und Strukturen beobachten lassen und bestimmte Qualitäten implizieren, die sich rezeptiv mit unterschiedlich hohen Wahrscheinlichkeitsgraden entfalten können.

Der über *Sinnformen* vermittelte Zusammenhang vom Film(-ereignis) und rezeptivem Anschluss wird immer erst durch die rückgreifende Metabeobachtung stabilisiert. Die Anschlussroutinen kondensieren an der Grenze, die durch die Beobachtung des sich stetig verändernden Komplexitätsgefälles zwischen Symbol- und Sozialsystem entsteht.³³² Dabei werden beobachtungsinduzierte Entitäten in der jeweiligen Währung des verwendeten Beobachtungsparadigmas prozessiert. Sie entsprechen den Zeichen der Semiotik, den Sinnesreizen der Wahrnehmungspsychologie, den Strukturen des Strukturalismus und den Formen des Formalismus, so dass für ‚Zeichen‘, ‚Reize‘, ‚Strukturen‘ und ‚Formen‘ zutrifft, was über Informationen zu sagen ist: Sie müssen in Sinnsystemen beobachtet werden, um als momentane Unterschiede wirksam zu werden; sie dringen nicht aktiv ins System, sondern handeln von Externitäten (vgl. ebd., 109), sie bringen Sinn in bestimmte Formen (vgl. ebd., 107), und sie werden für Strukturbildungen verwendet (vgl. ebd., 108).³³³

Während der Rezeption informieren sich psychische Systeme demzufolge über die Bilder, Texte und Klänge, die ein Film bereitstellt. Sie werden wahrgenommen, beob-

³³¹ Zum Vergleich unterschiedlicher Ereignisbegriffe und ihrer Funktionen in der Hermeneutik, der Geschichtswissenschaft und der Systemtheorie siehe Leschke 1992. Zur Differenz von Struktur und Ereignis als „narrativierbare Initiierung mit Minimal-Chronologie“ vgl. ebd., 152ff.

³³² Vgl. Abschnitt 4.3.

³³³ Dabei gilt systemtheoretisch, dass die Wahrnehmung wahrnimmt, was sie wahrnimmt: Es ist nicht das Fensterklopfen des Regens, durch das ein Bewußtsein informiert wird, sondern das Bewusstsein informiert sich – warum auch immer – im strengen Selbstkontakt über das Klopfen des Regens (vgl. ebd., 109).

achtet, bezeichnet und im Medium Sinn u.a. zu Figuren, Handlungen und Ereignissen geformt.³³⁴ Aktualisierte Ereignisse in *Sinnform* können in Bezug auf ihre psychischen, somatischen und kommunikativen Anschlüsse beobachtet werden, aber die *Sinnformen* selbst *wirken* nicht.³³⁵ Sie verfügen auch nicht über psychologische Valenz³³⁶ – obwohl sie im Bewusstsein per Definition auf der Grundlage psychischer Operationen prozessiert werden.

Redundant aktualisierte und dadurch akzentuierte *Sinnformen* korrespondieren mit typischen An- und Ausschlussmustern. Diese Korrespondenzen sind einerseits beliebig: Sie ereignen sich, wie sie sich eben in den Beobachtungsroutinen der Informationsströme ereignen. Andererseits tragen die strukturbildenden Mechanismen³³⁷ dazu bei, dass durch die Kombination von Rekursion und Redundanz Muster kondensieren, die bestimmte Schemata und spezifische *Sinnformen* auf Dauer privilegieren, weil sie permanent aus dem Datenstrom selektiert, von Überschüssen befreit und abstrahiert werden.

Dabei entstehen *Sinnform*-Qualitäten, die sich nicht etwa, wie der Qualitätsbegriff gemeinhin impliziert, als Eigenschaften der *Sinnformen* überprüfen lassen: Sinn wird geformt, weil er geformt wird. *Sinnform*-Qualitäten entstehen durch die Rekursion auf Spuren, die als *Resultate* von Operationen mitgeführt werden (vgl. ebd., 99f). Diese Spuren werden „durch systemeigene Operationen im System erzeugt“ (vgl. ebd., 100) und stellen Prozessprotokolle dar, deren aktueller Stand stets an das Jetzt gebunden ist, auf die aber als Beschreibungsfolie erinnernd zurückgegriffen werden kann.³³⁸ An diesen Prozessprotokollen lassen sich auch Prozessqualitäten ablesen, die sich im Hinblick

³³⁴ Das Bewusstsein ist der Prozess der Digitalisierung vor-digitalisierter Wahrnehmung, der „[...] zeitkleine Ereignisse erzeugt, die zeitkleine (formidentische) Ereignisse erzeugen“ (Fuchs 2004a, 118).

³³⁵ Anschlüsse, die auf anthropologischen Konstanten beruhen, bspw. Ekel, Schreck, Schock, kommen solchen Ursache-Effekt-Determinationen relativ nahe. Aber auch in diesen Fällen ist es immer möglich, dass ein psychisches System anders reagiert, sich bspw. *nicht* erschreckt, weil es den Film schon kennt, sich nicht wahrnehmend interessiert oder überhaupt nicht reagiert, weil es eingeschlafen ist.

³³⁶ Das deutet auf den ersten Blick ein Missverhältnis zu gängigen Positionen der Filmwissenschaft an; exemplarisch Wuss: „Bei näherem Hinsehen erweisen sich zwischen bestimmten Merkmalen der filmischen Erzählformen [...] wichtige funktionale Zusammenhänge [...], die sich erst genauer über psychologisch relevante Beziehungen erschließen lassen“ (Wuss 1999, 95; Herv. d. HH).

³³⁷ Zu nennen wären etwa die symbolische Generalisierung, die strukturelle Kopplung durch *Sinnformen* sowie ihre Sonderform, die Interpenetration, die die konditionierte Koproduktion und strukturelle Bindung durch fixierte Selektionen ermöglicht. Im Gedächtnis finden sich Spuren, die auf Resultate rekurren und so generalisierte Sinnverweisungen erzeugen (vgl. Fuchs 2004a, 100). Zu Schemata, Motiven, Skripten vgl. ebd., 104.

³³⁸ Die Operationen selbst können als solche zwar nicht aufgehoben werden, da sie im Zeitverlauf gleichsam mit ihrem Passieren auch schon wieder passiert sind. Sie sind, laut Fuchs, nicht erinnerbar (vgl. ebd., 100). Aber: Die Spur als „mitgeführtes Resultat“ (ebd.) und „generalisierte Sinnverweisung“ (ebd.) kann erinnert werden.

auf die *Redundanz*, *Dauer* und *Intensität* von Operations- und Anschlusssequenzen auszeichnen. Das Gedächtnis erfüllt in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion:

„Das Gedächtnis fällt in jeder Operation an, insofern das Bekannte bestätigt, das Abweichende dagegen genutzt wird, um es entweder festzuhalten (weil es noch bearbeitet werden muß) oder es zu vergessen. Es ist also möglich, von einer ‚Zweitauswertung‘ der Operationen zu sprechen, die die Resultate dieser Operationen mit der Unterscheidung von konform/deviant gleichsam mitbeobachtet. Diese ‚Zweitauswertung‘ kann als mitlaufende ‚Konsistenzprüfung‘ begriffen werden“ (ebd., 102).

Über diese ‚Zweitauswertung von Operationen‘ kann bestimmten Operationen gegebenenfalls auch eine herausragende Stellung attestiert werden, weil sie besonders häufig vorkommen oder besonders lange andauern oder besonders intensiv vollzogen werden. Die qualitative Auszeichnung und Akzentuierung mancher *Sinnformen* erfolgt dementsprechend als Zweitauswertung von Operationen in einem Spezialmodus der Beobachtung zweiter Ordnung, der von Fuchs „bewusstes Erinnern“ getauft wurde. Er erfolgt, wenn „ein autopoietisches System auf seine Gedächtnisfunktion achtet und sie dezidiert (also mit Hilfe von Beobachtung) bezeichnet [...]“ (vgl. ebd., 102).

Spezifisch *akzentuierte Sinnformen* liegen somit als Beobachtungsergebnisse systemintern mit multiplen sekundären Markierungen vor: Sie zeichnen sich einerseits dadurch aus, dass sie durch redundante Rekursionen bestätigt und gefestigt werden und andererseits, weil die sie begleitenden Operationsprozesse im Hinblick auf besondere Dauer, erhöhten Verarbeitungsaufwand oder ein besonders intensives Anschlussaufkommen metabeobachtet wurden und werden.³³⁹ Systeminterne Hierarchien von fest gekoppelten *Sinnformen* bilden sich demgemäß durch die Beobachtung ihrer *Resultateigenschaften* und der sinnformbegleitenden *Prozessqualitäten* aus.³⁴⁰

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass bestimmte Informationskonfigurationen in der Beobachtung als Ereignisse getaktet werden, deren Verarbeitung rückblickend zu besonderen *Operationsqualitäten* führt, so dass die entstehenden *Sinnformen* als akzentuierte Beobachtungsergebnisse wichtiger und bedeutsamer werden als andere *Sinnformen*. Ihre Bedeutsamkeit für das psychische System wird durch redundante Rekursionen, die mit einer festeren Kopplung ihrer Elemente einhergehen, noch erhöht: Auf ak-

³³⁹ Die systemtheoretische Nivellierung bzw. Reduktion der Bedeutung von Ereignissen wird durch die Beobachtung dieser Markierungen aufgehoben. Diese Sinnformen werden folglich *subjektiviert* und mit Bedeutung aufgeladen. Zur Kritik an Luhmanns Ereignisbegriff, der zwischen zwei Zeitdimensionen changiert, siehe Leschke 1992, 167ff.

³⁴⁰ Ebenso wie gefestigt können Sinnformen auch vergessen werden (vgl. Fuchs 2004a, 101); die Regel lautet: Je gefestigter die Sinnform, desto aufwändiger, wiederholungs- und zeitintensiver ist ihre Diffusion im Sinne von Löschung.

zentuierte *Sinnformen* wird häufiger zurückgegriffen, sie werden leichter erinnert und sie sind strukturell prägnanter als andere. Die Markierungen dieser *Sinnformen* sprechen dafür, *dass* sie funktional eingebunden sind, sie sagen allerdings nichts darüber aus, *welche* Funktionen sie erfüllen und ob diese (nicht) hilfreich für das psychische System sind.³⁴¹

Da Filme von der Beobachtung getaktet und dabei mit Zeiteinheiten versehen werden, können sich als relevant erachtete Einheiten über jegliche Zeichenmengen- und Zeichensequenzen erstrecken: Ein Filmbild, eine Einstellung, eine Szene, ein Subplot, ein Kapitel, spezifische Filmstrukturen, Figuren, ihre Motive – alle konstruierten Entitäten, die eine Beobachtungsinstanz aus den projizierten Zeichenmengen hebt, können zum ereignishaften Ausgangspunkt von mögliche Anschlussroutinen werden.³⁴²

Psychische Systeme haben im Verlauf ihrer Mediensozialisation gelernt und geübt, mit den von ihnen konstruierten Projektionen fiktiver Erzählungen umzugehen, so dass sie dank der Zweitauswertung von Operationen auch über Vorstellungen davon verfügen, welche sinnesreizcodierten Symbolgefüge typische Anschlussroutinen begünstigen und andere tendenziell ausschließen. Hypothesen über *Film-Sinnform-Anschluss-Routinen* bezeichnen demzufolge Inferenzprozesse, die ein Beobachter auf Basis seiner eigenen Material-, Selbst- und Fremdbeobachtungen sich selbst oder anderen Rezipienten unterstellt; sie werden von Subhypothesen über unterschiedlich hohe Wahrscheinlichgrade begleitet.

³⁴¹ Man denke bspw. an Zwänge, die eine Funktion erfüllen mögen, aber gemeinhin nicht für hilfreich gehalten werden.

³⁴² Diese imaginativen Rekursionen auf einzelne Filmbilder und Sequenzen finden im Rahmen der Beobachtung zweiter Ordnung statt und greifen auf Beschreibungsfolien zurück; Einzelbilder können auf Grund der Trägheit der Wahrnehmung im Projektionsverlauf eigentlich nicht registriert worden sein; sie können aber imaginierend erinnert werden, und wer die DVD anhält, kann sie auch langfristig als Beobachtung erster Ordnung wahrnehmungsbeobachtungsbezeichnen.

4.3 Das Ordnungsmodell für Subjekteffekte

Bestimmte *Subjekteffekte* wurden als *Rezeptionseffekte* definiert, die durch einen Beobachter entstehen, der einen Strukturabschnitt des Films und einen Strukturbereich einer Person als Entitäten begreift, die in kausaler Reaktion zueinander stehen. Wenn eine Figur am Ende eines Films tragisch stirbt und ein Rezipient in seinem Kinosessel weint, dann wird gemeinhin behauptet, der Film (bspw. TITANIC) sei für diesen Effekt verantwortlich. Eigentlich ist die Trauer aber vor allem als beobachtungsinduzierte Folge der dramaturgisch geformten narrativen Struktur zu vermuten, die in diesem Fall eben tragisch ist.³⁴³

Es handelt sich bei *Subjekteffekten* stets um Vermutungen eines Beobachters, die einerseits durch Materialbeobachtung und andererseits durch Personenbeobachtung hervorgerufen werden können. Im ersten Fall wird auf Basis der Beobachtung eines bestimmten Bereichs der Filmstruktur ein rezeptiver Effekt errechnet, dessen Eintreten unterschiedlich wahrscheinlich ist: Man beobachtet einen Gag und erwartet Lachen. Im zweiten Fall wird aus der Beobachtung einer Person auf die strukturelle Verfasstheit des filmischen Materials geschlossen: Man bemerkt sein eigenes Lachen oder sieht eine andere Person lachen und vermutet, dass der Film an dieser Stelle komisch ist.

Demnach kann ein Rezipient die Realisation von Rezeptionseffekten einerseits an sich selber feststellen, bspw. indem er seine Gänsehaut oder seinen schneller werdenden Herzschlag bei der Rezeption eines Thrillers beobachtet. Er kann diese Effekte andererseits aber auch an anderen Personen beobachten (bspw. wenn jemand flach atmet oder zittert) oder er kann sie aufgrund der Beobachtung von Kommunikationen erschließen (bspw. wenn jemand nach dem Kinobesuch behauptet, er habe sich gefürchtet).

Der prominenteste Subjekteffekt besteht in der Konstruktion von Kohärenzen, die in der Beobachtung eines Beobachters Sinn ergeben. Ein Film kann so strukturiert werden, dass eine hohe Wahrscheinlichkeit besteht, dass die Beobachtung im Rezeptionsverlauf diese oder jene Sinnkonstruktion vornimmt. Demgemäß können die Strukturen eines Films im Hinblick auf wahrscheinliche Sinnkonstruktionen untersucht werden. So be-

³⁴³ Die tragische Formung wird freilich durch weitere filmische Mittel unterstützt, bspw. durch entsprechend anmutende Musik.

ruht auch die Bildung von Sinnspektren auf einer strukturalistischen Beobachtungs- und Beschreibungsleistung.

Dabei können die Vermutungen stets fehlgehen, d.h. eine andere Person kann auch lachen, weil sie sich an eine komische Situation erinnert, die mit dem Filmgeschehen nichts zu tun hat. Und ein an sich selbst als funktional beobachteter Gag kann sich im Auge eines anderen Beobachters durchaus nicht als komischer Effekt realisieren. In seiner Beobachtung wird dann entweder gar nichts Bemerkenswertes erfasst, oder er verfügt über eine geschulte Beobachtung, die den beabsichtigten Gag als strukturelle Verfasstheit des Materials erkennt, aber bemerkt, dass sie in seiner Wahrnehmung kein komisches Potential entfaltet. Das heißt: Ein geschulter Beobachter kann potenzielle Rezeptionseffekte aus der differentiellen Analyse des filmischen Materials ableiten und in Kombination mit seinen Selbstbeschreibungen zugleich beurteilen, welche Effekte sich bei ihm selbst höchstwahrscheinlich zum Tragen kommen.

Durch Filmbeobachtung lässt sich demnach das Rezeptionserleben anderer Personen errechnen, indem Hypothesen über mehr oder weniger wahrscheinliche Anschlüsse extrapoliert werden. Diese Extrapolationen rechnen mit dem Zusammenhang von Filmbeobachtung und den dadurch (re-)aktualisierten *Sinnformen* und Anschlüssen, d.h. mit dem Zwischenschritt von der Beobachtung des filmischen Materials zu Anschluss-Hypothesen. Obschon sich diese hypothetischen Anschlussmuster im Einzelfall nicht sicher prognostizieren lassen, sind diese extrapolierten Hypothesen im Hinblick auf den Wahrscheinlichkeitsgrad ihres Eintretens hierarchisierbar. Und je besser eine Person bekannt ist, d.h. je präziser ihre Strukturbeschreibung vorliegt, desto sicherer lassen sich Vorhersagen über das zu erwartende Rezeptionserleben treffen.

Im Folgenden sollen drei Kategorien vorgestellt werden, in die sich potenzielle Anschlüsse ordnen lassen: Erstens *anthropologisch* determinierte Anschlüsse, die zwar wenig komplex sind und nur kurzfristig greifen, die dafür aber mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit erfolgen. Da sie stets kulturell und individuell überformt sind, sind sie kaum dafür geeignet, weit reichende Prognosen zu erstellen.³⁴⁴ Diese generellen

³⁴⁴ Als Beispiel möge ein plötzlich laut erschallender Knall dienen, über den sich Menschen meist erschrecken – mache mehr, manche weniger – viel mehr als der durch einen Knall ausgelöste ‚Schreck‘ ist aber auch nicht zu erwarten. Auch Darstellungen von Sex und Gewalt, die sich tendenziell ähneln, sorgen höchstwahrscheinlich im ersten Moment für Aufmerksamkeit – wie lange diese anhält und ob die Inhalte dann auf weiteres Interesse stoßen, bleibt ungewiss.

Hypothesen lassen sich insbesondere anhand des Alters oder des Geschlechts von Personen formulieren.

Zweitens sind *soziokulturell* bestimmte Anchlüsse zu nennen, die durch Sozialisation und Erziehung konditioniert wurden. Sie fußen auf der Verarbeitung komplexerer synthetisierter Zeichenfolgen. Sie greifen einerseits *inhaltlich* oder *thematisch* auf bestimmte Kopplungsroutinen zurück, so dass bspw. die Topoi Liebe, Tod oder Kampf mit bestimmten semantischen Assoziationen einhergehen. Sie basieren andererseits auf *formal-abstrakten* Mustern (Skripten), die als situationsgebundene, konventionelle Verlaufsformen bekannt sind; bspw. Sitten und Gebräuche. Bereits Andeutungen von kulturspezifischen Schemata können beim Publikum bestimmte Erwartungen wecken, etwa das beliebte Hochzeitsschema der Romantischen Komödie oder die Verfolgungsjagd im Actionfilm.

Drittens gibt es *individuelle* Anchlüsse, die den spezifischen Eigenschaften einer Person, etwa ihrer Wahrnehmungssensibilität oder ihrer Verarbeitungskapazität, unterliegen. Hypothesen über individuell determinierte Anschlussroutinen lassen sich im Unterschied zu den beiden erstgenannten Kategorien lediglich durch weitere Informationen über eine Person entwickeln, etwa wenn *thematische* oder *formale* Präferenzen (Genre) bekannt sind oder man die jeweilige Person häufiger bei der Rezeption beobachtet oder im Anschluss befragt hat.

Individuelle Hypothesen lassen sich lediglich auf der Basis möglichst gesättigter Beobachtungen einzelner Rezipienten erarbeiten, bspw. anhand des Wissens über *eingeschliffene Sinnformen*, die über ihre *strukturelle Prägnanz* und *Verankerung* im psychischen System³⁴⁵ derart dominant geworden sind, dass sie eventuell sogar das noch undigitalisierte Wahrnehmungsgeschehen, mit Sicherheit aber die daran anschließenden Beobachtungen *präkonfigurieren*. Derartige Vermutungen gehen von beobachtungs-basierten Wissensbeständen über Personen aus: etwa redundant verwendete Sozialschemata, Konfliktmuster, moralische Überzeugungen, individuelle Wahrnehmungssensibilitäten, speziell trainierte Beobachtungsleistungen. Diese sinnformrelevanten Präkonfigurationen einer Person beruhen auf *relativ stabilen* Strukturen, die bestimmte Sinnbindungen vornehmen, indem sie Selektionsroutinen fixieren. Sie kennzeichnen als ‚Erwartungen‘ die Affirmation und als ‚Irritabilität‘ die Negation von Strukturen.

³⁴⁵ Zur Verankerung spezifischer Sinnformen siehe die Abschnitte 6.1 und 6.2.

Je nach Niveau, auf dem die Anschlusshypothese angesiedelt ist, bestehen unterschiedlich ausgeprägte Wahrscheinlichkeitsgrade, dass Rezipienten an Filme oder Filmsequenzen auf die prognostizierte Art und Weise anschließen. Potenzielle Anschlussmuster lassen sich anhand dieser drei Klassen im *Ordnungsmodell für Subjekteffekte* verorten (siehe Tabelle). Die Generalisierbarkeit einzelner Hypothesen nimmt von den anthropologischen zu den individuell determinierten Anschlussformen rapide ab; und empirisch kann methodisch für Belege über die Signifikanzen der behaupteten Zusammenhänge gesorgt werden.

1. Anthropologische Dimension	betrifft alle Menschen zu jeder Zeit
Zeit	physikalisch-biologisch gegebene Zeit, Gezeiten
Raum	physikalisch-biologisch gegebene Umwelt, Natur
Sozialität	Angewiesenheit des Menschen auf soziale Einbettung und Sozialisation
Kommunikation	Fähigkeit zum Spracherwerb und Sprachgebrauch
Humanität	Alter und biologisch determinierte Entwicklungsphasen Geschlecht: chromosomale, hormonelle und genitale Ausstattung Körper: Leib Bewusstsein: Psyche
2. Soziokulturell-historische Dimension	betrifft einige Menschen in bestimmten Epochen
Zeit	Epoche mit entsprechendem Zeitgeist: Menschenbild, Religion, Politik, Moral, Stand der Technik, epistemologischer Status etc.
Raum	Lebensräume, Umwelt, geografische und geologische Gegebenheiten
Sozialität	soziokultureller Kontext: Ethnie, Kultur, Gesellschaft, Gruppe(n) samt entsprechender Organisation
Kommunikation	sozial relevante Sprachen und technisch realisierbare Kommunikationsformen
Gesellschaftsmitglied	Alter und statistische Lebenserwartung als Gesellschaftsmitglied Geschlecht: soziale Konstruktion („Gender“) Körper: Körperbilder, Körperideale Bewusstsein: Konstruktionen des Psychischen, Identität, Intentionalität etc.
3. Individuelle Dimension	betrifft eine bestimmte Person zu ihrer Lebenszeit
Zeit	biografische Lebenszeit: subjektive Erinnerungen an die eigene Lebensgeschichte, individuelles Zeitempfinden
Raum	individuelle (Er-)Lebensräume, Umgebungen, Orte: Wohnorte, Heimat
Sozialität	individuelle Verortung im soziokulturellen Kontext: Formation der Ursprungsfamilie, Schichtzugehörigkeit, gängige Welt- und Werthaltungen, etc.
Kommunikation	Mutter- und Fremdsprachen, präferierte Kommunikationsmedien
Individuelle Person	Alter und individuelle Lebenserwartung Geschlecht und Gender Körper: individuelle Dispositionen, Fitness etc. Bewusstsein: individuelle Identitätskonstruktion

Tab. 2: Ordnungsmodell für Subjekteffekte

Da diese Arbeit sich auf den Film als erstes komplexes Datum der Analyse konzentriert und die Identität von Personen für imaginierte Konstruktionen auf Beobachtungsbasis hält, braucht sie sich um eine Persönlichkeitstheorie nicht weiter zu kümmern. Dennoch besteht Interesse am menschlichen Subjekt – allerdings kein direktes sondern ein ver-

mitteltes, denn im Zentrum der Überlegungen steht die filmanalytische Rekonstruktion von Subjekt- resp. Rezeptionseffekten.

Da Rezipienten gelernt haben, sich als Personen, Individuen oder auch Subjekte zu begreifen, bietet es sich an, einzelne Beobachtungen anhand eines Modells zu ordnen, das sich an den basalen Kategorien eines generalisierbaren Menschenbilds orientiert. Es wird von einem Konsens darüber ausgegangen, dass Menschen gemeinhin sinnbedürftig, reflexions- sowie lern-, entwicklungs- und veränderungsfähig Wesen sind.

Ein Beispiel für die pragmatische Anwendung des Ordnungsmodells: Ein Lehrer, der eine Unterrichtseinheit zur Filmanalyse anhand von Filmbeispielen durchführen will, die bei den Schülern einer noch unbekannteren Klasse auf gesteigertes Interesse stoßen, sollte sich bei der Planung an den Merkmalen der ersten Beiden Dimensionen orientieren. Der Enkel, der seiner Großmutter für den jährlichen Kinobesuch einen Film empfiehlt, kann seinen Rat durch seine differenzierte Personenbeschreibung mit den Merkmalen der dritten Dimension anreichern.

4.4 *Filmbindung*

Der systemtheoretische Bindungsbegriff bezeichnet die Blockierung oder Fixierung bestimmter Selektionen und trägt zur verbindlichen Stabilisierung von „Sinnverwendungsmöglichkeiten“ und „Sinnkondensaten“ bei (vgl. Fuchs 2004a, 94). Bindung festigt Strukturaufbauprozesse und konserviert Komplexität: „Die Irreversibilität der Zeit führt [...] zu Bindungsbindungen, über die kaum noch – weder sozial noch psychisch – disponiert werden kann“ (ebd., 95).

Filmbindung bezeichnet den Fall, dass ein psychisches System bei der Beobachtung eines Films mit besonders stabilen Selektionsroutinen reagiert, was insbesondere dann passiert, wenn die durch das Symbolsystem Film aktualisierten Sinnofferten in hohem Maße mit den systemeigenen Strukturen übereinstimmen. Dabei sind auch strukturelle Negationen stabil, so dass von positiven und negativen Bindungen zu sprechen ist. Der systemtheoretische Bindungsbegriff weist allerdings *keine* psychologischen Implikationen auf. Die tendenziell langfristige Strukturbildung basiert auf der redundanten Konfrontation mit identischen oder zumindest analogen Selektionsformationen. Durch strukturelle Bindung werden etwaige Erwartungen maximiert und Irritabilitäten minimiert, was zur Stabilisierung von *Sinnformen* führt und die Wahrscheinlichkeit ihrer Wiederverwendung erhöht (vgl. ebd., 94).

Das Erzählschema ermöglicht die systematische Konfrontation eines Sinnsystems mit partiellen Identitäts- und Differenzstrukturen. Das beruht vor allem auf dem günstigen Verhältnis zwischen psychischem System und narrativem Symbolsystem: Dieses Verhältnis zeichnet sich einerseits durch eine hohe schematische Passung aus, denn auch systeminterne Beschreibungen sind anteilig narrativ geformt; andererseits werden die systeminternen Strukturen jenseits dieser Passung stetig mit Differenzgeschehen konfrontiert. Die durch Erzählungen aktivierten Partialschemata, etwa der Figur, der Handlung, der Situation oder der sozialen Kommunikation, weisen analoge Relationen zu gängigen systeminternen Beschreibungsschemata und *Sinnformen* auf; zugleich sorgen sie durch ihre medial konkretisierte Darstellung für die Möglichkeit des Sinnsystems, sich an beobachteten Devianzen abzuarbeiten.

Erzählungen evozieren – ebenso wie das alltägliche Sozialgeschehen – den Auf- und Abbau von Komplexität³⁴⁶ an den Grenzen von Sinnsystemen und sind dadurch ein maßgeblicher Auslöser für Strukturbildungsprozesse. Filmische Erzählungen versorgen geschlossene Systeme mit Komplexität, indem sie sie mit *Sinnformen* (bspw. Handlungsschemata, Situationsdeutungen o.ä.) konfrontieren. Komplexität zeichnet sich als wechselndes Gefälle zwischen der Eigenkomplexität von System und Umwelt ab, so dass der Auf- und Abbau von Komplexität in der Beobachtung zweiter Ordnung an den Systemgrenzen zu beobachten ist. Dies ist der Fall, wenn die Veränderung von Metaordnungen im Sinne einer Neuordnung von Relationen – im Gegensatz zur Neuordnung von Elementen – zu verzeichnen ist (vgl. ebd., 33).³⁴⁷

Wer also das Vorhaben verfolgt, Filme als Stimuli in Bildungs- und Entwicklungsprozessen einzusetzen, der sollte sich auf Filme konzentrieren, zu denen die beteiligten Personen eine hohe Bindung haben.³⁴⁸ Filme, die eine hohe strukturelle Affinität zu den Strukturen der Rezipienten aufweisen, sind *freiwillig* ausgewählte narrative Medienangebote, in die – häufig mehrfach – Zeit und Beobachtungsenergie investiert wird. Sie sorgen bei einem Zuschauer für besonders *zahlreiche* und/oder *intensive* mental-somati-

³⁴⁶ Komplexität bezeichnet das Verhältnis von System zu Umwelt, das durch die Errechnung (Imagination) von Beobachtern gegeben ist (vgl. Fuchs 2004a, 31).

³⁴⁷ Psychoanalytisch formuliert: „As we have seen, every work of art, every play, as it involves us in itself, blurs the line between the self and the work of art the self confronts. We internalize the impulses acted out objectively by the work; we make them subjectively our own. Then the form and action and meaning of the play all serve as ways for us to deal with the conflicts aroused in us by those impulses“ (Holland 1968, 176).

³⁴⁸ Umgangssprachlich wären diese als sogenannte ‚Lieblingssfilme‘ zu bezeichnen.

sche und kommunikative Anschlüsse. Intensive, anschlussreiche und wiederholte Rezeptionen und *vielfältige* sowie *nachhaltige* filmbezogene Metaoperationen während und nach der Rezeption sind Kennzeichen für eine hohe *Filmbindung*.

Die Faszinationskerne von Filmen lassen sich auch auf einzelne Schlüsselszenen verdichten. Die Handlungsstrukturen dieser Szenen können als Miniaturerzählungen – durchaus in Äquivalenz zu Alltagsanekdoten in Therapiekontexten – beobachtet werden. Dabei verfügen einzelne Filmszenen neben den Handlungsstrukturen auch über *narrationsfunktionale* und *rezeptionsfunktionale* Anteile. Die erstgenannten beziehen sich auf ihre Funktion im Hinblick auf die Entfaltung des gesamten Plots, die zweitgenannten dienen dem unmittelbaren Rezeptionsgenuss, etwa ästhetisierte Darstellungen von Erotik, Gewalt, Tanz und Kampf (vgl. Sorg 2007), die in manchen Fällen durchaus rein ornamentale Qualität aufweisen mögen.³⁴⁹

Die oft lang andauernde, stabile und häufig emotional-affektiv gesättigte Bindung zu ausgewählten Filmen oder Filmsequenzen lässt sich auch daran beobachten, dass diese Filme auf Medienträgern gekauft werden, die mehrfache, private Rezeptionen ermöglichen. Häufig wird versucht, nahestehende Personen dazu zu überreden, einer dieser Mehrfachrezeptionen beizuwohnen. Dabei ist die Beurteilung des empfohlenen Films besonders wichtig: Die filmgebundenen Personen freuen sich bei kommuniziertem Gefallen und es drohen Unverständnis und Enttäuschung, wenn der Film missfällt.

Der Begriff der *Filmbindung* rekurriert demnach metaphorisch einerseits auf einen ‚geringen Abstand‘ zwischen Person und präferiertem Film durch die partiellen Strukturhomologien und andererseits auf die Differenz zwischen Interpenetration und Struktur, auf den der systemtheoretische Bindungsbegriff reagiert (vgl. ebd., 94). Die postulierte Bindung an einen Film bedeutet, dass offene Sinnverwendungsmöglichkeiten fixiert sind. Diese Fixierung basiert darauf, dass bei der Beobachtung des Film systemintern bereits stabilisierte *Sinnformen* aktualisiert werden. Sie wird dadurch verstärkt, dass wiederholte Rezeptionen und erinnernde Rückgriffe auf Filmbeschreibungen erfolgen, so dass die systeminternen Resultate immer auch generalisierend auf neue Sinnformungsprozesse verweisen (vgl. ebd., 100).

³⁴⁹ Für die Einzelanalysen von Szenen bieten sich die Burksche Pentade sowie die Beobachtungscodes nach Grodal an; siehe dazu Abschnitt 8.1.1.2.

Die *Filmbindung* einer Person bezeichnet folglich eine konditionierte Präferenzstruktur, die ein Rezipient ausgebildet hat. Dabei sind Präferenzen als freiwillige³⁵⁰, wiederholte Konfrontationen mit bestimmten Beobachtungsvorlagen beobachtbar, die als prägnante *Sinnformen* prozessiert werden, bestimmte Effektmuster widerspiegeln und dadurch wiederum bestimmte Anschlüsse aktualisieren. Durch die hohe Sättigung mit relevanten, mehrfach markierten, akzentuierten *Sinnformen* korrespondieren Personen als kommunikativ wirksame Strukturen in hohem Maße mit den rezeptiv wirksamen Strukturen ihrer favorisierten Filme.

Filmpräferenzen lassen sich daher gezielt dafür nutzen, systemintern ausgebildete Beschreibungsfolien zu bearbeiten, indem die Irritabilität ausgenutzt wird, denn die beobachtungsinduzierten Differenzqualitäten von Filmen mit hohem Bindungsfaktor versorgen Sinnsysteme und somatische Systeme mit Komplexität und sorgen derart für Resonanzen³⁵¹ an den Systemgrenzen. Das heißt, Zuschauer resonieren strukturell vor allem mit Filmen, an die sie sich gebunden fühlen, weil sowohl Filme als auch Zuschauer in Form von Sinn prozessiert werden.³⁵² Folglich ist die Integration von Filmen, zu denen Personen nach eigener Aussage eine hohe Bindung aufweisen, für jede pädagogische oder therapeutische Filmarbeit zielführend, weil aufgrund der Resonanz von *Sinnform* und *Personenform* die Selbstbeschreibungen des den Film schätzenden Rezipienten – bspw. durch die soziale Auf- und Abwertung dieser speziellen Filme – irritiert und restabilisiert werden können.

³⁵⁰ Die Perspektive der Rezeptionswissenschaft macht eine Vielzahl von Motiven für die Selektion eines Films verantwortlich (vgl. Suckfüll 2004, 42ff). Favorisierte Filme werden per Definition zwanglos ausgewählt, so dass unterstellt werden kann, dass sie für eine Person in irgendeiner Hinsicht funktional und vorteilhaft sind.

³⁵¹ Geschlossene Systeme stehen in Resonanz mit ihrem diffusen Umweltgeschehen. Dabei ist der Luhmannsche Resonanzbegriff ähnlich zweiseitig konzipiert wie der Informationsbegriff, der besagt, dass Referenzen auf *Externitäten intern* produziert und prozessiert werden. Im Falle markierter Resonanz wird das System durch seine Eigenfrequenz durch irritierende Umweltereignisse in Schwingung versetzt, was unter Umständen zu neuen Strukturbildungen anregt (vgl. Luhmann 1986a, 44ff, 96ff, 218ff).

³⁵² In Korrespondenz mit dem Raster der *personenzentrierten Filmanalyse* lassen sich gemeinhin *inhaltliche* (Erzählung/Story), *formale* (Ästhetik/Style) und *referentielle* (Referentialität) Resonanzen klassifizieren.

4.5 Figurenbindung

Die theoretische Erfassung der Filmfigur und der Beziehung von Rezipienten zu Filmfiguren sind stark umstritten; Einigkeit herrscht aber darüber, *dass* Figuren sowohl für die filmische Erzählung als auch für die Rezeption höchst relevant sind:

„[...] characters are central to the rhetorical and aesthetic effects of narrative texts. Character structures are perhaps the major way by which narrative texts solicit our assent for particular values, practices, and ideologies“ (Smith 1995, 4).

„Thus, films are able to create unique ways of being close to characters. They are able to intensify feelings of closeness or to bring forth a reflective distance. They give us information about a character and his inner life, which we could never know about real people. They make us feel close to character types we would never meet or would actively avoid in reality. This power to guide and control feelings of closeness through narrative devices can be used for varied purposes, such as entertainment, art, or propaganda“ (Eder 2006b, 69).

„Figuren sind als mediale Formen [...] immer auch Träger kultureller Bedeutungen, ja zumeist ganzer Bedeutungscluster, so dass man in kulturellen Interaktionen kaum jemals ernstlich ohne sie auskommen wird. Hinzu kommt ihre strukturelle Sichtbarkeit als Handlungsträger, die sich quasi in ihrer medialen Omnipräsenz nur verlängert“ (Leschke 2010, 14).

„The sheer presence of a living being at the beginning of a visual or verbal narrative will normally be sufficient to centre the story around this being“ (Grodal 1997, 89).³⁵³

Figuren werden nicht nur auf unterschiedliche Weise theoretisiert, ihnen werden auch sehr unterschiedliche intra- und extrafilmische Funktionen unterstellt. Sie werden als menschenähnliche Wesen, als Bündel differenzieller Elemente (Vernet 1986, Lotman 1977 [¹1971], 251), als Paradigmen von Charaktereigenschaften (Chatman, 1978, 126ff), als narrative Agenten in fiktionalen Welten (Margolin 1986, 205), als Zeichen, Strukturen, Seme (Barthes 1970, 74) oder Handlungsfunktionen (Propp 1975 [¹1928], Greimas 1972) erfasst.

„Als fiktive Wesen sind sie [die Figuren; HH] Teil einer dargestellten Welt mit bestimmten Gesetzen, sozialen Strukturen und Ereignissen. Als Artefakte sind sie Teil der ästhetischen Strukturen und Strategien des Films insgesamt und übernehmen darin bestimmte Funktionen. Als Symbole tragen sie zur Thematik, Aussage und ‚tieferen Bedeutung‘ des Films bei. Als Symptome sind sie eingebunden in Produktions- und Rezeptionskontexte und haben dort bestimmte Ursachen auf Seiten der Filmemacher und Wirkungen auf Seiten der Zuschauer“ (Eder 2008, 425).

Die Beobachtungsschemata basieren auf sehr unterschiedlichen theoretischen und logischen Prämissen, sie starten auf unterschiedlichen Niveaus der semiotischen Aggregation, sie wenden differente Beobachtungscodes an und fokussieren gänzlich unter-

³⁵³ Siehe kontrastiv dazu Heath 1991.

schiedliche Merkmalsarten und Merkmalsmengen: z.B. die zeichenhafte Darstellung der Körper oder des Gesichts auf der Leinwand (vgl. Plantinga 1999, 241f; vgl. Eder 2008, 266ff), Textstrukturen (vgl. Barthes 1970) oder auch die Figur als (struktureller) Träger von Werthaltungen (vgl. Smith 2005, 187-227; vgl. Carroll 1996; vgl. Leschke 2001a).

4.5.1 Figuren, Menschen, Personen und mentale Modelle

Zwischen Figuren und Rezipienten besteht zudem eine spezielle strukturelle Analogie, weil ihre Beobachtungen an anthropomorphen Schemata orientiert sind. So wird in vielen Konzepten von einer Figur-Mensch-Analogie³⁵⁴ ausgegangen, die entweder durch Mensch/Personen-Schemata (vgl. Smith 1995, 21; Persson 2003, 143-246)³⁵⁵ oder durch die Bestimmung von menschlicher Basismerkmalen konzeptualisiert wird (vgl. Jannidis 2004a, 192f). Demnach lassen sich durch die Projektion von Zeichenfolgen auf eine Leinwand zusammen mit der Wiedergabe einer Stimme durch einen Lautsprecher figurale Imaginationen erzeugen. Durch die synthetisierten Beobachtungen mobiler anthropomorpher Körper und gesprochener Texte entstehe die Überzeugung, dass eine menschenähnliche Figur spreche und handele.

Die Figur-Mensch-Analogie wird theoretisch zumeist dominant durch die Applikation verschiedener persönlichkeits-, sozial-, und kognitionspsychologischer Ansätze ausgearbeitet: Schema- und Attributionstheorie, die Konzepte der Affekt-Kontrolle, Impression-Formation sowie Kontrollüberzeugungen und Selbstwirksamkeit (vgl. Culpeper 2001). Weiterhin spielt vor allem die Definition anthropomorpher Modelle eine Rolle, die etwa internes (bspw. Wünsche, Gedanken, Motive) und externes Geschehen (bspw. Sprechakte und Handlungen) sowie die Eingebundenheit der Figur in die sozialen Kontexte der fiktionalen Welt annehmen.

Als zentrales Merkmal, das die Figur ‚menschlich‘ mache, wird häufig ‚Intentionalität‘ genannt, die in der Zurechnung des Attributs von Handlungsträgerschaft besteht. Jannidis' minimale Definition der Figur indiziert ihre anthropomorphe Gestalt der Figur in fiktionalen Medienangeboten: Die Figur sei prototypisch um das Menschenbild organisiert, akzeptiere aber ein breites Spektrum an Abweichungen. Speziell relevante Attribute seien Intentionalität, Sprache, psychomentrales Innengeschehen und die äußere,

³⁵⁴ Zu Menschenbildern und Personenschemata sowie sozialen Kategorisierungen siehe Eder 2008, 194ff.

³⁵⁵ Smith bezeichnet „[...] characters, as the imagined, fictive counterparts of human agents“ (Smith 1995, 21).

somatische Erscheinung. Unbedingt notwendig für die Figurenimagination ist nach Jannidis, die Überzeugung des Rezipienten, eine figurale Entität agiere intentional (vgl. Jannidis 2004a, 120).³⁵⁶

Eine zentrale Beobachtungspraxis, wenn nicht die häufigste Form der Figurenbeobachtung, erfolgt im Schema der menschlichen Person:

„Our imaginative engagement with fictional narratives requires [...] a basic notion of human agency or ‚personhood‘, which is a fundamental element of both our ordinary social interactions and of our imaginative activities“ (Smith 1995, 17).

Eder konstatiert:

„Zum sozialen und medialen Wissen, das bei der Bildung mentaler Figurenmodelle zum Einsatz kommt, gehören Prototypen oder Kategorien für Personen und Figuren“ (Eder 2008, 228).

Dabei besteht ein Vorteil der Beobachtung von Figuren im (menschlichen) Personenschema darin, dass die Figur als „[...] ein Irritationen ermöglichendes Schema der Kommunikation“ begriffen wird, „das [...] am Devianzfall erkennbar wird: Jemand agiert nicht deckungsgleich mit den eingeschränkten Verhaltensmöglichkeiten, die ihm individuell attribuiert werden, und dann erst müssen Konsistenzprüfungen vorgenommen werden, die das Muster der bisherigen Attribution erweitern“ (Fuchs 2003, 30).

Im Gegensatz zu Ansätzen, die Figuren in Analogie zu anthropomorphen Schemata konzipieren, fokussieren strukturalistische und semiotische Ansätze die Materialseite und begreifen Figuren als *Effekte* der strukturalen Verfasstheit eines Medienangebots. Damit wenden sie sich explizit gegen jede Psychologisierung von Figuren und richten ihr Interesse konsequent auf das ‚Gemachtsein‘ von Figuren und die Funktionen, die Figuren oder Figurentypen in Erzählungen erfüllen. Im Hinblick auf die Forderung nach einem nicht-psychologischen Umgang ist das Aggregationsniveau entscheidend, von dem ausgegangen wird: Figureninterpretationen und -deutungen, wie sie bspw. in der psychoanalytischen Literaturtheorie stattfinden, setzen *nach* der Synthese der Figurenmerkmale an und extrapolieren, ausgehend von der Figur als menschenähnlicher Entität, ihre vermeintlichen Wünsche, Ängste, Motive, Charakterstrukturen etc. Die Applikation sozial- und kognitionspsychologischer Konzepte erfolgt demgegenüber als Teil der Figurenanalyse und fragt dann nicht, *wie eine Figur als Mensch wäre*, sondern, wie eine

³⁵⁶ Für eine ausführliche Darstellung der Debatte um die Figurenbeobachtung zwischen Menschenähnlichkeit, Individualität und Typik siehe Heidbrink 2010b. Vgl. auch Price 1975, 377; Mudrick 1961, 210f. Zu rhetorischen Strategien der Figurenkonstruktion siehe Koch 1991, 37.

Figur konzipiert sein muss, damit bestimmte Rezeptionseffekte wahrscheinlich eintreten.

Moderne Figurentheorien verfahren bidirektional: Sie wissen darum, dass in der synthetisierenden Wahrnehmung der filmisch gegebenen Zeichen die Menschen- und Personenähnlichkeit von Figuren in den Vordergrund rückt, während dieselben Zeichen im Fokus der analysierenden Beobachtung zu Merkmalen und Strukturen zerfallen, die in bestimmter Anordnung höchstwahrscheinlich für Rezeptionseffekte sorgen werden. Sie beinhalten zumeist Aussagen, die sich auf die folgenden drei zentralen Dichotomien beziehen: 1. Menschenartigkeit vs. Abstraktion, 2. Mannigfaltigkeit/Individuum vs. Monotonie/Typus und 3. Figur vs. Aktion/Funktion (vgl. Heidbrink 2010b). Dabei stehen auf der linken Seite der dichotom aufgespannten Kontinua diejenigen Begriffe, die die Figur-Mensch-Analogie stärken: Die Qualität von Figuren wird am Grad ihrer Anreicherung durch vielfältige Merkmale gemessen, ihre Konzeption soll für einen möglichst ‚realistischen‘ Eindruck im Sinne von Individualität, Lebendigkeit und Authentizität sorgen. Die Begriffe der rechten Seiten signalisieren hingegen die Argumentationsreihen der strukturalistischen Positionen, die die unterschiedlichen Funktionen der Figuren für den Plot in den Blick nehmen und gegen psychologisierend ausgerichtete Figureninterpretationen plädieren.

Wenn Figuren in der kontemporären Theoriebildung als *mediale Artefakte*³⁵⁷ beobachtet werden, sind die Beobachtungscodes darauf geeicht zu erfassen, *wie* die Figuren durch die Zuordnung und Konstellation ihrer Merkmale konstruiert wurden. Zudem werden Modelle der kognitiven Verarbeitungspraxis entworfen (vgl. u.a. Eder 2008, Jannidis 2004a, Schneider 2000). Die Modelle, die die Entstehung der *mentalen Konstruktionen* beschreiben, differenzieren verschiedene (Re-)Konstruktionsarten und -phasen: So werden diese bspw. als kognitive, emotionale, affektive rationale, logische, sinnliche, epistemologische definiert und voneinander abgegrenzt, bzw. zueinander ins Verhältnis gesetzt.

„Wir erleben Figuren auf fünf Rezeptionsebenen, die durch spezifische kognitive und emotionale Prozesse gekennzeichnet sind: Wahrnehmung von Figurendarstellungen, Bildung von Figurenmodellen, Erfassung indirekter Bedeutungen, Erschließung kom-

³⁵⁷ Wie das Figurenphänomen letztlich ontologisch fixiert wird, bleibt eine Frage des jeweiligen theoretischen Ansatzes: „Figuren existieren demnach, sind aber weder Zeichen im Text noch subjektive Vorstellungen im Kopf. Sie sind vielmehr abstrakte Gegenstände, die durch kommunikatives Handeln erschaffen werden und so zum Teil einer objektiven sozialen Wirklichkeit werden – ähnlich wie Zahlen, Gesetze, Theorien oder Geld“ (Eder 2008, 68f).

munikativer Kontexte sowie ästhetische Reflexion. Diese Ebenen bauen aufeinander auf, wobei die ersten beiden eine notwendige Voraussetzung jeder Figurenrezeption bilden, während die folgenden nicht immer, aber häufig vorhanden sind“ (Eder 2008, 138).

Innerhalb aktueller Ansätze der kognitiv-narrativ orientierten Figurentheorie mit unterschiedlichen Medienbezügen (vgl. u.a. Culpeper 1996, 2000, 2001; Jannidis 2004a, 2004b, 2005; Eder 2008, Schneider 2000) ist man sich weitgehend einig darüber, dass Figuren als fiktive Phänomene durch mediale Kommunikation – also durch die Beobachtung von narrativ geformten Medienangeboten – entstehen und als mentale Konstruktionen im Bewusstsein von Rezipienten prozessiert werden.³⁵⁸

Die theoretische Konzeption von mentalen Modellen, die im Rahmen der Rezeption modelliert werden, ist nicht weit von der systemtheoretischen Annahme entfernt, dass psychische Systeme beobachtungsinduzierte Imaginationen prozessieren. Eine maßgebliche Differenz besteht vor allem darin, dass im Rahmen kognitivistisch orientierter Ansätze Modelle konzipiert werden, in denen die Phasen und Ebenen der psychomentalen Verarbeitung von medialen Zeichenfolgen konkretisiert werden, während die Systemtheorie derartige Modellbildungen verbietet, weil das Prozessieren und Operieren psychischer Systeme bereits beschrieben ist und jede weitere Unterscheidung und Bezeichnung von internen Prozessen den bereits gegebenen Theorierahmen verlassen würde.³⁵⁹

4.5.2 Distanz und Nähe zur Filmfigur

Wie ist die Relation von psychischen Systemen zu ihren internen Figurenvorstellungen nun zu modellieren? Im Mittelpunkt der filmtheoretischen Diskussion über das Verhältnis von Zuschauer und Figur stand lange Zeit der Begriff der ‚Identifikation‘. Unter diesem Label finden sich sowohl zahlreiche Definitionen als auch mannigfaltige theoretische Konzeptionen.³⁶⁰ Sie gehen zumeist von einem tendenziell analogen Verhältnis zwischen Rezipient und protagonistischer Hauptfigur aus. Zumeist fehlen Aussagen darüber, wie Protagonisten überhaupt von anderen Figuren des Ensembles zu unterscheiden sind und es wird kaum ausgeführt, wie sich Zuschauer zu nicht-protagonisti-

³⁵⁸ Culpeper fragt nach der mentalen Entstehung und Formung von *Impressionen* (vgl. Culpeper 2001, 2), Eder, Jannidis und Schneider sprechen von mentalen Modellen, Konstruktionen oder Repräsentationen (vgl. Eder 2008, 169ff; vgl. Jannidis 2004a, Kapitel 3/4, vgl. Schneider 2001, 21).

³⁵⁹ Zur ‚Bezeichnung von Gefühlen‘ siehe Abschnitt 5.2.

³⁶⁰ Vgl. Baudry 1970; Currie 1990, 152-197; Friedberg 1990; Gaut 1999; Graf 2006, 81ff; Grodal 1997, 88ff; Jauß 1974, 1977; Ligensa 2006, Wulff 1996.

schen Figuren verhalten. Vor allem psychoanalytisch geprägte Arbeiten setzen die Rezipient-Protagonist-Analogie häufig einfach voraus.³⁶¹

Seit den 1980er-Jahren sind zunehmend Ansätze zu verzeichnen, die den Identifikationsbegriff für unklar halten und diesen auffächern,³⁶² etwa durch die Differenzierung von Bezugsarten. So unterscheidet Murray Smith nach seiner Absage an die hermeneutische Interpretation drei Konstrukte, die die Beziehungen des Publikums zu den Figuren regulieren: „alignment“ (Passung) als Einsicht in Handlungen, Gedanken und Gefühle einer Figur; „allegiance“ (Gefolgschaft) als Steuerung der Sympathien und Antipathien des Publikums und „recognition“, das Erkennen und Wiedererkennen von Figuren (vgl. Smith 1995, 6f).

Eine weitere Strategie der differenzierteren Beschreibung der Figurenrezeption besteht in der Suche nach Regulativen, die – häufig im Rahmen einer Nähe-Distanz-Metaphorik – das Verhältnis von Zuschauer zur Figur determinieren. So verbindet Grodal die generelle Figurenbeobachtung mit Wahrnehmungen, die für bestimmte emotional-affektive oder somatische Verfasstheiten sorgen, indem er die Metabeobachtung von Erzählsequenzen an die positive oder negative Primärevaluation der dargestellten Situationen koppelt. Die positive (hedonische) Valenz einer Situation binde den Beobachter *an* den figuralen Aktanten und minimiere die Distanz zur Situation. Im Rückgriff auf den sozialwissenschaftlich und psychoanalytisch geprägten Begriff der Introjektion konstatiert Grodal, dass positiv evaluiertes Filmgeschehen (perzeptiv und emotional) „verinnerlicht“ werde. Im Gegensatz dazu würden Situationen mit negativer Valenz zwar ebenfalls aufmerksam beobachtet, aber der Rezipient distanzieren sich von den Aktanten und von den situativen Gegebenheiten, was mit einer Dissoziation von Beobachtungen einhergehe (vgl. Grodal 1997, 158). Die Dissoziation stehe vor allem im Dienst der Abwehr unangenehmer Gefühlszustände, die durch negativ geladene Erzählsequenzen evoziert werden können; als Beispiel führt Grodal die Beobachtung katastrophaler oder traumatischer Ereignisse an, die beobachtet würden, als geschähen sie einer anderen Person (vgl. ebd.).

³⁶¹ So formuliert Gesing als Vertreter der psychoanalytischen Literaturwissenschaft: „Häufig erkennt sich der Leser in einer Figur wieder, genauer: in einer spezifischen Darstellungsform dieser Figur, und dies ist einer der Gründe, weswegen er sich auf die fiktive Welt des Werks einläßt“ (Gesing 1990, 46). Und zwei Vertreter eines filmtherapeutischen Ansatzes: „Because of the connection with the protagonist of the story or the similarity of a situation in the film, clients begin to identify with the characters in the film“ (Heston/Kottman 1997, 98).

³⁶² Siehe u.a. auch Bordwell/Thompson 1979, Branigan 1984.

Eder benennt folgende Faktoren, über die die Figurennähe reguliert werden kann: 1. spatiotemporal relations, 2. cognitive relations to fictional minds and bodies (understanding and perspective-taking), 3. perceived social relations: similarity and familiarity, 4. imagined interactions, 5. emotional responses (vgl. Eder 2006b, 69; vgl. Eder 2005, 2006a). Weiterhin sind Ansätze zu nennen, die formale Darstellungsstrukturen (vgl. Branigan 1984) oder unterschiedliche Konzepte der ‚Empathie‘ (vgl. Wulff 2003, Vaage 2006, 2007) sowie Formen der Einfühlung und affektiven Anteilnahme bestimmen, um diese als Regulativ für Figurenbezüge einzusetzen.³⁶³ Der gemeinsame Nenner besteht in den Versuchen, die Mediationsarten zwischen Figur und Rezipient näher zu bestimmen, zu klassifizieren und zu hierarchisieren.³⁶⁴

4.5.3 Die Figur als interne Imagination im Schema der Person

Aus systemtheoretischer Perspektive gilt: Figuren werden, wie alles andere auch, durch Beobachtung konstruiert. Ob die Beobachtung einer Figur als Struktur, als Agent, als Knotenpunkt, als Mensch oder als Handlungsträgerschaft angelegt wird, hängt von den Unterscheidungen und Bezeichnungen eines Beobachters ab. Aus dieser Warte wären Ansätze zu kritisieren, die lediglich eine dominante Rezeptionshaltung des Publikums generalisieren, und dadurch den Blick auf andere Möglichkeiten des Figurenbezugs verstellen.³⁶⁵ Anstelle einer verallgemeinernden Gleichsetzung von Rezipient und Protagonist³⁶⁶ ist es gewinnbringender, lediglich von partiellen Strukturhomologien auszugehen und *typische Verhältnismuster* der Rezipient-Figur-Relation zu beschreiben, die hier – in Analogie zum Begriff der *Filmbindung* – mit dem Begriff der *Figurenbinding* bezeichnet werden sollen. Ebenso wie der Begriff der *Filmbindung* enthält auch der Begriff der *Figurenbinding* keine Wertung des Figurenbezugs. Er bezeichnet die generalisierten Verweisungen, die den Figurenbezug eines Beobachters, etwa eines erfahrenen Kinogängers, wiederholt nach ähnlichem Muster organisieren und dadurch stabili-

³⁶³ Vgl. Smith 1995; Plantinga/Smith 1999; Gaut 1999; Neill 1996; Carroll 1998, 1999; Plantinga 1999; Grodal 1998, 2001; Wulff 1996; Ryssel/Wulff 2000; Schneider 2000, 103f; Eder 2002c; Tan 1996; Hogan 2003a; siehe auch die Beiträge in Bartsch/Eder/Fahlenbrach 2007.

³⁶⁴ Siehe dazu auch Lowry (1992), die theoretische Beschreibungen von Rezipientenpersonen der post-strukturalistisch-psychoanalytischen Theoriebildung mit neoformalistisch-kognitiven Ansätzen vergleicht.

³⁶⁵ So lässt sich am Konzept der Gruppenfigur bspw. zeigen, dass identifikatorische Momente auch gänzlich in den Hintergrund treten können (vgl. Venus 2007, Tröhler 2006).

³⁶⁶ Es sollte unmittelbar einleuchten, dass Rezipienten auch ein distanzierendes Verhältnis zu Figuren aufbauen können – und das gilt nicht nur für Antagonisten.

sieren. Über die Qualität dieses Bezugs wird im ebenfalls bereits vorgestellten Modus der ‚Zweitauswertung von Operationen‘ entschieden.³⁶⁷

Das Konzept der *Figurenbindung* besagt, dass es sich bei Figuren (ebenso wie bei Personen) um abstrakte, kommunikativ (und damit auch sozial) wirksame Strukturen handelt, die ‚entstehen‘, weil sie beobachtend aktualisiert werden. Sie sind daher nicht objektiv vorhanden, sondern die individuelle Beobachtung erzeugt Vorstellungen von Figuren, so dass ihnen *durch* die Beobachtung Identität verliehen wird. Derart bedingen Figuren – ebenso wie Personen – als beobachtungsinduzierte Strukturen sowohl Erwartungen als auch Irritabilität.

Für Figuren gilt auch, was schon für Filme ausgeführt wurde: Sie werden im retrospektiven Rückgriff quasi-ontologisch fixiert, wodurch ihren Merkmalen während der Filmanalyse zumindest hypothetisch Stabilität verliehen wird. Das Verhältnis von Figur und Person lässt sich demzufolge als *Strukturvergleich* in der Beobachtung bestimmen.³⁶⁸ Strukturelle Übereinstimmungen sind dabei keinesfalls willkürlich, sondern sie korrespondieren eben in der Beobachtung. Gemäß der systemtheoretischen Unterscheidung von ‚Rolle‘ und ‚Person‘ werden im ersten Fall Erwartungen und Irritabilität aufgrund von *wenig spezifischen* und *wenig gerichteten* Markierungen ausgebildet, die bspw. typische Handlungsskripte betreffen. Im zweiten Fall werden Vorstellungen von bestimmten, bekannten Personen auf Basis von *spezifischen* Markierungen ausgebildet.

Strukturvergleiche sind eine komplexe Angelegenheit, weil sich jede Struktur über eine unendliche Merkmalsmenge erstreckt, die sich im Zeitverlauf entfaltet.³⁶⁹ Die Qualität eines Strukturvergleichs steigt, wenn die Strukturen eine hohe Merkmalssättigung aufweisen. Zudem wird die Abtastung von Identitäts- und Differenzverhältnissen, die anfänglich noch auf der sukzessiven Registrierung einzelner Merkmale beruht, durch Wiederholungen routinierter und setzt mit der Zeit auf einem zunehmend höheren Aggregationsniveau an, weil die Beobachtung auf bereits stabilisierte Strukturen (Erwartungen) trifft.³⁷⁰

³⁶⁷ Zur ‚Zweitauswertung von Operationen‘ siehe Abschnitt 3.2.

³⁶⁸ Wobei es nicht unüblich ist, dass die Differenz zwischen Figuren- und Personenwahrnehmung von Beobachtern verschliffen wird.

³⁶⁹ Siehe dazu auch Abschnitt 1.1.2.

³⁷⁰ Das ist bspw. der Fall, wenn man eine Person sehr gut zu kennen meint, weil man sie häufig und in verschiedenen Situationen und über lange Zeiträume beobachtet hat. Ähnliche Effekte ergeben sich bei der Figurenbeobachtung von Serienfiguren.

4.5.4 Zur (Un-)Passung von Zuschauer und Figur

Ein Beobachter, der im Hinblick auf *Figurenbindung* beobachtet, greift also auf tendenziell fixierte Selektionsverläufe zurück, wobei mehrere kommunikativ wirksame Strukturbeschreibungen verglichen werden: die Selbstvorstellung des Rezipienten, die Fremdvorstellung bekannter ‚Rollen‘ und ‚Personen‘ und die im Rezeptionsverlauf prozessierte Vorstellung der ‚Figur‘ – und alle werden in Sinn geformt. Dabei werden die Zeichen für die erstgenannten aus der für real gehaltenen Umwelt selektiert, während die Zeichen für die Figurensynthese durch die selektive Beobachtung des Displays von medial konservierten Zeichenfolgen gebildet werden. Der Vergleich von beobachtungsinduzierten Figurenstrukturen mit den Strukturvorstellungen der eigenen Person oder anderer Personen ermöglicht wiederum die Formulierung von Hypothesen über die (Un-)Passung von Figur und Zuschauer. Prinzipiell impliziert jede Beobachtung von Figuren Vergleiche mit der Selbstbeschreibung³⁷¹, mit individuellen, normativen³⁷² sowie sozialen³⁷³ Skripten: „Figuren werden durch fiktionale Kommunikation konstituiert und durch metafiktionale Kommunikation thematisiert“ (Eder 2008, 69).

Der systematische Strukturvergleich gewinnt an Aussagekraft, wenn die Relevanz unterschiedlicher Merkmalsarten näher bestimmt wird: So lässt bspw. die Beobachtung von Alter, Geschlecht und Haarfarbe einer Figur keine Rückschlüsse darauf zu, ob ein Zuschauer, der sich während der Rezeption als einheitliches Subjekt imaginiert und identische Merkmale an sich kennt, möglicherweise nach dem Film kommunikativ ins Sozialsystem einspeist, er habe sich mit dem Protagonisten identifiziert. Der Vergleich normativer Strukturen ist demgegenüber weitaus aussagekräftiger. Das steht im Einklang mit der soziologisch-anthropologischen Überzeugung, dass die menschliche Beobachtung dominant auf sozialrelevante Zeichen ausgerichtet ist.

Prinzipiell werden auch Figuren durch die Filter des *Ordnungsmodells für Subjekt-effekte* wahrgenommen: Auf erster, anthropologisch determinierter Ebene werden sie unter ganz basalen Codes beurteilt und u.a. als männlich/weiblich, freundlich/feindlich, tierisch/menschlich, angenehm/eklig, gut/böse o.ä. klassifiziert. Auf zweiter, kulturell-

³⁷¹ „The creation of a ‚character‘ has enormous implications because a character is understood to perceive in ways that we might imagine ourselves imitating if we were in a similar situation“ (Branigan 1992, 51).

³⁷² „[...] character – especially at the level of virtue – is a critical lever for guiding the audiences’ moral perception of the action“ (Carroll, 1996, 79).

³⁷³ „Characterization clearly needs a model that can cope with social aspects“ (Culpeper 1996, 28).

historisch determinierter Ebene werden sie in einer bestimmten Epoche, im Rahmen der spezifischen Geflogenheiten einer kulturellen Gemeinschaft samt dazugehöriger Rollenmodelle verortet. Und auf dritter, individuell determinierter Ebene werden sie vor dem Hintergrund individuell relevanter Rollen-, Personen- bzw. Figurenschemata beurteilt, etwa als eine Figur, deren Verhalten dem eigenen oder dem Verhalten einer anderen, bekannten Person ähnelt.

Es wurde bereits betont, dass die Beobachtung der normativen Ausstattung von Figuren besonders wichtige Funktionen erfüllt. Sie betreffen *alle Ebenen* des Modells für Subjekteffekte³⁷⁴ und bilden eine zentrale Grundlage für die Beurteilung von Figurenmotiven und -handlungen.³⁷⁵ Zudem lassen sich Figuren laut Leschke anhand ihrer normativen Merkmale innerhalb der Figurenkonstellation, die ein Film entwirft, verorten. Diese Ordnung sei bereits durch die Erzählentwicklung vorgegeben, da die Figuren durch den Handlungsverlauf bewertet werden, etwa wenn ‚gute Figuren‘ durch Erfolge belohnt und ‚böse/schlechte Figuren‘ durch Scheitern bestraft werden (vgl. Leschke 2001a, 225f).

Die primäre Rezeptionsaktivität, die Leschke unterstellt, ist die Abtastung der filmisch relativ eindeutig dargestellten normativen Ordnungen auf strukturelle Ähnlichkeiten: Rezipienten vergleichen ihre eigenen (oder ihnen bekannte) Welt- und Werthaltungen mit den filmisch dargestellten (vgl. ebd., 227f).³⁷⁶ Dabei entspreche die Beobachtung von Figuren immer schon der Beobachtung von normativen Strukturen, denn Figuren seien strukturell mit Moralkonzepten kompatibel. Durch die Beobachtung der *Abweichung* der dargestellten Moralkonzepte von den Werthaltungen eines Beobachters können normative Überzeugungen in Frage gestellt werden – ebenso wie Moralkonzepte durch eine vorliegende *Analogie* bestätigt werden können (vgl. ebd., 231f). Die Evaluation der normativen Anteile von Figurenkonzepten bestehe folglich primär im strukturellen Vergleich, der die filmischen Darstellungen mit den Welt- und Werthaltungen der beobachtende Rezipient kontrastiert.

³⁷⁴ Die normative Konzeption einer Figur wird in Relation zur Differenziertheit des im Einzelfall vorliegenden Figurenkonzepts von Ebene zu Ebene spezifischer bestimmt: gut/böse – epochen- und kulturspezifische Normen und Werte – individuelle Figurenmoral.

³⁷⁵ Vgl. Carroll 1996, 86; Leschke 2001a, 224ff; Eder 2006b, 78.

³⁷⁶ Die Macht massenmedialer Strukturen besteht laut Leschke allerdings nicht in der Setzung von Normen, sondern in ihrer Verdichtung, Affirmation und selektiven Verstärkung (vgl. Leschke 2001a; 225, 243); lediglich ästhetische Strukturen eröffneten Testbedingungen für neue Muster (vgl. ebd., 254).

Die Ausführungen zu den Beobachtungen der normativen Ausstattung von Figuren implizieren, dass Rezeptionseffekte zu erwarten sind, wenn starke Ähnlichkeiten oder Differenzen zwischen den *normativen Merkmalen* des Publikums und der Figuren errechnet werden. Demnach sind bei audiovisuellen Medienangeboten die qua Narration Welt- und Werthaltungen postulieren, die den normativen Überzeugungen des Publikums ähneln, eher positiv wertende Anschlüsse zu erwarten, während bei starker Abweichung eher negativ wertende Anschlüsse zu erwarten sind.³⁷⁷ Die meisten kommunikativen Anschlüsse sind bei überwiegenden Übereinstimmungen und partiellen, aber deutlichen Abweichungen zu erwarten, da in diesem Fall eine Kombination aus Irritation und Anschlussfähigkeit vorliegt. Die Irritation sollte allerdings aufgrund der starken Analogien durch entsprechende Adaptionprozesse relativ gut zu verarbeiten sein.

Bei jedem Strukturvergleich wird die imaginierte Struktur der Figur über die bereits vorhandene Sammlung aller intern angelegten Rollen-, Personen- und Figurenbeschreibungen samt der damit einhergehenden positiven und negativen Valenzen gelegt. Da Beobachtungen sich in geebneten Bahnen vollziehen und sich an bereits internalisierten Verweisstrukturen orientieren, lässt sich schnell eruieren, ob eine Figur eher den Selbstbeschreibungen oder den Fremdbeschreibungen von Personen ähnelt, mit denen bereits eine durchaus auch qualitativ markierte *Sinnform*historie besteht. So wird vergleichend etwa registriert, ob eine Figur Eigenschaften aufweist, die man selbst (nicht) gerne hätte oder, wenn sie einer anderen Person ähnelt, ob man sie etwa begehrt oder (nicht) sympathisch findet.

Demzufolge lässt sich auch das psychoanalytische Konzept der ‚Übertragung‘ systemtheoretisch einordnen, denn die Beobachtung von Merkmalen, die sich im Rückgriff auf bereits vorhandene Personenbeschreibungen vervollständigt, weil die strukturellen Verweisungen derart stabil sind, dass vorhandene feine Differenzen in einer Art vorausweisendem Wahrnehmungsgehorsam verschliffen werden, lässt sich als ‚übertragende Wahrnehmung‘ bezeichnen. Die psychoanalytischen Beobachtungsroutinen betonen somit nicht umsonst, dass Beobachtungen gar nicht frei von Übertragungen sein können, weil Beobachtungen, die eine strukturelle Ähnlichkeit zu bereits vorhandene Beschreibungen aufweisen qua Definition auf letztgenannte rekurren. Das gilt in zunehmendem Maße auch für die ersten Beschreibungen von anderen Wesen, die zu An-

³⁷⁷ In diesem Fall sind ‚positiv‘ und ‚negativ‘ durchaus normativ gemeint.

fang des Lebens als menschliche Personen im *Arrangement A* beobachtet werden – in den allermeisten Fällen sollte es sich dabei um Mitglieder der Ursprungsfamilie handeln.

Figuren werden also im strukturellen Abgleich mit bereits vorhandenen Rollen-, Personen- und Figurenschemata wahrgenommen.³⁷⁸ Das Konzept der ‚Identifikation‘ betrifft dabei den Fall, dass ein Beobachter zwischen seiner Selbstvorstellung und der Figurenvorstellung wesentliche analoge Merkmalsbereiche feststellt, die für ihn positiv besetzt sind. Dabei gehören zur Selbstvorstellung auch Wunschvorstellungen, die ein psychisches System in Bezug auf sein Selbstverständnis ausgebildet hat, obwohl es diese potenziellen Persönlichkeitsanteile möglicherweise nicht aktualisiert. So kann sich ein Beobachter durchaus mit einer Figur identifizieren, die nicht seinen Moralstandards entspricht, weil sie Dinge tut, die der Rezipient vielleicht gerne tun würde, sich aber (noch) nicht erlaubt. In diesem Fall liegt eine Merkmalsanalogie vor, die durchaus das Selbstkonzept betrifft, die sich aber auf Bereiche bezieht, die (noch) nicht agiert werden.

Für die (Un-)Passung von Beobachter und Figur ist nun, wie bereits ausgeführt, insbesondere der Abgleich der normativen Strukturen relevant. So gilt für Erzählungen, die von einem Beobachter ernst genommen werden,³⁷⁹ dass ähnliche Werthaltungen höchstwahrscheinlich affirmiert, kleine Abweichungen als interessant erachtet oder auch toleriert werden und starke Abweichungen auf Ablehnung stoßen. Die normative Affirmation einer Figur darf allerdings nicht mit einer vollständigen Identifikation verwechselt werden. Die Übereinstimmung der normativen Strukturen betrifft zwar einen maßgeblichen Anteil des Figurenkonzepts, die Figur als solche kann aber aufgrund von anderen Merkmalsbereichen dennoch stark von der Selbstvorstellung abweichen.

Auch die von Branigan 1984 beschriebene Übereinstimmung der ‚subjektiven Wahrnehmung‘ der Figur mit dem Publikum durch formale Darstellungskonventionen ist kein notwendiges Kriterium für Identifikation im hier definierten Sinne. Wenn ohnehin identifikationsrelevante Merkmalsanalogien vorliegen, können sich die identifikatorischen Momente im Rezeptionsprozess dadurch freilich verstärken. Prinzipiell tragen

³⁷⁸ Im Gegensatz zu gängigen Positionen der Literaturwissenschaft ist das Personenschema *nicht* notwendiger Weise an die Kategorie ‚Mensch‘ geknüpft. Im Alltag sind die meisten Personen zwar Menschen, doch auch Schlümpfe, Legofiguren oder Haustiere werden – vor allem in der kindlichen Beobachtung – durchaus im Personenschema beobachtet.

³⁷⁹ In Parodien, Satiren oder auch Filmen, die eine ironische Rezeption unterstützen, können diese Verhältnisse auch invertiert werden.

beim Strukturvergleich diejenigen nicht-normativen analogen Merkmalsbereiche zur ‚Identifikation‘ bei, die sich auf Figurenattribute beziehen, die von einem Beobachter für wünschens- und erstrebenswert gehalten werden, auch wenn sie in den Bereich des Unmöglichen fallen.³⁸⁰

Während das Konzept der ‚Identifikation‘ greift, wenn ein Beobachter die Übereinstimmung von positiv bewerteten Merkmalsbereichen zwischen Selbst- und Figurenbeschreibung feststellt, handelt es sich in allen anderen Fällen um den Merkmalsabgleich zwischen Figur- und Fremdbeschreibungen – auch dieser erfolgt stets im Rollen- oder Personenschema. Denn wenn ein Beobachter Figurenmerkmale schätzt, muss er sich diese längst nicht selbst zuschreiben. Er kann sie bspw. auch von anderen Personen her kennen und an der Figur anerkennen oder gar bewundern. Weiterhin führen Merkmalsanalogien, die weder positiv noch negativ bewertet werden, dazu, dass eine gleichgültige Beziehung zur Figur besteht. Das mag für manche Nebenfiguren, vor allem aber für Statisten gelten, deren Merkmale gar nicht erst in den Vordergrund der evaluierenden Beobachtung drängen.

Rezeptionsrelevant sind auch insbesondere diejenigen Merkmalsanalogien, die vom Beobachter abgewertete Merkmale betreffen. Dabei wird die Beobachtung negativ bewerteter Merkmalsübereinstimmungen zwischen Selbst- und Figurenvorstellung für einen Beobachter zum Problem, wenn die negativen Merkmale auf Distanzierung vom Selbstbild drängen, weil er qua Definition mit seinem Selbstbild (positiv) identifiziert ist. Sie stören das gemeinhin positiv besetzte Selbstbild. Daher ist damit zu rechnen, dass ein Beobachter auf ein negatives Merkmal, das durch Fremdbeobachtung kommunikativ an ihn herangetragen wird, mit Abwehr und Distanzierung reagieren wird.³⁸¹ Wenn es in der Selbstwahrnehmung auftritt muss er sich irgendwie erklären, warum er sich ein negativ evaluiertes Merkmal zuschreibt. Dabei steht ihm als Integrationsstrategie vor allem die Rekodierung zur Verfügung. Um die Unstimmigkeit zu beheben wird folglich eine *sekundäre Affirmation* des negativen Merkmals vorgenommen: Seine Negativität wird abgeschwächt,³⁸² es wird recodiert³⁸³ oder als eigentlicher Wesenszug nachträglich entdeckt.³⁸⁴

³⁸⁰ So lässt sich auch das enorme Faszinationspotenzial von Superhelden erklären, die Eigenschaften besitzen, die ein Beobachter selbst gerne hätte, aber nie haben kann.

³⁸¹ Die Psychoanalyse würde behaupten, dass es sich um den Widerstand gegen unbewusste Persönlichkeitsanteile handele.

³⁸² Bspw.: „Rauchen ist schlecht, aber ein kleines Laster hat ja jeder.“

Im Falle der Analogie einer negativ bewerteten Figurenvorstellung mit einem negativ bewerteten Fremdbild entsteht kein Problem, weil der Beobachter der Figur mit der gleichen negativen Einstellung begegnen kann, wie etwaigen Personen, die ebenfalls negative Merkmale aufweisen. Er kann demnach insbesondere im Kino – wo die Bösen ja stets noch böser sind – relativ freizügig mit Antipathie, Verachtung, Spott, Verhöhnung, Abneigung etc. reagieren.

Merkmalsanalogie zwischen...	Qualität der analogen Merkmale für den Beobachter	Erwartbare Effekte
... Selbst- und Figurenvorstellung	positiv	Affirmation => ‚partielle Identifikation‘
	neutral	Gleichgültigkeit
	negativ	partielle Devaluation => Distanzierung, Abwehr oder Integration durch sekundäre Affirmation (Abschwächung, Rekodierung, nachträgliche Entdeckung)
... Fremd- und Figurenvorstellung (=> ‚Übertragungen‘)	positiv	Affirmation => Sympathie, Anerkennung, Begehren, Respekt, Begeisterung u.ä.
	neutral	Gleichgültigkeit
	negativ	Devaluation => Antipathie, Verachtung, Spott, Verhöhnung, Abneigung u.ä.

Tab. 3: Zuschauer-Figur(en)-Relationen

Bei beobachtungsinduzierten Figurenbezügen handelt es sich immer um Mischformen, deren Anteile sich im Narrationsverlauf verschieben können, wodurch es äußerst schwierig wird, belastbare Aus- oder gar Vorhersagen zu treffen: Ein Protagonist kann einen Beobachter im Großen und Ganzen an seinen besten Freund erinnern *und* zugleich ein bestimmtes Merkmal besitzen, das für den Beobachter extrem problematisch ist *und* die Figur kann – im Gegensatz zum besten Freund – ungemein attraktiv sein. Im Narrationsverlauf *handelt* diese Figur, wobei die schauspielerische Performanz nur teilweise überzeugt (narrationsexterne Beobachtung) und die Handlungen der Figur in sehr unterschiedlichem Maße Anklang finden (narrationsinterne Beobachtung). Wenn dann noch eine sehr attraktive weibliche Hauptdarstellerin hinzu kommt, die vom Protagonisten heiß begehrt wird, die den Beobachter aber an seine Ex-Partnerin erinnert,

³⁸³ Bspw.: „Wer Ordnung hält ist nur zu faul zum Suchen.“

³⁸⁴ Bspw.: „*Eigentlich* wollte ich nie Kinder haben...“

die ihn vor kurzer Zeit verlassen hat, dann wird deutlich, warum die Erstellung von Hypothesen zu rezeptiven Figurenbezügen eine hochkomplexe Angelegenheit ist.³⁸⁵

³⁸⁵ Viele Filme, die auf massenhafte Rezeptionen angelegt sind, sind aber auch genau daraufhin konzipiert, eine identifizierende Rezeption zu unterstützen. Siehe bspw. das Figurenduo *Jack* und *Rose* in *TITANIC* (1997).

TEIL III: PERSONENZENTRIERTE FILMANALYSE

5 Filmanalyse als Beobachtung von Differenzen

In die Entwicklung dezidierter Methoden zur Filmanalyse sind in erster Linie die Film- und Medienwissenschaften involviert.³⁸⁶ Hier lässt sich eine beeindruckende Vielzahl filmanalytischer Ansätze finden, die allerdings keinesfalls konfliktfrei nebeneinander existieren. Sie unterscheiden sich im Hinblick auf ihr spezifisches Erkenntnisinteresse³⁸⁷, die Konstruktion des Gegenstandsbereichs, das methodische Vorgehen³⁸⁸, die Kategorien der Analyse³⁸⁹ u.v.m. So bestimmt die Perspektive auf das Material, was gesehen wird bzw. was in Abhängigkeit von der Wahl des Objektbereichs überhaupt gesehen werden kann (vgl. Korte ³2004, 66; Wuss 1999, 22). Der Nachteil einzelner Analysemodelle besteht darin, dass Sie stets nur einen bestimmten Ausschnitt erfassen. Bei dem Versuch, unterschiedliche Analyseperspektiven zu kombinieren, stößt man wegen mangelnder Vergleichbarkeit allerdings alsbald an Grenzen. Daher werden vor allem für Personen, die im analytischen Umgang mit Filmen nicht geübt sind, Modelle und Methoden benötigt, anhand derer sich die kritischen Punkte der Filmstruktur schnell, unkompliziert und übergreifend erfassen lassen.

In dem im Folgenden vorgestellten Analysemodell sind die Bezüge zwischen unterschiedlichen Analyseansätzen offengelegt, um ihre Kombination zu ermöglichen. Dadurch entsteht ein Kontinuum zwischen privater Rezeption und wissenschaftlichen Modellen, denn aus der Menge unzähliger möglicher Filmbeobachtungen werden bestimmte Beobachtungen – bspw. der Narration – systematisch hervorgehoben. Durch den Einsatz des Modells werden die Beobachtungen unterschiedlicher Beobachter auf

³⁸⁶ Rezeptionsmodelle sind demgegenüber auch vermehrt in interdisziplinären Arbeiten mit sozialwissenschaftlicher Orientierung zu finden.

³⁸⁷ Zur Beobachterrelativität von Filmanalysen vgl. Hickethier ²1996, 29.

³⁸⁸ Siehe zu unterschiedlichen methodischen Zugängen etwa Bostnar/Pabst/Wulff 2008; Elsaesser/Hagener 2007, Hickethier ²1996, 26ff; Kühnel 2004, 21; Silbermann/Schaaf/Adam 1980, Wuss 1999, 23.

³⁸⁹ Silbermann/Schaaf/Adam (1980) unterscheiden sozialhistorische, filmhistorische, morphologische, statistische und psychologische Analysen sowie eine Aussage- und eine Inhaltsanalyse. Faulstich (1988) grenzt einen „strukturalistischen Zugriff“ gegen eine „biografische“, „literar- und filmhistorische“, „soziologische“, „psychologische“ und eine „genrespezifische“ Filminterpretation ab. Und Hickethier fokussiert u.a. erkenntnisorientierte, hermeneutische und computergestützte Filmanalysen (vgl. Hickethier 2003, 26ff).

die gleiche Art und Weise strukturiert und damit vergleichbar. Mit Hilfe der Analyse sollte es daher möglich sein, in einer Weise über Filme zu sprechen, dass individuelle Beobachtungen und Bewertungen auch für andere Beobachter nachvollziehbar und damit verhandelbar werden.

Weiterhin ist das Modell – daher rührt auch der Titel *personenzentrierte Filmanalyse* – insbesondere auf die *Beobachtung potenzieller ‚Subjekteffekte‘* ausgerichtet, die sich an Personenvorstellungen kristallisieren.³⁹⁰ Gemeinhin entstehen Vorstellungen davon, welche Rezeptionseffekte ein Film auslöst, durch synthetisierende Materialbeobachtungen, die vor allem während der Rezeption kaum näher geprüft werden. Die eigenen Reaktionen auf das filmische Material werden häufig von der Annahme flankiert, dass die gleichen Rezeptionseffekte auch von anderen Beobachtungsinstanzen registriert würden: Man erinnert sich an das eigene Lachen über eine bestimmte Szene und folgert voreilig, dass andere auch gelacht haben.

Die *konstruktivistische Ausrichtung* des systemtheoretischen Settings verhindert die Generalisierung von Filmbeobachtungen und -beschreibungen. Die Methode der *personenzentrierten Filmanalyse* schärft vielmehr den Metablick auf die eigene Resonanz mit dem filmischen Material und konfrontiert jeden an sich selbst wahrgenommenen Rezeptionseffekt mit dem reflexiven Rückgriff auf die beobachtungsinduzierten Vorstellungen von den Materialstrukturen. Man erinnert sich dann daran, gelacht zu haben und versucht strukturanalytisch zu begründen, wie und wodurch der Effekt zustande kam und für wen er noch gegolten haben mag.

Das Modell der *personenzentrierten Filmanalyse* konzentriert sich auf drei kritische Bereiche, die für die Entstehung potenzieller Subjekteffekte einer filmischen Erzählung besonders wichtig sind: NARRATION, ÄSTHETIK und REFERENTIALITÄT. Für jeden dieser drei zentralen Bereiche werden bestimmte Dichotomien (Codes) zur Beobachtung relevanter Ordnungen vorgestellt. Wenn auf diese Dichotomien geachtet wird, sollten sich interne Beschreibungen der filmischen Ordnungsverhältnisse anlegen lassen, die sich in besonderer Weise für den kommunikativen Abgleich eignen. Diese Ordnungsverhältnisse entsprechen den Strukturen, Mustern oder auch Formen eines Films. Redundante Anordnungen und regelmäßig auftretende Zusammenhänge implizieren wiederum

³⁹⁰ Vgl. Abschnitt 3.3.2.

funktionale Verknüpfungen, die auf die Erzeugung von Subjekteffekten ausgerichtet sind.

Im ersten Teil der Arbeit wurde ausgeführt, dass sich strukturalistisch-formalistische Beobachtungsroutinen speziell für die Beobachtung von standardisierten Merkmalskonstellationen des Materials eignen. Das heißt, sie beobachten regelmäßig auftretende Merkmalsgefüge, also Strukturen, die darauf abzielen, für Spannungen (und Entspannungen) zu sorgen. Das vorgestellte Analysemodell unterlegt die Beobachtung mit einem Schema, das strukturell-formalistische Filmbeobachtungen erzeugt und sie zugleich systematisiert.

Die *personenzentrierte Filmanalyse* muss gelernt und eingeübt werden, ehe sie sich für eine schnelle Beurteilung von Filmen handhaben lässt. Ein Beobachter, der mit ihren Strukturvorgaben vertraut ist, kann sie bewusst verwenden und seine eigenen Beobachtungen sowie die daraus resultierenden Kommunikationen für andere Kommunikationsteilnehmer transparenter zeichnen. Dadurch erhöht sich wiederum die Wahrscheinlichkeit, kommunikative Anschlüsse zu stiften, die von anderen Personen als gegenseitiges Verstehen empfunden werden.

Filme stellen als narrative Medienprodukte sehr komplexe Zeichenkonglomerate aus Tönen, Texten und Bildern dar, die eine faszinierende Synthese aus fiktiver Erzählung und ästhetischer Gestaltung bilden. Der Gegenstand Film wird im Folgenden als *Symbolsystem* verstanden, das sich durch die Wahrnehmungen und Beobachtungen eines psychischen Systems an der Grenze zum Sozialsystem verfestigt. Die Analyse eines Films eruiert daher *Sinnformen*, d.h. in Sinn geformte Strukturen, Formen, Schemata, Muster oder auch Skripte, bei denen es sich um Abstraktionen einer Beobachtungsinstanz handelt.

Theoretisch nimmt der Systembegriff hier, wie zuvor ausgeführt, eine Hybridstellung ein: Der Film ist im Rahmen der systemtheoretischen Begriffsverwendung weder autopoietisch noch geschlossen oder selbstreferentiell. Systemtheoretisch handelt es sich beim Film um ein Ereignis, das im Fluss der Wahrnehmung sogleich wieder verschwindet. Als zeitkleine Ausfaltung kann er jedoch beobachtet werden, so dass von diesem Symbolsystem ein systematisches Strukturmodell angefertigt werden kann, das systemintern als Beschreibung und damit auch als Vorlage für erinnernde Rückgriffe vorliegt. Die Voraussetzung für den systematischen Zugriff besteht darin, dass ihm *Ganz-*

heit unterstellt wird: Er wird als *begrenzte, systematisch angeordnete Zeichenmenge*³⁹¹ aufgefasst, anhand derer sich einzelne Merkmale, durchgehende Strukturen, sowie Muster und Formen beobachten lassen – und von diesen kann auf potenzielle Effekte geschlossen werden.

In begrifflicher Abgrenzung zur *systematischen* Beobachtung, die ein planmäßiges und methodisch gezieltes Vorgehen bezeichnet, bedeutet ‚systemische‘ Beobachtung, dass ein Objektbereich als System begriffen wird. Diesem System wird unterstellt, dass seine einzelnen Elemente in funktionaler Wechselwirkung miteinander stehen, so dass Effekte nicht vollständig durch die Analyse einzelner Teile erklärt werden können, sondern durch die Analyse von Strukturen, zu deren Bildung eine Mehrzahl in bestimmter Form zueinander stehender Elemente beitragen. Die systeminterne Dynamik entsteht somit durch die Veränderung eines oder mehrerer Elemente, die sich wiederum auf andere Elemente auswirkt. Die *systematische* Beobachtung ist demnach ein Merkmal der Methode, während die *systemische* Beobachtung dem Objekt unterstellt, dass seine Elemente zusammenhängen und funktionalen Prinzipien folgen:

„They [the Neo-structuralists; HH] concentrate almost completely on classifying such narrative features as moments of overt narrational presence (often called ‚enunciation‘) [...]. In accord with this taxonomic emphasis, the theorists tend to conceive of narrative structure and narration as assemblages of material units and isolable devices. I shall suggest by contrast that narrative structure and narration are better understood as *systemic*. They are organized around strategic functional principles, and they may manifest quite motley material divisions“ (Bordwell 2004, 204f).

Das strukturelle Abbild eines Films entsteht durch Beobachtung und ist eine reduzierte und vereinfachte Darstellung des Films. Der Vorteil einer solchen strukturellen Abbildung besteht in der Verminderung der Komplexität und einer daraus resultierenden Entlastung der Reflexionsprozesse (vgl. Wuss 1999, 29). Die Konstruktion der strukturellen Abbildung erfolgt prinzipiell durch deskriptive und analytische Beobachtungen; etwaige Lücken des Realobjekts, bspw. die narrativen Lücken zwischen den Filmszenen, werden hypothetisch geschlossen. Alle konstruktiven Prozesse, die zur Entwicklung der strukturellen Abbildung führen, müssen sich auf ihre Relevanz und auf Alternativen befragen lassen; zudem ist der beobachtende Zugriff auf den Film stets unvoll-

³⁹¹ Die intrafilmisch gegebenen Zeichen sind, wenn auch vielzählig, so doch letztlich begrenzt, wenn man davon ausgeht, dass man die Bild-, Text- und Klangeinheiten eines Films zählen könne. Bei Filmanalysen wird aber auch auf filmexterne Informationen zurück gegriffen, etwa auf Daten über Produktionsprozesse, den Regisseur, die Technik, ökonomische Faktoren der Distribution, sozio-historische Fakten sowie Rezeptionsdaten und Kritiken etc. Zudem werden andere Wissensbestände appliziert, bspw. marxistische, psychoanalytische oder feministische Basisannahmen.

ständig und die Ordnungsebenen des Objekts entsprechen nicht unbedingt der Ordnung seiner strukturellen Abbildung (vgl. Jahraus 2004, 285), denn auch sie werden durch die Transformationsleistungen des Beobachters erzeugt.³⁹² Übereinstimmungen sollten sich vor allem in Bezug auf funktionale Relationen ergeben.

Die analytische Tätigkeit ist nicht begrenzt, sondern lässt sich unendlich fortsetzen.³⁹³ Der Literatur-, Theater- und Kunstwissenschaftler Thomas Kuchenbuch formulierte schon 1978: „Das Problem der Analyse besteht nicht nur darin, die simultanen Zeichensysteme einzeln zu erfassen, sondern ihre integrierte Summe adäquat zu bestimmen“ (Kuchenbuch 1978, 33). Diese „integrierte Summe“ impliziert nun eben auch synthetisierende Annahmen, die die Summe stets mehr sein lassen als ihre Zeichen. So stellt sich einerseits die Frage, wo die Analyse beginnt, d.h., welches Aggregationsniveau sich anbietet, um die analytischen Strukturbeobachtungen darauf anzusetzen und andererseits, wann die Analyse endet, d.h., wie das Kriterium für den Abbruch aussieht.

Da sich die im ersten Teil dieser Arbeit untersuchten Beobachtungsroutinen in erster Linie für die Beobachtung von sozialem Geschehen in Form von Objekt- und Subjektrelationen eignen, sind erste Ansatzpunkte gegeben: Das allgemeine Interesse für Konflikte, Moral, Figuren, Handlungs-, Verhaltens- und Beziehungsmodalitäten weist eindeutig darauf hin, dass die Analyse auf einem Aggregationsniveau beginnen sollte, auf dem auch die alltägliche soziale Beobachtung ansetzt. Die Interpretation figuraler Angst- und Wunschkuster steht zudem im Einklang mit den von Luhmann als zentral markierten Fokussierungen bei der Beobachtung der Massenmedien: Konflikt, Moral und Sozialgeschehen. Demnach bietet sich vor allem eine narratologische Perspektive

³⁹² Zur Filmanalyse als unendlichem und unbegrenztem Prozess vgl. Jannidis 2004a, 142; Wuss 1999, 19. Streng genommen basiert die interne Ordnung der Filmbilder und -szenen – dabei sind textuelle und tonale Zeichen noch nicht einmal mit einbezogen – auf einer Darstellungslogik, die inkommensurabel zur Logik der sprachlichen Deskription ist. Für die Ordnungsprobleme textanalytischer Untersuchungen in Bezug auf die Struktur des Textes sowie der Systematik, Vollständigkeit und Eindeutigkeit des analytischen Zugriffs siehe Jahraus 2004, 277-283. Klaus Kanzog hat zur Überbrückung der Differenz von Analyse und Interpretation vier Schritte der „geordneten Rede über den ‚Gegenstand Film‘“ entwickelt (vgl. Kanzog 1991, 152 ff). Eine strikte Absage an die Intersubjektivierbarkeit durch Filmanalyse erteilt Korte (2004, 26).

³⁹³ Neben der Tatsache, dass die genaue Protokollierung eines Films neue Details zu Tage fördert, betont Hickethier, dass das Protokoll keine unbedingte Voraussetzung für eine gelungene Filmanalyse sein muss und dass ein solches gar nicht immer notwendig sei (vgl. Hickethier ²1996, 36ff).

an, die an Vorstellungen, Imaginationen oder mentalen Modellen³⁹⁴ von bereits synthetisierten Erzählelementen ansetzt.

Im Folgenden soll eine filmanalytische Schablone vorgestellt werden, die sich zur Systematisierung von Filmbeobachtungen anbietet, die sowohl in alltäglich-privaten als auch in professionellen Kontexten vorkommen. Das Ziel besteht vor allem darin, die Beobachtung zu strukturieren, indem sie auf markante Bereiche gelenkt wird und relevante Beobachtungskategorien und Unterscheidungen eingeführt werden.

Die Filmanalyse soll als Differenzanalyse konzipiert werden, um eine möglichst hohe Passung zum systemtheoretischen Theoried Hintergrund zu gewährleisten. Für die Beschreibung von Medienangeboten bieten sich dichotome Codes an, weil sich jede mediale Struktur im Hinblick auf ihr Spannungs- und Entspannungspotenzial beschreiben lässt.³⁹⁵ Spannungen entstehen aus Differenzen, die im Rezeptionsverlauf wiederum schneller oder langsamer aufgelöst werden und dann für Entspannung sorgen. Das Wechselspiel von An- und Entspannung ist die Währung der Subjekteffekte, und die An- und Entspannungssequenzen korrespondieren wiederum mit der Bildung und dem Zerfall der *Sinnformen*, die sich im Rezeptionsprozess (re-)aktualisieren.

Da die Filmanalyse als *personenzentrierte* Differenzanalyse konzipiert ist, gilt es diejenigen Dichotomien ausfindig zu machen, die die filmisch induzierten potenziellen Rezeptionseffekte determinieren. Nun bezeichnet eine Differenz zuerst einmal schlicht einen Unterschied. Dieser kann zwei Werte annehmen, die in eindeutiger Opposition zueinander stehen (schwarz/weiß), die Differenzqualität kann aber auch diffus sein, so dass ein Wert nicht exakt auf den zweiten verweist (blau/grün). Differenzen lassen sich also zwischen allem feststellen, was nicht identisch ist.

Mediale Erzählungen müssen allerdings mehr bieten als einzelne Differenzen: Es sind komplexe, d.h. mehrschichtige, dynamische Differenzgefüge, die in Konkurrenz zu anderen Beobachtungsoptionen stehen und den zeitlichen und energetischen Aufwand der Rezeption rechtfertigen müssen. Ihre Präsentation muss das Interesse der Beobachtung wecken und bestenfalls die Aufmerksamkeit eines Sinnsystems langfristig an sich binden. Genau dies scheint vor allem einer begrenzten Anzahl spezifischer Typen filmi-

³⁹⁴ Vgl. die entsprechenden Konzeptionen in den Theorienentwürfen von Schneider 2000, Jannidis 2004a und Eder 2008.

³⁹⁵ Die aus Spannungsformationen entstehenden „Appellstrukturen“ der Erzählungen (vgl. Iser 1970) sind genrekonform verfasst und lauten bspw. „Fürchte dich!“, „Ekle dich!“, „Lache!“, „Weine!“, „Entspann dich!“, „Sei gespannt!“, „Denk drüber nach!“ etc.

scher Differenz- und Spannungskonstellationen gelungen zu sein, die sich in der Genese des Mediums Film seit dem Ende des 20. Jahrhunderts als Genres herausgebildet haben (vgl. Bordwell/Staiger 1985; Elsaesser 2002, Elsaesser/Wedel 2002; Neale 2000). Wie lassen sich also sinnvolle Differenzen in filmischen Medienangeboten finden, die aus hyperkomplexen Text-, Bild- und Klangelementen zusammengesetzt sind und deren Merkmale und Merkmalsrelationen zueinander entsprechend vieldeutig sind?

5.1 Horizontale und vertikale Spannungsformationen

Das filmische Material weist horizontale Spannungsformationen auf, die sich sukzessive im Rezeptionsverlauf entfalten (bspw. Tragik), und es weist vertikale Spannungsformationen auf, die sich zu bestimmten Zeitpunkten entfalten (bspw. Gags). Differente, inkommensurable Spannungsformen lassen sich addieren, kombinieren sowie kontrastiv oder auch dialektisch zueinander ins Verhältnis setzen. Das kausale Plotgerüst wird dramaturgisch anhand von prozessierenden normativen Differenzen überformt und erhält eine entsprechende ästhetische Gestaltung. Das massenattraktive Kino zeichnet sich überwiegend durch Strategien aus, die verschiedene Spannungsdimensionen additiv kombinieren, um genrekonforme Rezeptionseffekte zu verstärken: Horror, Heiterkeit, Angst, Dramatik, Befürchtungen, Erleichterung etc.³⁹⁶ Jenseits der massenattraktiven Formen mentalsomatischer Appelle lassen sich unbegrenzte Optionen von Differenzkombinationen finden.³⁹⁷

Die narrativ-dramatische Entwicklung mitsamt ihrer komischen oder tragischen Formung entwickelt sich im zeitlich gebundenen Rezeptionsprozess. Während über dieses *horizontal* prozessierende Differenzgeschehen tendenziell längerfristig für Effekte gesorgt wird, etwa indem tragische Konfliktkonstellationen entwickelt werden, können in der *Vertikalen* sehr kurzfristige Spannungen durch den Einsatz von Oberflä-

³⁹⁶ Additive Formen der Spannungskombination sind für Suspense-Genres (Horror, Mystery, Crime, Thriller) beinahe unverzichtbar, da kontrastive Spannungen (bspw. Formen der Komik) die genuinen Effekte inhibieren. Daher werden narrativ eingebettete Suspense-, Schock- und Schreckeffekte zu meist durch eine entsprechende ästhetische Gestaltung und das dazu passende Sounddesign unterstützt. Auch das Bollywoodkino kombiniert narrative und ästhetische Differenzen, so dass sie sich frequentiell verstärken – allerdings im Hinblick auf vollkommen andere Rezeptionseffekte.

³⁹⁷ Die „Kontrapunktische Methode“ und die kontrastierende bzw. dialektische Montage nach Eisenstein und Pudowkin bezeichnen Formen der asynchronen, dialektischen und widersprüchlichen Kombination von Einstellungen oder Ton-Bild-Relationen. Begleitet wurden die Beschreibungen dieser Montagestrategien von der Hoffnung, den (politischen) Intellekt des Publikums zu fördern, anstatt sinnlich-emotionale Verstärkungseffekte zu erzielen (vgl. Eisenstein/Pudowkin/Alexandrow 1998 [1928], Eisenstein 1998 [1929]).

cheneffekten erzeugt werden; auch diese kurzfristigen Effekte werden in Form von Sinn prozessiert:

„Gewiß kann man von kleinzeitigen Sinnkatastrophen sprechen. Da taucht etwas auf (ein Knall, ein Ungeheuer, irgendeine Bizarrerie), aber der Sinn schlägt sozusagen darüber zusammen: das war ein Schuß, ein Elch, ein Alien“ (Fuchs 2004a, 43).

So kann Komik als dramatische Formung in der Horizontalen entfaltet werden, während sie als Witz vertikal, also an einer begrenzten Zeitstelle vorkommt. Je länger eine Differenz ihre Spannungsqualität im Zeitverlauf erhält, desto mehr verlagert sich die Spannung in die Horizontale. Auch Komik entsteht auf Basis von Differenzen, die – analog zu den normativen Differenzen einer Erzählung – Spannungen erzeugen, die bestenfalls gelöst werden.³⁹⁸ Die normativen Differenzen, die in Erzählungen prozessieren, können auch sekundär komisch aufgeladen werden. Vertikale Effekte, bspw. durch Witze, Gags oder Special-Effects, stehen in latenter Konkurrenz zu narrativen Spannungen, da sie selbständige Attraktionen darstellen.

“[...] the comic and laughter have no direct means of contributing to the construction of narrative structures: on the contrary, laughter often replaces narrative actions [...]” (Grodal 1997, 205).

Komische oder witzige Differenzen bezeichnen Inkongruenzen und Diskrepanzen, die sich im Material beobachten lassen und sehr unterschiedlich gestaltet sein können: Sie betreffen bspw. die Durchbrechung von Erwartungen in Bezug auf Figurenhandlungen, etwa wenn unangemessenes, unzulängliches motorisches Verhalten (Slapstick) oder auch soziales Verhalten (Verstoß gegen Konventionen³⁹⁹) zu beobachten ist. Ebenso können Sachverhalte in unübliche, unangemessene Kontexte verschoben werden oder Dinge, die eigentlich nebensächlich sind, werden übertrieben wichtig genommen.⁴⁰⁰ Die Analyse des komischen Differenzgeschehens wird insbesondere dann komplex, wenn reflexive Formen wie Parodien oder Satiren sich auf externes Material beziehen.

Die im Material angelegten komischen Differenzen müssen, damit sie effektiv werden und Anschläge hervorrufen, beobachtet und ‚vereinheitlicht‘ werden. Die zentralen Begriffe ‚Inkongruenz‘ und ‚Diskrepanz‘ verweisen auf die der Komik innewohnende Einheit der Differenz, deren Realisation komische Effekte hervorruft: Für komische

³⁹⁸ Für unterschiedliche Beobachtungsstrategien von Witzen, Scherzen, Komik, Humor und Comedy vgl. u.a. Bachmaier 2005, Eco 1984, Freud 1992 [1905/1927], Grodal 1997, 176f, 185-298; Iser 1976, Kotthoff 1996, Metz-Göckel 1989, Zillmann 2000.

³⁹⁹ So flitscht bspw. *Vivian* ihre Schnecken durch das Restaurant wie andere Leute Steine über das Wasser, anstatt sie adäquat zu verspeisen (vgl. *PRETTY WOMAN*).

⁴⁰⁰ Man beobachte etwa Susan Vance und Dr. David Huxley auf der Jagd nach einem abhanden gekommenen Dinosaurierknochen in *BRINGING UP BABY*.

Effekte, so der allgemeine Konsens, sei vor allem die abrupte Plötzlichkeit beim Zusammenfall einer Differenz entscheidend.⁴⁰¹ Daher sind Materialeigenschaften wie Geschwindigkeit, Timing und Rasanz für die Entfaltung komischer Effekte von besonderer Bedeutung.

Das plötzliche Zusammenfallen einer Differenz erfolgt durch die Re- oder Dekodierung eines Sachverhalts und geht mit somatischen Anschlüssen einher.⁴⁰² Die Beobachtungscodes, die solche Re- oder Dekodierungen erfassen, sind zumeist in epistemologischen Semantiken verortet: wissen/nicht-wissen, erkennen/nicht-erkennen, verstehen/nicht-verstehen, wahrnehmen/(nicht) wahrnehmen.⁴⁰³ Auch komische Differenzen lassen sich innerhalb der *Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials* verorten, denn sie sind mehr oder weniger explizit, eindeutig, redundant etc. gestaltet, was wiederum die Wahrscheinlichkeit bestimmt, ob sie auffallen. Weitere vertikale Effekte betreffen die *ästhetische* Formung des Materials, etwa das Erhabene oder auch Sublime: Beide konfrontieren die vordigitale Wahrnehmung (im Ggs. zur bezeichnenden Beobachtung) mit nicht fassbaren, unbegreiflichen, die Wahrnehmung überfordern- den Differenzen; typische rezeptive Anschlüsse sind Staunen und Kontemplation. Auch formale Innovationen, die auf technischen Entwicklungen oder neuen Stilformen basieren, können zu kurzfristigen, vertikalen Effekten führen, bspw. Staunen.

In den Gewalt-, Horror- und Splattergenres sorgen vor allem normative und ästhetische Differenzen in der Vertikalen für Schreck, Schock, Angst, Furcht und Ekel: Das abrupte Erscheinen des Bösen sorgt bspw. für Schreck, und wenn sich dieser als akute Belastungsreaktion fixiert, wird er als (psychischer) Schock bezeichnet. Unter Ekel versteht man gemeinhin die Reaktion auf Darstellungen, die eine für die menschliche Sicherheit gefährliche Abweichung vom normalen, heilen, gesunden Zustand betreffen: von Schimmel befallene Speisen, verletzte Körper, Exkrememente u.ä. Im Splatter-Genre werden solche Effekte gereiht, so dass der *Prozess* der somatischen Versehrung zu sehen ist. Im Horror-Genre wird wiederum mit der *Erwartung* des Bösen gespielt, indem

⁴⁰¹ Kant und Schopenhauer betonten die *Plötzlichkeit* der Einsicht im Gegensatz zur Differenz an sich. Die unerwartete Re-Konfigurationen einer inkongruenten Wahrnehmung bewirke eine überraschende Umwertung der Figur-Grund-Konstellation (vgl. Kant 1975 [1790], §54 Anmerkung; Schopenhauer 1986 [1819/1844]).

⁴⁰² „In normal, intentional states of consciousness there is a tense directedness toward an object of perception or cognition. It takes time to shift program, and a sudden surprising new input causes a strong increase in arousal, which only after a while can be produced cognitively“ (Grodal 1997, 193).

⁴⁰³ „Pleasure is often connected with invalidating oppositions and alternatives“ (Grodal 1997, 193).

mit entsprechenden narrativen und ästhetischen Vorzeichen gearbeitet wird: Dunkelheit, unbestimmte, bedrohliche Räume und unheimliche Soundeffekte⁴⁰⁴ sorgen für eine Vorstrukturierung der Beobachtung, die sich bei der diffusen Beobachtung des eigenen Körpers als ‚Befürchtungen‘ oder auch ‚Angst‘ niederschlagen können.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Zum „dumpfen Lynchschen Brummen“ vgl. Heidbrink 2005, 30.

⁴⁰⁵ Es ist damit zu rechnen, dass Kinzuschauer Angstgefühle intentional verstärken, indem sie sich darauf konzentrieren; gleiches gilt für Trauer bei der Beobachtung von Tragik. Zur ‚Angstlust‘ als einer „Mischung aus Furcht, Wonne und Hoffnung“ siehe Balint 1959.

Ereignis	Materiale Seite (Beispiele)	Differenz- und Spannungsqualität	Rezeptionsseite (Beispiele)
Witz	Slapstick, Wortwitz, von den Konventionen abweichendes Verhalten einer Figur, reflexive Komik (Parodie, Satire, Kabarett)	a) <i>normative</i> Differenzen: soziale Devianz (bspw. unangemessene Bewegungen im Slapstick) b) <i>ästhetische</i> Differenzen: Spannungen in der Erscheinungsform Keine Lösung der Differenzen im Material Determinanten der Spannungsqualität: Eindeutigkeit und Deutlichkeit der Differenz, Geschwindigkeit, Timing, Rasananz	Die plötzliche Lösung der Spannung bzw. Zusammenfall der Differenz durch kognitive Leistungen des Publikums wird als lustig bzw. komisch empfunden. Kognitive Leistungen: Decodieren, Umwerten, Umdeuten, Transformieren etc. Effekte: Überraschung, Freude, Lachen
Erhabenes	Darstellungen von unfassbarer Größe, Weite, Menge, Vielzähligkeit, Geschwindigkeit, Höhe, Tiefe, Macht, Kraft oder Dynamik: Stürme, Wellen, Explosionen, Massenbewegungen	<i>ästhetische</i> , nicht fassbare, unbegreifliche, die Wahrnehmung überfordernde Differenzmenge	Kurzfristige Überforderung der Wahrnehmung Effekte: Staunen, Thrill, Schauer
Splatter	Darstellung von exzessiver Gewalt in Form von konkreter Verletzung oder Zerstückelung	<i>ästhetische</i> Differenzen	Effekte: Schock (Stillstellen einer Differenz, Verharren), Faszination, Angst, Ekel, Übelkeit; aber auch ‚Angstlust‘
Gore	ausführliche Darstellung von Gewaltakten (bspw. Ausweidungen) oder der Ergebnisse von Gewaltakten (bspw. aufgespießte Körper)	<i>ästhetische</i> Differenzen	Effekte: Schock (s.o.), Faszination, Angst, Ekel, Übelkeit; aber auch ‚Angstlust‘
Knall	Schuss, Explosion o.ä.	plötzliche, extreme <i>ästhetische</i> Differenz mit Lösung im Material	Effekt: Schreck
Deus ex Machina	plötzliche, unerwartete Lösung eines Problems	narrationsintern nicht motivierte Auflösung einer <i>narrativen</i> Spannung	wird vom Publikum als inadäquat oder unplausibel empfunden Effekt: Enttäuschung über die mangelnde Artefaktqualität des Films
Spektakel	bspw. Tanz, Sex, Kampf, Verfolgungsjagd	Kurzfristige, <i>ästhetisch</i> (Choreografie) oder <i>normativ</i> wohlgeformte Spannungssequenz, die unterschiedliche Spannungsarten als vertikale Effekte – bspw. abrupte Einstellungswechsel (<i>ästhetisch</i>) oder plötzliche Unter- bzw. Überlegenheit des Helden (<i>normativ</i>) – und mittelfristige horizontale Effekte (bspw. Rhythmisierung) kombiniert.	Effekte: erhöhte Aufmerksamkeit, Anspannung, Mitfiebern, sensomotorisches Mimikri (Mitwippen), Versenkung, Kontemplation etc.

Tab. 4: Rezeptionseffekte mit dominant vertikaler Oberflächenspannung

Zu guter Letzt sei auf die Form des ‚Deus ex Machina‘ verwiesen, die ebenfalls eine sich vertikal entfaltende Differenz betrifft, nämlich die als inadäquat empfundene unmotiviert oder unplausible Auflösung einer narrativen Spannung. Solche Lösungen können durchaus trotz ihrer Unmotiviertheit und Unplausibilität vom Publikum akzeptiert werden: Das erlösende Ereignis heißt dann Zufall und wird als Fügung, Schicksal, Pech, Glück o.ä. interpretiert.

5.2 Zentrale Spannungsdimensionen der filmischen Erzählung:

Narration – Ästhetik – Referentialität

Strukturalistisch und formalistisch ausgerichtete Filmanalysemodelle kaprizieren sich in erster Linie auf narrative und ästhetische Spannungen.⁴⁰⁶ Die psychoanalytisch geprägten Beobachtungsroutinen fokussieren beinahe ausschließlich narrative Spannungsformationen, was daran liegen mag, dass die meisten Zuschauer eher die Erzählung verfolgen, als die Ästhetik eines Films explizit und präzise wahrzunehmen. Das ist auch der Grund für die Hervorhebung der narrativen Anteile und die eher marginale Thematisierung der Ästhetik in diesem Projekt.

Neben der NARRATION und der ÄSTHETIK lässt sich ein weiterer, ebenfalls extrem ausdifferenzierter Bereich finden, dessen Diskussion in der Antike beginnt und sich heute in den Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften fortsetzt: Die Debatte um den Fiktionsbegriff sowie dessen Verhältnis zur so genannten Realität. Dabei geht es stets um die *Referenzen* einer Erzählung auf Sachverhalte, die gemeinhin für real gehalten werden. Aus den bereits vorgestellten etablierten psycho-, literatur-, erzähl- und filmanalytischen Beobachtungsstrategien lassen sich folglich für die Untersuchung eines filmischen Beobachtungsstimulus drei zentrale Analysedimensionen ableiten:

1. NARRATION
2. ÄSTHETIK und
3. REFERENTIALITÄT.

Die entsprechenden Spannungsdimensionen sollen im Folgenden näher vorgestellt werden: *Narrative* Spannungen, *ästhetische* Spannungen und *referentielle* Spannungen.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Neben ihren narrativen und ästhetischen Anteilen können für Filme auch andere – bspw. experimentelle, simulative, ludische – Qualitäten nachgewiesen werden (vgl. Suckfüll 2004, 141ff).

⁴⁰⁷ Theoretische Ansätze von Autoren, die sich außer Bordwell und Thompson mit den Differenzformen dieser Dimensionen beschäftigen, finden sich bei Ed Tan, der *Fiction-Emotions* and *Artefakt-Emoti-*

Narrative Spannungen werden durch die Fusion von normativen, dramatischen und thematischen Differenzen gesättigt: Über die Handlungen der zueinander in Beziehungen stehenden Figuren realisiert sich das Kausalgefüge des Plots als Entfaltung eines dramaturgisch geformten Konflikts. Narrativ-dramatische Spannungen sind demnach stets Konfliktspannungen. Bei den *ästhetischen* Spannungen handelt es sich um *extranarrative* Oberflächenphänomene. Diese sind wiederum in sinnliche, formale und reflexive Differenzen zu unterteilen, wobei Mischformen der Normalfall sind. *Referentielle* Spannungen verbinden die *intra-* und *extranarrativen* Erzähldimensionen und fokussieren die Differenzen zwischen unterschiedlichen Ontologien, im Normalfall zwischen der fungiblen, viablen Alltagsontologie eines Rezipienten und der rezeptiv errechneten fiktionalen Ontologie.

ons unterscheidet (Tan 2006). Oder auch im Rahmen der Kommunikationswissenschaften: „Bei der Interpretation eines bestimmten Fernsehangebots entsteht Erregung. Diese reizinduzierte Stimulation kann von inhaltlichen wie von formalen Merkmalen ausgehen“ (Früh 2002, 140). Grodal beschreibt positives Spannungserleben in seiner Theorie der Homöostase als Vermeidung von Über- und Unterstimulation (vgl. Grodal 1997, 101f).

5.3 Die Normalform der Erzählung

Durch die dramaturgische Formung wird das Differenzgeschehen entlang des Erzählverlaufs dynamisiert. Die typischen Etappen des klassischen Dramas gehen auf Aristoteles' *Poetik* zurück und bilden die Grundlage für die massenmedial verbreiteten Dramaturgien (vgl. Aristoteles 2008 [¹1956]). Unterschieden werden Anfang, Mitte und Ende, z.T. erfolgen weitere Differenzierungen in fünf Abschnitte:⁴⁰⁸

1. Exposition: Einführung der Figuren und der Situation
2. Akzeleration: „steigende“ Handlung, Komplikationen
3. Peripetie / Krisis (plot point): Höhepunkt / Wendepunkt⁴⁰⁹
4. Retardation: „fallende“ Handlung, verzögerndes Moment
5. Lösung / Katastrophe

Im Anschluss an Aristoteles hat eine große Anzahl verschiedener Erzähltheoretiker Veränderungen an diesem Ablauf und der Begriffsbildung der einzelnen Phasen vorgenommen (vgl. Weber 1998, 12ff). An den tragischen und komischen Normalformen klassischer dramatischer Verläufe hat dies aber nichts geändert.⁴¹⁰ Mit der *Normalform der Erzählung* soll im Folgenden eine Art Blaupause des grundlegenden, klassischen Erzählgerüsts bezeichnet werden. Dabei werden zwei Ausformungen dieser prototypischen Erzählfolie unterschieden: eine tragische und eine komische. Die Normalform einer Erzählung markiert einen *Anfang*, die Stelle, an der die Exposition von Raum, Zeit, Figuren, Genre- und Erzählkonventionen erfolgt, einen *Mittelteil*⁴¹¹, innerhalb dessen die Entwicklung des Spannungsbogens, Peripetien und Retardationen erfolgen und ein *Ende*, an dem eine Lösung der Konfliktspannung erfolgt.⁴¹²

⁴⁰⁸ Fünf typische Phasen der Erzählung nach Gustav Freytag in *Die Technik des Dramas* (1863): Phase I: Vorspiel – Exposition – Orientierung. Phase II: Auftauchen von Krisenfaktoren – Komplizierung. Phase III: Krise – Höhepunkt. Phase IV: Krisenabwicklung – Schlichtung – Auflösung. Phase V: Endzustand – Konklusion. Siehe auch Eder 2000.

⁴⁰⁹ Bei Aristoteles bezeichnet der Begriff ‚Anagnorisis‘ das Schema Kenntnis/Unkenntnis, das das Erkennen oder Wiedererkennen von Personen und Gegenständen, sowie die neu gewonnenen Erkenntnisse von Sachverhalten – durchaus im Sinne des psychoanalytischen Verständnisses von ‚Einsicht‘ – bezeichnen kann.

⁴¹⁰ Vgl. u.a. Axelrod 1999, 2004; Eder 2000, Field 2005, McKee 2001, Seger 2001.

⁴¹¹ Die Mitte bezeichnet hier keine Zeitstelle, sondern den gesamten Abschnitt zwischen Anfang und Ende; der Höhepunkt findet tendenziell nach zwei Dritteln der Erzählzeit statt.

⁴¹² Vgl. Bordwell 1985; Branigan 1992, 4-12; Eder 2000, Grodal 1997, 87f, 167f; Tan 1996, 58-61. Kristin Thompsons unterscheidet vier typische Abschnitte der Erzählentwicklung: Exposition (set-up), Handlungsverwicklung (complicating action), Entwicklung (development) und Höhepunkt (climax) (vgl. Thompson 1997, 62).

Die wohl bekannteste soziolinguistische, systematische Studie, auf die bis heute wiederholt als Klassiker der Erzählforschung Bezug genommen wird und die sich mit den Strukturen von Alltagserzählungen befasst, wurde 1973 von William Labov und Joshua Waletzky durchgeführt. Sie extrahierten Basisphasen in Alltagserzählungen, die in einem fixierten temporalen Ablauf stattfinden. Die von Labov und Waletzky identifizierten Erzählphasen umfassen Orientierungsteil, Komplikation, Evaluation, Auflösung und Coda, wobei die Coda nicht zwingend notwendig ist. Labov und Waletzky kommen zu folgendem Fazit:

„Die Gesamtstruktur der von uns analysierten Erzählungen ist nicht uniform, es bestehen wesentliche Unterschiede im Grad der Komplexität, in der Zahl der gegebenen strukturellen Elemente, und in der Art der Erfüllung verschiedener Funktionen. Die übersichtsweise Betrachtung der narrativen Performanz legt uns jedoch nahe, eine Normalform für mündliche Versionen persönlicher Erfahrung anzusetzen. Der Grad, in dem eine gegebene Erzählung diese Normalform approximiert, ist eine für diese Erzählung signifikante Tatsache – vielleicht signifikanter als irgendeine andere, was die Erfüllung der Ursprungsfunktion der Erzählung angeht“ (Labov/Waletzky 1973, 124).

Die Analyse der dramaturgischen Formung ist für die vorliegende Arbeit aufschlussreich, da die beiden klassischen Formungstypen (Tragik, Komik) erstens wahrscheinliche Anschlussformen vermuten lassen, weil sie zweitens mit Genrekategorien korrelieren und weil sie drittens eine Erzählung auf ihre dramaturgische Formung reduzieren, so dass sich verschiedene Erzählungen vergleichen lassen. Über die Analyse der dramatischen Formung lässt sich zudem an andere Ansätze anschließen.⁴¹³

Mary und Kenneth Gergen (1986) differenzieren im Anschluss an ihre Analyse von Erzählformen, die in Theorieentwürfen angewendet werden, drei prototypische Erzählformungen im Hinblick auf die Erreichung eines Ziels durch ein protagonistisches Prinzip: Das Ziel wird erreicht (progressive Erzählung), es wird nicht erreicht (regressive Erzählung) oder es ist keine Veränderung zu verzeichnen (stabile Erzählung). Hayden White (1973) unterscheidet im Anschluss an Northrop Fryes Typologie folgende vier ‚Modes of Emplotment‘: 1. *Romance* als Erlösungsgeschichte, die die Selbstfindung eines Helden als den Kampf zwischen Gut und Böse erzählt. 2. Die *Satire*, in der sich die unausweichliche Niederlage des Helden gegen widrige Umstände vollzieht. 3. Die *Komödie*, die von einer Versöhnung widerstreitender Kräfte durch den temporären Triumph des Helden berichtet und 4. die *Tragödie* als ansatzweise Lösung von Konflikten,

⁴¹³ Bspw. an die bereits erwähnte Typologie von Eisenmann, die Leidens-, Sieges- und Glücksgeschichten unterscheidet; vgl. Abschnitt 2.2.2.1.

deren Preis in der Vernichtung des Helden besteht (vgl. Martinez/Scheffel 2003a, 156-159).

Tragische Erzählformungen basieren auf schicksalsbedingten, unausweichlichen und unlösbaren – also qua Definition *harten* – Wertekonflikten: Der (schuldige) Held geht samt seiner Moral unter und bestätigt damit die oppositionelle Übermacht. Heldenhafte Untergänge erzielen ihre tragische Wirkung beim Publikum, wenn positiv codierte Figuren mit der notwendigen Fallhöhe ausgestattet und ‚fallen gelassen‘ werden. Die Metapher der ‚Fallhöhe‘ war ursprünglich an die so genannte ‚Ständeklausel‘ gebunden, die besagte, dass nur die Schicksale von Personen hohen Standes in dramatischen Tragödien dargestellt werden sollten, weil nur diese, im Gegensatz zu bürgerlichen Personen, über die gesellschaftliche Bedeutung verfügten, so dass ihr Verlust durch schicksalhaftes Scheitern zu bedauern wäre. Auf die Höhe der Zeit gebracht entsteht Fallhöhe, sobald das Publikum in irgendeiner Form affektiv an den Helden gebunden ist, so dass es seine Moral und Motive teilt und um den Erfolg seiner Handlungen sowie sein Leben bangt und im Falle eines dilemmaartigen Konflikts unter der Ausweglosigkeit und unter der Antizipation sowie dem narrativen Vollzug des tragischen Scheiterns leidet.

Im Gegensatz dazu unterschied sich die Komödie ursprünglich von der Tragödie, weil sie von bürgerlichen Personen handelte, die mit alltäglichen Problemen und Konflikten zu kämpfen hatten. Der harmonische Anfangszustand wird gestört, um diesen letztlich auf einem leicht über dem Anfang liegenden Harmonieniveau enden zu lassen. Die Tragikomödie bezeichnet die zahlreichen Zwischenformen der beiden Reinformen: Harmonische Ordnungen werden durch semitragische Konflikte gestört, so dass eine längere Zeitspanne affektiven Tiefgangs in eine zumeist heiter gefärbte Erlösung mündet.

Die dramaturgischen Baupläne werden in ihren tragischen und komischen Ausformungen seit der Antike mit prototypischen *affektiven* Anschlüssen in Verbindung gebracht. So erzeugt die Tragödie nach Aristoteles beim Publikum kathartische Wirkung, da sie das Publikum von Furcht und Mitleid befreie (reinige), die durch die Beobachtung der tragischen Ereignisse erregt wurden. Als somatische Anschlüsse, die die Rezeption von Komödien fördert, werden Erheiterung, Erleichterung und Lachen genannt.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Zu emotionalen, kognitiven und sinnlichen Anschlussformen in Bezug auf Genres vgl. Wuss 1999, 318ff; Brewer unterscheidet „Überraschung“, „Spannung“ und „Neugier“ als drei Typen von Affekt-

Die Reduktion eines Films auf seine dramaturgische Struktur ermöglicht es, mehrere Filme im Hinblick auf strukturelle Ähnlichkeiten zu vergleichen. Dabei werden zunächst einmal feinere Unterschiede, bspw. die ästhetische Gestaltung vernachlässigt. In dieser Weise lassen sich Filmgruppen erstellen, die aufgrund ihrer ähnlichen narrativen Grundstrukturen auch ähnliche Effektqualitäten erwarten lassen. Eine erste Unterscheidung würde Filme folglich in Bezug auf ihre *komische* oder *tragische Formung* unterteilen.

Neben der komparativen Analyse ist es auch möglich, einzelne Filme vertiefend auf ihre narrativen Besonderheiten zu untersuchen. Diese werden dabei als Abweichungen von der Normalform aufgefasst, und die Analyse erfasst die maßgeblichen Merkmale der abweichenden Bereiche. So lässt sich bspw. David Lynchs *LOST HIGHWAY* als streng gerahmte Erzählung mit zwei Narrationsbrüchen beschreiben, wobei die erste Erzählung inhaltliche Spannung aufbaut, während die zweite mit zahlreichen, aber nicht eindeutigen Bezügen die erste Erzählung aufgreift und damit die inhaltliche Spannung in formale Spannung transformiert. So kombiniert Lynch in *LOST HIGHWAY* verschiedene durchaus klassische Formen (bspw. des inhaltlichen Spannungsaufbaus) zu einem individuellen Gebilde, das mit der sorgfältigen Komposition aus bekannten Einzelformen eine durchaus anspruchsvolle Rezeptionsvorlage bietet.

Letztlich sind Filme, die von der Normalform abweichen, zumeist aus prototypischen Einzelementen zusammengesetzt, die lediglich individuell kombiniert werden. Ihre Funktionsweise, d.h. die Spannbreite der von ihnen beabsichtigten rezeptiven Effekte, lässt sich daher in Abgrenzung zur Normalform erläutern.⁴¹⁵ Das liegt vor allem daran, dass die Erwartungen des Publikums höchstwahrscheinlich auf die narrative Normalform ausgerichtet sind, da diese – zumindest in der westlichen Welt – als Schema erlernt wird.

strukturen (vgl. Brewer 1985, 169). Siegfried J. Schmidt bezeichnet „Mediengattungen“ als „symbolische Ordnungen, die in Form kollektiven Wissens Kommunikationen organisieren [...]“ (Schmidt²1996 [1994], 164ff). Siehe zu Genres und ihren rezeptiven Folgen auch Grodal 1997 und zu dem Konzept der „emotion episodes“ vgl. Tan 1996, 62.

⁴¹⁵ Typische Abweichungen von der Normalform, die aber in Relation zu ihr stehen, finden sich im Bereich der Spielformen. Zu Spielformen im Spielfilm siehe Leschke/Venus 2007, darin insbesondere die Beiträge von Liebrand 2007 und Heidbrink 2007.

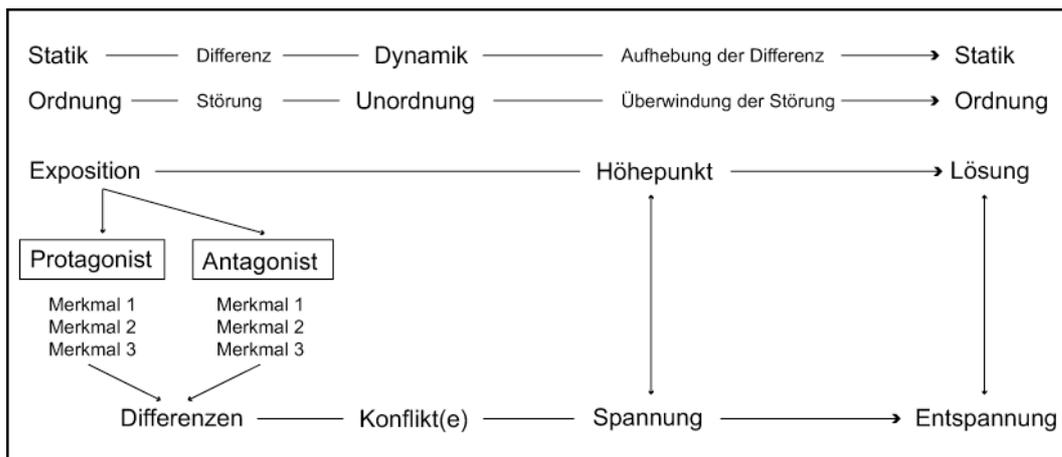


Abb. 3: Strukturen der Normalerzählung

Die Erzählung beginnt mit einer ersten Differenz, die den statischen Zustand einer Ordnung ablöst, zumeist tritt diese als Störung durch das antagonistische Prinzip ein. Die Erzählung gewinnt an Dynamik, die Übermacht des antagonistischen Prinzips bewirkt eine Unordnung im Wertgefüge. Im Bereich der figuralen Strukturen trifft ein Protagonist mit positiv bewerteten Merkmalen auf einen negativ gekennzeichneten Antagonisten. Beide verfügen über differente Intentionen, Motive und Ziele, so dass sich ein Konflikt ergibt, der auf rezeptiver Seite für Spannung sorgt, da die präferierten Werte bedroht sind. Auf dem Höhepunkt der dramaturgischen Struktur wird der Konflikt ausgetragen, das protagonistische Prinzip gewinnt, und es tritt wieder eine statische Ordnung ein, die sich rezeptiv als Entspannung entfaltet.

5.4 Spannungsredundanzen und Spannungsverschleiß

Ein Zuschauer, der sich der Beobachtung eines Films widmet und die zur Verfügung gestellten Informationen beobachtend introjiziert und intern prozessiert, setzt sich einem bestimmten Spannungsgeschehen aus, das sehr wahrscheinlich zu Anschlussgeschehen führt. Die Intensität des Spannungserlebens, das durch bekannte Reizkonfigurationen erzeugt wird, verfällt mit zunehmender Vertrautheit, weil sich Strukturen herausbilden, Selektionen gebunden werden und generalisierende Sinnverweisungen greifen, so dass die Differenzprozessionen nur noch wenig Aufwand kosten. Aus diesem Grund besteht ein Verlangen nach *kontrollierter Varianz*⁴¹⁶, die für partiell vertrautes Spannungsgeschehen mit geringer Abweichung sorgt, so dass Herausforderungen entstehen, ohne dass die notwendigen Adaptionen zur langfristigen Überforderung führen.

Im Verlauf der Mediensozialisation werden im Rahmen adaptiver Prozesse neue Informationen an bestehende Kategorien und Schemata *assimiliert* und im Fall einer nicht integrierbaren Information werden die Kategorien und Schemata entsprechend *akkommodiert*. Es wird zuerst die Vorstellung der *Normalform einer Erzählung* geprägt, anhand derer sich dann Folien für typische Abweichungen (Genres) ausbilden. Die Variantenbildung sorgt im weiteren Verlauf für den steten Ausbau des Musterwissens, so dass wahrscheinlich ein Verschleiß bekannter Spannungskonstellationen stattfindet.⁴¹⁷

Von besonderem Interesse ist der Bereich der *Wiederholung von präferierten Spannungsverläufen*, die die Formationen von Merkmalsredundanzen in den so genannten ‚Lieblingsfilmen‘ eines Rezipienten betrifft. Schließlich muss es einen Grund dafür geben, dass sich bestimmte Spannungsformationen trotz Wiederholung nicht abnutzen und es trotz mehrfach wiederholter Rezeptionen nicht zur Beschreibung von Langeweile und Desinteresse kommt, als herrsche eine Art *Abnutzungshemmung*, die mit dem Verlangen nach *wiederholter Affirmation* einhergeht.

⁴¹⁶ Der Begriff der kontrollierten Varianz bezeichnet nach Leschke ein „Minimum an Differenz, das einzelne Produkte [trotz industrieller Produktion; HH] kenntlich werden lässt“ (Leschke 2001a, 222): „Die kontrollierte Varianz ist quasi der Bodensatz dessen, was von dem ästhetischen Prinzip in der medialen Form als Mindestmaß übrig geblieben ist, [...]“ (ebd., 223). Bordwell beschreibt das Verhältnis von Redundanz und Komplexität (vgl. Bordwell 2006, 78) sowie die Relation von Tradition und Innovation von Hollywood-Filmen innerhalb flexibler Grenzen (vgl. Bordwell 2006, 103).

⁴¹⁷ Das ist bspw. der Fall, wenn bestimmte Erzählmuster ihren Reiz verlieren oder wenn sich mental-somatische Effekte im Bereich der sinnlichen Ästhetik abnutzen.

Durch die Analyse der Filmpräferenzen einer Person lässt sich ein individuelles Spannungssubstrat in Form von *redundanten Merkmalsmustern* extrahieren. Diese können sich in jeder der genannten Spannungsdimensionen ansiedeln, also: *narrativ*, *ästhetisch* oder *referentiell* verankert sein. Sie können *narrativ* als spezifische Themen, Plot-Typen, Subjekt-Objekt-Relationen oder Figurenkonstellationen vorliegen oder im Bereich der *ästhetischen* Formung als präferierter Stil zu beobachten sein. Im Bereich *referentieller* Spannungen betreffen sie möglicherweise die Konfrontation der kritischen Welt-haltung eines Rezipienten mit alternativen Utopien. Spannungskonstellationen, die in steter Wiederholung mit hoher Begeisterung rezipiert werden, verweisen darauf, dass die durch sie reaktualisierten *Sinnformen* für den Rezipienten eine besondere Valenz aufweisen, die sowohl positiv als auch negativ metaevaluiert werden kann.

Aufschlussreich sind die *Sinnformen* einer Person vor allem, weil sie *gerade wegen* ihrer wiederholten Verarbeitung für wenig Operationsaufwand sorgen, so dass sie eigentlich überhaupt nicht als bemerkenswert verbucht werden sollten. Bemerkenswert sind ja eher diejenigen Beobachtungen, die für Irritabilität sorgen. Im Gegensatz zu neuen Spannungskonstellationen, auf die adaptiv reagiert werden muss, sollten freiwillig wiederholt rezipierte Spannungsmuster langweilen. Wenn sie dies nicht tun, dann müssten sich durch eine strukturelle Analyse *funktionale Qualitäten* eruieren lassen, die erklären, warum die Wiederholung nicht zum Rezeptionsabbruch führt. Sie müssen also eine Funktion für den Zuschauer erfüllen: Sie können diese bspw. wiederholt erheitern, entspannen oder zum Nachdenken anregen aber auch erschrecken und an die weltliche Misere erinnern. Letztlich kann, ausgehend von diesen als redundant markierten *Sinnformen*, lediglich kommunikativ erforscht werden, in welcher Beobachtungsrelation der Rezipient zu diesen *Sinnformen* steht.

6 Die Analyse der filmischen Erzählung

6.1 NARRATION

Ein Beobachter, der einen Sachverhalt beobachtet, nutzt das Schema der Narration im Umgang mit Komplexität. Im systemtheoretischen Setting findet Filmanalyse durch Rekursionen auf systemintern vorliegende Beobachtungsergebnisse, die als generalisierte Sinnverweisungen vorliegen, statt. Dabei wird der Film als quasi-ontologische, zeit-kleine Ausfaltung behandelt, deren Merkmale, Eigenschaften, Charakteristika, Definitionen, Elemente⁴¹⁸ oder auch Strukturen sich beobachten, d.h. erkennen und benennen lassen. Unter diesen Prämissen soll die Analyse von narrativen Filmen hier als Differenzanalyse konzipiert werden. Erzählungen werden dabei als Sachverhalte begriffen, denen im Rezeptionsprozess qua Beobachtung Dynamik verliehen wird. Diese Dynamik entsteht durch eine erste beobachtete Zustandsänderung, die – abstrakt formuliert – nicht mehr ist als eine erste Differenz: Eine Situation wird durch diese erste Abweichung verändert, und weitere Differenzen sorgen für weitere Entwicklungen in Form von Handlungen, Ereignisfolgen, Geschehensabläufen o.ä.

In der retrospektiven Beobachtung verfügen Erzählungen über Grenzen und weisen einen Anfang und ein Ende auf, zwischen denen sich in der Erzählzeit sukzessive eine Entwicklung durch Handlungs- und Ereignisfolgen vollzieht; diese Entwicklung muss sich nicht notwendiger Weise in chronologischer Abfolge über die erzählte Zeit erstrecken. Die Tatsache, dass Erzählprozesse sukzessiv ablaufen, heißt allerdings nicht, dass auch stets linear erzählt wird, denn mit Hilfe narrativer Techniken des jeweiligen Erzählmediums kann die Zeitstruktur beliebig modelliert werden. So kann im Film bspw. durch Parallelmontage der Eindruck von Simultaneität erzeugt werden.

Die strikt lineare Erzählweise ist ein Merkmal trivialer Erzählungen, die z.B. vorrangig in Erzählangeboten für Kinder vorkommt. Zumeist weichen jedoch sogar triviale Erzählungen durch Vorausblicke oder Rückblenden von einer chronologischen Darstellung der Ereignisse ab. Die Begriffe ‚Anfang‘ und ‚Ende‘ können die erste und letzte Szene des Films betreffen – dann beziehen sie sich auf die Darstellung des ‚su-

⁴¹⁸ Innerhalb kultureller Konventionen bieten sich, je nach Beobachtungspräferenz, sehr verschiedene Elemente an: Figuren, Gegenstände, das Erzählgeschehen, Szenen, Bilder, Sätze, Interpunktionszeichen, Seiten eines Romans, Kapitel einer DVD, aber auch der Erzähler, seine Stimme oder die Dramaturgie. Die hier explizierte Analyse wird an folgenden *bereits synthetisierten intranarrativen Entitäten* ansetzen: Figur, Handlung und Ereignis.

jets‘; sie können sich aber auch an der ‚fabula‘ orientieren und das erste oder letzte Ereignis eines Geschehenszusammenhangs bezeichnen. Das Ende der ‚fabula‘ kann also an den Anfang des ‚sujets‘ gerückt werden.

Der ‚Plot‘⁴¹⁹ ist die auf ein Minimum reduzierte Darstellung des Inhalts und der Kausalstruktur einer Erzählung und akzentuiert die konstruktive Formation von Handlungen (durch Figuren) und Ereignissen des Erzählgeschehens.⁴²⁰ Der Plotbegriff ähnelt somit dem Fabelbegriff, beide beziehen sich auf die basalen Verknüpfungen der Begebenheiten (vgl. Wuss 1999, 90). Die sprachliche Zusammenfassung eines Plots in einem Satz bewirkt eine strukturelle Reduktion der Erzählung und enthält die Beschreibung der dominanten – oder einer untergeordneten (Subplot) – Handlungs- oder Ereignissequenz.⁴²¹ Wer eine Erzählung im Hinblick auf ihren Plot beobachtet, abstrahiert von der individuellen Erzählung, indem er sie von Überschüssen befreit und sie auf ihren kausalen Geschehensverlauf reduziert. Die Aktualisierung eines bestimmten Plots hebt die kausallogische Formung und die kohärente Zentrierung einer Erzählung hervor.

Der Begriff des ‚Emplotment‘⁴²² besagt, dass die normative und konfliktdeterminierte Darstellung eines Sachverhalts stets eine dramaturgische Formung mit sich führt: Die Selektion der erzählten Elemente, sowie ihre Ordnung und Präsentation, erzeugen den Eindruck einer kausallogischen Verknüpfung, die beim Publikum für Annahmen

⁴¹⁹ Seit E.M. Forsters *Aspects of a Novel* gilt, dass zum Plot die Beschreibung einer Ereignisfolge *und* die kausale Beziehung zwischen den Ereignissen gehören: „We have defined a story as a narrative of events arranged in their timesequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. ‚The king dies and then the queen died.‘, ist a story. ‚The King died, and then the queen died of grief‘, is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it. [...] If it is a story we say ‚and then?‘ If it is a plot we ask ‚why?‘“ (Forster 1974, 93f).

⁴²⁰ Im Plot sind strukturelle und thematische Anteile enthalten. Durch die Reduktion von narrativen Überschüssen wird die formale Verfasstheit einer Erzählung betont: So impliziert die Kombination eines Romance-Plots als Dreiecksgeschichte sowohl Themen (Liebe, Konkurrenz, Eifersucht) als auch die formalen Qualitäten einer ‚dreieckigen‘ Konfliktstruktur.

⁴²¹ Bordwell bezeichnet den ‚roten Erzählfaden‘ als ‚verbal synopsis‘ (Bordwell 1985, 49). Der Plotsatz zu James Joyces Roman *Ulysses* könnte etwa lauten: „Ein Tag im Leben des Annoncenakquisiteurs *Leopold Bloom* in Dublin.“

⁴²² Der Emplotment-Begriff geht auf die These des Historikers Hayden White zurück, die besagt, dass historische Fakten ebenso narrativiert vorliegen wie fiktionale Erzählungen: „Yet, I would argue, histories gain part of their explanatory effect by their success in making stories out of mere chronicles; and stories in turn are made out of chronicles by an operation which I have elsewhere called ‚emplotment‘. And by emplotment I mean simply the encodation of the facts contained in the chronicle as components of specific kinds of plot structures [...]“ (White 2001, 223). Siehe dazu auch Bruner: „A good story and a well-formed argument are different natural kinds. Both can be used as means for convincing another. Yet what they convince of is fundamentally different: arguments convince one of their truth, stories of their lifelikeness. The one verifies by eventual appeal to procedures for establishing formal and empirical truth. The other establishes not truth but verisimilitude“ (Bruner 1996, 11). Zum therapeutischen Emplotment-Begriff siehe Hermans 2004, 22f.

über die Motivation des Geschehens und die Motive der handelnden Aktanten sorgt. Es müssen allerdings weder eine rekonstruierbare zeitliche Entwicklung der fabula noch eine explizite kausale Verknüpfung oder Motivierung von Ereignissen vorliegen, damit ein wahrgenommener Sachverhalt als Erzählung beobachtet wird, denn das Sinntier Mensch neigt prinzipiell dazu, für die notwendigen Zusammenhänge zu sorgen.⁴²³ Die Unhintergebarkeit des Emplotments eines narrativ dargestellten Sachverhalts im Sinne einer *narrativ-dramatischen* Formung schließt allerdings nicht aus, dass stets auch andere Formungen möglich sind.⁴²⁴

Erzählungen sind im weitesten Sinne als dramaturgisch geformte Darstellungen von sozialem Geschehen zu verstehen, die sich innerhalb eines begrenzten Zeitabschnitts entwickeln: Sie bestehen aus Handlungs- und Ereignisfolgen, die eine mehr oder weniger überraschende, im Nachhinein *logisch* (Kausal-/Finalstruktur), *plausibel* (motivationale Struktur) respektive *legitim* (normative Struktur) wirkende Auflösung eines thematisch dominierenden Konflikts mitsamt seiner Nebenkongflikte darstellen.

Erzählungen lassen sich als systematische Strukturmodelle beobachten und beschreiben. Innerhalb dieser Systeme befinden sich narrative Entitäten, die bestimmten Ordnungen und Entwicklungsroutinen unterliegen, so dass sich narrationsübergreifend Strukturen ausbilden, die sich auch am Einzelfall systematisch beschreiben lassen.

6.1.1 Die drei zentralen narrativen Entitäten

Die drei *zentralen narrative Entitäten* (*Figuren*, *Handlungen* und *Ereignisse*) werden im Rezeptionsverlauf durch die Beobachtung synthetisiert. Es sind *Vereinheitlichungen* zentraler Elemente der Erzählung aus der Sicht eines Beobachters. Sie beruhen auf den Entscheidungen eines Beobachters, diese drei Elemente innerhalb der steten Wahrnehmung des filmischen Geschehens zu fokussieren. Figuren, Handlungen und Ereignisse stehen in einem engen Wechselverhältnis zueinander.

Figuren sind Handlungsträger und aus dem Handlungsverlauf ergibt sich die Dynamik einer Erzählung, die hier als Konfliktstruktur aufgefasst wird. Neben Handlungen geschehen in einer Erzählung Ereignisse (bspw. Vulkanausbrüche, Hochzeiten, Kriege und Krankheiten). Für Handlungen und für Ereignisse werden von Beobachtern Ursa-

⁴²³ Siehe Heider/Simmel 1944.

⁴²⁴ Hayden White unterscheidet in *Metahistory* (1991 [1973]) drei grundsätzliche Antwortformen auf die Sinnfrage: Erklärung durch formale Schlüsse (Argument), durch narrative Strukturierung (Emplotment) oder durch ideologische Implikation.

chen, Gründe und Motive konstruiert. Dabei erscheinen Handlungen im Gegensatz zu Ereignissen *narrationsintern* motiviert, denn Zuschauer unterstellen den Figuren Motive, Intentionen und Ziele, von denen sie meinen, dass diese ihre Handlungen begründen. Ereignisse treten entweder als Konsequenzen von Handlungen auf (bspw. eine Hochzeit) oder sie passieren einfach ohne erkennbaren Grund (bspw. der Ausbruch eines Vulkans). Folglich werden Ereignisse *innerhalb* einer Erzählung nicht motiviert. Narrationsextern, d.h. ‚außerhalb‘ der Erzählung, werden sie allein dadurch ‚begründet‘, dass sich die Erzählinstanz für ihren Einsatz entschieden hat.⁴²⁵

6.1.1.1 Figur

Figuren nehmen in Erzählungen eine äußerst wichtige Stellung ein und sind, metaphorisch gesprochen, die *primären Rezeptionsanker*. Sie wurden als abstrakte und kommunikativ wirksame Strukturen bezeichnet, die qua Beobachtung als interne Beschreibungen synthetisiert werden.⁴²⁶ Im Rezeptionsverlauf werden die Figurenvorstellungen stetig aktualisiert und im retrospektiven Rückgriff quasi-ontologisch fixiert. Sie lassen sich als Merkmalscluster begreifen und entsprechend analysieren. Im Analysefokus formalistisch-strukturalistisch operierender Beobachtungsroutinen bestehen sie demzufolge aus Merkmalen, die ihnen unmittelbar zugeordnet sind und die *Figurenkonzeption* betreffen. Die Merkmale mehrerer Figurenkonzeptionen eines Films stehen in einem strukturierten Verhältnis zueinander und bilden wiederum hierarchische Ordnungen aus, die die *Figurenkonstellation* des Films etablieren. Rezipienten haben Beobachtungspraxen ausgebildet, innerhalb derer sie prototypische Zuordnungen sehr schnell erkennen und anhand konventioneller Merkmalsstrukturverläufe interpretieren.

Die unzähligen Figurenmerkmale werden im Rahmen der *personenzentrierten Film-analyse* in drei Kategorien eingeteilt:

- a) *äußere*
- b) *innere* und
- c) *soziale* Merkmale.

Die erste Gruppe beinhaltet Merkmale, die das *Äußere* einer Figur betreffen und ihr zeichenhaft verliehen werden, etwa ein Körper, ein Gesicht, ihre Kleidung. Über *äußere*

⁴²⁵ Als anschauliche Beispiele mögen die zahlreichen Kriege in Kriegsfilmern, der Sturm in TWISTER oder die Unfälle in SLIDING DOORS gelten.

⁴²⁶ Vgl. in Abschnitt 6.5.

Merkmale können sich größere Zuschauergruppen vergleichsweise schnell einigen, weil die Zeichen in den allermeisten Fällen wenig Deutungsspielraum geben. Dass *Pumuckl* rote Harre hat, eine grüne Hose und ein gelbes Hemd trägt, dürfte von den wenigsten Zuschauern bestritten werden. *Äußere* Merkmale sind in den allermeisten Fällen auch sozial codiert und verraten u.a. etwas über die Zeit, die Gesellschaftsschicht und die politische Einstellung einer Figur.

Die zweite Gruppe enthält die *inneren* Merkmale. Diese lassen sich nicht unmittelbar beobachten, denn sie werden nicht zeichenhaft auf die Leinwand projiziert. Die imaginativ zusammengesetzten Figurenvorstellungen werden auch mit Vorstellungen über ihr ‚inneres‘, d.h. psychomentrales Geschehen, angereichert. Ihnen werden nicht nur Motive und Moralvorstellungen zugeordnet, sondern u.U. auch komplexe Charakterzüge, situative Emotionen oder gar Erinnerungen an eine Vergangenheit. Bei Aussagen über Motive, Intentionen, Ängste oder auch Vorlieben von Figuren handelt es sich demzufolge schlicht um Unterstellungen, die an die Imagination einer Figur herangetragen werden. *Innere* Merkmale werden den Figuren durch die interpretativen Synthesen der Zuschauer verliehen, und es besteht im Einklang mit den *Implikationseigenschaften des medialen Materials* ein mehr oder weniger großes Deutungsspektrum. Ob eine einzelne Zuschauerin oder das ganze Publikum der Meinung ist, dass eine Protagonistin den Protagonisten liebt, ist eine Frage, die u.a. von der Eindeutigkeit und der Deutlichkeit der diegetischen Zeichen abhängt.

Wenn einer Figur Motive oder Intentionen unterstellt werden, werden die gleichen Imaginationsroutinen eingesetzt, die in der alltäglichen Beobachtung bei der Unterstellung von Personenmotiven und -intentionen greifen. Es handelt sich um imaginativ-hermeneutische Konstruktionen, die auf Beobachtungsbasis Ziele und Gründe für die Handlungen und das Verhalten von Figuren errechnen. Die Vorstellungen von Motiven und Intentionen sind sowohl für die Beobachtung von Erzählungen als auch für die Beobachtung von Alltagsbeobachtungen sehr folgenreich, denn sie bilden die Basis für die Evaluation von sozialen Prozessen.⁴²⁷

Während sich die ersten beiden Merkmalsgruppen auf die Figur an sich beziehen, deuten die *sozialen* Merkmale bereits in Richtung Figurenkonstellation, denn sie verorten eine Figur im sozialen Gefüge, das eine Erzählung präsentiert. *Soziale* Merkmale

⁴²⁷ Zu Handlungszielen und -zwecken sowie unterschiedlichen Motivformen siehe Abschnitt 8.1.1.2.

betreffen Dimensionen des intersozialen Vergleichs und treffen Aussagen über die gesellschaftliche, ökonomische, kulturelle, politische, institutionelle Stellung einer Figur, die – im Gegensatz zu *Pumuckls* rotem Haar – immer auch etwas über den Status anderer Figuren aussagt. So lässt sich eine Figur in Relation zu anderen Figuren u.a. im Hinblick auf ihren sozialen Status, die Macht- und Herrschaftsverhältnisse, die Genderrelationen und die ethnischen Bezüge verorten.

Anhand dieser drei Merkmalsgruppen können Figuren relativ zügig systematisch verglichen werden, obwohl ihre Merkmale prinzipiell unendlich sind. Doch die etablierten Strategien der Figurendarstellung betonen vor allem diejenigen Merkmale, die für die Entwicklung des Erzählgeschehens wichtig sind. Das betrifft vor allem diejenigen Merkmale, die mit den Handlungen einer Figur korrespondieren, d.h. ihre Intentionen, ihre Motive, ihre Ziele und ihre Moral. Sogar die Hauptfiguren einer Erzählung drängen der Beobachtung eigentlich nur eine eng begrenzte Anzahl von Merkmalen auf, von denen nur die wenigsten für die Entwicklung des Plots unbedingt notwendig sind. So verweisen die primären Charakterisierungen von Antagonist und Protagonist zumeist direkt auf die unversöhnlichen und damit konstitutiven Motive für den Konflikt. Das heißt aber nicht, dass Figurenmerkmale, die keine Plotrelevanz aufweisen, überflüssig oder gar unwichtig wären. Gerade die ornamentale Ausstattung bewirkt, dass Figuren ihr Faszinationspotenzial freisetzen oder gar zu Kultfiguren werden. Und der Eindruck von Individualität oder Authentizität entsteht im Auge des Betrachters durch wohlkomponierte Merkmalskombinationen, etwa ambivalente Aussagen einer Figur, die als innere Zerrissenheit oder Zweifel interpretiert werden.

Im Bereich der *Figurenkonstellation* werden die Bezüge der Figuren zueinander beschrieben. Typische Parameter sind die Anzahl der Figuren, ihre funktionale Integration in die Plotstruktur (Haupt- und Nebenfiguren) und die etablierte hierarchische Ordnung.

Versucht man nun, innerhalb der figuralen Merkmalskategorien Differenzen zu erfassen, wird man gerade in massenmedialen Erzählungen häufig feststellen, dass einige der beobachteten Merkmale überraschend eindeutig konträr zueinander positioniert worden sind: Wenn der Antagonist sich durch Mut auszeichnet, ist es sehr wahrscheinlich, dass der Protagonist sich durch Merkmale auszeichnet, die ihn als feige, ängstlich oder zögerlich charakterisieren. Das liegt daran, dass sich durch möglichst klare Differenzen deutlicher und eindeutiger wahrnehmbare und damit auch leichter verständliche Konflikte erzeugen lassen. Auch Entwicklungen wie bspw. Lernprozesse, die Figuren

im Narrationsverlauf durchlaufen, lassen sich innerhalb konträr zueinander stehender Werte einfacher nachvollziehen. Deutliche und eindeutige Gegensätze sind, das zeigt ihre Verortung innerhalb der *Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials*, ein Kennzeichen für triviale Erzählungen; selbstredend können die Eigenschaften und Motive von Figuren auch implizit, opak und monovalent bleiben.⁴²⁸

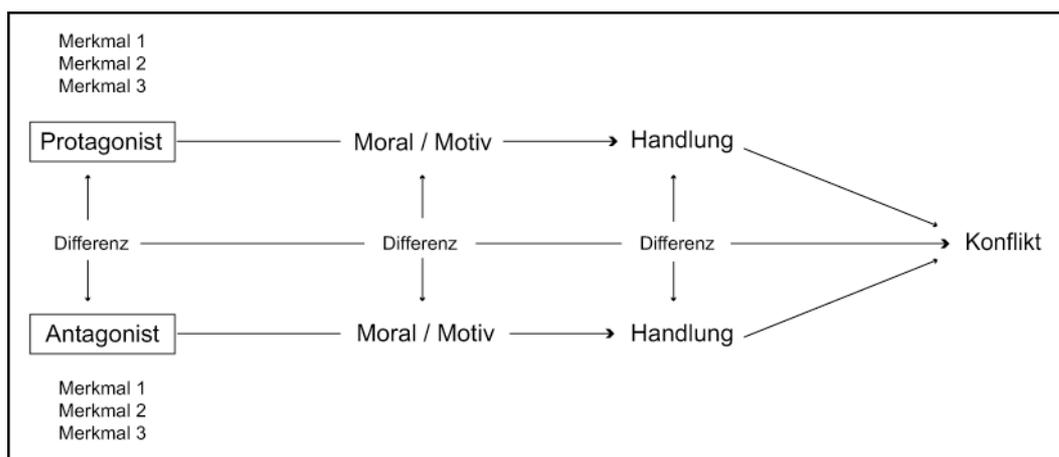


Abb. 4: Figurenkonstellation und Konfliktstruktur

Klassischerweise wird die Konfliktstruktur einer Normalnarration anhand von dichotom strukturierten Differenzen zwischen den normativen Merkmalen und Motiven von einem oder mehreren Protagonisten und einem oder mehreren Antagonisten aufgebaut; häufig wird der Konflikt weiterhin sozial codiert.⁴²⁹ So kann jeder einzelnen Figur innerhalb der Figurenkonzeption eine Moral, eine normative Stellung und ein sozialer Status im figuralen Gefüge zugerechnet werden.⁴³⁰

Die Figurenkonstellation gibt weiterhin wichtige Hinweise auf mögliche *Sinnformen*, die durch die Beobachtung einer Erzählung (re-)aktualisiert werden können.⁴³¹ Häufig verweisen die formalen Aspekte typischer Plotstrukturen und die Muster von Figurenkonstellationen aufeinander und verweisen auf typische Themen: In Dreiecksgeschich-

⁴²⁸ Siehe bspw. den Film *BINJIP*.

⁴²⁹ Auch nicht anthropomorphe Entitäten, etwa eine Welle oder ein Wirbelsturm, können das antagonistische Prinzip ausfüllen.

⁴³⁰ Leschke spricht von einem gewichteten System normativer Merkmale (vgl. Leschke 2001a, 226).

⁴³¹ Die psychoanalytische Literaturwissenschaft geht davon aus, dass Figurenkonstellationen unmittelbar biografisch rückgebunden werden: „Der Leser antwortet auf diese Figurenkonstellation mit einem affektiven Response, der sich aus der Geschichte seiner Objektbeziehungen herleitet“ (Gesing 1990, 46).

ten geht es häufig um Liebe, Konkurrenz und Eifersucht;⁴³² die aus einer Summe von exakt aufeinander abgestimmten professionellen Einzelhandlungen konzipierten Raub-Plots der Heist-Movies arbeiten zumeist mit Gruppenfiguren;⁴³³ Romance-Plots, ebenso wie Entwicklungs- und Bildungsgeschichten bedienen sich einer dyadischen Figurenkonstellation, etwa als Liebespaar oder als asymmetrisch angelegte Schüler-Mentor-Beziehung. Jede Figurenkonstellation wird spezifiziert, indem die Figuren mit weiteren Merkmalen ausgestattet werden. Dabei werden die narrativen Verlaufsoptionen durch die Vergabe konkreter Merkmale dezimiert. So legt bspw. die Merkmalskombination ‚alter Mann‘ und ‚junge Frau‘ verschiedene mögliche Relationen nahe, die jeweils Vorgaben für die Ausgestaltung eines Plots machen: u.a. Mentor – Schülerin, Vater – Tochter, Liebhaber – Geliebte.

Die Erwartungen des Publikums an die Entwicklung des Plots entwickeln sich im Einklang mit der Verteilung weiterer Merkmale. Je mehr Merkmale der Beziehung bekannt sind, desto zielsicherer werden thematische Prognosen, weil sich im Anschluss an die kulturell etablierte Schematik eines Themas bestimmte Fragen aufdrängen, die von der Erzählung beantwortet werden müssen, wenn sie das Interesse des Publikums erhalten soll. So hegen Mentoren und Väter prinzipiell kein erotisches Interesse an ihrer Schutzbefohlenen bzw. ihrer Tochter. Wenn doch ein erotisch-sexuelles Interesse sichtbar wird, dann droht im zweiten Fall Inzest und im ersten die Entwicklung einer sexuellen Beziehung in einem Abhängigkeitsverhältnis – im schlimmsten Fall mit einer Minderjährigen. Im Fall von Inzest, sexueller Nötigung oder Verführung Minderjähriger drängen sich moralische und rechtliche Fragen auf, die in der Narration geklärt werden müssen.

Figuren lassen sich im Narrationsverlauf verändern, d.h., sie können von einem Schema weg in die Nähe eines anderen gerückt werden, indem man ihnen neue Merkmale zugeweiht. Ein sehr fürsorglicher und überbesorgter Mentor tendiert zum Schema einer Vaterfigur (vgl. *THE MILLION DOLLAR BABY*), ein Liebhaber, dessen sexuell-erotische Interessen versiegen, tendiert zum Vater oder Mentor. Das Verhältnis lässt sich umkehren, indem der ‚alte Mann‘ extrem schwach und die ‚junge Frau‘ sehr stark cha-

⁴³² Bei Psychoanalytikern könnte das Schema ‚Oedipus-Komplex‘ aktiviert werden, bei systemisch arbeitenden Familientherapeuten die Triade von Mutter, Vater und Kind. Transaktionsanalysten denken vielleicht an das Opfer-Offender-Schema in den Spielen von Eric Berne oder an das Drama-Dreieck nach Stephen Karpman (vgl. Schlegel 2002, 44f).

⁴³³ Vgl. Venus 2007.

rakterisiert wird. Dann liegen wiederum andere, kulturell verankerte Deutungen nahe, die dem invertierten Verhältnis schematisch ähneln: Mutter – Sohn, Lehrerin – Schüler⁴³⁴, Chefin – Untergebener, Krankenschwester⁴³⁵ – Patient etc.

Die filmanalytische Arbeit mit den Schemata, die durch die Beobachtung der Figurenkonzeption oder -konstellation aufgerufen werden, verdeutlicht, wie psychoanalytische Analysen in die Interpretation kippen. Für andere Beobachter bleiben die Aussagen eines Beobachters so lange nachvollziehbar, wie Ähnlichkeiten zwischen den Merkmalen einer konkreten Figurenkonstellation oder -konstellation mit soziokulturell etablierten Schemata festgestellt werden, etwa wenn eine Ehefrau sich ihrem Partner gegenüber überfürsorglich verhält, so dass sie als mütterlicher Typ bezeichnet wird. Nicht nachvollziehbar sind weitere Schlüsse, die die Merkmale des Mutter-Schemas auf die Figur der Ehefrau übertragen oder gar Merkmale des Sohn-Schemas auf die Figur des Ehemanns.

Es ist also durchaus erhellend, eine Figurenkonstellation zu beschreiben und ihre Ähnlichkeit zu soziokulturell dominant vertretenen Schemata zu bestimmen, denn diese sind maßgeblich für die Erwartungen des Publikums. Der Rückschluss von einem soziokulturellen Schema auf die Entwicklung der Erzählung ist demnach nicht möglich, sondern stellt einen *interpretativen* Beobachtungsakt dar und sollte als ebensolcher gekennzeichnet werden.

Figurenanalyse

Die Gefahr einer Figurenanalyse liegt vor allem darin, dass sie in einer unendlich langen Liste von Figurenmerkmalen mündet, so dass sie eine eher unspezifische Beschreibung der Figur abgibt.⁴³⁶ Die Herausforderung für jede Figurenanalyse besteht aber darin, dass die immense Merkmalsmenge kategorisiert und strukturiert werden muss. Neben den drei genannten Gruppen von Figurenmerkmalen ist die strukturelle Verfasstheit der Figurenmerkmale in Relation zur gesamten Erzählung relevant. Denn aus den

⁴³⁴ Bezeichnenderweise gibt es nur wenige Mentorinnen, die es zu entsprechendem Expertentum in einer Disziplin gebracht haben und ihr Wissen systematisch weitergeben wie bspw. *Mr. Kesuke Miyagi* (Pat Morita) in *KARATE KID* oder *Pai Mei* (Chia Jui Liu) in *KILL BILL VOL. II*.

⁴³⁵ Zu Müttern, roten und weißen Frauen sowie roten und weißen Krankenschwestern siehe Theweleit 1977.

⁴³⁶ Jannidis sieht die Lösung für das Problem der „ungeheure[n] Informationsfülle“ (Jannidis 2004a, 17) zum einen in der gegebenen Ordnung des Materials (vgl. ebd., 18) und zum anderen in der Fähigkeit eines Beobachters, „regelhafte Zusammenhänge zu erkennen und daher relevantere Kriterien von weniger relevanten zu unterscheiden“ (ebd., 18).

Figurenmerkmalen werden sowohl die Moral- als auch die Konfliktstruktur einer Erzählung abgeleitet, d.h., beide entstehen durch die Interpretationsleistungen der Rezipienten, die auf der Beobachtung dieser Merkmale und ihren Relationen zueinander beruhen. Anders formuliert bedeutet dies, dass die Figurenanalyse erleichtert wird, wenn Figuren als Merkmalsmengen funktionale Bestandteile der Erzählstrukturen sind, die in systematischem Verhältnis zueinander stehen. Figuren können auch als strukturelle Einlassungen in die Moral- und Konfliktstrukturen eines Films bezeichnet werden. Diese figuralen Strukturverläufe lassen sich durch die Einzelanalysen von Szenen erfassen, die an kritischen dramaturgischen Stellen zu finden sind: am Anfang bei der Exposition, an den Wende- und Höhepunkten des Konflikts und am Ende der Erzählung.

Es wurde bereits ausgeführt, dass vor allem die normativen Strukturen für die Zuschauer-Figuren-Beziehung maßgeblich sind. Daher ist auch die Abtastung der *normativen Merkmale*, die einer Figur zugeordnet werden, besonders wichtig für die Erzählanalyse. Sie sind ein zentraler Bestandteil der Konfliktstruktur, die eng mit dem Plotgerüst der Erzählung korrespondiert. Sie gehören in die Gruppe der *inneren* Merkmale und werden durch die Beobachtung von Figurenhandlungen bestimmt.

In der Exposition erfolgt die erste Präsentation der Figur, so dass zuerst einmal vor allem die äußeren Figurenmerkmale und ihre sozialen Implikationen in den Fokus der Beobachtung rücken. Schon aus der Einführung der zweiten Hauptfigur ergeben sich weitreichende Annahmen, die die mögliche Plotkonstruktion und dazu passende Dramaturgieverläufe betreffen. Die weitergehende Beobachtung der Handlungs- oder Sprechakte einer Figur legt die Grundlage für Interpretationen, die sich auf ihre Motive, Intentionen und Handlungsziele richten. Dabei ist neben der Beobachtung der *Handlungen* und *Sprechakte* auch die Beobachtung des *Verhaltens* von großer Bedeutung, da es Rückschlüsse auf die Stärke, die Sicherheit und die Professionalität einer Figur ermöglicht – alles Faktoren, die für die Beurteilung der Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Gegenspieler wichtig sind.⁴³⁷

Der zweite kritische Punkt der Figurenanalyse ist die Erzählstelle, die den Konflikt als dramaturgischen Höhepunkt der Erzählung präsentiert. Hier wird hier die körperli-

⁴³⁷ Zuschauer beurteilen Figuren vor allem in Bezug auf drei Dimensionen: Im Bereich der *Power* wird registriert, ob eine Figur stark oder schwach und mutig oder ängstlich ist. Im Bereich der *Moral* wird registriert, ob eine Figur gut oder böse ist, also ob sie eine pro- oder antagonistische Position einnimmt. Und im Bereich der *Rationalität* wird die psychomentele Stabilität einer Figur beurteilt, etwa wie rational oder irrational sie sich verhält bzw. verhalten wird. Für nähere Details der empirischen Studie, die diesen Ausführungen zugrunde liegt, siehe Heidbrink 2004.

che oder verbale Auseinandersetzung mit dem antagonistischen Prinzip dargestellt. Neben der Frage, wer im Rahmen der Erzählung letztlich zum Gewinner auf- oder zum Verlierer absteigt, ist wichtig, *wie* die Figuren den Konflikt lösen, d.h. ob sie es auf eine normativ ‚gute‘ oder ‚schlechte‘ Weise tun und ob es ihnen in den Augen des Publikums gelingt, ihre Handlungen zu legitimieren. Am Ende einer Erzählung wird die normative Hierarchisierung der Figuren zumeist noch einmal betont, indem detailliert gezeigt wird, wie Strafen und Belohnungen vergeben werden.

Die Figurenanalyse ist abgeschlossen, wenn die Figur als strukturelle Einlassung in die Erzählung erfasst ist, und die Moral- und Konfliktstrukturen sowie die dramaturgische Formung der Erzählung herausgearbeitet sind. Das Analysemodell setzt jedoch kein explizites Zeichen, das die Analysetätigkeit beendet. Prinzipiell lassen sich unzählige Figurenmerkmale sammeln, die für das Publikum durchaus relevant sein mögen. Alle strukturellen Beschreibungen, die die funktionale Einlassung einer Figur in die Narration überschreiten, sollen im Bezug auf etablierte figurale Prototypen⁴³⁸ erarbeitet werden. Eine Figur ist demnach analytisch ausreichend erfasst, wenn ihre Übereinstimmungen und Abweichungen von diesen Prototypen beschrieben wurden und wenn aufbauend auf diesen Ergebnissen die zu erwartenden Rezeptionseffekte herausgearbeitet wurden.

Die Währung von Erzählungen sind Differenzen. Erzählt wird demnach von Entwicklungen und Veränderungen – meist als Lösung von Konflikten oder als Überwindung von Krisen und Katastrophen. Erzählt werden aber nicht alle möglichen Entwicklungs- und Veränderungsprozesse, sondern vor allem diejenigen, die auf Interesse stoßen, denn die Währung des Kinos besteht neben Geld in Aufmerksamkeit.

Die Normalerzählung kehrt also nach der Störung der anfänglich etablierten Ordnung durch das antagonistische Prinzip nicht zur anfänglichen Ordnung zurück, sondern konstruiert eine synthetisierte Ordnung, die aus These (Anfangsordnung) und Antithese (Störung der Anfangsordnung) resultiert. Auch die Figuren sind dann nicht mehr dieselben. Ein Protagonist, der anfänglich schwach und ängstlich war und sich mit einem starken und mutigen antagonistischen Prinzip konfrontiert sah, hat sich bei einem *harten* Konflikt durch den Sieg über das Böse oder bei einem *weichen* Konflikt durch die

⁴³⁸ Bspw. etablierte Figurentypen (u.a. Cowboy, Hexe, Versager), Helden, Superhelden, Metafiguren (vgl. Heidbrink 2010a, 264f). Siehe auch Eder 2008, 375ff.

Integration antagonistischer Einflüsse entwickelt.⁴³⁹ Demzufolge verfügen protagonisierte Figuren über narratives Potenzial, weil sie zu Anfang einer Erzählung ungünstig positioniert sind⁴⁴⁰ – im Erzählverlauf müssen sie dann lernen oder sterben.

6.1.1.2 Handlung

Figuren lassen das Leinwandgeschehen überhaupt erst zu einer Erzählung werden, indem sie in den Vorstellungen des Publikums *intentional handeln*. Dabei sind Handlungsbeobachtungen sehr komplexe Prozesse, denn sie beinhalten die Wahrnehmung der kinematografisch gegebenen Zeichenfolgen sowie eine Vielzahl darauf aufsetzender interpretativer Leistungen, bspw. die Rekonstruktion von potenziellen Intentionen, Motiven und Handlungszielen. Weiterhin lassen sich Urteile bezüglich der sachlichen, fachlichen, motorischen und sozialen Kompetenz des Akteurs fällen. Und es kommt die Tatsache hinzu, dass Handlungen in den allermeisten Fällen in sozialen Gefügen stattfinden und soziale Konsequenzen nach sich ziehen, so dass auch die Reaktionen anderer Figuren erschlossen werden müssen, um eine dargestellte Handlung überhaupt erst evaluieren zu können.

Das filmanalytische Ziel besteht darin, unterschiedliche Handlungsbeobachtungen so zu koordinieren, dass ihre Ergebnisse möglichst vergleichbar werden. Dazu bedarf es eines Schemas, das die Beobachtung von Handlungen möglichst sinnvoll strukturiert. Solche allgemeine Schemata für die Handlungsanalyse lassen sich nun sowohl auf Seiten der psychoanalytisch-therapeutischen Beobachtung als auch auf Seiten der kultur- und medienwissenschaftlichen Beobachtung finden. Beide verfügen über spezifisches Musterwissen, das bei der Analyse ganzer Plots oder auch einzelner narrativer Sequenzen den Normalfall registriert und Devianzen von kulturell etablierten Standards sichtbar macht.

So expliziert Brigitte Boothe die zentrale Frage der therapeutischen Handlungsbeobachtung folgendermaßen: „Wer (Figur: Akteur) tut/erlebt was (Aktion) in bezug auf wen (Figur: Objekt der Aktion) wo/in welcher Richtung, mit welchen Mitteln/unter welchen Umständen (Umgebungselemente)?“ (Boothe 2004 [¹1994], 69f). Auf diese Weise sollen „Erlebens-, Handlungs- und Geschehensmodalitäten“ möglichst spezifisch

⁴³⁹ Der Unterschied zwischen *harten* und *weichen* Konflikten wird in Abschnitt 8.1.2.2 vorgestellt.

⁴⁴⁰ Auf der anderen Seite ist das antagonistische Prinzip vergleichsweise günstig positioniert und sollte – zumindest in der Normalerzählung – seine erhöhte Stellung verlieren.

erfasst und gekennzeichnet werden; das Ziel besteht primär im psychoanalytischen Verständnis der Objektrelationen (vgl. ebd., 70f).

Der amerikanische Schriftsteller, Literatur- und Kommunikationstheoretiker Kenneth Burke hat ein Fünf-Punkte-Schema („Pentad of Keyterms“⁴⁴¹) zur Beobachtung von Handlungen entwickelt, das er 1945 in seinem Werk *A Grammar of Motives* mit folgenden Worten beschreibt:

„We shall use five terms as generating principle of our investigation. They are: Act, Scene, Agent, Agency, Purpose. In a rounded statement about motives, you must have some word that names the act (names what took place, in thought or deed), and another that names the scene (the background of the act, the situation in which it occurred); also you must indicate what person or kind of person (agent) performed the act, what means or instruments he used (agency), and the purpose. Men may violently disagree about the purposes behind a given act, or about the character of the person who did it, or how he did it, or in what kind of situation he acted; or they may even insist upon totally different words to name the act itself. But be that as it may, any complete statement about motives will offer some kind of answers to these five questions; what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose)“ (Burke 1969 [1945], xv).

Jochen Venus, der die Burke-Pentade für eine morphologische Szenen- bzw. Handlungsanalyse von Spiel- und Erzählformen rekonstruiert hat, bezeichnet die fünf zentrale Aspekte als: *Handlungsträger* oder *Agent* (agent), *Handlungsmittel* oder *Agenzie* (agency), *situative Umstände der Handlung* (scene), *Handlungsvollzug* (act) und *Handlungsabsicht* (purpose) (vgl. Venus 2007, 308). Bei der Analyse von filmischen Erzählungen findet die *Agentenstelle* ihre Entsprechung in den Figuren. Zu den *Agenzien* zählt Venus fiktionale Dinge und Ereignisse, die das fiktionale Erleben, Kommunizieren und Handeln von Erzählfiguren befördern oder behindern,⁴⁴² die *Szene* bezeichnet die mehr oder weniger alltagsähnlichen raumzeitlichen Gegebenheiten und der *Handlungsvollzug* steht für die inneren sowie äußeren Handlungen in der fiktiven Welt: Essen, Tagträumen, Gegner töten (vgl. ebd. 309f).⁴⁴³ Unter dem Aspekt der *Handlungsabsicht* sind die Motive, Ziele und die damit verbundene Moral des Agenten gebündelt.

⁴⁴¹ Ein weiteres Anwendungsbeispiel der Burke-Pentade ist bei Sorg zu finden (Sorg 2007, 355ff). Zu „Action Theory and Narrative Theory“ mit einem Fokus auf Genres siehe Herman (2004, 54ff), der sich u.a. auf Kenneth Burke, Nicholas Rescher (1966) und Uri Margolin (1986) bezieht.

⁴⁴² Z.B. die akribisch zusammen gestellte Ausstattung aus Werkzeugen und Accessoires von *James Bond*, bevor er sich auf Mission begibt.

⁴⁴³ Venus weist explizit darauf hin, dass die Erzählbarkeit innerer und äußerer Vorgänge nicht plausibilisiert werden müsse, weil sie zum allseits bekannten Schema der fiktionalen Erzählung gehöre (Venus 2007, 310).

Bei der Handlungsanalyse sei nun, so Venus, nicht entscheidend, dass die fünf Motivaspekte semantisch ‚korrekt‘ ausgefüllt werden, entscheidend sei vielmehr, dass sie überhaupt gefüllt werden (ebd.). Venus führt weiterhin aus, dass mit jedem der fünf Punkte die morphologischen Entsprechungen und Nichtentsprechungen der anderen Stellen mitgesetzt sind, so dass keiner der fünf Stellen der logische oder ontologische Vorzug zustehe (vgl. ebd., 309).

Aus psychotherapeutischer Perspektive wäre Burkes Pentade und Venus' Ausführungen als sechster Punkt eine Objektkategorie hinzuzufügen, die Figuren oder Sachen beinhaltet, auf die sich die Handlung richtet, bzw. an der sie vollzogen wird. Das ist vor allem für die therapeutische Beobachtung von großer Bedeutung, da sich anhand der Merkmale, die dieser figuralen oder materialen Entität zugewiesen werden, Qualitäten ablesen lassen, die im positiven Fall auf Wunsch, Lust, Begehren des Aktanten und im negativen Fall auf Angst, Vermeidung, Aversion des Aktanten schließen lassen. Im Anschluss an Burke und Boothe lassen sich für eine Handlungsanalyse somit folgende sechs Punkte als besonders beobachtungsrelevant markieren:

„Wer (1) handelt (2) mit welchen Mitteln (3) in welcher Situation (4) mit welchem Motiv und welchem Ziel (5) in Bezug auf wen oder was (6)?“

Für die Beobachtung von Sachverhalten im Schema der Narration sind insbesondere die Beobachtung, Interpretation und Bewertung von narrativen Wendepunkten von Belang. Diese spielen u.a. für die Beurteilung des Verhältnisses von *Tensioneering* und *Coping* eine wichtige Rolle, weil sie den Übergang einer spannungsgeladenen Situation in einen anderen Zustand beschreiben.

In der Erzählung geht es „[...] zentral um die Inszenierung einer Handlungswende, um den dialektischen Umschlag etwa von Sättigung in Mangel, von Schwäche in Stärke, von Hoffnung in Angst, von Stolz in Scham (bzw. umgekehrt). Aus diesen Richtungswechseln der Motivation wird ein zunächst andeutungsweise präsenster, aber höchst unwahrscheinlicher, zuletzt jedoch hochplausibler Handlungsabschluss begründet“ (Venus 2007, 310).

Solche Wendepunkte gehen mit zahlreichen Vorstellungsmodulationen einher, die die Moral, Motive, Intentionen, Gefühle etc. der beobachteten Figuren betreffen. Diese Stellen bereichern die Rezeption von Filmen besonders, wenn sich zeigt, dass eine Figur tatsächlich ein bis dato eigentliches Motiv oder Gefühl zu realisieren beginnt.⁴⁴⁴ Die synthetisierende Beobachtung verfährt dabei in stetem Rückgriff auf intern bereits an-

⁴⁴⁴ Es sei noch einmal auf Aristoteles „Anagnorisis“-Konzept verwiesen, das mit dem Schema Kenntnis/Unkenntnis arbeitet und die Neukonstruktion von unbekanntem oder die Rekonstruktion von bereits bekanntem Sachverhalten bezeichnet.

gelegte Imaginationen und berechnet Entitäten, die in sozialen Kontexten immense Bedeutung haben, die sich als solche aber eigentlich gar nicht beobachten lassen. Denn „selbstreferentielle Systeme verhalten sich zwar *als ob* sie Intentionen, Ziele oder Absichten verfolgen würden“ (Simon 1993, 38), doch noch nicht einmal Handlungen sind als fertige Entitäten zu haben. Die Systemtheorie bezieht sich vor allem auf die Beobachtungen von Kommunikation...

„[...] *und nicht auf Handlungen*. Wer Handlungen beobachtet, wird typisch mehrfache Systemzugehörigkeit feststellen können, allein schon deshalb, weil der Handelnde selbst körperlich und mental als Zurechnungspunkt fungiert und außerdem eine Handlung sich, nach Motiven und Wirkungen, an mehreren Funktionssystemen beteiligen kann“ (Luhmann 1997, 608).⁴⁴⁵

Einerseits agieren psychische Systeme, die sich als verkörperlichte, handelnde Personen begreifen, auf der Basis ihrer Erwartungen und sie bilden mehr oder weniger stabile Vorstellungen von ihren eigenen Motiven und Zielen. In sozialen Kontexten und im Kino machen sich Beobachter wiederum mehr oder weniger komplexe Vorstellungen über die Intentionen, Ziele und Motive anderer Personen oder Figuren.

Letztlich werden alle Vorstellungen von Handlungen, Sprechakten und Motiven selbstreferentiell errechnet, wobei davon ausgegangen wird, dass einzelne Beobachter durchaus unterschiedlich attribuieren. Die psychologische Theorie des „fundamentalen Attributionsfehlers“ wurde von Gerrig und Allbritton (1990) in die Figuren-Debatte eingeführt und bezieht Stellung in der Auseinandersetzung um die Vorherrschaft von Figur oder Handlung (vgl. Heidbrink 2010 a/b). In diesem Zusammenhang führen sie aus:

„The causes of observed behavior may be either internal, found within the person [disposition; HH] performing it, or external, constrained by the situation in which the behavior takes place. [...] when performing causal analysis of behavior, observers evidence a strong tendency to make dispositional rather than situational attributions“ (Gerrig/Albritton 1990, 381).

Gerrig and Allbritton sehen dies vor allem als eine Erklärung dafür, dass Zuschauer ihr Interesse an einer Erzählung auch dann nicht verlieren, wenn sie die Genreformel kennen und eigentlich wissen, dass der Held zum Ende erfolgreich sein wird. Zuschauer seien vielmehr darauf ausgerichtet, die Gründe für das fiktionale Geschehen *in* den Fi-

⁴⁴⁵ Siehe auch: „Auf die Frage, woraus soziale Systeme bestehen, geben wir mithin eine Doppelantwort: aus Kommunikationen und aus deren Zurechnung als Handlung. [...] Kommunikation ist die elementare Einheit der Selbstkonstitution, Handlung ist die elementare Einheit der Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung sozialer Systeme“ (Luhmann 1984, 240f).

guren, resp. in ihren sich möglicherweise wandelnden Motiven, zu suchen und zu finden (vgl. ebd. 382f), wohingegen das Ende der Erzählung an Bedeutung verliert.⁴⁴⁶

Insbesondere die Rekonstruktion von Motiven ist in den Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften ausführlich diskutiert worden. Martinez und Scheffel definieren ‚Motivation‘ bzw. ‚Motivierung‘ erzähltheoretisch als den „Inbegriff der Beweggründe für das in einem erzählenden oder dramatischen Text dargestellte Geschehen“ (Martinez/Scheffel 2003a, 110), wobei diese Beweggründe nicht unbedingt *innerhalb* der Erzählung oder ‚in‘ einer Figur angesiedelt sein müssen. Sie unterscheiden im *intranarrativen* Bereich *finale* (rahmende) und *kausale* Motivierungen, sowie im *extranarrativen* Bereich die *kompositorisch-ästhetische* Motivierung. Unter *finaler* Motivierung wird bei Martinez/Scheffel z.T. auch eine teleologische Bestimmung im Sinne eines geplanten Zwecks, eines Ziels oder auch einer magischen, mythisch-religiösen Bestimmung oder Vorausdeutung verstanden. Bei übergreifenden *finalen* Motivierungen dieser Art handele es sich um „rahmende Motivierungen“, die in der Exposition eingeführt werden, keiner figuralen Instanz zuzurechnen sind und die Erzählung teleologisch ausrichten.⁴⁴⁷ Die *kompositorisch-ästhetische* Motivierung folge künstlerischen oder dramaturgischen Kriterien; bspw. der Tatsache, dass ein Held am Ende sterben muss, um einer Erzählung Tragik zu verleihen (vgl. ebd., 114).⁴⁴⁸

Der Philosoph und Soziologe Alfred Schütz unterscheidet in seiner „Konstitutionsanalyse“, bei der die Beobachtung des sozialen Geschehens im Zentrum steht, ‚Um-zu-Motive‘ und ‚Weil-Motive‘.⁴⁴⁹ Erstere seien auf die Zukunft, einen Zweck oder ein Ziel bezogen; wenn sie vorliegen ist das Ziel durch Handlungsbeobachtung erschließbar, weshalb Schütz ihnen einen *objektiven* (i.S.v. intersubjektiv nachvollziehbaren) Sinn unterstellt. ‚Weil-Motive‘ basierten auf *subjektivem* Sinn, der bei der Handlungsbeobachtung für Außenstehende nicht ersichtlich sei. ‚Weil-Motive‘ seien daher häufig biografisch begründet und könnten erst mit Handlungsabschluss errechnet werden. Letzt-

⁴⁴⁶ Das mag in einigen Fällen durchaus zutreffen; hier muss allerdings hinzu gefügt werden, dass sich eine Reihe von Rezeptionsgenüssen benennen lässt, die ebenfalls in der Lage sind, den Spannungsverlust durch das Wissen um Erzählmuster und Genreformeln zu kompensieren: bspw. Spektakel, Spielformen, Erotik etc. Siehe dazu auch die Kritik von Culpeper (2001, 147).

⁴⁴⁷ Z.B. die Suche nach dem Ring in der LORD OF THE RINGS-Trilogie.

⁴⁴⁸ Rezipienten können allerdings auch die ästhetisch-kompositorischen Entscheidungen narrationsintern attribuieren, indem sie bspw. Gründe für den Tod des Helden imaginieren, anstatt seinen Tod als dramaturgischen Effekt zu begreifen.

⁴⁴⁹ In Abweichung von den hier vertretenen theoretischen Rahmenbedingungen unterscheidet er *subjektiven* und *objektiven Sinn* und geht davon aus, dass der Versuch, einem beobachteten Zusammenhang Sinn zu verleihen, auf Erfahrungen beruhe, die für individuelle Überzeugungen verantwortlich seien.

lich lässt sich ein ‚Weil-Motiv‘ laut Schütz nur über Aussagen der handelnden Figur oder Person klären, die den „subjektiven Sinn“ ihrer Handlung kenne (vgl. Schütz 1971). Nicholas Rescher differenziert in Analogie zu Burke *Agent, Act-Type, Modality of Action*⁴⁵⁰, *Setting of Action* und das logische Prinzip der Handlung als *Rationale of Action*, wobei er in der letzten Kategorie – das verbindet ihn mit den Motivtypen von Schütz – Kausalität, Finalität und Intentionalität unterscheidet (vgl. Rescher 1966, 115).⁴⁵¹

Obwohl alle Ansätze aus sehr unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen⁴⁵² kommen und unabhängig voneinander entwickelt wurden, kristallisieren sich dennoch in der Gesamtschau sechs zentrale Aspekte Handlungsbeobachtung heraus. Burke formulierte bereits 1945 im Hinblick auf seine Pentade:

„Accordingly, what we want is not terms that avoid ambiguity, but terms that clearly reveal the strategic points at which ambiguities necessarily arise“ (Burke 1969 [1945], xviii).

Die Abbildung 10 zeigt die vorgestellten Verfahren in synoptischer Darstellung und veranschaulicht ihre Gemeinsamkeiten. Mit den sechs Aspekten wird ein narrativer Sachverhalt vollständig erfasst, und das gilt sowohl für die Beobachtung einzelner Handlungssequenzen als auch für die Handlungsanalyse ganzer Filme.

⁴⁵⁰ Hier werden „Modality of manner (In what manner did he or she do it?)“ und „Modality of means (By what means did he or she do it?)“ (Rescher 1966, 215) unterschieden.

⁴⁵¹ Zum Punkt *Intentionalität* formuliert Rescher: „In what state of mind did he or she do it?“ (vgl. ebd.).

⁴⁵² U.a. Soziologie, Film- und Literaturwissenschaften, psychoanalytische Therapieforschung.

	1 Aktant	2 Agenzien	3 Szene	4 Akt	5 Moral • Motiv • Intention	6 Objekt • Ob- jektbezug
	Figur / Person	Verhalten / Mittel / Werkzeuge / Techniken / Methoden	Ort, Raum, Zeit, situative Umstände	Handlung / Verhalten	normative, kausale, finale Determinanten der Handlung: Ursache, Beweggrund, Anlass, Absicht, Vorsatz, Zweck, Ziel	Figur / Person / Sache Bezugspole: Wunsch, Lust, Begehren ⇔ Angst, Aversion, Vermeidung
Boothe	Figur/Akteur	Mittel	Umgebungs- elemente	Aktion	Spielregel: Soll/Anti-Soll	Figur/Objekt
Burke	agent	agency	scene	act	purpose	
Venus	Handlungs- träger	Handlungs- mittel	situative Um- stände der Handlung	Handlungs- vollzug	Handlungs- absicht	
Rescher	Agent	Modality of Action (manner / means)	Setting of Action (temporal / spacial / cir- cumstancial)	Act-type	Rationale of Action (causality / finality / inten- tionality)	
Schütz					‚Um-zu-‘ vs. ‚Weil-Motive‘	
Gerrig / Albritton	Hohe Tendenz, die Ursachen einer beobachteten Handlung, den <i>Dispositionen</i> des Subjekt- Aktanten (1) zuzuschreiben. Minimale Tendenz, die Ursachen einer beobachteten Handlung den situativen Faktoren (3) zuzuschreiben.					

Tab. 5: Hexagon zur Beobachtung von Handlungssequenzen

Beim *Hexagon zur Beobachtung von Handlungssequenzen* handelt es sich um ein morphologisches Beobachtungsschema, mit dem beobachtungsinduziertes Sozialgeschehen strukturiert beschrieben werden kann. Keiner der sechs Aspekte ist wichtiger als ein anderer. Die morphologische Qualität dieser Beobachtungsstruktur zeigt sich vor allem darin, dass sich die Beschreibungen von Erzählsequenzen im Hinblick auf graduelle Differenzen vergleichen lassen, die unterschiedliche Beobachtungskontexte – etwa fiktionalen oder faktualen Sachverhalte – betreffen und in unterschiedlicher medialer Verfassung vorliegen (etwa Literatur/Schrift, Film/Ton und Bild, Hörbuch/Ton); zudem kann das Erzählmateriale beliebig geformt sein (narrativ, ludisch, experimentell). So können mithilfe des Sechs-Punkte-Schemas Sequenzen aus einem Computerspiel, ei-

nem Dokumentar- bzw. Spielfilm oder einer Alltagsbeobachtung durchaus verglichen werden, obwohl sich Spiel-, Erzähl- und Beschreibungslogiken unterscheiden.⁴⁵³

Auch die Beobachtungsleistungen unterschiedlicher Beobachter werden mit dem Schema vergleichbar. Die Einzelanalyse mündet in ausführlicher Form notwendiger Weise in eine detaillierte Beschreibung der vorgegebenen sechs Aspekte einer Handlungssequenz, denn es lässt sich kein allgemeingültiges Abbruchkriterium bestimmen. So können die sechs Kategorien endlos mit charakteristischen Merkmalen gefüllt werden. Aussagekräftig wird diese Art der Analyse von Handlungssequenzen vor allem durch den Kontrast mit anderen Handlungssequenzanalysen, weil sich im Vergleichsspektrum relevante Unterschiede zeigen.⁴⁵⁴ Dabei können schon zwei Handlungssequenzen erhebliches Analysepotenzial bergen, wenn sie sich thematisch derart ähneln, dass es sich lohnt, die feinen Differenzen auszuarbeiten.⁴⁵⁵

6.1.1.3 Ereignis

Ereignisse treten entweder als Konsequenzen von Handlungen ein oder sie sind narrationsextern, d.h. durch die Entscheidung der Erzählinstanz, motiviert.⁴⁵⁶ Ereignisse, die sich nicht als Konsequenzen aus Handlungen ergeben, sind für das Publikum im Rezeptionsverlauf unvorhersehbar. Selbst wenn sie manchmal angedeutet werden, so treten sie doch meist plötzlich ein (bspw. als Lottogewinn, Kriegsausbruch oder Krankheit).

Nun stehen Ereignisse ebenso wie Handlungen in unmittelbarer Relation zum Plot, und das Publikum beurteilt diese Relation sehr streng, da sie für den Rezeptionsgenuss eine maßgebliche Rolle spielt. Ereignisse werden gemeinhin gedeutet, d.h. sie werden *narrationsintern* interpretiert (u.a. als Pech, Glück, Schicksal, Fügung, Gottes Wille, Zauberei, Zufall, Wunder) und *narrationsextern* im Hinblick auf die Erzählkonstruktion bewertet. Dabei ist die Bewertung von Ereignissen abhängig vom Genre: So schmälert es bspw. den Genuss einer romantischen Komödie nicht, wenn sich die Liebenden

⁴⁵³ Venus vergleicht bspw. narrative und ludische Medienangebote (vgl. ebd.).

⁴⁵⁴ Das wäre bspw. der Fall, wenn man Höhepunkte des Action-Genres mit Höhepunkten des Dramas vergleichen würde.

⁴⁵⁵ Man vergleiche bspw. unterschiedliche Mordszenen im Hinblick auf die genannten sechs Punkte und kombiniere diese Beobachtungen mit den drei noch vorzustellenden Formen der Ästhetik.

⁴⁵⁶ Vgl. Abschnitt 8.1.1.

mehrfach ‚zufällig‘ treffen. Es wird aber nicht gerne gesehen, dass dem Helden des Abenteuerfilms ein ‚Deus ex Machina‘ zu Hilfe kommt.⁴⁵⁷

Die Analyse von Ereignissen konzentriert sich auf ihre Registratur, die Beschreibung ihrer potenziellen Funktion(en) für die Entwicklung des Plots und die Feststellung von naheliegenden Deutungshypothesen. Zudem zieht die Integration bestimmter Ereignisse in einen Film immer auch ihre formale Gestaltung nach sich, die wiederum mit spezifischen Rezeptionsgenüssen einhergeht.⁴⁵⁸ Da Rezeptionsgenüsse wiederum zielgruppenspezifisch sind. So können im Anschluss an eine Ereignisanalyse Hypothesen über die Filmpräferenzen des den Film schätzenden Publikums aufgestellt werden.

6.1.2 Konflikt: Zur dramaturgischen Formung von Moral

Laut Luhmann werden Konflikte – und mit ihnen die attraktive Differenz zwischen Gut und Böse – in den massenmedialen Kommunikationen besonders akzentuiert (vgl. Luhmann 1996, 141f); zudem bestehe eine „Präferenz für moralische Wertungen“ (ebd., 142), die nicht selten in das „penetrante Insistieren auf Moral“ münde (ebd., 143).⁴⁵⁹ Luhmann merkt jedoch an, dass sich mit moralischen Argumenten keine Konflikte schlichten ließen.⁴⁶⁰

„Die Sozialdimension wird als *Konflikt* präsentiert mit der Dauerhintergrundserwartung, daß man eigentlich zu einer Verständigung kommen müsste. Konfliktdarstellungen gehen zumeist Hand in Hand mit *moralischen* Beurteilungen, die die Illusion von Fall zu Fall erneuern, daß es Regeln für die Entscheidung von Konflikten gebe; und dies in der Form von Gesichtspunkten, die jeden zur Mitbeurteilung auffordern“ (Luhmann 1997, 1100, Herv. i. Orig.).

Erzählungen sind immer eine moralische Angelegenheit.⁴⁶¹ Dabei sind ‚Normen‘ von der Allgemeinheit verbindlich anerkannte Regeln und Werte. Demgegenüber bezeichnet

⁴⁵⁷ Zum Stichwort ‚Zufall‘ siehe die Abschnitte 5.4.3 und 7.1.

⁴⁵⁸ So kann das Ereignis ‚Explosion eines Hochhauses‘ mit seiner audiovisuellen Umsetzung bspw. Staunen und Begeisterung hervorrufen.

⁴⁵⁹ „Wenn ein Thema moralisiert wird, gewinnt man den Eindruck, daß das Thema dies nötig hat, weil die Realität anders ist“ (Luhmann 1996, 145).

⁴⁶⁰ Es geht in Konflikten zumeist um die Konfrontation *verschiedener* Moralkonzepte, die nur *ethisch*, also durch metaperspektivische Beobachtung, zu klären wären. Siehe dazu ausführlich Leschke 2001a, 215ff.

⁴⁶¹ Klaus Kanzog verwies bereits 1976 auf die gesellschaftliche Einbettung von literarisch repräsentierten Moralkonzepten: „Die in literarischen Texten repräsentierten Normen stellen die entscheidende Verbindung zur gesellschaftlichen Realität her. Sie dienen dazu, soziales Verhalten einzuüben, sind aber auch vielfach mit Kritik an geltenden Normen verbunden, so daß die Analyse narrativer Strukturen ohne die Berücksichtigung der jeweiligen Normen-Konstellationen kaum denkbar ist“ (Kanzog 1976, 7). Siehe auch Jahraus: „Die Erfahrung der Welt im Medium der Literatur ist eine moralische Erfah-

der Begriff ‚Moral‘ ein *System*, das ein ganzes Gefüge aus Normen und Werten abbildet. Diese regulieren das zwischenmenschliche Verhalten innerhalb einer Gruppe oder Gesellschaft und werden vom überwiegenden Teil der Mitglieder als verbindlich akzeptiert oder zumindest hingenommen. Verstöße gegen die kontextuelle Moral – etwa einer Kultur, Gesellschaft, Peergruppe oder der Familie – ziehen häufig Sanktionen und emotionale Reaktionen nach sich: Die moralisierende Instanz ist typischer Weise wütend, entrüstet oder empört, während die gegen die Moral verstoßende Person bspw. mit Angst oder Scham reagiert.

Im systemtheoretischen Rahmen wird der Moralbegriff paradoxer Weise als wertfreier Begriff verstanden, d.h., es ist es per Definition unmöglich, dass Personen sich ‚unmoralisch‘ verhalten: Jede Handlung ist moralisch, sie kann jedoch von der Kontextmoral abweichen. Die Beobachtung einer Person als ‚unmoralisch‘ ist also nicht als Wertung zu verstehen; sie beschreibt lediglich die Abweichung vom normativen Kontext. *Ethische* Beobachtungen entwickeln demgegenüber Metaperspektiven auf unterschiedliche Moralsysteme und entwerfen Theorien des Handelns unter normativen Gesichtspunkten. Die Entwicklung einer ethischen Theorie verfolgt das Anliegen, Entscheidungskriterien für das Handeln im Hinblick auf allgemeingültige Maßstäbe zu begründen. In diesem Sinne werden bestimmte Moralkonzepte definiert und systematisch begründet, die Merkmale guten, richtigen oder schlechten, bösen, falschen Handelns kennzeichnen. Im massenmedialen Alltagsrauschen erreicht die Repräsentation moralischer Konzepte eine hohe Sättigung:

„Medien [...] reproduzieren [...] unentwegt Normen auf der Ebene ihrer Inhalte, und dieses keineswegs beliebig. Jede Erzählung, jeder Bericht und jegliche Meldung ist immer schon in Normensysteme eingebunden und verlängert diese. [...] Dabei verstärkt sich die allgemeine Kenntlichkeit und Explizitheit von Normen noch nachhaltig, operieren doch Erzählungen und auch alle anderen medialen Textsorten notwendig mit Komplexitätsreduktionen. Sie verdichten daher strukturell auch die von ihnen transportierte und kodierte Normativität. Derartige Komprimierungen handlungstragender Normativität sind außerhalb der medialen Standardisierungen und Komplexitätsreduktion kaum einer Beobachtung und Analyse zugänglich“ (Leschke 2001a, 217f).

Im Rahmen der hier vorgestellten Filmanalyse bezeichnet eine normative Differenz einen Werteunterschied, der sich als Gegensatzpaar – etwa gut/böse oder treu/untreu – inhaltlich erfassen lässt, da eine positive Wertung immer auch auf ihre Negation verweist. Der Ansatzpunkt für die Analyse der normativen Strukturen findet sich bei den

rung“ (2004, 364). Auch der psychoanalytische Blick auf Alltagserzählungen nach Boothe fokussiert normative Strukturen als Spielregeln, die ein ‚Soll‘ und ein ‚Anti-Soll‘ markieren.

primären Rezeptionsankern, den Figuren. Sie werden in Narrationen primär normativ und manchmal zusätzlich auch sozial codiert.

„Insofern nimmt die Figurenkonzeption eine implizite Verdichtung von Moralkonzepten vor: Sie affirmiert einen Kern von Qualitäten und attestiert den übrigen ihre relative Irrelevanz“ (Leschke 2001a, 232).

Die Filmbeobachtung prozessiert die normativen Differenzen im Erzählverlauf, so dass sich normative Strukturen herausbilden, die unmittelbar mit der Konfliktstruktur verwoben sind. Beide entstehen durch Wahrnehmung, Interpretation und Bewertung des Konfliktgeschehens bzw. der Evaluation der dargestellten Lösungen. Die Errechnung der normativen Aussagen eines Films resultiert folglich aus Beobachtungen von mehr oder minder explizit und eindeutig dargestellten Figurenhandlungen, die sich wiederum auf die Motive, Intentionen und Handlungsziele einer Figur richten und dadurch auf Moralkonzepte verweisen, die im Erzählverlauf bestätigt oder sanktioniert werden.

Grundsätzlich wird also von der Beobachtung agierender Figuren auf die Sachverhalte geschlossen, die sich eigentlich nicht beobachten lassen: Motive, Intentionen, Moral etc. Die Imagination eines Konflikts ergibt sich somit aus der Erschließung von normativen Differenzen durch Figurenbeobachtung. Die normativen Differenzen bilden die *normative Struktur* aus, die aus Oppositionspaaren besteht, die die gegensätzlichen Motive und Moralvorstellungen sowie die daraus resultierenden konträren Handlungsintentionen des pro- und des antagonistischen Prinzips zueinander ins Verhältnis setzen.⁴⁶² Im zeitlich gebundenen Erzählverlauf steigt die Spannung demnach bis zum Wendepunkt und sinkt dann wieder im Einklang mit der *Normalform der Erzählung*.

⁴⁶² Maßgebliche Beobachtungs-Dichotomien, die auf moralisch aufgeladene Differenzen verweisen sind bspw. gut/böse, richtig/falsch, ungerecht/gerecht, egoistisch/solidarisch, unehrlich/ehrlich, untreu/treu, illegal/legal.

6.1.2.1 Konfliktstruktur

Die Analyse des zentralen Konflikts⁴⁶³ kann sich weder auf die filmische Inszenierung, noch auf die dramaturgische Formung oder die normative Strukturierung im Einzelnen beschränken, da sich alle drei Komponenten gegenseitig beeinflussen: Vor allem die normative Modellierung der figuralen Konflikträger übt großen Einfluss auf etwaige rezeptive Anschlüsse aus. Erschwerend hinzu kommt die Tatsache, dass es sich bei den durch zahlreiche Faktoren stimulierten Beobachtungen zur Konfliktstruktur schnell um eine vergleichsweise hohe Aggregation von Zeichenmengen handelt, etwa wenn es um die Beurteilung der schauspielerischen Leistung oder die Plausibilität von Motiven geht.

Die filmischen Merkmale, die in diese Inferenzprozesse einfließen, sind sehr zahlreich und die Prozesse selbst sind enorm komplex, weil im Zeitverlauf verschiedene Strukturen in der Beobachtung synthetisiert und u.a. mit vorhandenem Wissen und mit Assoziationen angereichert werden. Zudem vollzieht sich die gleichzeitige Verarbeitung von Informationen, die intern – bspw. im Rückgriff auf Beschreibungsfolien und Sinnverweisungsstrukturen – erfolgen und die Verarbeitung von Informationen, die von außen an die Beobachtung herangetragen werden.

Auf Basis der Figurenmerkmale werden nicht nur die Handlungsziele, die Welt- und Werthaltungen, die Motive und Intentionen jeder einzelnen Figur konstruiert. Die Merkmale der Einzelfiguren bestimmen auch entscheidend das Moralsystem des gesamten Films. Die Moralanalyse, d.h. die Analyse der normativen Strukturen überschneidet sich demnach mit der Figurenanalyse und der Konfliktanalyse.

Aus den divergenten Merkmalen der Figuren, die die an- und protagonistischen Prinzipien widerspiegeln, ergibt sich die Konfliktstruktur einer filmischen Narration, die den Film als Moralsystem etabliert. Der *Anfang*, der *Höhepunkt* des Konfliktes und das *Ende* der filmischen Erzählung sind dabei als die kritischen Punkte der Figurenanalyse im Erzählverlauf zu bezeichnen. An ihnen lässt sich die basale Konfliktstruktur und die

⁴⁶³ Peter Wuss votiert ausdrücklich für eine Konfliktanalyse, denn sie habe den Vorteil, eben jene neuralgischen Punkte zu erfassen, die eine zentrale Rolle für die Wirkungsforschung, die Filmwissenschaft, die Narratologie und Dramaturgie sowie die Emotionspsychologie spielen (vgl. Wuss 2005; 205, 210, 212). Wuss führt aus, dass das Konfliktgeschehen auf der Leinwand das kognitive Involvement des Publikums über die Figurenrezeption aktiviere, so dass die Zuschauer selbst in das fiktive Geschehen samt dargestellter Problemlösungsprozesse eingebunden würden (vgl. ebd., 214f). Dabei unterscheidet Wuss die „aktive Kontrolle“ in Lebenssituationen und eine Form der „passiven Kontrolle“ im Kunst-, bzw. Fiktionserleben (vgl. ebd., 215). Er kommt zu dem Schluss, dass nach dem von ihm entwickelten PKS-Modell (vgl. Wuss 1999, 97-216) auf allen drei kognitiven Ebenen der Erzählstruktur des Films Konfliktmomente wirken, die sich gegenseitig verstärken (vgl. Wuss 2005, 212).

Filmmoral ablesen. Für eine möglichst pragmatische Analyse beider, empfiehlt es sich daher, die plotrelevanten Entitäten *Figur*, *Handlung* und *Ereignis* über die Dauer des Films zu verfolgen, indem die kritischen Stellen der Dramaturgie auf einem am Filmverlauf angelegten Zeitpfeil markiert werden, um an den entsprechenden Zeitstellen die *Handlungen der Figuren* – samt der daraus abgeleiteten Motive, Intentionen, Werthaltungen und Ziele – ebenso wie wichtige *Ereignisse* zu notieren.

Im Rahmen der *Exposition* samt Einführung der Figur werden demzufolge die konstitutiven Figurenmerkmale des pro- und antagonistischen Prinzips beobachtet. Der Primacy Effect⁴⁶⁴ trägt dazu bei, dass die primär an eine Figur vergebenen Merkmale die Figurenvorstellungen besonders stark beeinflussen. Viele Parameter der Konfliktstruktur werden bereits in der Exposition festgelegt, so dass sich die Alternativen für die Entwicklung des Geschehens im weiteren Erzählverlauf zunehmend minimieren.

Der *Höhepunkt* eines Konflikts (Krisis) findet in der Normalform einer Erzählung zumeist nach circa zwei Dritteln der Filmzeit statt. Es ist der ‚Kern des Dramas‘, der in entsprechend detaillierter Form inszeniert wird: Die widerstreitenden Kräfte treffen aufeinander und setzen sich – mit entsprechenden *Agenzien* – auseinander. In Action-Genres geschieht dies zumeist in Begleitung eines hohen Aufgebots von Spezialeffekten, in den so genannten ‚Talking-Head-Genres‘ werden die moralischen Differenzen entsprechend ausführlich diskutiert. Auf der Leinwand werden so im Einklang mit den Genrekonventionen eher verbale oder körperliche Auseinandersetzungen ausgetragen. Dabei ist für die Figurenbeobachtung besonders relevant, ob die Handlungen einer Figur von der Erzählung legitimiert werden, d.h., ob die Figur aufgrund eines als ‚gut‘ dargestellten Motivs handelt. So beeinflusst eine gegebene Legitimation die Bewertung einer Handlung in starkem Maße, und das Publikum wird der Tötung eines Serienmörders anders bewerten als den Mord an einem unschuldigen Kind oder die Sterbehilfe für einen Komapatienten.

Am *Ende* werden die Kontrahenten klassischer Weise durch Schemata des Erfolgs und Misserfolgs, etwa mit Belohnung oder Strafe gekennzeichnet: Mit einer Figur ge-

⁴⁶⁴ Das Primacy-Effect-Argument (Primäreffekt) besagt, dass früher eingehende Informationen besser erinnert werden als später eingehende, da sich diese besser ins zu Anfang noch nicht beanspruchte Langzeitgedächtnis einschreiben. Das Recency-Effect-Argument (Rezenzeffekt) besagt, dass später eingehende Informationen einen größeren Einfluss auf die Erinnerungsleistung einer Person ausüben als früher eingehende. Die Ursache liegt darin begründet, dass kurzfristig eingegangene Informationen im Kurzzeitgedächtnis besser verfügbar seien, da sie nicht überschrieben werden. Zu beiden Effekten im Bereich der Figurentheorie vgl. Grabes 1978, 418; Schneider 2000, 30; Eder 2000; 212, 237, 362.

hen die von ihr symbolisierten Werte und Normen unter. Dabei wird der Tod des Antagonisten als gerecht empfunden, während der Tod eines Protagonisten gemeinhin tragische Valenz besitzt. Je eindeutiger und deutlicher die Figuren als Gewinner und Verlierer dargestellt werden, desto näher wird dem Publikum die normative Bewertung der Figuren gelegt.

6.1.2.2 Konflikt determinanten

Konflikte werden durch das Zusammenspiel vieler Faktoren bestimmt, so dass sie sich in erheblichem Maße voneinander unterscheiden. Auf Grund dieser immensen Konfliktvarianz sind einzelne Konfliktanalysen isoliert betrachtet stets nur bedingt aussagekräftig. Die Beschreibung eines Einzelfalls wird vor allem dann erhellend, wenn sie im Kontext anderer Fälle, etwa im Genrevergleich, geschieht.

Prinzipiell lässt sich über die Darstellung von Konflikten sagen, dass sie für Filme, die sich zumeist an ökonomischen Kriterien messen lassen müssen, eine Möglichkeit darstellen, um für Aufmerksamkeit zu sorgen, denn Menschen besitzen als soziale Wesen die Disposition, sich für konfliktreiches zwischenmenschliches Geschehen zu interessieren. Die anthropologische Disposition, Interesse an Konflikten zu zeigen, besitzt eine wichtige Funktion, denn Konflikte beinhalten möglicherweise körperliche und psychische Gewalt. Sie wirken sich kurz- und langfristig auf das mental-somatische Befinden aus und sind eine potenzielle Bedrohung. Konflikte können freilich auch positiv konnotiert und als belebend oder herausfordernd empfunden werden; zudem sorgen sie für intensive soziale Auseinandersetzungen, die wiederum Nähe schaffen. Auch für den zweiten Fall gilt, dass sie das Interesse schüren und die Aufmerksamkeit binden.

Für die mediale Darstellung von Konflikten stehen unendliche Inszenierungsstrategien und Darstellungsformen zur Verfügung. Dabei lässt die Analyse der Darstellung wiederum hypothetische Rückschlüsse auf wahrscheinliche Anschlussroutinen zu, die jedoch nicht für den Einzelfall gelten müssen.⁴⁶⁵ So mag zwar die Darstellung einer kriegerischen Auseinandersetzung durch Lärm, Geschwindigkeit, Weite, Vielheit und unmittelbar dargestelltes gewaltsames Körpergeschehen⁴⁶⁶ im ersten Moment die Wahr-

⁴⁶⁵ Konfliktbeobachtung löst bei menschlichen Rezipientenpersonen in unterschiedlichem Maße somatische Reaktionen aus: Adrenalin wird produziert, der Hautwiderstand steigt, die Muskeln spannen sich an. Zu den wahrnehmungspsychologischen Grundlagen, dem Einsatz filmischer Gestaltungsmöglichkeiten und ihre Wirkung auf die Zuschauer siehe Mikunda 2002, Wuss 1999, Tan 1996, Grodal 1997, Plantinga/Smith 1999, Suckfüll 1997, 2004.

⁴⁶⁶ Bspw. in den Schlachtszenen in LORD OF THE RINGS.

nehmung auf sich ziehen und faszinieren. Doch die hohe sinnliche Attraktion einer Kriegsszene nutzt sich schnell ab, so dass sich die Nachhaltigkeit des ad hoc ausgelösten Anschlussgeschehens nicht präzise bestimmen lässt. Demgegenüber kann die Darstellung eines Tischgesprächs im Vatikan, in dem mehrere Bischöfe und Außenminister von einem jungen idealistischen Jesuitenpater verbal über die Strategien der systematischen Ermordung von Juden in Konzentrationslagern informiert werden,⁴⁶⁷ auch *ohne* vergleichbare sinnliche Attraktionen auskommen und eine langfristige mental-somatisch-kommunikative Anschlusskette bewirken.

Über folgende Konflikt determinanten lassen sich die Konfliktstrukturen eines Films derart spezifizieren, dass die Ergebnisse für eine *komparative Evaluation* zwischen verschiedenen Filmen oder im Hinblick auf Genremuster verwendet werden können: Es bietet es sich an, Konflikte hinsichtlich ihrer

- (1) *Konfliktverortung*,
- (2) ihrer *Konfliktqualität* und
- (3) ihrer *Konfliktkomplexität*

zu beobachten und zu beschreiben.

Konfliktverortung

Aus analytischer Perspektive bestehen Konflikte aus Differenzen. Das Verhältnis dieser Differenzen zueinander lässt sich konkretisieren, wenn man auf die Lokalisierung verschiedener Merkmalsmengen, also auf ihre Verortung achtet. So können

- (a) *intrafigurale Konflikte* von
- (b) *interfiguralen Konflikten* und
- (c) *kontextuellen Konflikten*

unterschieden werden, um die Trennschärfe im Hinblick auf psycho-mentale (a) und soziale (b/c) Konfliktanteile zu erhöhen. Diese Stufe der Konfliktanalyse rechnet damit, dass Rezipienten mit Beobachtungsroutinen operieren, die die Figuren intuitiv im Schema der Person synthetisieren. Zudem bieten diese drei Typen von *Konfliktverortung* ein unterschiedliches Potenzial für die Gestaltung der narrativen Dynamik.

(a) *Intrafigurale Konflikte* bezeichnen Merkmalsdifferenzen, die einer Figur zugeordnet werden und bspw. einen (nicht) Ist- mit einem (nicht) Soll-Zustand konfrontieren. Klassische Beispiele finden sich im Entwicklungs- und Bildungsroman: Hier wird

⁴⁶⁷ Siehe DER STELLVERTRETER.

der Ist-Zustand der Figur auf einen Soll-Zustand ausgerichtet, indem brach liegende Potenziale realisiert, Talente entwickelt und unerreichbar scheinende Ziele dennoch erreicht werden; oder es erfolgen Darstellungen des Scheiterns: So *soll Lester Burnham* in *AMERICAN BEAUTY* nicht die Freundin seiner Tochter begehren, er *tut* dies aber, und *Chris Gardner will* in *THE PURSUIT OF HAPPINESS* Börsenmakler werden, er *ist* aber noch keiner. Es geht also um die Konfrontation von Figurenmotiven (Wünsche, Ziele) mit den widerstrebenden Zuständen und normativen Maßgaben der fiktiven Welt. Für die narrative Entwicklung *intrafiguraler Konflikte* bieten sich metaphorische Darstellungen an, denn dadurch entstehen weite Spielräume für psychologisch hochkomplexe Interpretationen.⁴⁶⁸ Demgegenüber bleibt die Marge für actionreiche, explosive Spektakel denkbar schmal.

(b) *Interfigurale Konflikte* werden *zwischen* den imaginierten figuralen Entitäten verortet. Sie sind als der Normalfall zu bezeichnen und an den bereits erwähnten Konfliktschemata orientiert, die pro- und antagonistische Prinzipien konträr zueinander positionieren. Im Gegensatz zur *intrafiguralen* Konfliktvariante werden hier normativ unterschiedlich codierte Motive und Handlungsziele konfrontiert, deren Realisationen sich gegenseitig ausschließen.

(c) *Kontextuelle Konflikte* basieren auf Merkmalsdifferenzen, die einerseits einer figuralen Entität und andererseits einer abstrakten Instanz mit entsprechender Ideologie innerhalb der fiktiven Welt zugerechnet werden können, bspw. der Gesellschaft, dem Kapitalismus oder auch bösen Mächten. Im Kontrast zu *intrafiguralen* Konflikten, die sekundär psychomental codiert werden, weil sie in der Psyche einer Figur imaginiert werden, liegt bei *kontextuellen* Konflikten eine sekundäre soziologische Codierung nahe, weil sie das Individuum mit sozialen Strukturen konfrontieren. Demnach eignen sie sich für drastische und dramatische Darstellungen, indem sie den Einzelnen alleine gegen das allgegenwärtige, übermächtige, gesellschaftsstrukturell implementierte Böse ankämpfen lassen. Die Konfrontation mit struktureller Macht ruft kafkaeske Motive wie Ausgeliefertsein, Hilflosigkeit, Ohnmacht⁴⁶⁹ hervor und sie liefert zudem brillante

⁴⁶⁸ In *LOST IN TRANSLATION* lassen sich bspw. zahlreiche Metaphern für die Einsamkeitszustände finden, mit denen beide Hauptfiguren zu ringen haben.

⁴⁶⁹ Z.B. in *DER STELLVERTRETER*, *MY LIFE WITHOUT ME*, *PHILADELPHIA*.

Vorlagen für tragische, ungerechte Tode oder auch rigorose Befreiungsschläge in Form von Amok.⁴⁷⁰

Die Beobachtung von Konflikten zeigt, dass die protagonistische Seite, die normativ so konstruiert ist, dass Analogien zu den Werthaltungen des Publikums für Zustimmung sorgen, in den allermeisten Fällen subjektiv zentriert ist. Der gute Pol ist, metaphorisch formuliert, in einer anthropomorphen figuralen Entität verankert. Der negative Pol weist demgegenüber unterschiedliche Diffusionsgrade auf: Im Fall von *interfiguralen* Konflikten lassen sich die antagonistischen Bestrebungen auf eine figurale Instanz zurückrechnen,⁴⁷¹ bei *intrafigural* oder *kontextuell* determinierten Konflikten hingegen übernehmen häufig abstrakte Instanzen die Repräsentanz widerstrebender Kräfte, bspw. gesellschaftliche Moralvorstellungen, das Unbewusste, Wirtschaftsstrukturen, das gemeinhin Böse.⁴⁷²

Konfliktqualität

Die Determinante der *Konfliktqualität* fokussiert unterschiedliche Relationen von Merkmalsmengen und beschreibt das Verhältnis von (a) *harten* zu (b) *weichen* Konflikten. *Harte* Konflikte lassen sich nicht lösen, ohne dass eine Seite erheblichen Schaden nimmt: Die Kontrahenten werden dazu mit Zielen ausgestattet, die sich gegenseitig ausschließen. Das antagonistische Prinzip disqualifiziert sich normativ, ohne dass es innerhalb eines mit der Werthaltung der Rezipienten korrespondierenden Moralsystems rehabilitiert werden könnte. Handlungsalternativen, die zur Mediation beitragen würden, werden durch die Gegebenheit des filmischen Kontexts limitiert oder ausgeschlossen. Die Darstellung von Figuren, die in *harte* Konflikte verwickelt sind, erfolgt meist nicht dialektisch, d.h. den Figuren werden keine Merkmale verliehen, die im Rahmen psychologischer Interpretationen, den Schluss nahe legen, dass sie etwa an ihren Zielen zweifelten. Vielmehr werden die legitimen Motive und hehren Ziele des Protagonisten in strenge Opposition zu den illegitimen Motiven und unmoralischen Zielen des Antagonisten gestellt.

Im Gegensatz hierzu steht eine Differenzmodellierung, die die Zweifel an Zielen oder die Darstellung normativer Verfehlungen ebenfalls zum Thema der Narration und

⁴⁷⁰ Z.B. in FALLING DOWN, PHILADELPHIA, RAMBO – FIRST BLOOD, TAXI DRIVER.

⁴⁷¹ Bspw. *Darth Vader*, *Joker*, *Gargamel*.

⁴⁷² Z.B. in PHILADELPHIA, LEAVING LAS VEGAS, REQUIEM FOR A DREAM.

ihrer Interpretation erhebt und dadurch die dominanten Konfliktdifferenzen weniger deutlich kontrastieren. In *weichen* Konflikten schließen sich die Ziele der Kontrahenten nicht gegenseitig aus; häufig werden sowohl auf antagonistischer als auch protagonistischer Seite normative Fehler begangen. Zudem stehen offensichtliche Handlungsalternativen bereit, die Kompromisse ermöglichen; die Figurendarstellung erfolgt dialektisch. *Harte* Konflikte enden zumeist mit dem Tod oder der sozialen Isolation des Antagonisten, während *weiche* Konflikte durch Einsicht, Lernerfolge und die damit einhergehende soziale Integration des Antagonisten aufgelöst werden.

Dilemmakonstruktionen bezeichnen Sonderfälle von *harten* Konflikten: In diesen Fällen lässt die Konfliktkonstellation keine positive Lösung zu, obwohl beide involvierten Seiten normativ positiv codiert sind. Da eine der positiv codierten Konfliktparteien per Definition nicht zu ihrem Recht kommen kann, verfügen dilemmaartige Konflikte über ein hohes tragisches und dramatisches Potenzial. Im Folgenden soll die graduelle Differenzierung zwischen *harten* und *weichen* Konflikten anhand zweier Beispiele erfolgen:

a) Harter Konflikt

Protagonist: Staatsanwalt

Antagonist: Vergewaltiger

Die deutliche Differenz zwischen Moral/Gesetz und Straftat lässt eine angemessene Strafe erwarten, so dass kaum narrative Möglichkeiten für eine normative Rehabilitation des Straftäters in die Gesellschaft zur Verfügung stehen. Seine Schuld kann höchstens durch folgende narrative Optionen abgeschwächt werden:

- Legitimation der Tat, bspw. durch die Darstellung traumatischer Erlebnisse in der Kindheit
- Betonung der Mitschuld des Opfers
- das Vergehen als einmalig kennzeichnen
- Reue und Einsicht des Täters zeigen
- den Täter zur Tatzeit als nicht zurechnungsfähig markieren (bspw. durch Drogeneinfluss)

Beispiele: Im Film *OLDBOY* schläft ein Vater mehrfach mit seiner Tochter und bleibt trotzdem ‚unschuldig‘, da er als Opfer einer Intrige in Hypnose versetzt wurde.

b) Weicher Konflikt

Pro-/Antagonist: Karrierist

Pro-/Antagonist: Aussteiger

Die Differenz zwischen einem ‚gesellschaftskonformen Karrieristen‘ und einem ‚gesellschaftskritischen Aussteiger‘ ermöglicht demgegenüber die narrative Tilgung der kennzeichnenden Unterschiede:

- Pro- oder Antagonist entwickeln sich in die Richtung des jeweils anderen
- Pro- oder Antagonist bleiben statisch, sie erkennen aber die Haltung des jeweils anderen an

So endet die Rivalität der beiden Protagonisten in MÄNNER damit, dass sie Freundschaft schließen. Der Karrierist sieht ein, dass es ein Fehler war, seine Beziehung zugunsten seiner Karriere zu vernachlässigen, er lernt vom Antagonisten und gewinnt seine Frau zurück.⁴⁷³

Konfliktkomplexität

Die dritte Konflikt determinante, die *Komplexität* von *Konflikten*, ist eng an die *Kontinua* gekoppelt, die auch die *Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials* beschreiben.⁴⁷⁴ Sie steigt, wenn ein Konflikt durch eine große Anzahl von Merkmalsdimensionen, diffuse Merkmalsverteilungen und/oder mehrdeutige Merkmale gekennzeichnet ist. Sie steigt ebenfalls, wenn Wertehierarchien dynamisch konzipiert sind und sich im Erzählverlauf ändern. Die Beobachtung komplexer Konfliktstrukturen erfordert einen erhöhten Rezeptionsaufwand, weil die Implikationen diffuser sind, weil nicht immer unmittelbar passende Beobachtungscodes zur Verfügung stehen und/oder weil die verwendeten Schemata und *Sinnformen* im Rezeptionsverlauf adaptiert werden müssen.

Prinzipiell lässt sich der rezeptive Aufwand durch die Konstruktion des Materials bestimmen: Er ist geringer, wenn Konflikte mehrdimensional – bspw. nicht nur normativ sondern auch sozial – kodiert werden.⁴⁷⁵ Wenn sich Konfliktstrukturen eher anhand der Begriffe auf der rechten Seite des Kontinuums markieren lassen, deutet dies auf eine hohe *Konfliktkomplexität* hin. In Selbstbeschreibungen von Rezipienten ist zu erwarten, dass die Rezeptionen solcher Filme häufig als anstrengend bezeichnet werden, weil sich aufgrund des erhöhten Rezeptionsaufwands der Eindruck des Verstehens verzögert einstellt.⁴⁷⁶

Bereits kleine Abweichungen von der Normalform können die Komplexität derart erhöhen, dass sich Adaptionsprozesse förmlich aufdrängen: Das ist u.a. bei dilemmaartigen Konflikten der Fall, bei denen die Merkmalskonstellation paradox angelegt ist und alle vermeintlichen Lösungsmöglichkeiten auf mindestens einer Seite zum Scheitern

⁴⁷³ Eine versöhnende Anerkennung der Widersacher erfolgt auch in HEAT. Ein harter Konflikt zwischen einem ‚Karrieristen‘ und einem ‚Aussteiger‘ ist in REALITY BITES zu beobachten. Hier verhält sich der Aussteiger zwar zunehmend gesellschaftskonform und lässt sich auf eine monogame Partnerschaft ein; sein Gegenspieler disqualifiziert sich jedoch durch inadäquates Verhalten und scheidet aus.

⁴⁷⁴ Vgl. Abschnitt 5.5.

⁴⁷⁵ Bspw. in TITANIC: Jack vereint die Merkmalsdimensionen *normativ* ‚gut‘ und *sozial* ‚Reisender der dritten Klasse‘ auf sich, wohingegen sein Widersacher Calvin (Roses Verlobter) *normativ* als ‚schlecht‘ und *sozial* als ‚Reisender der ersten Klasse‘ gekennzeichnet ist.

⁴⁷⁶ Manche Filme von David Lynch, bspw. LOST HIGHWAY und MULHOLLAND DR. konfrontieren Rezipienten mit derart diffusen Merkmalskonstellationen, dass konstante Motive, Werthaltungen und Konflikte sich kaum errechnen lassen (vgl. Heidbrink 2005). In solchen Fällen könnte in sozialen Systemen nach dem Kinobesuch thematisiert werden, dass der Film (partiell) ‚nicht zu verstehen‘ sei.

führen.⁴⁷⁷ Komplexität entsteht hier durch die Multiperspektivik eines Sachverhalts, die trotz mehrerer Blickwinkel keine Lösung zulässt: Der Rezipient ist angehalten, den Konflikt von mindestens zwei Seiten zu betrachten, doch auf keiner Seite lässt sich eine befriedigende Lösung finden.⁴⁷⁸

Weiterhin besteht die Möglichkeit, die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums zu irritieren, indem man es mit normativen Mustern konfrontiert, die von den individuellen Werthaltungen abweichen. Durch die narrative Integration von Moralmustern, die sich durch eine leichte Abweichung vom kulturell validen Werte-Mainstream auszeichnen, ist es ein Leichtes, mit filmischen Erzählungen Erwartungen aufzubauen, um sie dann in vielfältiger Weise zu irritieren. Auch in diesem Fall regt die Narration Adaptionprozesse an.

Die Komplexität von Konflikten lässt sich außerdem erhöhen, indem Merkmalsreihen, die den Rezipienten zu Vorstellungen von Zielen, Motiven, Gedanken und Emotionen von Figuren anregen sollen, dialektisch erfolgen oder gar widersprüchlich ausgerichtet sind. Wenn einer Figur ambivalente Merkmale verliehen werden, werden diese vom geübten Publikum häufig als Zweifel gedeutet.⁴⁷⁹ Diese Formen der Merkmalsdarstellung gehen zumeist mit einem hohen Grad der ‚figuralen Introspektion‘ einher. Die (psychologische) Metapher der ‚Introspektion‘ bezeichnet hier ein Verfahren der medialen Informationsvergabe, die dem Publikum das Gefühl gibt, das mentale ‚Innenleben‘ einer Figur erschließen zu können. Darstellungen solcher Art werden vom Publikum gemeinhin hermeneutisch-phänomenologisch durch Einfühlung, Intuition, Spekulation und Assoziationen gedeutet.⁴⁸⁰ ‚Introspektion‘ ist eine typische Rezeptionsstrategie für psychologisch orientierte Filme des Talking-Head-Genres. Doch auch für eindeutige Gut-vs.-Böse-Konstruktionen, wie sie bspw. für das Action-, Science-Fiction

⁴⁷⁷ Die Komplexität steigt mit der Anzahl der Beobachtungsoptionen.

⁴⁷⁸ Beispiele enthalten die Filme *HABLE CON ELLA*, *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY* oder auch *LOST IN TRANSLATION*. In allen drei Fällen geht es um das Recht, das der oder die Liebende in Bezug auf die Verwirklichung der eigenen Gefühle empfindet, die gegen die Moral bzw. das gegensätzliche Empfinden der Geliebten (*HABLE CON ELLA*), gegen das Recht der Familie auf die Mutter und Ehefrau (*THE BRIDGES OF MADISON COUNTY*), bzw. gegen das Recht der Ehepartnerin auf Treue bzw. gegen eine gemeinsame Zukunft (*LOST IN TRANSLATION*) positioniert ist.

⁴⁷⁹ Unzählige Beispiele lassen sich im Beziehungsgenre, speziell in Beziehungsanbahnungsgeschichten, finden: Hier wird ausgiebig an potenziellen Partnern, Gefühlen (vor allem Liebesgefühlen), Zukunftsentwürfen, Heiratsplänen u.v.m. gezweifelt.

⁴⁸⁰ Dialoge, innere Monologe, „innere“ Bilder (Träume, Visionen, Phantasien), metaphorische, symbolische oder allegorische Darstellungen. Fellinis Film *8 ½* ist ein Beispiel für eine Reihung von Bildsequenzen, deren Status innerhalb der Fiktion sich häufig nur schwerlich bestimmen lässt; dennoch legen sie Kohärenzen nahe, die zu Spekulationen anregen.

oder Fantasy-Genre typisch sind, werden introspektive Verfahren genutzt, etwa um im Zusammenhang mit *harten* Konflikten die Allmacht und Gefährlichkeit des Antagonisten zu imaginieren oder auch, um normative Überzeugungen, Handlungsstrategien und Ziele zu verdeutlichen.

6.1.2.3 Konfliktmanagement

Durch die zeitgebundene Projektion eines Films auf eine Leinwand wird sein Plot in der Beobachtung in Bewegung versetzt. Die psychischen Systeme der Zuschauer bilden unzählige Inferenzen – u.a. über das Kausalgefüge und seine Motivierung.⁴⁸¹ In der Diachronie zeigen sich die im Produktionsprozess fixierten Zeichenverläufe als dramaturgische Formung des Erzählgeschehens in der Zeit. Das, was gemeinhin unter Dramaturgie verstanden wird – etwa die Komposition eines Medienprodukts im Hinblick auf die Ausgestaltung eines Spannungsbogens – korreliert mit dem *Konfliktmanagement* einer Erzählung. Die dramaturgische Formung lässt sich an den bereits genannten kritischen Stellen (Anfang, Höhepunkt, Ende) beobachten. Sie verleiht der Entwicklung der einzelnen Konfliktfaktoren die entsprechende tragische oder komische Valenz.

Zum *Management des Konflikts*, das eng mit den Strategien des *Tensioneering* verknüpft ist, gehören auch das *Zeit-* und das *Informationsmanagement*. An welchen Zeitstellen der Beobachtung welche Informationen zur Verfügung gestellt werden, determiniert den Rezeptionsprozess in besonderem Maße, schließlich lassen sich so u.a. Spannungsbögen, Rätsel und Dramatik erzeugen und steigern. Im Rahmen des *Zeitmanagements*⁴⁸² werden das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit, die Dauer und die Ordnung – resp. die Reihenfolge – der Ereignisse bestimmt. Das *Informationsmanagement* bestimmt, welche Informationen gegeben werden und welche nicht. Beide Verfahren bedingen sich gegenseitig und müssen daher stets zusammen analysiert werden.

⁴⁸¹ Unter ‚Motivierung‘ ist eine Art Nullstelle zu verstehen, die Rezipienten füllen, indem sie während des Rezeptionsprozesses Hypothesen darüber bilden, warum das Erzählgeschehen sich so entwickelt, wie es sich entwickelt. Bei Martinez und Scheffel wird die Motivierung selbst zur Handelnden: „Das Geschehen wird zu einer Geschichte, wenn die dargestellten Veränderungen motiviert sind. Die Motivierung interferiert die Ereignisse in einen Erklärungszusammenhang. Die Ereignisse werden dann so verstanden, daß sie nicht grundlos wie aus dem Nichts aufeinander, sondern nach Regeln oder Gesetzen auseinander folgen“ (Martinez/Scheffel ⁵2003 [¹1999], 110).

⁴⁸² Es sei daran erinnert, dass die Filmfolie jenseits der systemtheoretischen Sinnzeit artifiziell ausgefaltet wird: „[...] der Zeitpfeil, den man gewöhnlich nutzt, [...] ist] ein sehr schwaches Modell, es sei denn, er wird zu didaktischen Zwecken und aus methodischen Gründen so eingesetzt, daß er als Modell wieder zurückgenommen werden kann“ (Fuchs 2004a, 56).

Der Erzählvorgang ist an die Sukzession gebunden;⁴⁸³ dabei wird ein Konglomerat aus mehreren Ton-, Text- oder Bildelementen durch das nächste abgelöst, so dass das Nacheinander der Geschehnisse entsprechend sorgfältig gestaltet werden muss. Trotz der Bindung an die Sukzession der Darstellung kann beim Publikum durch Parallelmontage der Eindruck entstehen, nacheinander gezeigte Ereignisse würden zeitgleich ablaufen. Als ‚linear‘ werden Filme bezeichnet, die sich an die faktische Chronologie halten, also die Ereignisse in ihrem zeitlichen Nacheinander darstellen; die meisten Filme weisen jedoch nonlineare Zeitstrukturen auf. Maßgeblich für den Rezeptionsverlauf ist die Frage, ob sich durch das Zeitmanagement des ‚sujets‘ die ‚fabula‘ kausallogisch vollständig rekonstruieren lässt. Weiterhin stellen sich Fragen nach der Erzählgeschwindigkeit und dem Verhältnis von erzählter Zeit, als dem Zeitraum, in dem sich die Erzählung abspielt, zur Erzählzeit, als dem Zeitraum, in dem der Erzählvorgang abläuft.

Im Bereich der *Informationsselektion*⁴⁸⁴ wird das Verhältnis von Darstellung zu Nicht-Darstellung, also Selektion und Auslassung thematisiert: Aufschlussreich sind die Fragen, was (nicht) erzählt wird und was (nicht) zu sehen oder (nicht) zu hören ist, insbesondere im interfilmischen Vergleich.⁴⁸⁵ Zudem wird im Produktionsprozess die Dosierung von Informationen durch Perspektivierung und Rahmung reguliert, so dass durch gezielte Fokussierung Details betont oder auch in den Hintergrund gerückt werden können. Prinzipiell erfolgt das *Informationsmanagement* durch Entscheidungsreihen über Darstellungen in der Verlaufszeit eines Films, indem reguliert wird, *wann welche Informationen in welcher Form* der Beobachtung zur Verfügung stehen.

Die *Informationskomplexität* richtet sie wiederum nach den *Kontinua der Implikations-eigenschaften des medialen Materials*. Hier sind im Hinblick auf die Erzählstrukturen vor allem typische Kombinationen von Haupt- und Nebenhandlungen sowie Binnen-, Rahmen- oder Episodenerzählungen interessant. Eine höhere Anzahl von Narrationssträngen, sowie ihre diffuse Verknüpfung oder spezielle Formungen, etwa einer *mise-en-abyme*⁴⁸⁶, erhöhen den Verarbeitungsaufwand.⁴⁸⁷

⁴⁸³ In der ‚Realität‘ laufen demgegenüber ‚unzählige Geschehen‘ simultan ab.

⁴⁸⁴ Systemtheoretisch wäre zu fragen, *was* ein selbstreferentiell operierendes System (nicht) beobachtet, denn es ist streng genommen nicht auf die Informationen angewiesen, die seine Umwelt zur Beobachtung bereithält.

⁴⁸⁵ Siehe dazu Abschnitt 8.3.3.

⁴⁸⁶ Zu sehen in: EXISTENZ, STRANGER THAN FICTION.

⁴⁸⁷ Die aktuellen Beispiele sind zahlreich: L.A. CRASH, LOLA RENNT, MEMENTO, SLIDING DOORS, THE HOURS, GROUNDHOG DAY.

6.1.3 Zur Analyse von ‚Liebe‘ und ‚Konflikt‘

Es gibt viele unterschiedliche Beziehungsformen: Freundschaft⁴⁸⁸, Partnerschaft, Ehe, Feindschaft. Mit diesen Bezeichnungen korrelieren jeweils typische Themen wie Loyalität, Konkurrenz, Treue, Misstrauen, die wiederum auf klassische Emotionen verweisen, bspw. Liebe, Hass, Eifersucht. Jenseits dieser vielfältigen und qualitativ gesättigten Beschreibungen lassen sich Beziehungen zwischen Figuren⁴⁸⁹ schematisch vereinfacht in vier Klassen einteilen: positive, negative, gleichgültige oder ambivalente Beziehungen. Dabei soll die negative Beurteilung einer Beziehung auf der Beobachtung moralischer oder motivischer Differenzen zwischen den beteiligten Figuren beruhen, was auf Konflikte hindeutet.⁴⁹⁰ Die positive Evaluation einer Beziehung soll auf der Beobachtung von Identitäten in diesen Bereichen beruhen.⁴⁹¹

Besonders aussagekräftige Differenz- bzw. Identitätsverhältnisse sind im *Hexagon zur Beobachtung von Handlungssequenzen* vor allem unter Punkt fünf – Moral, Intention, Motiv – angesiedelt, denn Beziehungen werden meist positiv evaluiert, wenn die Wahrnehmungen, Meinungen, Motive, Ziele sowie Welt- und Werthaltungen der beteiligten Figuren oder Personen tendenziell übereinstimmen. Freunde sehen schließlich nicht notwendiger Weise gleich aus oder befinden sich in emotional identischen Zuständen; sie teilen aber höchstwahrscheinlich ein breites Spektrum von Interessen, Präferenzen, Überzeugungen und Einstellungen und sie verhalten sich den abweichenden Merkmalen des anderen gegenüber tolerant, akzeptierend, also gemeinhin: affirmativ.

Im Folgenden sollen nun zwei Beziehungsformen verglichen werden, die jeweils an den Endpunkten des Beziehungskontinuums angesiedelt sind: Am positiven Pol befinden sich Liebesbeziehungen und am negativen Pol befinden sich Beziehungen, die durch *harte* Konflikte gekennzeichnet sind.

Zunächst noch einige Bemerkungen zum Phänomen ‚Liebe‘ allgemein und in filmischen Normalerzählungen: Die Definitionsversuche des Liebesbegriffs differieren sowohl kulturell als auch historisch sehr stark; beständig wird jedoch auf die emotionale

⁴⁸⁸ Zu den Möglichkeiten von Freundschaft, sich örtlich zu sedimentieren, ohne systematisch verankert zu sein, siehe Kersten 2007.

⁴⁸⁹ Hierbei handelt es sich freilich um imaginäre Zentrierungen, die zu Gunsten der sprachlichen Einfachheit im Folgenden beibehalten werden sollen; es wird also um Beziehungen zwischen Figuren gehen.

⁴⁹⁰ Bspw. Feindschafts- und Konkurrenzverhältnisse.

⁴⁹¹ In diese Kategorie gehören im allgemeinem Sprachgebrauch Intimbeziehungen, Partnerschaften, Freundschaften etc. – Was nicht heißen muss, dass zwischen Eheleuten, die eine Intimbeziehung pflegen, keine Feindschaft herrschen könnte; vgl. *THE WAR OF THE ROSES*.

Komponente hingewiesen, wonach Liebe die intensivste Form des emotionalen Bezugs sei, ein Gefühl inniger und tiefer Verbundenheit. Zudem wird wiederholt die biologische Komponente erwähnt, die Liebe – allerdings nicht zwingend – mit Sexualität verbindet.

In Erzählungen wird Liebe meist als Zustand inszeniert, der ereignishaft eintritt und zwei Figuren spontan entsprechend kultureller Codes aufeinander Bezug nehmen lässt. Diejenigen Zuschauer, die mit den medialen, narrativen und kulturellen Konventionen vertraut sind, bilden schon mit den ersten Beobachtungen der Figurenkonstellation *Liebeshypothese*.⁴⁹² Die *Liebeshypothese* bezeichnet die Vorstellung einer Beobachterin, dass zwei Figuren sich lieben würden und beruht auf der Interpretation von hoch konventionalisierten Darstellungsformen: lang anhaltende Blicke, nervöser Smalltalk, Flirt, gegenseitiges Umwerben, erste Verabredungen, gemeinsame Unternehmungen etc.

Im filmischen Wertegefüge stellt die Liebe einen sehr hoch rangierenden Wert dar, der über entsprechend großes tragisches Potenzial verfügt, wenn das Recht auf eine Liebesbeziehung missachtet wird – bspw. durch rational legitimierte, der Liebe widersprechende Ziele.⁴⁹³ Liebe, sofern sie sich einmal entwickelt hat, strebt demnach in Erzählungen ziemlich kompromisslos ihre eigene Verwirklichung an. Typische Formen der Gestaltung von Liebesplots korrespondieren nun mit unterschiedlichen Genres. Zudem unterscheiden sich die gängigen Liebeserzählungen der massenmedialen, von Holly-, Bolly- oder Nollywood, inspirierten Filme von den Erzählmanövern, die jenseits des Mainstreams unternommen werden.⁴⁹⁴ In den genuin auf Liebesplots abgestellten Erzählungen des Mainstream-Kinos folgt dem Ereignis Liebe häufig die Befreiung eines Partners aus negativ codierten Verhältnissen in Form einer Erlösungs-, Erweckungs-, oder Befreiungsgeschichte, die zu einer neuen Wertehierarchie führt, in der die Liebe als Wert an erster Stelle steht.

„[...] das Ende des Romans ist nicht das Ende des Lebens. Man versucht, die Semantik der romantischen Liebe durch Weglassen aller Elemente zu kürzen, die Bedrohliches si-

⁴⁹² In den allermeisten Fällen deutet bereits die Exposition des filmischen Personals an, wer mit wem liiert und wer von wem (zeitweise) getrennt werden wird. Die rezeptionsbegleitenden Fragen richten sich dann eher auf die Art und Weise der Anbahnung von Beziehungen und Trennungen.

⁴⁹³ Man denke an die Heiratspläne von *Roses* Mutter in *TITANIC*, die die Gefühle ihrer Tochter für *Jack* zu Gunsten einer Zweckheirat mit *Calvin* missachtet. Auch männliche Protagonisten, die ihr Pflichtbewusstsein und ihre berufliche Zielstrebigkeit ihren Gefühlen überordnen, werden im Erzählverlauf häufig davon überzeugt, ihre Motivhierarchie neu zu ordnen, oder sie sorgen für tragisches Potenzial; bspw. *Nikolai* in *EASTERN PROMISES*.

⁴⁹⁴ Siehe u.a. *IDIOTERNE* (dt. Titel: Die Idioten), *SEHNSUCHT*, *EFTER BRYLLUPPET* (dt. Titel: Nach der Hochzeit).

gnalisieren. Nicht nur Romanhelden wie Don Quichotte, Emma Bovary, Julien Sorel, nein jedermann bekommt die Möglichkeit, sich in copierte Bedürfnisse hineinzusteigern. So entsteht eine Art Kleine-Leute-Romantik, die gegebenenfalls auch schon durch Konsum von Buch und Film befriedigt werden kann [...]. Sie ist leicht zu verstehen, traumhaft realisierbar, intellektuell anspruchslos und steril. Nur wenige können zwar danach leben, aber alle können davon träumen“ (Luhmann 1994a, 191).

Das erzählstrukturbildende Potenzial von Liebe besteht, im Gegensatz zum narrativen Potenzial von Konflikten, darin, Spannungen im Hinblick auf eine zu erreichende Identität sukzessive abzubauen. So können durch die Zuschreibung von Liebe starke Motive wie Sehnsucht, Vermissen und der Wunsch nach Vereinigung konstruiert werden. Diese erzeugen wiederum eine intensive Zielspannung, da der Liebesimperativ besagt, dass Liebende eben zusammen gehören. Als *bestehende* Identität *ohne* differenzierende Momente lässt sich von Liebe allerdings nicht lange erzählen, weil die Spannung fehlt. Aus diesem Grund handeln auch die so genannten Liebesgeschichten in erster Linie von Missverständnissen und Konflikten (also Differenzen) zwischen Figuren, die lieben werden, die geliebt haben, die lieben aber nicht zusammen finden, die lieben könnten, wenn nicht... etc.

Aus Liebe allein ergibt sich also keine Erzählung, da identische Zustände sich lediglich beschreiben und im Anschluss daran bestenfalls emphatisch oder pathetisch zelebrieren lassen. Liebe ist lediglich als zeitlich begrenzter Zustand zu denken – als eine Reihe von Identitätsmomenten innerhalb der Konfliktstruktur – oder als eine Art Label, das auf eine Beziehung appliziert wird, bis in der Erzählung diesem Zustand widersprechende Informationen gegeben werden. Wenn der Liebeszustand für zwei Figuren gegeben ist, bedarf er der Bestätigung; wird er bestätigt, festigt sich die Liebeshypothese. Rezipienten erwarten – entsprechend ihres privaten, kulturell verankerten Liebeskonzepts – mit der Liebe korrelierende Beziehungsmerkmale, etwa Verantwortung, Fürsorge, Respekt etc. Irritation tritt ein, wenn auf eine beobachtungsinduzierte *Liebeshypothese* Beobachtungen folgen, die den Erwartungen nicht entsprechen.

Ein Liebesbegriff, der Liebe als eine Vielzahl identischer Merkmale zweier Personenstrukturen definiert, lässt sich bei Niklas Luhmann, in seinem 1984 erschienenen Buch *Liebe als Passion*, finden. Hier beschreibt er die Ausdifferenzierung des generalisierten Kommunikationsmediums Liebe und die Haltbarkeit seiner Semantik angesichts der steigenden Möglichkeiten zu unpersönlichen Beziehungen in einer überkomplexen Gesellschaft, in der der Bedarf an intensiveren persönlichen Beziehungen steige.

„Es wird dann zur Bedingung für die Ausdifferenzierung einer gemeinsamen Privatwelt, daß jeder die Welt des anderen mittragen kann (obwohl er selbst höchst individuell erlebt), weil ihm selber darin eine Sonderstellung zugewiesen ist: weil er in dieser Welt des anderen vorkommt als der, der geliebt wird“ (ebd., 18).

Insofern ist Liebe für Luhmann *kein* Gefühl und *kein* biologisch determinierter Zustand „sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird“ (ebd., 23). Neben der historischen Genese der Semantik von Liebe in Form von Codes⁴⁹⁵ geht es vor allem um Mechanismen, die ggf. für die Stabilität von Partnerschaften sorgen könnten.⁴⁹⁶ Luhmanns Beschreibung von Liebe liest sich dabei folgendermaßen:

„Liebe färbt zunächst das Erleben des Erlebenden und verändert damit die Welt als Horizont des Erlebens und Handelns. Sie ist *Internalisierung des subjektiv systematisierten Weltbezugs eines anderen*; sie verleiht damit dem, was der andere erlebt oder erleben könnte, in den Dingen und Ereignissen selbst eine besondere Überzeugungskraft. Und erst in zweiter Linie motiviert sie zum Handeln, das nicht um seiner konkreten Effekte willen, sondern wegen seiner symbolisch-expressiven, Liebe ausdrückenden Bedeutung gewählt wird oder nahegelegt wird als Vollzug der Besonderheit jener Welt, in der man sich mit dem Geliebten (und mit niemandem sonst) einig weiß: der Welt des *gemeinsamen Geschmacks* und der *gemeinsamen Geschichte*, des *gemeinsamen Abweichens*, der besprochenen Themen, der bewerteten Ereignisse. Was zum Handeln aufruft ist nicht ein erstrebter Nutzen, sondern die *Nichtselbstverständlichkeit eines Weltentwurfs, der ganz auf die Individualität einer Person abgestimmt ist* und nur so existiert“ (Luhmann 1984, 29f; Herv. d. HH).

Bemerkenswert an Luhmanns Ausführungen zur Liebe ist insbesondere die Fokussierung seiner Beschreibung auf die Konvergenz der an der Liebe beteiligten Individuen, ohne stetig neue Deutungen des damit verbundenen Gefühls zu produzieren. Laut Luhmann Sorge der sozialstrukturelle Wandel für die Autonomisierung der Intimbeziehungen und für den Abbau von gesellschaftlichen Zwängen. Die Stabilität von Beziehungen müsse durch persönliche Ressourcen ermöglicht werden, indem man sich auf den anderen einlässt, woraus wiederum folgt, dass die Konfliktträchtigkeit von Intimverhältnissen steigt (vgl. ebd., 198).

„Die Eigenart des anderen, den man liebt und auf den hin man Welterfahrung aufnimmt und handelt, wird als Resultat von Enttäuschungsverarbeitungen in den eigenen Lebenssinn übernommen, und zwar speziell in den Hinsichten, in denen er *anders* ist als man

⁴⁹⁵ Luhmann unterscheidet im historischen Verlauf drei Formen des Liebescodes *Idealisierung*, *Paradoxierung* und *Problemorientierung*. Ich beziehe mich im Folgenden auf die *Problemorientierung*, die die Liebessemantik im 20. Jahrhundert betrifft.

⁴⁹⁶ Luhmann betont, dass die Romantik bei der Orientierung der Beziehungen auf die Zukunft in der modernen Gesellschaft nicht mehr ausreiche; ebenso wenig wie die Sexualität, die er als Erhaltungs- und Steigerungsbedingung der Liebe bezeichnet (ebd. vgl., 187f).

selbst; *anders* auch, als man wünschen würde; und *anders* schließlich, als es einer Stilisierung seiner Wesenszüge ins Ideal entspräche“ (ebd.; Herv. d. HH).

Diese mentale Technik, die nicht idealen Eigenarten des anderen durch Enttäuschungsverarbeitungen als Teil des eigenen Lebenssinns aufzufassen, entspricht der metaperspektivischen Reintegration von Differenzen: Die im Verhältnis zum eigenen Ideal erlebte Differenz wird integriert, indem man lernt, den anderen trotz und letztlich *gerade wegen* dieser Abweichungen zu schätzen. Das Projekt der Beziehungsstabilisierung wird damit zum Projekt einer steten Differenzintegration auf nächst höherem Niveau. Und in eben dieser Aufarbeitung von Differenzen bestehe eine typische Aufgabe für paartherapeutische Interventionen.⁴⁹⁷

„Es geht um die Möglichkeit eines sozialen Systems der Informationsgewinnung und Informationsverarbeitung, in der jede Information die Einheit der gemeinsamen Welt bestätigen soll und daher jede Information die Differenz aufbrechen lassen kann“ (vgl. ebd., 219).

Durch die Bearbeitung von Konflikten, bspw. in der Paartherapie, wird das Problem für beide Kontrahenten durch Beschreibung, Analyse und Suche nach Lösungen zum *gemeinsamen* Gegenstand der Reflexion. Das bedeutet, dass sich die Toleranz gegenüber der Andersartigkeit des Partners und die Akzeptanz von Differenzen innerhalb einer Liebesbeziehung als die Fähigkeit zur Reintegration von Differenzen als Einheiten erlernen ließen. Glaube und Therapie fungieren in diesem Zusammenhang liebes- bzw. beziehungsstabilisierend, indem sie eine Hilfestellung in Bezug auf den geteilten Sinnhorizont geben und dazu motivieren, bestehende Differenzen in beziehungsinterne Identitäten zu wandeln.⁴⁹⁸

Luhmanns Vorstellung von moderner Liebe im Code der *Problemorientierung* bezeichnet demnach die Entscheidung für die Aufrechterhaltung von Kommunikation, bei der Verständigung der unwahrscheinliche Fall bleibt. Eine (Liebes-)Beziehung ist insofern als die Einverständniserklärung zu einer speziellen Dauerkommunikation mit einer anderen Person eigener Wahl zu begreifen – so lange diese sich gewillt zeigt, an dem

⁴⁹⁷ Luhmann weist explizit darauf hin, dass die Therapie die Verarbeitungsform sei, die dem Code der Problemorientierung entspreche; sie sei ein möglicher, aber äußerst unbefriedigender Ausweg aus dem Problem der (Un)Aufrichtigkeit: „Der Einfluß der Therapeuten auf die Moral (und die Moral auf die Therapeuten) ist schwer abzuschätzen, sicher aber zu fürchten. Er setzt die labile Gesundheit, die heilungsbedürftige Verfassung des Einzelnen an die Stelle der Liebe und entwickelt für Liebe dann nur noch die Vorstellung einer wechselseitigen Dauertherapie auf der Basis einer unaufrichtigen Verständigung über Aufrichtigkeit“ (ebd., 211).

⁴⁹⁸ „Es geht darum, in der Welt eines anderen Sinn zu finden. Da diese Welt nie unproblematisch ist, kann auch der sie bestätigende Sinn nie unproblematisch sein“ (ebd., 220).

Kommunikationsprojekt teilzunehmen. Liebe bezeichnet dann nicht mehr, aber auch nicht weniger, als eben diese weit reichende Entscheidung für eine intensive Dauerkommunikation inklusive zahlreicher Metaschleifen. Diese Entscheidung wird formal häufig durch die Eheschließung angezeigt, sie besagt allerdings nichts über die emotionalen Qualitäten, die diese Beziehungsform haben wird.

Luhmanns Ausführungen zur Liebe lassen sich filmanalytisch nutzen, weil sie Liebe als eine Reihe von Identitätsmomenten innerhalb der differenziellen Konfliktstruktur fokussieren. Entscheidend ist dann das Verhältnis der sich im Erzählverlauf entwickelnden intrafiguralen⁴⁹⁹ Identitäten und Differenzen. Dieses Verhältnis ist vor allem im Genrevergleich aufschlussreich: So basieren die *Liebeshypothesen* in tragischen Liebesfilmen auf eindeutigen und hoch gesättigten Identitäten, deren Untergang für Bedauern und Trauer sorgt.⁵⁰⁰ Auch im Action-Genre, das die Ausgestaltung des Liebes-Plot eher zu Gunsten anderer Effekte vernachlässigt, sind sehr eindeutige Liebes-Identitäten zwischen dem Helden und seiner Geliebten zu beobachten. Im Action-Plot werden die Liebenden zumeist getrennt, um zum Ende des Geschehens wieder vereint zu werden.

Interessanter, weil komplexer, werden die Differenz- und Identitätsverhältnisse, wenn es um semi-tragische Liebeskonstellationen geht: So bleibt das Differenz-Identitätsverhältnis in *LOST IN TRANSLATION* ambivalent: Ein großer Altersunterschied und die damit einhergehenden verschiedenen Lebensphasen setzen basale Differenzen, die nicht getilgt werden können: *Charlotte* hat soeben ihr Philosophiestudium abgeschlossen und ist im Aufbruch, *Bob* steckt mitten in der Middlebenkskrise und erledigt entsprechend demotiviert seinen Job. Die beiden teilen allerdings die Einsamkeit in der fremden japanischen Kultur und in ihren Intimbeziehungen, obwohl sie sehr unterschiedlich damit umgehen. Identitäten lassen sich wiederum bei gemeinsamen Unternehmungen finden, die allerdings immer wieder gebrochen werden, etwa als *Charlotte* eines Morgens Zeugin von *Bobs* nächtlichem Frauenbesuch wird. Letztlich bleibt die Situation

⁴⁹⁹ Hier handelt es sich freilich wieder um eine verkürzte Formulierung: es geht um Differenzen und Identitäten zwischen imaginierten figuralen Identitäten.

⁵⁰⁰ ‚Akzeptanz‘ ist nach Torben Grodal die metarezeptive Reaktion darauf, dass die Beobachtung von Tragik die partielle Ausgeliefertheit des Menschen thematisiere (vgl. Grodal 1997, 253). Tragische Ereignisse drängten sich der Beobachtung in ihrer Drastik und Intensität auf besondere Weise auf, weil sie intranarratives Coping qua Definition nicht ermöglichen: Der Held handelt zwar, aber er scheitert trotzdem. Dass beobachtend keine erfolgreichen Handlungen introjiziert und miterlebt werden können, bezeichnet Grodal als „passive Positionierung“ des Publikums. Tragik impliziere daher eine besondere rezeptive Zumutung, die intensive mental-somatische Anschlüsse auslöse (vgl. ebd., 255).

semi-tragisch, denn die sich beim Zuschauer ausbildende *Liebeshypothese* wird sowohl bestätigt als auch negiert, was seinen konsequenten Abschluss darin findet, dass *Bob Charlotte* zum Abschied etwas ins Ohr flüstert: Ende offen.⁵⁰¹

6.2 ÄSTHETIK

Unter der Ästhetik eines Films werden die Muster und Formen des audiovisuell Dargestellten, d.h. die unzähligen Arrangements aus Klängen, Texten und Bildern, verstanden. Es handelt sich also um einen nicht normativen Ästhetikbegriff, der die gesamte zeichenhafte Verfasstheit eines Medienangebots als ästhetische begreift.

Bordwell konstatiert, dass insbesondere filmtheoretisch ungeschulte Zuschauer in erster Linie auf die Narration achten und diese alltagshermeneutisch verarbeiten, während die bewusste Beobachtung der ästhetischen Gestaltung lediglich dann erfolge, wenn ein besonderes Interesse daran bestehe oder sie durch deutliche Abweichungen markiert werde (vgl. Bordwell 1985; 30, 36). Aus diesem Grund soll hier der pragmatische Umgang mit dem Film als einem ästhetischen Medienangebot im Vordergrund stehen, ohne explizit auf die zahlreichen und diffizilen Einzelheiten ästhetischer Gestaltungsmöglichkeiten einzugehen. Es werden drei Kategorien unterschieden, die sich zur Klassifikation von typischen ästhetischen Phänomenen anbieten und die mit typischen Rezeptionseffekten korrespondieren:

1. *Sinnliche Ästhetik (Aisthesis)*,
2. *formale Ästhetik* und
3. *reflexive Ästhetik*.

In den meisten Fällen handelt es sich um Mischformen, die *sinnliche*, *formale* und *reflexive Anteile* aufweisen. Wie schon bei der Analyse der Narration geht es auch bei der Analyse der Ästhetik prinzipiell um *differentielle* Beobachtungen von Strukturen, Mustern und Kohärenzen. Alle drei Kategorien zeichnen sich durch Differenzen aus, die wiederum Spannungen erzeugen. Die *sinnliche* Ästhetik zieht vor allem die Aufmerksamkeit der vordigitalen Wahrnehmung auf sich, denn sie beeindruckt durch sinnliche Qualitäten, die das Publikum auch ohne Vorbildung unmittelbar beeindrucken, bspw. großartige Explosionen oder imposante Landschaftsaufnahmen. Im Bereich der *reflexi-*

⁵⁰¹ Ähnliche Uneindeutigkeiten und spezielle interpretative Herausforderungen bieten: *MY LIFE WITHOUT ME*, *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* und *EASTERN PROMISES*.

ven Ästhetik finden sich Phänomene, die Assoziationen zu außerfilmischen Sachverhalten wecken, bspw. Bildzitate bekannter Vorlagen. Bei den Phänomenen beider Klassen handelt es sich im Einzelfall zuerst einmal um Materialsequenzen, die kurzfristige Effekte (in der Vertikalen) erzeugen. Sie erlangen strukturelle Qualität (in der Horizontalen), wenn sie sich repetitiv durch den Film ziehen. Folglich lassen sich vor allem die *formalen* Aspekte der ästhetischen Filmgestaltung im Hinblick auf strukturelle Qualitäten in der Horizontalen untersuchen, die im Normalfall die gesamte filmische Erzählung betreffen.

Für die Analyse der Ästhetik ist es nicht in jedem Fall ohne weiteres möglich, ‚Normalformen‘ zu beschreiben, wie es bei der Erzähl- und Figurenanalyse der Fall ist. Neben standardisierten Formen lassen sich im Bereich der Ästhetikanalyse endlos akribische und detaillierte Beschreibungen anfertigen, ohne dass sich das Ende der Analyse exakt bestimmen ließe. Das liegt daran, dass viele ästhetische Phänomene durch Differenzen zu bereits existierenden Formen entstehen, d.h. ihre Originalität ist zugleich ihr Erkennungsmerkmal. Wer die ästhetischen Phänomene eines Films bis ins kleinste Detail analysiert, der kann ihn mit fortschreitender Analyse nicht mehr mit anderen Filmen vergleichen. Je spezifischer die Beobachtungen werden, desto individueller wird die Beschreibung. Die perfekte Beschreibung wäre letztlich so individuell wie der Film selbst.

Die im Film vorkommenden ästhetischen Phänomene, für die Personen möglicherweise Präferenzen ausgebildet haben, lassen sich aber mit Gewinn den drei im Folgenden detailliert vorgestellten Kategorien zuordnen. Zudem kann eine weitergehende Untersuchung ästhetischer Phänomene innerhalb dieser Kategorien stattfinden, indem sie mit formalen Konventionen verglichen werden, die sich filmhistorisch oder genrebezogen etabliert haben.⁵⁰²

Eine *formale* Konvention, die der narrativen Normalform entspräche, wäre mit den Montageregeln der *Découpage Classique* (continuity editing) vorgegeben. Verstöße gegen diese Regeln sind bspw. in *Lost Highway* zu sehen, wo die klassischen Montagekonventionen u.a. durch ‚verbotene‘ Achsensprünge absichtlich durchbrochen werden.

⁵⁰² Vor allem die Wisconsin-Schule hat sich im Rahmen der neoformalistischen Filmanalyse darum bemüht, formale Standards der Filmgestaltung zu beschreiben (vgl. u.a. Bordwell/Thompson 1997, Bordwell/Staiger/Thompson 1985).

Auf Rezeptionsseite resultieren daraus uneindeutige Räume sowie unklare Lauf- oder Fahrwege.

Auch im Bereich der *sinnlichen* Ästhetik haben sich zu unterschiedlichen Zeiten und für unterschiedliche Genres Konventionen der audiovisuellen Formensprache herausgebildet, bspw. die Art und Weise Erotik und Sexualität in Szene zu setzen oder auch körperliche Gewalt darzustellen. Es bedarf allerdings eines breiten historischen und grenzübergreifenden Repertoirewissens, um eine gegebene Darstellung entsprechend einordnen zu können. Da dies für die ungeschulte Beobachtung nicht gegeben ist, bleibt ihr lediglich die Einordnung der ästhetischen Darstellungen in die drei vorgegebenen Kategorien, so dass festgestellt werden kann, welche Art der ästhetischen Formen in einem Film überwiegt. Das ist bereits ein aussagekräftiges Urteil, weil sich daraus wiederum Qualitäten des Rezeptionsgenusses ableiten lassen. Der gründlichen Analyse bleibt es dann frei gestellt, einzelne ästhetische Bereiche näher zu bestimmen und zu beschreiben. Es ist dann höchstwahrscheinlich auch nicht mehr möglich, dezidierte Auswirkungen auf das Rezeptionserleben abzuleiten, weil die Phänomene zu spezifisch sind und weil nur ein entsprechend sensibilisiertes Auge sie überhaupt erkennt.

6.2.1 Sinnliche Ästhetik

Ästhetische Phänomene, die die basalen Konstanten der vorreflexiven Wahrnehmung reizen, sollen der Kategorie *sinnliche Ästhetik* zugerechnet werden. Im Sinne des ‚Aisthesis‘-Begriffs entfalten sich diese Phänomene unmittelbar durch die sinnliche Wahrnehmung, bspw. durch Bewegungsreize mit hoher Geschwindigkeit (Flüge im All, Abstürze von Hochhäusern) oder auch drastische Farb-, Licht- und Soundkontraste (plötzliches grelles Licht oder Dunkelheit, der Knall einer Explosion).⁵⁰³

Sinnliche Phänomene teilen sich unmittelbar mit und provozieren mentalsomatische Anschlüsse wie Schwindel, Ekel, Schreck, Staunen, Angst oder Ehrfurcht. Klassische Phänomene dieser Kategorie fallen vor allem unter die Begriffe des ‚Sublimen‘ bzw. des ‚Erhabenen‘: Darstellungen von Naturereignissen, Explosionen, Massenbewegungen, die aufgrund ihrer Größe, Weite, Menge, Vielzähligkeit, Geschwindigkeit, Höhe, Tiefe, Macht, Kraft oder Dynamik scheinbar die Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit

⁵⁰³ Zu den Gestaltungsmöglichkeiten im Einzelnen siehe Mikunda 2002.

sprengen und damit für Thrill und Ehrfurcht sorgen.⁵⁰⁴ Sie wecken beim Zuschauer unmittelbar den Eindruck, das auf Wahrnehmung drängende Phänomen mit den Sinnen eigentlich gar nicht bewältigen zu können.⁵⁰⁵ Weiterhin fallen Darstellungen in die Kategorie des *Sinnlichen*, die unmittelbar anthropologische Wahrnehmungskonstanten ansprechen. Dazu gehören einerseits Körperdarstellungen, die Gesundheit, Jugend, Fruchtbarkeit und Fitness signalisieren (vgl. Tooby/Cosmides 1992), aber auch Naturphänomene, wie weite, flächige Landschaften und Wetteranzeichen, die potenzielle Gefahren andeuten, sowie Darstellungen von Nahrungsmitteln, Sexualität und Gewalt.⁵⁰⁶

Sinnliche Ästhetik wird genreübergreifend eingesetzt. So sind die Phänomene des Erhabenen bzw. Sublimen häufig im Action-Kino als Explosionen, Sprengungen, Verfolgungsjagden oder Naturkatastrophen zu beobachten. Schreck-, Schock- und Ekeleffekte finden sich gehäuft in Horror- und Splatterfilmen, und die Darstellungen von appetitlichen Speisen sowie deren Zubereitung ist überwiegend in Dramen und romantischen Komödien zu sehen.⁵⁰⁷

6.2.2 Formale Ästhetik

Die *formale* Ästhetik bezieht sich vor allem auf den Einsatz filmischer Mittel, das handwerkliche Arrangement der filmtechnisch gestalteten Formen im Hinblick auf Statik, Dynamik, Rhythmik, Timing, Beleuchtung, Raumkonstruktion u.ä. steht im Mittelpunkt der Beobachtung: durch die *Mise-en-scene*, die *Mise-en-cadre* (*Cadrage*) und die Montage wird die Darstellung des Geschehens mit den medienspezifischen Mitteln des Films geformt.⁵⁰⁸ Über die *formale* Ästhetik lassen sich zwar auch Effekte erzielen,

⁵⁰⁴ Edmund Burke schließt daraus, dass das Erhabene nur aus einer sicheren Position zu genießen sei, wenn es keine unmittelbare Bedrohung darstelle, sonst löse es Angst, Schrecken aber auch Lust („delightful horror“) aus (vgl. Burke 1980 [1757]).

⁵⁰⁵ Die Unmittelbarkeit bedingt die negativen Qualitäten des Erhabenen, da sich die Wahrnehmung ihm nicht entziehen kann (vgl. Kant 1975 [1790], § 29). Für Kant steht die Unfassbarkeit des Erhabenen im Vordergrund, denn in seiner Totalität sprengt es die sinnliche Form (an die das Schöne der Natur sich hält) und überfordert sogar die Vernunft, die das Unvermögen der ästhetischen Urteilskraft, Erhabenes zu bewältigen, kompensieren soll (vgl. Kant 1975 [1790], § 25).

⁵⁰⁶ Siehe Voland 2001, Voland/Grammer 2003, Menninghaus 2003.

⁵⁰⁷ Bspw. CHOCOLAT, COMO AGUA PARA CHOCOLATE, BELLA MARTHA.

⁵⁰⁸ Grundlegendes zur formalen Ästhetik findet sich im Werk Rudolf Arnheims (u.a. Arnheim 1978); im Bereich des Films hat sich die Wisconsin-School für die Rehabilitierung des Form-Begriffs in den Filmwissenschaften im Anschluss an die russischen Formalisten stark gemacht (vgl. Bordwell/Thompson 1997 [1979]).

die in den Bereich der *sinnlichen* Ästhetik fallen, diese Anteile werden bei der Betrachtung der *formalen Ästhetik* jedoch in den Hintergrund gedrängt.

Die formale Gestaltung muss sich keinesfalls immer in den Vordergrund der Wahrnehmung drängen, sie kann auch bewusst unauffällig erscheinen. Das ist bspw. bei der klassischen Gestaltung eines Films nach den Regeln des Continuity Editing, im Französischen *Découpage Classique* genannt, der Fall. Die Regeln dieses klassischen Hollywood Stils, der sich in den USA in den 1910er-Jahren entwickelte, zielen auf einen Filmschnitt, der die Übergänge zwischen Szenen so organisiert, dass die Montage nicht auffällt und ein raum-zeitliches Beobachtungskontinuum entsteht.

Die *formale* Ästhetik zeichnet sich in professionellen Medienangeboten durch das Bemühen um formale Gestaltung aus. Wenn spezifische Merkmale eine hohe Konstanz aufweisen, wird sie häufig als Stil bezeichnet, der einem bestimmten Film oder auch einem bestimmten Regisseur zugeordnet wird. Die bewusste Beobachtung dieser Phänomene steht in enger Relation zum Wissen und zu Kenntnissen von den Regeln konventioneller Darstellungen, den technischen Standards sowie der Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Brechungen.

6.2.3 Reflexive Ästhetik

Die *reflexive Ästhetik* (oder auch *normative Ästhetik*) beschreibt Phänomene, die auf andere Sachverhalte referieren und durch diese Referenz eben auch Wertungen vornehmen. Sie müssen nicht unbedingt ein sinnliches Moment oder eine bestimmte formale Struktur aufweisen, sondern können sich auch dadurch auszeichnen, dass sie sich den gängigen Regeln der Definition von Ästhetischem als Schönem oder Geschmackvollem widersetzen, indem sie sich ohne das Wissen um ihre Referenz nicht als ästhetische zu erkennen geben.⁵⁰⁹

„Kenntnis, Wissen und Erfahrung bedeuten deshalb noch keinen Verlust an *ästhetischem Genuß*. Im Gegenteil: Das Erkennen im Zuschauen kann gegenüber dem naiven Zuschauen der Genußsteigerung dienen, weil der Betrachter vorhandene, aber verborgene Bedeutungspotentiale im Film für sich erschließen kann. In dem Maße, die der Betrachter durch einen Zuwachs an Wissen, Anspielungen, Zitate, Querverweise im Film erkennt, wie er wiederkehrende und variierte Muster im Film entdeckt, wie er um die Besonderheit von Blickverweisen und Inszenierungen weiß, kann sich auch sein ästhetisches Erleben steigern“ (Hickethier²1996, 28; Herv. i. Orig.).

⁵⁰⁹ So mag für den unwissenden Betrachter nicht erkenntlich sein, wodurch sich der ästhetische Wert der von Kasimir Malewitsch stammenden Quadrate begründet; gleiches gilt für manche Werke von Joseph Beuys.

Reflexive Ästhetik lässt sich vermehrt in Filmen finden, die sich auf andere Medienangebote beziehen, bspw. in Satiren und Parodien.⁵¹⁰ Als eine noch relativ aktuelle epochale Hochphase selbstreferentieller Darstellungen zeichnet sich in der Filmgeschichte die so genannte ‚Postmoderne‘ oder auch ‚Postklassik‘ aus.⁵¹¹ Hier finden sich zahlreiche Filme, die andere auf Filme oder auch filmische Konventionen in leicht veränderten Formen aufgreifen, und dadurch die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums irritieren.

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die drei ästhetischen Kategorien sich nicht trennscharf voneinander abgrenzen lassen, sondern weiche Übergänge aufweisen, denn ästhetische Phänomene verfügen zumeist sowohl über *sinnliche*, als auch *formale* und *reflexive* Anteile. Sie strukturieren die Kommunikationen über Filme, weil sie Metabeobachtungen kanalisieren. Damit erleichtern sie potenzielle Anschlusskommunikationen über Filme, weil Personen, die diese Kategorien verwenden, ihre Beobachtungen bereits während der Rezeption entsprechend ordnen, um dann gezielter zu kommunizieren.

6.3 REFERENTIALITÄT

Referentialität bezeichnet das prekäre Verhältnis von filmisch erzählten, also fiktiven Sachverhalten zu faktualen, also der ‚realen‘ Welt zugerechneten Sachverhalten.⁵¹² Aus letzteren bestehen die fungiblen und viablen Alltagsontologien von Personen. Sie haben sich aus der Unmenge der Beobachtungen abgesetzt und auf ihnen beruhen die persönlichen Überzeugungen sowie Welt- und Werthaltungen⁵¹³. Es ist sehr wahrscheinlich, dass psychische Systeme im Rahmen ihrer Mediensozialisation die Unterscheidung zwischen interontologischen Differenzen trainiert haben, so dass sie filmische und realweltliche Sachverhalte voneinander trennen können. Während der Rezeption werden die

⁵¹⁰ Siehe LIFE OF BRIAN, SCARY MOVIE, AUSTIN POWERS.

⁵¹¹ Zur Postmoderne im Kino siehe Bordwell 1998, Eder 2002, Elsaesser 2004b, Felix 2002, 2003; zur Postklassik siehe Distelmeyer 2002.

⁵¹² Psychoanalytisch formuliert: „Fiktionale Texte [...] lockern die Realitätsbindung der Lesenden und bieten ihnen Szenen fern der ihnen äußeren Wirklichkeit. So können unbewusste Szenen sich weiter entfalten“ (Pietzker 1992, 21). Laut Luhmann produzieren die Massenmedien „die Welt, in der die Individuen sich selbst vorfinden. [...] Was ihnen vorgestellt wird, betrifft also auch sie, da sie in dieser Welt ihr Leben zu führen haben; und es betrifft sie auch dann, wenn sie sehr wohl wissen, daß sie selbst nie in die Situation kommen und nie die Rollen spielen werden, die ihnen als faktisch oder als fiktional präsentiert werden“ (Luhmann 1996, 204).

⁵¹³ Welt- und Werthaltungen bezeichnen die Summe der Überzeugungen einer Person im Hinblick auf die Fragen, wie Sachverhalte sind und sein soll(t)en. Diese Überzeugungen sind relativ stabil. In Krisen oder Phasen des Umbruchs sind sie aber akut gefährdet, so dass auch basale, bis dato viable Überzeugungen, bezweifelt und ggf. verändert werden.

Regulative privater Alltagsontologien in steten Rekursionsschleifen mit den Fiktionskonventionen des Medienangebots verglichen:

„The reader’s relation to the fictional world [...] affects the way fictional truths are described, emphasized, or de-emphasized, considered plausible, anomalous and so on, by the reader. Note also that the distance between fiction and actuality, or their relative possibility, is part of the rhetoric of a fictional text: the more a fictional world is presented as possible relative to actuality, the more the rhetoric of fiction will emphasize the great extent to which it draws on a world familiar to its readers“ (Ronen 1994, 94f).

Die Referenzen einer Erzählung werden anhand von individuellen Prüfpraxen und Evaluationsroutinen klassifiziert, indem entschieden wird, auf welche Sachverhalte die filmisch gegebenen Zeichen hindeuten. Die gegebenen Referenzen werden mit den Überzeugungen der privaten Alltagsontologien abgeglichen und als (un)möglich, (un)wahr, richtig/falsch, (un)plausibel, (in)authentisch etc. klassifiziert. Zugleich registriert die Beobachtung, ob eine Erzählung ihre Referenzen auf die ‚Realität‘ besonders hervorhebt⁵¹⁴ oder gar den Anspruch anmeldet, etwas über historische ‚Realität‘ auszusagen.⁵¹⁵ In der Erzählforschung werden die genannten Dichotomien zumeist in den Debatten zum Verhältnis von Realität und Fiktion thematisiert.⁵¹⁶ Dabei wurde zum einen der Transfer von ‚Ereignissen‘ oder ‚Motiven‘ aus der ‚Realität‘ in die Erzählung diskutiert, zum anderen ging es um das Verhältnis der erzählten Inhalte zur Art und Weise ihrer narrativen Darstellung. Weiterhin wurden rhetorische Strategien und Markierungen⁵¹⁷ gesucht, die dieses Verhältnis regulieren.⁵¹⁸

⁵¹⁴ Das ist bspw. der Fall, wenn metafiktionale Marker ein Medienprodukt als ‚authentische Geschichte‘, ‚true story‘ oder ‚wahre Begebenheit‘ kennzeichnen.

⁵¹⁵ Nünning definiert: „Als ‚referentiell‘ können alle Äußerungen bezeichnet werden, denen unter dem geltenden Wirklichkeitskonzept eine realitätsbehauptende Funktion zukommt. Fiktionale Texte unterscheiden sich von referentiellen dadurch, daß dieser eindeutige Realitätsbezug fehlt“ (Nünning 2001, 177). Dem wäre hinzuzufügen, dass es weniger sinnvoll erscheint, ‚Realitätsbezüge‘ im Schema vorhanden/nicht vorhanden zu beobachten, sondern dass das Beobachtungsschema in der Lage sein muss, auch graduelle Differenzen zu erfassen. Im Rahmen der Unterscheidung expliziter/implizierter ‚Realitätsbezug‘ wären auch Zwischenformen positionierbar, bspw. Filme mit expliziten historischen Referenzen (vgl. DER UNTERGANG) oder das Genre der ‚Dokufiction‘. Zudem ließen sich Inszenierungsstrategien differenzieren, die bei Rezipienten den Eindruck von mehr oder weniger expliziten Referenzen auslösen.

⁵¹⁶ Die Begriffe ‚Fiktion‘ und ‚Fiktionalität‘ bezeichnen beide Vorgestelltes, Erfundenes, Erdachtes. Der Begriff ‚fiktional‘ steht im Gegensatz zu ‚faktual‘ bzw. ‚authentisch‘ und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede, während ‚fiktiv‘ den Gegensatz zu ‚real‘ bezeichnet und sich auf den ontologischen Status des in der Rede Ausgesagten bezieht (vgl. Martinez/Scheffel 2003 [1999], 13).

⁵¹⁷ Käthe Hamburger votierte in *Die Logik der Dichtung* (1957) für das „epische Präteritum“ als Fiktionalitätsmarker; letztlich bleiben solche Marker umstritten: „[...] facts about style, narrative form, and plot structure may count as evidence that the work is fiction, but these are not the things that make it so“ (Currie 1990, 2). Zumeist wird mit Erzählungen pragmatisch umgegangen und in soziokulturellen Kontexten haben sich typische Kriterien und Schemata herausgebildet, die Medienangebote klassifizieren (vgl. Ronen 1994, 10). Für eine ausführliche Erörterung von unbefriedigenden Optionen einer Erzählung theoretisch den Status der Fiktion zu verleihen, siehe Ronen 1994, 79ff.

Ein aktueller Ansatz, der sich bemüht, diese Relation in eine theoretische Rahmung zu integrieren, stellt die derzeit in der Erzählforschung verstärkt diskutierte Possible Worlds-Theorie (PWT) dar.⁵¹⁹ Mit der Ersetzung des *epistemologisch* basierten ‚Accessibility‘-Konzepts, das die *logisch definierten* Relationen von ‚tatsächlichen Sachverhalten‘ zu ‚möglichen Sachverhalten‘ betrifft⁵²⁰, und zusätzlich durch die These, dass fiktive Welten auch *psychologisch* ‚zugänglich‘ seien,⁵²¹ wiederholen sich allerdings auch die Probleme hermeneutischer Methoden: „[...] while not being part of the fictional world, the *understander* of fiction is affected by that world“ (Ronen 1994, 93; Herv. d. HH).⁵²²

Luhmann wiederum unterstellt in *Die Realität der Massenmedien* (1996) aus systemtheoretischer Warte eine Verdopplung der Realität⁵²³ durch die Massenmedien (vgl. Luhmann 1996, 14f). In seinen weiteren Ausführungen verwischen die Differenz

⁵¹⁸ Detaillierte Überblicke finden sich u.a. bei Copley 2001, 56ff, 88ff; Martinez/Scheffel ⁵2003 [¹1999], 20-26; Vogt ⁵1998 [¹1972], 13-40.

⁵¹⁹ Der theoretische Rahmen der PWT wurde in den 1960er-Jahren von Saul A. Kripke im Bereich der Modallogik entwickelt, um Behauptungen mit konkretem semantischem Inhalt in einem nicht-philosophischen Diskurs zu ermöglichen. In den 1980er-Jahren hielt die PWT verstärkt Einzug in die Erzählforschung (vgl. Eco 1987, Pavel 1980, 1986, Doležel 1980, 1988, 1998; Ryan 1980, 1984, 1985). Ryan übertrug ihre Ideen auf virtuelle Welten und Computerspiele (vgl. Ryan 1995, 2004). Die Übernahme der ursprünglich für modallogische Zusammenhänge entwickelten Theorie ist allerdings umstritten (vgl. Ronen 1994, 7). Die PWT-Debatte umfasst die Abgrenzung verschiedener ‚Welten‘ voneinander, die Erreichbarkeit oder auch Zugänglichkeiten (Accessibility, Possibility) fiktionaler Welten, das ‚innerweltliche‘ Verhältnis von Sachverhalten: (In)Konsistenz, (In)Determinierung, (Un)Vollständigkeit, die Authentizität, den ontologischen Status und die ‚Schließung‘ einer Welt, ihre internen Spaltungen sowie den Vergleich von Welten. Für einen Überblick siehe Gutenberg 2000, Martinez/Scheffel ⁵2003 [¹1999], 123ff, Scheffel/Martinez 2003b, Surkamp 2002.

⁵²⁰ „Accessibility obviously cannot be detached from the notion of possibility [...]. Accessibility is destined to account for the truth values of modal and counterfactual propositions (for instance, is a counterfactual possible relative to an actual state of affairs?). Possibility ascribes a concrete content to relations of accessibility among sets, in that relative possibility determines inference in modal systems“ (Ronen 1994, 61).

⁵²¹ „*Fictional worlds are accessed through semiotic channels*“ (Doležel 1998, 20; kursiv i. Orig.); „Readers access fictional worlds in reception, by reading and processing literary texts“ (ebd., 21).

⁵²² Ronens weiteren Ausführungen zur psychologischen „accessibility“ sind dementsprechend unklar: „The psychological accessibility of fiction is also problematic in that it involves mixing ordinary emotions of admiration or distress with aesthetic desires and interests“ (Ronen 1994, 94). Sie unterscheidet letztlich ein emotionales von einem ästhetischen Involvement.

⁵²³ „Es wird eine bestimmten Bedingungen gehorchende zweite Realität geschaffen, von der aus gesehen die übliche Weise der Lebensführung dann als die reale Realität erscheint“ (Luhmann 1996, 97). Oder auch: „Das Bild zeigt ganz offensichtlich eine Alibi-Realität“ (Luhmann 1997, 306). Ähnlich argumentiert Luhmann schon in Bezug auf Sprache, die – weil sie den Objekten nicht entspreche, sondern lediglich auf selbige referiere – eine Differenz zwischen realer und semiotischer Realität erzeuge (vgl. Luhmann 1997, 218).

zwischen einer vermeintlich „realen“ Realität und den Konstruktionen von Realitäten und Fiktionen allerdings.⁵²⁴

„Es kommt [in Film, Fernsehen und Literatur; HH] zu unentwirrbaren Durchmischungen realer Realität und fiktionaler Realität, die aber als Unterhaltung reflektiert, als Episode erfahren werden und folgenlos bleiben“ (Luhmann 1996, 148).

Luhmann versucht Ordnung in die von ihm gewählten Realitätsbegriffe zu bringen, indem er sich auf die epistemologische Position des operativen Konstruktivismus beruft und eine „primäre Realität“ *in die kognitiven Operationen selbst* verlegt (vgl. ebd., 17) – mit dieser Hierarchisierung wird er seinem Anliegen, fiktive von realen Konstruktionen systemtheoretisch zu unterscheiden, allerdings nicht gerecht. Letztlich kommt er – indem er von den epistemologischen Grundlagen seiner Theorie sozialer Systeme⁵²⁵ abweicht – zu dem unbefriedigenden Schluss, dass Massenmedien eben eine „nicht konsenspflichtige Realität“ (ebd., 164) erzeugten.⁵²⁶

Erzählungen mögen zwar den Eindruck erwecken, sie referierten auf das, was gemeinhin ‚Realität‘ genannt wird und ‚verformten‘ diese nur in der ein oder anderen Art und Weise. Diese Vorstellung ist aber irreführend, weil sie auf der Annahme beruht, dass die ‚Realität‘ entweder objektiv gegeben oder ein Konstrukt sei, das von verschiedenen Beobachtern geteilt würde. Damit soll nicht bestritten werden, dass Erzählungen stets auch auf grundlegende persönliche Vorstellungen von Zeit, Raum und Materie rekurren und dass bei ihrer Beobachtung Schemata verwendet werden, die zumeist durch Erfahrungen in privaten Alltagsontologien gebildet wurden. Die narrativen Aussagen über Zeit, Raum, Materie, Kausalität, Subjektivität und Intersubjektivität, die die Fiktionskonventionen⁵²⁷ und damit auch die geltende ‚Erzähllogik‘ etablieren, stehen allerdings in keinem systematisch rekonstruierbaren Verhältnis zu den vielfältigen Privatontologien der Zuschauer.

⁵²⁴ Siehe auch die Differenz von „Teletourismus und Realtourismus“ (ebd., 155) und der Verwendung der Spiel-Metapher (vgl. ebd., 96f).

⁵²⁵ „Es genügt, die eigene Realitätssicht [!] mit der eigenen Identität [!] zu verschweißen und sie als Projektion zu behaupten“ (Luhmann 1996, 168).

⁵²⁶ Dabei geht er weiter von einem Vergleich verschiedener Realitäten aus und schlägt vor, die „Realitätskonstruktion der Massenmedien“ zu testen (ebd., 160) und sie „Konsistenzprüfungen“ zu unterziehen (ebd., 162).

⁵²⁷ „[...] for literary theorists the notion of possible worlds is taken literally: a fictional world is a world in the literal sense of the word and an impossible fictional world cannot be impossible because it is already out there in the ontic sphere of fictional existence. Hence for literary theorists the notions of possibility and impossibility have to do with *alternative conventions of world-constructing*, and not with the prior question of the very possibility of construction“ (Ronen 1994, 56; Herv. d. HH).

„Fictional propositions assume a *distinct* fictional position of states of affairs *relative* to the actual world. A fictional proposition represents fictional states of affairs which make *no direct claim* about our actual world“ (Ronen 1994, 89; kursiv d. HH).

Es führt also nicht weiter, eine Art Transfer von Realgeschehen in Erzählgeschehen bspw. mit Hilfe eines Stufenmodells zu beschreiben.⁵²⁸ Auch lässt sich der Weg oder Abstand von einer fiktiven Welt zur anderen oder zu Privatontologien weder messen noch lässt er sich psychologisch oder epistemologisch exakt bestimmen.⁵²⁹

„Any set of fictional propositions is logically confined by its shared fictional property. However one defines this fictional property of a set of propositions, inferences drawn from such a set, inferences are restricted by that same property. [...] Inferring from one set of fictional propositions (which construct one fictional world) to another set of fictional propositions (which construct another world) is not a legitimate logical procedure“ (Ronen 1994, 89).⁵³⁰

Folglich kann das Verhältnis von massenmedialen Erzählungen zu den privaten Welt- und Werthaltungen von Rezipienten weder exakt erfasst werden, noch ist es sinnvoll, es auf etwaige Wahrheit oder Richtigkeit zu überprüfen.⁵³¹ Im Einklang mit dem systemtheoretischen Rahmen verfügt jede Person über ihre private/n (Alltags-)Ontologie/n mit einem komplexen Set an Prämissen und Vorstellungen, die dafür sorgen, dass filmisch dargestellte Sachverhalte für mehr oder weniger möglich, wahrscheinlich, plausibel, authentisch, kohärent, konsistent etc. gehalten werden.⁵³²

⁵²⁸ Karlheinz Stierle führt aus, dass eine Erzählinstanz (Autor, Erzähler, Erzählfunktion) ein ‚Stück Realität‘ in die Form einer Erzählung übertrage. Er beschreibt diesen Prozess als Verarbeitung von ‚Konzepten‘, die als Elemente des ‚Geschehens‘ „im Kontext des Verlaufszusammenhangs“ (Stierle 1999 [1977], 303) eine „Geschichte“ bilden: Die Geschehensmomente der Geschichte seien durch „drei große Sphären“ verbunden: die „Sphäre der alltäglichen menschlichen Arbeit“, die „Sphäre der Natur“ und die „Sphäre der historischen Welt“ (ebd., 302). „Doch wird die Geschichte erst wirklich konkret mit ihrer sprachlichen Artikulation entsprechend den Möglichkeiten einer gegebenen Syntax und einer gegebenen Semantik“ (ebd., 310); diese letzte Ebene der sprachlichen und erzählerischen Realisation nennt Stierle „Diskurs“.

⁵²⁹ Unter dem „principle of minimal departure“ (Ryan 1980; 1991, 48-60) vertritt Ryan die Annahme einer grundsätzlichen Ähnlichkeit zwischen ‚Text‘ und ‚Lebenswelt‘, wobei sie nicht erläutert, warum nicht ebenso die Unterschiede betont werden könnten. Weiterhin differenziert sie Zugänglichkeitsrelationen: die Übereinstimmung von Objekteigenschaften, logische, physische (Naturgesetze), die sozio-ökonomische und historische Kompatibilität, psychologische Glaubwürdigkeit u.a.m. (vgl. Ryan 1991; 32ff, 45f). Maître koppelt die Bestimmung von Abständen zwischen ‚Text‘ und ‚Realität‘ an vier narrative Textarten (vgl. Maître 1983, 79; siehe auch Gutenberg 2000, 45; Surkamp 2002, 165f).

⁵³⁰ Zwei Welten gelten als gleich („similar“), wenn der Übergang von einer zur anderen auf derselben Logik und denselben Wahrscheinlichkeitsregeln basiert (vgl. Ronen 1994, 63), was im Fall von Privatontologien und fiktiven Ontologien nicht der Fall ist.

⁵³¹ So lassen sich in der Presse zahlreiche kommunikative Anschlüsse zu Filmen beobachten, die den Anspruch erheben, historische Ereignisse darzustellen; bspw. DER STELLVERTRETER oder DER UNTERGANG.

⁵³² „Die Multiperspektivität von Systemperspektiven und die Differenz von Bewußtsein und Kommunikation lösen das Sein von etwas auf in die Selbstkonstitution von mannigfaltigen System-/Umwelt-Differenzen. Das, was als Realität behandelt wird, ist emergentes Produkt von Systemoperationen. Jede Systemperspektive produziert also eine eigene Umwelt, eine eigene Beobachtung

„In beobachtungsinduzierten fungierenden Ontologien gibt es *den* Menschen und gibt es *den* Tiger. Man rechnet damit, wenn ein Tiger unversehens in der Tür steht“ (Fuchs 2004a, 48).

Zuschauer (re)konstruieren Filmontologien aus den Tönen, Texten und Bildern, die ihnen im Kinodispositiv zur Verfügung gestellt werden, und sie wissen vermutlich, dass das Husten des Sitznachbarn für den Konstruktionsprozess der Filmontologie irrelevant ist. In die durch den Film angeregten Konstruktionsprozesse fließen jedoch stets privat-ontologische Überzeugungen mit ein, so dass es sich lohnt, Kommunikationen zum Thema Film auf mögliche Übertragungen von privaten Annahmen zu untersuchen.⁵³³

Das Verhältnis von tatsächlichen zu fiktiven Szenarien ist dadurch bestimmt, dass die ‚Realität‘ die Menge aller *möglichen* Sachverhalte umfasst, während in fiktiven Welten alle *möglichen und unmöglichen* Sachverhalte vorkommen können. So können sich fiktionale Propositionen auf nicht existierende, physikalisch unmögliche oder auch historisch längst vergangene Sachverhalte beziehen⁵³⁴ und sich willkürlich oder widersprüchlich zueinander verhalten.⁵³⁵

Dennoch ist die Menge der Sachverhalte einer fiktiven Welt stets begrenzt und damit kleiner als die der ‚Realität‘: In Erzählungen findet sich nur eine begrenzte Anzahl von Figuren und Gegenständen, und die wenigsten davon sind für die Handlung wichtig. Zudem ist die Beobachtung des Erzählgeschehens an die limitierten Perspektiven und das Prinzip der Sukzession gebunden, während die alltägliche Wahrnehmung aus unendlich vielen simultanen Möglichkeiten auswählt. Erzählungen besitzen einen Anfang und ein Ende; sie verteilen ihre begrenzten Zeichen auf einen bestimmten Zeitabschnitt, während die alltägliche Beobachtung stets in Sinnzeit autopoietisch evolviert.

Weiterhin zeichnen sich fiktive Welten durch Indeterminiertheit und Unvollständigkeit aus⁵³⁶ und sie ermöglichen die Kombination und den Wechsel von Fiktionsebe-

und Beschreibung von Realität, ja sogar eine eigene Realität (Nassehi 1992, 56). Siehe dazu auch Simon 1997.

⁵³³ Bspw. die Vorstellung, dass man sein Ziel erreiche, wenn man an sich glaubt.

⁵³⁴ „Fictional propositions represent both existents and non-existents: they intermingle denotations of imaginary beings with reference to historical entities“ (Ronen 1994, 90).

⁵³⁵ Entweder ein Mann ist auf der Party eines Freundes oder er bricht in ein fremdes Haus ein; beides zugleich geht *eigentlich* nicht – in LOST HIGHWAY allerdings doch.

⁵³⁶ „Fictional objects denoted by fictional propositions are indeterminate and incomplete. [...] every fictional set of propositions is not maximal: there are some properties with regard to which the question of whether p or ~p hold is indeterminate“ (Ronen 1994, 90). “[...] incompleteness is seen as an inherent property of fictional states and not as lack to be remedied [...] Conventions of world reconstruction might even attribute literary value to indeterminacies. Openendedness or ambiguities can be considered as merit in the text” (Ronen 1994, 93).

nen.⁵³⁷ Eco unterscheidet Eigenschaften, die für die Erzählung strukturell notwendig sind, von „akzidenziellen“ Eigenschaften, die „von der Welt der Fabel nicht genau in Betracht gezogen und nur auf der Ebene der diskursiven Strukturen berücksichtigt“ werden (vgl. Eco 1987 [¹1979], 201f). Ronen widerspricht Eco und konstatiert, dass alle Komponenten einer Erzählung gleich wichtig seien.⁵³⁸

Manche Beobachtungsdichotomien der PWT erweisen sich dabei durchaus als hilfreich, denn sie schärfen den Blick für das Verhältnis von tatsächlichen zu fiktiven Welten – allerdings ohne es exakt bestimmen zu können. Interessant sind diese Beobachtungsdichotomien – (un)vollständig, (in)determiniert, notwendig/essenziell vs. akzidenziell –, weil sich die komparative Materialbeobachtung durch ihre Anwendung bereichern lässt. So können Filme daraufhin geprüft werden, welche Sachverhalte wiederholt gezeigt werden und/oder vollständig determiniert sind und welche nicht. Durch die komparative Beobachtung mehrerer Filme oder ganzer Genres werden die Unterschiede zwischen alltags- und (genre-)typischen Filmontologien sichtbar: So weiß man bspw. aus eigener Erfahrung, dass Filmfiguren genreübergreifend häufiger beim Essen und seltener beim Gang auf die Toilette gezeigt werden und dass, *wenn* sie bei letzterem gezeigt werden, häufig etwas Besonderes passiert.⁵³⁹

6.3.1 Fiktive Ontologien und private Alltagsontologien

Psychische Systeme, die sich als Personen imaginieren, sind – lange bevor sie fiktive Sachverhalte beobachten – in eine von physikalischen und chemischen Gesetzen determiniert Umwelt und in ein konventionelles soziales Umfeld integriert. Dadurch prägen sich ihnen durch alltägliche Wiederholungen *Sinnformen* ein, die umso stabiler sind, je häufiger sie wiederholt werden. Zudem weisen sie im Gegensatz zu *Sinnformen*, die aufgrund von fiktionalen Vorlagen gebildet wurden, eine vergleichsweise hohe Relevanz auf, weil erstgenannte in zahlreichen Dimensionen sinnlich erlebt werden⁵⁴⁰ und

⁵³⁷ Z.B.: Visionen, Träume, Erinnerungen, Flashbacks (vgl. 8 ½); beliebt sind vor allem Medien: Telefone, Videos, Fernseher, Fotos (vgl. LOST HIGHWAY). In EXISTENZ werden ‚Spiel‘ und ‚Realität‘ durch eine mise-en-abîme kombiniert und in THE MATRIX erfolgt der Wechsel zwischen ‚Realität‘ und ‚Simulation‘.

⁵³⁸ „All properties of the fictional object are equally essential to it. Since all fictional objects [...] are bound to the world of which they form a part, one cannot separate components of the fictional world from each other; they are structurally bound together“ (Ronen 1994, 90).

⁵³⁹ Vgl. PULP FICTION, THERE’S SOMETHING ABOUT MARY, THE NAKED GUN.

⁵⁴⁰ Neben der Wahrnehmung audiovisueller Reize seien u.a. die olfaktorische, haptische und taktile Wahrnehmung sowie die Thermo- oder auch Schmerzrezeption genannt.

ihre chemischen, physikalischen und sozialen Konsequenzen für die erlebende Person unmittelbar erfahrbar sind.

Das primäre Merkmal der alltäglich bestätigten *Sinnformen* besteht darin, dass sie immer wieder durch den Strom undigitalisierter Wahrnehmungen dringen und so sehr routiniert beobachtet und bezeichnet werden können. Je fester solche Beobachtungs-Bezeichnungs-Routinen geknüpft sind, desto unwahrscheinlicher wird es, dass auf diese Operationen überhaupt noch durch Beobachtungen zweiter Ordnung zugegriffen werden muss: Sie entsprechen den Erwartungen, weil sie den bereits vorhandenen Strukturen gleichen und quasi automatisch in generalisierte Sinnverweisungen übergehen. Die alltäglichen Kopplungen einer Person, seien sie kommunikativ, somatisch oder mental, umfassen individuell-generalisierte Wahrnehmungs-, Beobachtungs- und Anschlussroutinen.

Die durch den Alltag gebildeten *Sinnformen* entsprechen einer Menge von tagtäglich beobachtungsinduzierten, sozial kontextualisierten Sachverhalten, die nicht identisch, aber einander sehr ähnlich sind. Sie zeichnen sich durch eine vergleichsweise hohe Redundanz aus und aktualisieren sich vor allem in alltäglichen Kommunikationen.

„In einer [...] durch und durch von Kommunikation durchformte[n] Welt [...] läßt sich annehmen, daß die Form der Interaktion dominiert, die Anwesenheit sich bewegender Körper, die Produktion faszinierender und distinkter Geräusche, die aus den Gesichtern fallen, die Berührungen durch diese Körper, das Summen, Singen und Schimpfen. Sie dominiert insbesondere im *Arrangement A*, in dieser Verknüpfung lebensrelevanter Verrichtungen, auf die die Aufmerksamkeit sich zentriert und in der die Wiederholung bedeutsamer ist als sonst im Ablauf der Zeit“ (Fuchs 1998, 153).

Gerade das alltägliche Geschehen prägt demnach aufgrund der hohen Wiederholungsfrequenz sehr stabile *Sinnformen*, die sich jedoch trotz der hohen Stabilität verändern können. Sowohl durch schleichende als auch durch plötzliche Veränderungen können diese Routinen irritiert werden, was dazu führt, dass sich auch die dazugehörigen *Sinnformen* entsprechend anpassen.

Die Beobachtung einer fiktiven Ereignisreihe in Filmform gewinnt ihre Attraktivität nun vor allem durch die Kombination von vertrauten, bekannten und fremden, neuen Sachverhalten: Einerseits verweist das Dargestellte durch unterschiedlich explizite Analogisierungen auf wohlbekannte Muster und Schemata, die in ihren basalen Formen auch in alltäglichen Routinen verankert sind: Essen, schlafen, arbeiten, verdauen, ausruhen etc. Andererseits wird das Dargestellte in mannigfaltigen Formen narrativ, ästhetisch und referentiell verfremdet. Nach Luhmann wird die Vorstellung von Alltagsnähe

durch die bekannten Details in Unterhaltungsangeboten evoziert, die Schemata des Alltags aufrufen (vgl. 1996, 99). Die Vorstellung, dass Fiktionen in Analogie zu privaten Alltagsontologien beobachtet werden, lässt sich aber nicht nur in der PWT und bei Luhmann finden.⁵⁴¹

„Die Auseinandersetzung mit Literatur ist zumindest potenziell eine paradigmatische und exponierte Erscheinungsform der Auseinandersetzung mit Welt. An der Literatur können die sprachlichen wie kognitiven Konstitutionsprinzipien von Welt und Welterfahrung in verdichteter Form nachvollzogen werden. Literatur ist damit nicht mehr ein mehr oder weniger kontingenter Teil von Welterfahrung, sondern eine ‚mise en abyme‘ der Welterfahrung überhaupt“ (Jahraus 2004, 361).

Dabei lassen sich, das sei nochmals betont, *keine Regeln der Transformation* angeben, denn Fiktionskonventionen sind flexibel anpassbar und für jedes individuelle Medienangebot neu bestimmt.⁵⁴² Filme stellen als *konventionelle Zeichengeschehen* Informationen zur Verfügung und lassen laut Fuchs eine „Welt für das System aufziehen“, die die „Projektion einer Oberfläche inside“ (Fuchs 2004a, 109) darstelle. Die Gedanken darüber, wie solche Projektionen mit Blick auf ihre potenzielle weltliche Deckung eingeschätzt werden, prozessieren ebenfalls in psychischen Systemen – wie auch immer, aber stetig.

6.3.1.1 Alltagsschemata und Alltagskripte im Film

Laut Luhmann wird ein großer Teil der „[...] Weltkenntnis [...] durch die Teilnahme an den Sendungen der Massenmedien“ (Luhmann 1996, 192) über Schemata und Skripte organisiert. Bei Schemata handelt es sich laut Luhmann um Abstraktionen, die komplexe Sachverhalte vereinfacht darstellen, indem sie von Details absehen und damit die Verständlichkeit der Inhalte erhöhen: Durch die Koordination von Erinnerungen und Erwartungen ermöglichen sie Rekursionen; zudem kann aus ihren Abweichungen gelernt werden. Skripte definiert Luhmann als *konkrete Schemata*, welche die Darstellung stereotyper Geschehenssequenzen regulieren: Durch die Kombination von Ereignissen

⁵⁴¹ Siehe dazu auch Bernd Scheffer, der aus konstruktivistischer Sicht argumentiert, dass Bedeutung im alltäglichen Umgang mit Medienangeboten entstehe, die fortlaufend in alle Konstruktionsprozesse eingehen (vgl. Scheffer 1992, 14). Zudem basieren viele Modelle von fiktiven Figuren auf kognitivistischen Grundlagen, die am personenspezifischen Alltagswissen und sozialwissenschaftlichen sowie alltagspsychologischen Erklärungen und Beschreibungen ansetzen (vgl. Eder 2008; Grabes 1978, Grodal 1997, 89; Jannidis 2003, 192). Zu den Unterschieden zwischen den Konstruktionsroutinen realer und fiktiver Personen siehe Chatman 1978, 126f; Currie 2004, 152ff; Eder 2008, 220ff; Forster 1974 [1927], 43-79; Hochmann 1985, 59-85; Persson 2003 und Schneider 2000, 21.

⁵⁴² Luhmann sieht die Abweichung vom Alltag in der Selektivität der massenmedialen Kommunikation und einem „[...] Zusammenhang von Kondensierung, Konfirmierung, Generalisierung und Schematisierung [...]“ (Luhmann 1996, 74f) gegeben.

und Handlungsfolgen legen sie zugleich bestimmte Kausalrelationen nahe (vgl. ebd., 193ff).

Das Besondere an den Schemata- und Skript-Konzepten besteht nun darin, dass sie – obwohl Systeme ihre Strukturen im Eigenkontakt erzeugen – zur „Strukturentwicklung durch die Dauerzufuhr von Irritationen“ (ebd., 191) beitragen. Dabei zwingen Schemata weder zu Wiederholungen, noch determinierten sie Handlungsverläufe (ebd., 193), aber sie strukturieren das Gedächtnis, da das Bewusstsein auf ihrer Basis Orientierungsfolien bildet. Diese entlasten die alltäglichen Anforderungen an soziales Handeln und Verhalten, sie können es aber auch einschränken (ebd., 198; vgl. Luhmann 1997, 1106).⁵⁴³ Die Massenmedien üben laut Luhmann durch ihre Definitions- und Darstellungsmacht einen starken Einfluss auf die Schemabildung aus (vgl. Luhman 1996, 194f):

„Die strukturelle Kopplung zwischen den Individuen und der Gesellschaft betrifft die gesamte Realität. [...] Die Massenmedien variieren jedoch die strukturellen Bedingungen dieser strukturellen Kopplungen, weil sie sowohl den Bedarf für Schemata als auch deren Angebot verändern“ (Luhmann 1996, 205).

Mit Hilfe des Schema- und des Skriptbegriffs lassen sich also ‚reale/weltliche‘ und ‚fiktive/filmische‘ Ereignisse und Handlungssequenzen beobachten, beschreiben und vor allem vergleichen, denn Schemata und Skripte werden im Alltag angewendet, und sie werden von den Massenmedien exponiert. Der Beobachtung massenmedialer Exponate weist Luhmann im Gegensatz zur Beobachtung alltäglicher Sozialformen eine Sonderstellung zu und behauptet, dass eine Tendenz bestehe, massenmediale Angebote intensiver zu beobachten und zu reflektieren: Durch die Darstellungswut der Massenmedien, so die These Luhmanns, habe sich eine spezifische „aufgeladene Kulturform“ (ebd., 201) von Beobachtung zweiter Ordnung herausgebildet, die über Motivschemata, (bspw. Liebe, Kriminalität) funktioniere und in unterschiedlichen Kontexten zur Anwendung kommen könne, vor allem aber im Rahmen der Beobachtung von Medien und Künsten: Im Theater, im Kino oder beim Lesen „[...] wird [...] der Zuschauer oder Leser zu einem zweiten Blick auf seine eigene Beobachtungsweise und deren Motive verführt“ (Luhmann 1996, 201), so dass durch die Beobachtung massenmedial verbreiteter Inhalte mit ihren steten und vielfältigen Referenzen auf Welt selbstreflexive Prozesse, die sowohl soziale als auch psychische Systeme betreffen, initiiert würden.⁵⁴⁴

⁵⁴³ Therapeutische Interventionen bestehen zu großen Anteilen in begleiteten Modifikationen von Schemata, die durch Irritationen ausgelöst werden (vgl. Simon 1997).

⁵⁴⁴ Luhmann verweist hier auf das „Problem der Selbstverwirklichung“ (ebd., 203) und die notwendige Konstruktion der eigenen Identität (ebd., 204).

Das Nähe-Distanz-Verhältnis zu szenischen Darstellungen mit ihren Figurenhandlungen wird durch multiple Faktoren bestimmt.⁵⁴⁵ Für die systemtheoretische Rekonstruktion von Rezeptionsgeschehen sind jedoch insbesondere *Sinnform*-Korrespondenzen maßgeblich, und diese bezeichnen ganz basale strukturelle Ähnlichkeiten, die sich durch Wiederholungen herausbilden. Folglich müssten insbesondere Figurenhandlungen, die dem Zuschauer aus der eigenen Erfahrung bekannt und vielleicht sogar aus dem Alltag sehr vertraut sind, die Imagination und die Sensomotorik in stärkerem Maße stimulieren. Zweitens sollten Zuschauer Szenarien und Handlungen als ‚näher‘ oder auch als vertrauter empfinden, die in ihrer Alltagswelt wenigstens hypothetisch möglich wären. Aus diesen Annahmen würde resultieren, dass ‚Autofahren in London‘ dem Hamburger Kinopublikum vertrauter wäre als ‚Unimokfahren auf dem Mars‘.

Die filmischen Szenarien und die dazugehörigen Handlungsschemata unterscheiden sich somit in unterschiedlichem Maße von Handlungsskripten, die aus alltäglichen Zusammenhängen vertraut sind. Manche wurden von großen Teilen des Publikums nie selbst erlebt oder können gar nicht erlebt werden, weil sie in der dem Menschen gegebenen Welt nicht möglich sind. Mit einigen Schemata – etwa Kriegszuständen, dem Leben auf Raumstationen oder erheblichen psychischen oder körperlichen Verletzungen – sind die meisten Rezipienten weniger, mit anderen – etwa Restaurantbesuchen, Autofahren, dem Leben auf dem Bauernhof – mehr vertraut.⁵⁴⁶

Prinzipiell greifen alle Filme in irgendeiner Form auf Schemata und Skripte zurück, die aus privaten Alltagsontologien bekannt sind. Typischerweise beginnen Filme mit der Exposition ‚alltagsnaher‘ Skripte. Dabei wird der Alltag von Figuren in den meisten Fällen nur durch wenige Szenen angedeutet, um bekannte Schemata und Skripte zu aktivieren.⁵⁴⁷ Von der Expositionsszene, in der eine Figur frühstückt, wird auf ihre Frühstücksroutinen und damit auch auf weitere, nicht gezeigte Tage geschlossen. Diese zu Anfang etablierten Vorstellungen sind, nach Aussagen der Kognitionsforschung, relativ

⁵⁴⁵ Siehe dazu Eder 2006a/b. Er unterscheidet fünf Dimensionen, die das Nähe-Distanz-Verhältnis zu Figuren determinieren: 1. Perceived relations in space and time: spatiotemporal proximity and paraproxemics. 2. Cognitive relations to fictional minds and bodies: understanding and perspective-taking. 3. Perceived social relations: similarity and familiarity. 4. Imagined interaction: parasocial interaction (PSI) and parasocial relationships (PSR). 5. Emotional responses: affective closeness (vgl. Eder 2006b, 79).

⁵⁴⁶ Dieses Verhältnis hängt freilich von der soziokulturellen Einbettung und den individuellen Erfahrungen des einzelnen Zuschauers ab, siehe dazu Abschnitt 6.3.

⁵⁴⁷ „Der Leser/Zuschauer muss in die Lage versetzt werden, sehr schnell ein zur Erzählung passendes, auf sie zugeschnittenes Gedächtnis zu bilden; und das kann er nur, wenn ihm in den Bildern oder Texten genügend ihm bekannte Details mitgeliefert werden“ (Luhmann 1996, 99).

stabil und werden nur modifiziert, wenn ein Anlass dafür besteht.⁵⁴⁸ Das Zeigen dieser Alltäglichkeiten ist zumeist nebensächlich für die Entwicklung der Erzählung und dient insbesondere dem Aufbau einer Hintergrundfolie, vor der sich der Einbruch der Unordnung, die eben *nicht* alltäglich ist, deutlich abzeichnet. Bekanntermaßen sind es ja Krisen, Krankheiten und Katastrophen, die den einmal konstituierten filmischen Alltag stören,⁵⁴⁹ denn gerade die Abweichungen vom Alltag, die Ausnahmen und Grenzsituationen, erlauben cineastische Spektakel, die das Publikum in hohem Maße faszinieren.

Mit der Entfaltung des Plots schwindet fast immer die anfängliche Nähe zu Handlungsformen und Szenarien, die dem Publikum tendenziell vertraut sind, und erst am Ende erfolgt dann wieder die Rekursion auf das Vertraute.⁵⁵⁰ Wenn mit dem Filmalltag selbst etwas nicht stimmt, wie es in *GROUNDHOG DAY*, *AMERICAN BEAUTY* oder auch *THE TRUMAN SHOW* der Fall ist, muss die Unordnung, bzw. Abweichung *im Vollzug* der Beobachtung der Darstellung von Alltäglichem entdeckt werden. Die alltägliche Redundanz und ihr Makel werden in den Vordergrund der Diegese⁵⁵¹ gerückt, wobei die unspektakuläre Qualität des Alltäglichen schwindet, hat man es doch mit der schleichenden Entdeckung eines alltäglichen Ausnahmezustands zu tun.

Entlang der Grenzen von Filmgenres und Filmepochen haben sich unterschiedliche Formen des Rückgriffs etabliert. Filme, die vergleichsweise nahe an vertrauten Szenarien und Handlungsformen bleiben, sind bspw. im Genre des Heimatfilms und der zeitgenössischen romantischen Komödie zu finden. Demgegenüber präsentieren Historien-, Science-Fiction-, Action- und Fantasy-Filme eine große Menge von Sachverhalten, die vom Publikum noch nicht erlebt worden sein können.⁵⁵² Trotzdem sind romantische Komödien nicht etwa ‚realistischer‘ als Actionfilme. Sie mögen zwar dafür gehalten

⁵⁴⁸ Zum „Priming“ siehe Grodal 1992, 68f.

⁵⁴⁹ Wenn sie allerdings andauern – wenn z.B. der Krieg vom Ausnahme- in den Dauerzustand übergeht – dann werden die Alltagsschemata entsprechend angepasst.

⁵⁵⁰ Als Beispiel für eine zunehmend deutliche Abweichung steht der prototypische Horrorfilm, der im häuslichen Alltag beginnt und mit bekannten Fatalitäten endet. Für das Action-Genre ist die finale Rekonstitution der Familie in heimischem Rahmen klassisch, vgl. *FACE/OFF*.

⁵⁵¹ Der von Étienne Souriau 1951 in die Filmtheorie eingeführte Begriff ‚Diegese‘ (*diégèse*) bezeichnet die im Film dargestellte Welt und damit „alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe“ (Souriau 1951, 240). Der Souriaussche Diegesebegriff ist nicht mit der ‚Diegesis‘ nach Platon zu verwechseln, die die dichterische Rede im Allgemeinen bezeichnet. Gérard Genette übernahm den Begriff 1972 in die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie und bezeichnete damit „das raumzeitliche Universum der Erzählung“ (Genette 1994, 18, 201f).

⁵⁵² Bspw. antike Gladiatorenkämpfe, Mondbesuche, Zauberei oder Vampirbisse.

werden, aber der Rekurs auf tendenziell bekannte Schemata und Skripte des Alltags sagt weder etwas über eine vermeintliche ‚Realitätsnähe‘ noch über den Grad eines epochalen ‚Realismus‘ aus. Man muss über einiges Wissen verfügen, um zu verstehen, warum bspw. der Neorealismus für realistisch gehalten wird.⁵⁵³

Interessant ist aber nicht der direkte *Vergleich* diverser Skripte und Schemata untereinander oder ihr Vergleich mit einer allgemein gültigen Bezugsgröße, für die häufig die ‚Realität‘ herhalten muss, die allerdings weder als einzige noch als objektive zu haben ist. Interessant sind in erster Linie die Vergleiche von Skript- und Schemata-Beobachtungen und ihre Bewertung. Aussagekräftig ist die Tatsache, *dass* eine Person behauptet, eine Darstellung auf die eine oder andere Art zu empfinden: bspw. realistisch, lustig, ironisch, langweilig etc. Denn jede Beschreibung sagt wiederum etwas über den Beobachter selbst aus. Interessant ist immer das Maß an Irritation, das die filmischen Darstellungen (nicht) auslösen. Man hat Vorstellungen davon, wie geschlafen, gefrühstückt, geliebt und gelacht wird bzw. werden sollte und man hat Vorstellungen davon, wie diese Dinge im Film dargestellt werden bzw. werden sollten und man beobachtet und beschreibt die unzähligen kleinen und großen Unterschiede.

6.3.1.2 Narrative Logiken und Kohärenzen

Gerade weil sich filmische Darstellungen an bekannten Schemata orientieren, ist zu betonen, dass professionelle Erzählungen *intentional* arrangiert werden und dass sie Kohärenzeffekte beim Publikum zu erzeugen wollen. Diese im Rezeptionsverlauf entstehenden Kohärenzen basieren häufig auf den allgemeinen Prinzipien der Wahrnehmung und den Mechanismen des alltagslogischen Schließens: Die Beobachtung hält einen Sachverhalt im Einklang mit den Prämissen ihrer privaten Ontologie für plausibel, weil die alltägliche Beobachtung mit der ihr innewohnenden Redundanz und Gewöhnung ihn als bestätigt präsentiert.

„Narratives are built not upon philosophy or physics but folk psychology, the ordinary processes we use to make sense of the world“ (Bordwell 2002, 90).

⁵⁵³ So ist zu vermuten, dass unwissende Zuschauer, bspw. Kinder des 21. Jahrhunderts, auf die dokumentarisch anmutenden Darstellungen des Neorealismus – der von Ulrich Gregor und Georg Patalas als „Kino der ungeschminkten Wirklichkeitserfassung“ (Gregor/Patalas 1976, 273) bezeichnet wird – wegen der historischen Differenz tendenziell irritiert und befremdet reagieren. Gleiches gilt für die aktuelleren Programmatiken des *Dogma 95* und der *Berliner Schule*, die sich den marktorientierten Produktionsvorgaben, die das Studiosystem Hollywoods und ‚New Hollywood‘ etabliert haben, zu entziehen suchen, um sich der ‚Realität‘ anzunähern.

Unzählige narrativ geformte Sachverhalte existieren in den Beobachtungsroutinen einer Gesellschaft und formen die Vorstellungen von gängigen Skripten, indem sie bestimmte Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge behaupten. Durch Erzählungen haben sich über die Zeit stabile Kohärenzen ausgebildet, die schon durch die Andeutung von rudimentären Motiven aktualisiert werden können. Sie weisen typische thematische Zentrierungen auf, die auf ritualisierte, konventionelle Prozesse (Parlamentsdebatten, Tarifverhandlungen, Hochzeiten, Notsituationen), damit verknüpfte Handlungs- und Verhaltensschemata (Reden halten, Verhandeln, Ja-Sagen, Retten) und typische Orte (Parlament, Innenräume, Kirche, Urwald) verweisen. Dieses kulturspezifische Wissen ist einerseits sehr wichtig, um adäquat und schnell handeln zu können; es kann aber auch hinderlich sein, wenn persönliche Überzeugungen hilfreiche Anschlüsse blockieren.⁵⁵⁴

Die Beobachtung tendiert gemeinhin dazu, narrativ postulierte Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge, die ihr *kohärent* und *plausibel* erscheinen, nicht unbedingt auf ihre *logische Konsistenz* oder ihre *statistische Signifikanz* zu überprüfen. Die Beobachtung von Kommunikationen legt nahe, dass die meisten Menschen Erzähllogiken bevorzugen, denn sie argumentieren höchst selten im Sinne eines ‚korrekten Schlussfolgerns‘ bspw. auf der Grundlage systematischer Formal-, Modal- oder Prädikatenlogiken.⁵⁵⁵ Stattdessen aktualisieren sich Kohärenzen, die narrativ an die Beobachtung herangetragen werden – häufig im Anschluss an bekannte Schemata, bspw. in Form bestimmter Ideologien – und bewirken, dass beobachtetes Geschehen fälschlicherweise auch für logisch konsistent und widerspruchsfrei gehalten wird.⁵⁵⁶ Die narrativ eingebetteten Kausalbeziehungen mögen kohärent und plausibel wirken, sie müssen deshalb aber noch lange nicht generalisierbar sein und somit auch nicht unbedingt in anderen intra- oder extrafikionalen Kontexten gelten.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ Die dreifache Selektion des CCRT-Ansatzes zielt genau darauf ab, privatontologisch basierte, stabile Erwartungen zu modifizieren: So führt bspw. die Erwartung, dass Alter dem Bedürfnis von Ego nicht entsprechen wird möglicherweise dazu, dass Ego sein Bedürfnis gar nicht erst artikuliert. Es kann also durchaus sinnvoll sein, Überzeugungen zu verändern, die Handlungsalternativen einschränken.

⁵⁵⁵ Bruner unterscheidet zwei Denkmodi: „narrative thinking“ als Basis des „storytelling“ und „propositional thinking“ als Grundlage für „argumentation“ (Bruner 1987, 11). Im ersten Fall kommen laut Bruner insbesondere Intuition und Imagination zum Einsatz, während der zweite Fall eher auf logischem Denken und induktivem sowie deduktivem Schlussfolgern fußt. Aber: „We seem to have no other way of describing ‚lived time‘ save in the form of a narrative“ (Bruner 1987, 12).

⁵⁵⁶ Kohärenzen können sich auch auf die Ästhetik beziehen und für Gefallen sorgen.

⁵⁵⁷ So postuliert der uramerikanische Tellerwäscher-Millionär-Plot folgenden Kausalzusammenhang: Wer stets diszipliniert und fleißig viele Teller wäscht, der wird eines Tages für Mühe, Fleiß und Ausdauer belohnt werden; zu sehen u.a. in *THE PURSUIT OF HAPPYNESS*. Der Zusammenhang zwischen Mühe, Fleiß, Ausdauer und Erfolg ist aber *narrativ* konstruiert, er muss überhaupt nicht für jeden Fall

Der Vorrat an narrativ konventionalisierten Ursache-Wirkungs-Relationen ist reichhaltig, und die redundant postulierten Zusammenhänge stehen häufig im Missverhältnis zu den Regelmäßigkeiten, die in anderen Systemen, bspw. im Wissenschaftssystem, beobachtet werden.⁵⁵⁸ Es ist also durchaus denkbar, dass Rezipienten durch die wiederholte Beobachtung intentional etablierter narrativer Kohärenzen, die bestimmte Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge postulieren, interne Skripte angelegt haben, die sich in nicht-narrativen Beobachtungskontexten *nicht* als viabel erweisen, so dass es zu Irritationen und Enttäuschungen kommt.

6.3.2 Analysedimensionen der Referentialität

Die Analyse der Referentialität bezieht sich auf den Zusammenhang von filmischen Darstellungen und denjenigen fiktionalen oder faktualen Sachverhalten, auf die sie – nach Meinung des Publikums – referieren. Die Bezüge der filmisch dargestellten Sachverhalte werden im Rezeptionsverlauf von der imaginierenden Beobachtung konkretisiert.⁵⁵⁹ Dabei sind die Imaginationen von Personen aus Wahrnehmungen und Beobachtungen abgeleitet, d.h., sie werden an weltlichen Sachverhalten geschult. Dennoch können Imaginationen, bspw. in Form phantasierender Tätigkeit – ebenso wie Fiktionen – die Menge der realweltlich möglichen Sachverhalte übersteigen. Personen können widersprüchliche Merkmale beobachten oder unmögliche Merkmalskombinationen vornehmen oder von bekannten Sachverhalten extrapolieren.

Die Beurteilung von filmisch dargestellten, fiktiven Sachverhalten erfolgt stets mit Bezug auf Vorstellungen und Überzeugungen, die eine Person in der Auseinandersetzung mit ähnlichen Sachverhalten gebildet hat. Dabei tastet die Beobachtung das Dargestellte auf strukturelle Ähnlichkeiten mit bereits angelegten Schemata, Mustern, Skripten – kurz: *Sinnformen*, ab. Die fiktiven Sachverhalte werden schließlich u.a. für

- (un)möglich
- (un)wahr

gelten. Funktional wird dieser Kausalmythos allerdings, wenn es gelingt, die Mitglieder einer Gesellschaft durch die Wiederholung solcher Plots zur Leistung zu motivieren.

⁵⁵⁸ Lämmert unterscheidet bspw. additive, korrelative oder konsekutive narrative Verknüpfungen von Handlungen und Ereignissen (vgl. Lämmert 1953, 45ff), denen jeweils unterschiedliche Vorstellungen von funktionalen Zusammenhängen zugrunde liegen und die differente Anschlüsse nahe legen (vgl. Wuss 1999, 94f).

⁵⁵⁹ Das führt freilich zu individuellen Anschlüssen. So mag die Darstellung eines Hauses bei dem einen vielleicht zu dem Gedanken „Sieht aus wie das Haus meines Nachbarn“ und beim anderen zu „So lässt sich die Statik aber nicht konstruieren“ führen.

- (un)realistisch
- richtig/falsch
- (un)plausibel
- (in)authentisch
- (un)wahrscheinlich
- psychologisch (in)kohärent (i.S.v. nachvollziehbar, stimmig)
- logisch (in)konsistent
- statistisch (in)signifikant etc.

gehalten.⁵⁶⁰ Dabei spielt die Vergleichsfolie für die Beurteilung eines Sachverhalts eine wichtige Rolle. Sachverhalte können bspw. als unmöglich klassifiziert werden (etwa die Existenz barfüßiger Hobbits); dennoch kann man der Meinung sein, dass es innerhalb der HERR DER RINGE-Trilogie wahr ist, dass der Hobbit *Frodo Beutlin* der magischen Macht des Rings widersteht. So werden Sachverhalte *innerhalb* einer Erzählung anders beurteilt als im *extranarrativen* Abgleich mit Weltwissen.

Das Spektrum der Referentialität lässt sich freilich nicht so akkurat analysieren wie die narrativen Strukturen, es lässt sich aber anhand der aufgelisteten Dichotomien eng eingrenzen. Wie auch bei den ersten beiden Analysedimensionen sind alle Beobachtungen und Beurteilungen abhängig von den Vorprägungen und Eigenheiten des jeweiligen Beobachters. Die Güte der analytischen Tätigkeit zeigt sich vor allem in der Präzision der Begründung des entstandenen individuellen Urteils und stellt somit eine Beschreibungsleistung dar.

6.3.3 Zur Beobachtung somatischer Plots und Dramaturgien

Die Wahrnehmungs- und Beobachtungsprozesse während der Filmrezeption arbeiten in stetem Rückgriff auf Skripte, Schemata und Muster, die bereits intern angelegt sind. Maßgebliche Operationen der Filmverarbeitung bestehen daher nicht, wie häufig angenommen, in der ‚Aufnahme‘ von dargebotenen Informationen, sondern in Extrapolationen aus den gegebenen Informationen. Jedes psychische System konstruiert seine eigene Filmfolie und nimmt die Leinwandprojektionen lediglich als anregende Vorlage. Damit die projizierten Bilder, Texte und Töne nun aber interne Resonanz hervorrufen können, müssen sie sich als anschlussfähig erweisen. Und anschlussfähig sind sie eben

⁵⁶⁰ Im Anschluss an die Beobachtungsdichotomien der PWT werden Sachverhalte auch als (un)vollständig, (in)determiniert, notwendig/essenziell vs. akzidenziell beurteilt.

nur, wenn sie minimale Analogien zu bereits Vorhandenem aufweisen, damit sie zumindest als ‚deviant von etwas‘ erkannt werden.⁵⁶¹

Der kleinste Nenner der Analogie ist weder quantitativ noch qualitativ genau zu bestimmen. Eine Dimension, über die das Anschlussgeschehen und die weiteren Qualitäten des Filmerlebens jedoch dominant gesteuert werden, ist die Somatik im weitesten Sinne, d.h. das körperlich vermittelte Erleben. Das schließt u.a. die Motorik, die Lokomotorik und die Proxemik mit ein.⁵⁶² Damit ist allerdings keine direkte Analogie zwischen einem Figurenkörper und dem Zuschauerkörper gemeint. Denn das würde bedeuten, dass der Zuschauer sich in einer Szene, in der mehrere Figuren vorkommen, für einen Körper entscheiden muss. Gemeint ist vielmehr eine lose somatische Kopplung zwischen Rezipient und Leinwandgeschehen, denn Somatisches wird in *Sinnform* prozessiert, die wiederum Sinnformresonanzen stiften.⁵⁶³

Filmwissenschaftliche Beobachtungen des Somatischen unterscheiden sich im Hinblick auf den Zusammenfall oder die Aufrechterhaltung der Subjekt-Objekt-Differenz: Vivian Sobchack (1992) hat das transzendente Subjekt ins Kino transferiert und im Anschluss an Merleau-Ponty⁵⁶⁴ auf die Differenzierung von Subjekt und Objekt verzichtet, indem sie die körperliche Verfasstheit als existenzielle Grundlage jeder Filmerfahrung und damit als Garant für Intersubjektivität modelliert. Bei Sobchack übernimmt der „cinästhetische Körper“ (Sobchack 2004) als vermittelndes Drittes, was bei Merleau-Ponty der ‚Leib‘ leistet.

„Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience through common structure of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the *intersubjective* basis of objective cinematic communication“ (Sobchack 1992, 5)

⁵⁶¹ Die Pointe von Unterhaltungsangeboten bestehe, so Luhmann im „ständig mitlaufende[n] Vergleich“ (Luhmann 1996, 114).

⁵⁶² Die Motorik bezeichnet allgemein die Bewegungsfähigkeit, sowie die Eigenheiten des Bewegungsverhaltens von Tieren und Menschen. Als Teilbereich schließt sie die Lokomotorik ein, die sowohl Bewegungsarten (bspw. Krabbeln, Gehen, Hüpfen) als auch das durch Bewegung entstehende Raumerleben umfasst. Die Proxemik ist wiederum der Teilbereich der Lokomotorik, der sich mit den Distanzverhältnissen im Raumverhalten beschäftigt.

⁵⁶³ Wenn eine Winterszene beobachtet wird, ist es bspw. möglich, dass man im Kinosessel fröstelt, obwohl die Raumtemperatur des Kinosaals konstant bleibt. Aber: Man kennt die winterliche Kälte, die Bilder referieren auf die Erinnerung eines passenden Winterskripts und der Körper reagiert mit entsprechendem Anschluss.

⁵⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty konstatiert in seiner phänomenologischen Wahrnehmungstheorie, dass alle Wahrnehmung als ‚körperlich vermittelte‘ zu begreifen sei: „[...] my body is the pivot of the world“ (Merleau-Ponty 2002, 94). Das Subjekt konstituiert sich durch seine ‚Leiblichkeit, die zwischen somatischer Erfahrung und intellektueller Verarbeitung vermittelt: Das Leinwandgeschehen wird in der somatisch determinierten Wahrnehmung unmittelbar synthetisiert, so dass das Publikum sich den Film in steter Oszillation zwischen Sinneserfahrung und Verarbeitung aneignet.

In der ‚kognitivistischen‘ Theoriebildung zeigt man sich vor allem bemüht, herauszufinden, wie unterschiedliche Darstellungen das somatische Empfinden der Zuschauer beeinflussen: Die Beobachtung eines verletzten Figurenkörpers löst u.U. die Erinnerung an eigene Erfahrungen mit Schmerzen aus, die Beobachtung von Tanzdarstellungen samt ihrer musikalischen Begleitung ruft u.U. somatische Anschlüsse wie Fußwippen hervor und auf die Beobachtung der Ästhetik des Erhabenen wird evtl. mit stockendem Atem reagiert (vgl. u.a. Grodal 1997, Bordwell 2005, Schneider 2000, Eder 2008).

Für die hier vermittelte Form der Filmwahrnehmung nimmt die Dimension des Somatischen vor allem in der Kategorie der Referentialität einen zentralen Stellenwert ein. Dabei wird davon ausgegangen, dass die *Sinnformen*, die sich seit dem *Arrangement A* in einem psychischen System gebildet und verfestigt haben, mit den *Sinnformen*, die durch die Beobachtung des Leinwandgeschehens erzeugt werden, stetig verglichen werden. Diese *Sinnformen* liegen vor allem als Schemata und Skripte vor, die durch das alltägliche Geschehen eingeschliffen wurden. *Sinnformen*, die mit bekannten und stabilen Schemata oder Skripten korrespondieren, lösen stärkere Anschlüsse aus, gleichgültig, ob es sich dabei nun um Affirmationen oder Irritationen handelt.

Filme sind stets auch als Körpergeschichten beobachtbar: Sie erzählen von existenziellen Ereignissen wie Geburt, Altern und Sterben, von Verletzung, Heilung, Stärkung, Schwächung, von Krankheit und Gesundheit, von Genuss, Sexualität und Rausch, vom Wohnen und vom Bewegen durch enge/weite, warme/kalte, feuchte/trockene, helle/dunkle und (un-)gefährliche Räume, von distanzierten und intimen Körperinteraktionen und von den Befriedigungen alltäglicher Bedürfnisse wie Essen, Trinken und Schlafen.

Das spezifische Körpergeschehen entfaltet sich zumeist entlang genretypischer Motive und es erfolgt die Inszenierung mehr oder weniger spektakulärer Devianzen: So bieten die phantastischen Fähigkeiten von Superhelden, das massenweise Sterben im Kriegsfilm ebenso wie das Übergewicht von *Bridget Jones* (Renée Zellweger) attraktive Anlässe zum filmischen Erzählen. *Somatische Dramaturgieverläufe*⁵⁶⁵ konfrontieren positiv codierte Körperzustände und Körpererlebnisse wie Sättigung, kulinarischen Genuss, befriedigende Sexualität, Heilung, Glücksgefühle und Entspannung mit ihren Gegensätzen: Hunger, Durst, sexuelles Verlangen, Verletzung, Erschöpfung, Stress, Schmerz, Sucht, Spannungsverlust. Einzelne Genres verfügen über typische Körperto-

⁵⁶⁵ Wollte man eine Art ‚somatisches Normalniveau‘ konstruieren, wären wohl wenige Basismerkmale zu nennen: etwa lebendig, gesund, unverletzt, psychosomatisch stabil.

poi und sie weisen *genrespezifische Toleranzbereiche* auf: gegessen, gestorben, geliebt, getanz, gelitten, genossen, geredet, gekämpft wird nicht überall gleich häufig und schon gar nicht auf die gleiche Art und Weise.

Der Figurenkörper, die „sinnlich materielle Grundlage der Figur“ (Taylor/Tröhler 1999, 139), zeigt sich zunächst als sichtbarer Träger somatischer Merkmale, von denen auf generelle Fähigkeiten und Grenzen sowie akute mentalsomatische Zustände der Figur geschlossen wird. Von den im Rezeptionsverlauf konstanten *Körpermerkmalen* der Figuren wie Alter, Geschlecht und Ethnie können temporäre *Körperzustände* wie müde/wach, gesund/krank, hungrig/satt unterschieden werden. Zudem ist die Beobachtung von *Handlungen* bedeutsam, die den Zustand des Körpers qualitativ verändern: Ernährung, Sport, Körperpflege, Sexualität, Rauschmittelkonsum. Die Beobachtungen von Körperveränderungen lassen sich wiederum im *Ordnungsschema für Subjekteffekte* nach anthropologisch-biologisch determinierten Sachverhalten (etwa Schmerzen bei Verbrennungen), soziokulturellen Usancen (bspw. Rauschmittelkonsum) bis hin zu Annahmen über imaginierte individuelle Eigenheiten (Genusspräferenzen, Kälteempfinden etc.) von Figuren ordnen.

Cinematische Körperbeobachtungen geschehen im Abgleich mit den individuell gültigen, soziokulturell beeinflussten Körpernormen. Im steten Wechsel zwischen der Beobachtung erster und zweiter Ordnung wird dabei auf Skripte zurückgegriffen, die in der Sozialisation durch realweltliche Erfahrungen und Beobachtungen sowie durch medial angeliefertes Zeichengeschehen angelegt wurden.⁵⁶⁶ Im Rezeptionsverlauf werden diese internen Vorlagen mit den angesammelten Informationen des aktuellen filmischen Einzelfalls abgeglichen und angereichert. Die normativ hoch gesättigten Körpervorstellungen betreffen ein weites Themenspektrum: (Un-)Attraktivität, Gesund-/Krankheit, den (un-)angemessenen Rauschmittelkonsum, Hygienekonventionen sowie Leistungs- und Leidensgrenzen, das Bemühen um Körperkontrolle⁵⁶⁷ und die allgegenwärtige Furcht vor Körperkontrollverlust.

⁵⁶⁶ So verfügen Zuschauer über Erfahrungen und Vorstellungen von Praktiken der Nahrungsaufnahme und sie haben vielleicht beobachtet, dass sich der durchschnittliche US-Streifenpolizist abends ein paar Donuts kauft und dass asiatisches Essen häufig aus viereckigen Pappboxen stammt.

⁵⁶⁷ „Schon der Roman hatte seine Leitthemen in den Körpern seiner Protagonisten gefunden, und zwar speziell in den Schranken der Kontrollierbarkeit von Körpervorgängen. Das erklärt die Dominanz von Erotik und von gefährlichen Abenteuern, an denen der Leser dann voyeuristisch mit Körper-zu-Körper Analogie teilnehmen kann. Die Spannung der Erzählung wird in den Schranken der Kontrollierbarkeit des jeweils eigenen Körpers „symbolisch“ verankert“ (Luhmann 1996, 110).

Wenn man das breite Spektrum der cineastischen Möglichkeiten mit den limitierten Erfahrungen eines Rezipienten vergleicht, dann fällt auf, dass er bei den qualitativen Dimensionen von Körperereignis-Imaginationen in unterschiedlichem Maße extrapolieren muss, da viele fiktive Begebenheiten höchstwahrscheinlich am eigenen Körper noch nie erlebt wurden: Eine Taxifahrt durch den New Yorker Feierabendverkehr, erotische Körpererfahrungen im Jahr 2046, das Anbohren eines Asteroiden. Über die individuellen Bewertungen solcher Extrapolationen können wiederum keine Aussagen getroffen werden, d.h. es ist möglich, dass eine Person dabei beobachtet wird, wie sie behauptet, dass das Anbohren eines Asteroiden für sie leichter vorstellbar sei, als die Taxifahrt durch den New Yorker Feierabendverkehr.

Die komparative Genrebeobachtung zeigt, dass Figurenkörper genrespezifischen Bedrohungen ausgesetzt werden. So sind die Figurenkörper besonders in romantischen Komödien und Heimatfilmen ziemlich sicher, denn hier lauern vergleichsweise selten Gefahren, die Leib und Leben bedrohen.⁵⁶⁸ Die massenattraktiven Inszenierungen dieser vermeintlich durchschnittlichen Figurenkörper haben vor allem Unbeschwertheit, Attraktivität⁵⁶⁹ und alltägliche, bekannte Probleme zu bieten.⁵⁷⁰ So bleiben beide Genres denn auch weitgehend elend-, ekel- und todesfrei, schließlich wollen sie ja erheitern und erleichtern, so dass das Zeigen von Misere und Tod eher hinderlich ist.⁵⁷¹ Zu beobachten ist somatisches Geschehen, das auf Körperschemata und Körperskripte rekurriert, die dem Publikum aus dem eigenen Alltag vertraut sein dürften: Arbeiten, Essen und Spazieren gehen, Auto fahren, Hobbies und Sport betreiben, Wohnen, Kochen, Freunde besuchen (vgl. *WHEN HARRY MET SALLY...*, *REALITY BITES*). Freilich sind die filmischen Darstellungen auch hier ‚larger than life‘ und handeln vom Alltag eines Filmstars (*NOTTING HILL*) oder dem Wohnen in einer Luxusvilla (*THE HOLIDAY*) – dennoch wer-

⁵⁶⁸ Das Schlimmste, was *Amanda Wood* (Cameron Diaz) in *THE HOLYDAY* beim Tausch ihrer Luxusvilla in Los Angeles mit dem kleinen Cottage im ländlichen Surrey im Süden Großbritanniens erlebt, ist die Abwesenheit einer Zentralheizung in einem Badezimmer im Landhausstil. Kälter, dunkler, feuchter, unangenehmer oder bedrohlicher (vgl. *MEMENTO*, *EL MAQUINISTA*) wird es für sie nicht.

⁵⁶⁹ Zur filmischen Simulation von perfekten Körpern und zum Verführungspotenzial makelloser Körperlichkeit siehe Stiglegger 2001, 11ff.

⁵⁷⁰ Das gilt weit weniger für Familienfilme, die häufig dem Genre des Animationfilms angehören und/oder zum Adventure-Genre tendieren und für eine große Bandbreite somatisch induzierter Aufregungen sorgen.

⁵⁷¹ Man mag den romantischen Komödien, Heimat- und Familienfilmen des Massenkinos vorwerfen, dass sie verblenden, konservativ, bürgerlich sogar reaktionär und vor allem häufig nicht witzig, langweilig und damit nicht gelungen seien, aber bei der Einhaltung der notwendigen Bedingungen für einen entspannenden Rezeptionsgenuss, der einem unbelasteten, heiter-albernen und unverbindlichen Flirt mit einer sicheren, heilen und hellen Welt gleicht, zeigen sie sich kompromisslos konsequent.

den die meisten der dargestellten körperlichen Zustände dem Publikum vertraut erscheinen.

Das ist schon beim Körpergeschehen des Melodrams weit weniger der Fall, denn Melodramen fokussieren durchaus Sensationen und Spektakel, sowie diverse Formen von psychischen und emotionalen Exzessen, die sich von vertrauten Routinen weit entfernen und eben immer auch ein somatisches Korrelat bedeuten.⁵⁷² Zwar wird auch hier ein großer Anteil von Filmzeit für Darstellungen verwendet, die das Leben vor und nach der Krise kennzeichnen; es wird bspw. relativ ausführlich gezeigt, wie gewohnt, gegessen, gearbeitet und geruht wird. Doch die Krisen und Ausnahmezustände bedeuten intensives somatisches Unbehagen: In *GONE WITH THE WIND* und *UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES* wird das Publikum bspw. mit Kriegsgeschehen und seinen grausamen Folgen konfrontiert – diese Darstellungen von körperlichem Elend sind für romantische Komödien und Heimatfilme qua Genredefinition ausgeschlossen.

Demgegenüber ist in Action-, Adventure- und Horror-Genres wiederum eine Marginalisierung des Alltagsgeschehens zu beobachten. Die Filme dieser Genres handeln von der steten (existenziellen) Krise, die immer auch eine körperliche ist. So weisen der Kriegsfilm *SAVING PRIVATE RYAN*, der Action-/Science-Fiction *ARMAGEDDON* oder auch die (post-)modernen Mystery-Thriller *MEMENTO* und *EL MAQUINISTA* einen extrem hohen somatisch fokussierten Spektakelfaktor auf: massenhaftes Sterben, qualvolle Tode, Mord, Magersucht, Insomnie, Weltraumreisen, Sprengung von Asteroiden. Körperliche Ruhezeiten werden zwar gezeigt, aber mit verschwindend geringem Zeitanteil an der Gesamterzählung. Für die Erzeugung spektakulärer Effekte in Action-, Horror-, Splatter-, aber auch Katastrophen- und Kriegsfilmen wird zu Anfang häufig eine betont alltägliche Somatik konstruiert, um der Bedrohung und dem Verfall eine entsprechende Kontrastfolie zu verleihen. Die somatische Unversehrtheit fungiert als Anfang vom Ausnahmezustand und Ruhe und Sicherheit markieren vor allem den Kontrast zur akuten Katastrophe.⁵⁷³

⁵⁷² Zu „schwindelerregenden emotionalen Temperaturstürzen“, die auf „Diskontinuitäten in den emotionalen Erfahrungsstrukturen“ beruhen siehe Elsaesser 2004a, 116ff; zum frühen Sensationalismus des Melodrams siehe Singer 2001.

⁵⁷³ Die Exposition von *DEJA VU* vollzieht eine exemplarische Transformation von somatischer Unversehrtheit zur massenhaften Zerstörung der Körper nach nur wenigen Filmminuten durch den explosionsreichen Untergang einer Fähre. Den Prozess von somatischer Unversehrtheit zur Versehrtheit mit einem Überschuss an nicht legitimer Gewalt zeigt *FUNNY GAMES* (AUS 1997); die ebenso drastisch inszenierte Umkehrung, also den Weg von der Versehrtheit zur Unversehrtheit, ist in *IRRÉVERSIBLE* (FRA 2002) zu beobachten. Zur „überschüssigen Gewalt“ siehe Leschke 2001b.

So findet der sichere Alltag in *SAVING PRIVATE RYAN* jenseits der Front statt und gerät erst bei der Übermittlung der Botschaft an *Ryans* Mutter (Manda Boxer), dass drei ihrer vier Söhne gefallen seien, ins Blickfeld und zugleich aus den Fugen. Es stellt sich eine Art Kriegsalltag ein, der zwischen den Kampfhandlungen einige Filmminuten Zeit für lebenserhaltende Routinen einräumt. Allerdings wird durch den Austausch kleiner Anekdoten wiederholt auf den eigentlichen, heimatlichen Alltag referiert: Man erfährt, dass Captain *John H. Miller* (Tom Hanks) als Englischlehrer und Basketball-Coach tätig war: „When I think of home I think of something specific: I think of my hammock in the backyard or my wife pruning the rose bushes in a pair of my old work gloves“. Im Science-Fiction-Action-Spektakel *ARMAGEDDON* kennzeichnet der Alltag jenes wenig bekannte Terrain, aus dem die Helden kommen, das kurz vor dem großen Einsatz noch einmal besucht werden darf⁵⁷⁴ und wohin die Überlebenden nach erfolgreicher Mission zurückkehren.⁵⁷⁵ Und auch *MEMENTO* und *EL MAQUINISTA* beherbergen innerhalb all der quälenden Bilder einige wenige Sequenzen, die zumindest auf das verweisen, was einmal war (*MEMENTO*) und was sein könnte (*EL MAQUINISTA*).

Die wenigen Bildsequenzen dieser Filme, die von besseren, sicheren Körperzeiten erzählen, zeigen weich gezeichnete Bilder in warmen Farben, in denen Frauen häusliche Tätigkeiten verrichten, etwa Geschirr spülen, sich durch Küche und Garten bewegen oder aus dem Fenster schauen. Derweil, so weiß der Zuschauer, kämpfen die Männer im Krieg, suchen Mörder und sprengen Asteroiden – mit allen somatischen Konsequenzen. Letztlich bleibt vor allem der Eindruck eines starken Kontrasts zwischen den lebendigen, relativ gesunden, unverletzten und psychisch eher stabilen Figurenkörpern in romantischen Komödien und Heimatfilm und einer männlich codierten Körperlichkeit, die durch Bedrohung, Gewalt, Sterben, Versehrtheit und Leiden gekennzeichnet ist. Manche alltagstypischen Tätigkeiten, bspw. Toilettenbesuche, Körperpflege⁵⁷⁶ oder auch Schlaf, werden höchst selten gezeigt.⁵⁷⁷ Der Gang zur Toilette, auch wenn er zu

⁵⁷⁴ Man verbringt die Zeit mit seiner Freundin, besucht Ex-Frau und Sohn, um sich noch einmal für die eigenen Unzulänglichkeiten zu entschuldigen oder kehrt in der Strip-Bar ein.

⁵⁷⁵ Im Actionfilm gerät an den Rand, was in der romantischen Komödie in die Mitte gehört: Die letzten Bilder von *ARMAGEDDON* zeigen die Hochzeit von *A.J.* und *Grace* in alltäglicher Home-Videoclip-Ästhetik.

⁵⁷⁶ Auch dies scheint eine Frage des Genres zu sein: Die attraktive *Raimunda* (Penélope Cruz) zieht sich in *VOLVER* sorgfältig die Augenbrauen nach, *Emily* putzt sich in *THE DEVIL WEARS PRADA* die Zähne – nicht zu vergleichen mit *Bridgets* ambitioniertem Vollprogramm, das auch die weniger ästhetischen Rituale nicht ausspart (vgl. *BRIDGET JONES'S DIARY*). Der *Dude* entspannt in der Badewanne bei Kerzenschein (vgl. *THE BIG LEBOWSKY*).

den biologisch-anthropologisch verankerten alltäglich zu verrichtenden *KörperROUTINEN* aller Menschen gehört, ist in Erzählverläufen unterrepräsentiert, hat er doch zur Entwicklung der Plots meist wenig beizutragen. Da er aber Intimes zeigt und möglicherweise die Schamgrenzen des Publikums anrührt, wird er häufig dazu genutzt, für Erheiterung oder Aufmerksamkeit zu sorgen: So geben die Toilettenszenen in *ALONG CAME POLLY*, *THERE'S SOMETHING ABOUT MARY* und *THE NAKED GUN* mit kleinen Peinlichkeiten Anlässe für Gelächter. Quentin Tarantino nutzt die Referenz auf die alltäglichen Verrichtungen, um unerwartete, ironisch-komische Akzente zu setzen: Der Protagonist *Vincent Vega* (John Travolta) wird in *PULP FICTION* kurzerhand auf der Toilette erschossen. *Jeffrey Lebowsky* (Jeff Bridges) wird von Gangstern im heimischen Badezimmer aufgesucht, die seinen Kopf mehrfach dort hinein tauchen, wo eigentlich die Exkremate hingehören. Ein ähnlich ekelerregendes Manöver unternimmt *Renton* (Ewan McGregor) in *TRAINSPOTTING* freiwillig, um seinen Drogen hinterherzutauchen. Gar nicht peinlich oder lustig, sondern betont natürlich verrichtete *Robert Lander* (Hanns Zischler) schon 1976 in *IM LAUF DER ZEIT* sein Geschäft mit nacktem Po in der Natur. Und sehr ernst genommen wird die mangelnde Hygiene öffentlicher Toilettenwelten in *WHISKY*, wo *Martha* die Klobrille fein säuberlich mit Klopapier auslegt, bevor sie sich setzt – so machen manche Menschen das.

Zu den KörperROUTINEN kommen Ziele, die den Figurenkörpern in Erzählungen gesetzt werden. *Körperziele* stehen in einem engen Bezug zu den Werthaltungen der Zielgruppe, was sie zu einem empfindlichen Hebel macht, über den die affirmierenden oder distanzierenden Anschlüsse des Publikums beeinflusst werden können. Während unspektakuläre Toilettengänge eher ausgelassen werden, wird ausführlich gezeigt, was entweder besonders gut gefällt⁵⁷⁸ oder auch ‚missfällt‘⁵⁷⁹. Um in einem Film Körperziele zu etablieren, die beim Publikum auf nachhaltige Anerkennung stoßen, bedarf es einer normativen Passung von Rezipienteneinstellung und postulierter Filmmoral, denn Körperziele begründen eine Narration thematisch und in hohem Maße bezüglich der

⁵⁷⁷ Schlaf beobachten wird ob seiner Differenzlosigkeit schnell langweilig; darin ähnelt er den identischen Liebeszuständen. Im Kino werden die Zustandsveränderungen gezeigt: Ins-Bett-Gehen, Einschlafen, Aufwachen und Aufstehen.

⁵⁷⁸ Etwa Hochzeitsvorbereitungen in der Romantischen Komödie (Brautkleid anprobieren, Schminken, Haare hochstecken) oder auch körperliche Ertüchtigung im Martial Arts-Genre (Spagat üben, vor Baumstämmen treten, Holzbretter zerschlagen).

⁵⁷⁹ Metaperspektivisch betrachtet, gefällt freilich in vielen Fällen wieder, was im ersten Rezeptionsmoment eigentlich missfällt: bspw. Körperteile absägen, im Krieg elend sterben, Vergewaltigungen. Zur ‚Angstlust‘ siehe Balint 1959.

Filmzeit.⁵⁸⁰ Dabei ist es kein Problem, ähnliche Ziele in sehr unterschiedliche narrative Kontexte zu integrieren.

So korrespondieren die Körperziele des weiblichen Ü-30-Singles *Bridget Jones* mit denen des von Beruf, Ehe und Restleben gelangweilten Familienvaters *Lester Burnham* (Kevin Spacey; *AMERICAN BEAUTY*). Beide beschließen, den eigenen Körper in einen als vorteilhaft eingeschätzten Zustand zu bringen, um beim anderen Geschlecht erfolgreich zu sein: *Bridget* will abnehmen und weniger trinken, um ihre Chancen beim anderen Geschlecht zu erhöhen und *Lester Burnham* trainiert fleißig, damit die minderjährige *Angela* (Mena Suvary) ihn sexy findet.⁵⁸¹ *Jeffrey Lebowski* verkörpert die Negation dieser Ziele: Er will so bleiben, wie er ist, verändert weder seinen Alkoholkonsum noch die regelmäßige sportliche Betätigung beim Kegeln – und: Er hat Erfolg beim anderen Geschlecht und sorgt – wenn auch unwissend – für Nachwuchs. Auch die couragierte *Bridget* findet letztlich einen Mann, wohingegen der latent pädophile Familienvater trotz moralischer Kehrtwende erschossen wird.

Die Beobachtung von *Körpergrenzen* sammelt wiederum Daten im Hinblick auf die Imagination der (Un-)Fähigkeit von Körpern, bestimmten Anforderungen (nicht) entsprechen zu können. Sie erfolgt im *Ordnungsschema für Subjekteffekte* und beobachtet das Geschehen im Einklang mit den anthropologischen Gesetzmäßigkeiten, d.h., sie rechnet damit, dass die somatische Leistungsfähigkeit einer Figur in Relation zu ihrem Alter, ihrem Geschlecht und den raumzeitlichen Gegebenheiten der Diegese steht; so gelten bspw. besondere Regeln für das Sterben und Überleben im Weltall.⁵⁸²

Die Körperdarstellungen „[...] werden im Bild drastischer, komplexer und zugleich eindrücklicher vorführbar; und sie werden auf spezifische Weise ergänzt – zum Beispiel durch Visibilisierung von Zeit als Tempo oder durch Vorführung von Grenzsituationen der Körperbeherrschung in artistischen Filmkomponenten und im Sport, an denen am Grenzfall zugleich das Problem des Umschlags von Beherrschung in Nichtbeherrschung sichtbar wird“ (Luhmann 1996, 110).

Die Beobachtung von *Körperzuständen* erfolgt in Dichotomien und teilt die Körper in gesund/krank, lebendig/tot, hungrig/satt oder müde/ausgeschlafen. Dies geschieht stets

⁵⁸⁰ So dürfte der feministische Blick auf *Bridget Jones* einigermaßen skeptisch ausfallen, was die Argumentation von Abnehmen für den Traummann angeht, an den die Vorstellung von einem glücklicheren Leben gekoppelt ist.

⁵⁸¹ Beide Körperprojekte, obwohl sie in unterschiedliche narrative und normative Kontexte eingebettet sind, postulieren somit einen Zusammenhang von Idealgewicht, Abstinenz, Fitness und dem Erfolg beim anderen Geschlecht.

⁵⁸² Siehe *Trumans* (Billy Bob Thornton) Ausführungen in *ARMAGEDDON*: „200 degrees in the sunlight, minus 200 in the shade, canyons of razor-sharp rock, unpredictable gravitational conditions, unexpected eruptions, things like that.“

im Einklang mit den Erzählkonventionen, so dass auch die ‚Auferstehung‘ *Neos* (Keanu Reeves) in *THE MATRIX* problemlos möglich ist.

Je drastischer die *Körperziele* gesteckt sind, bspw. in Form von Körperdrill⁵⁸³, je stärker sie sich den existenziellen somatischen Belastungsgrenzen annähern, desto weiter entfernen sie sich von den allgemein bekannten, alltäglichen Körpererfahrungen: Ausgedehnte Drill- und Trainingssequenzen finden sich routinemäßig in Sport-, Kriegs- und Martial Arts-Filmen. Hier ist keine Zeit für Beinrasur und Augenbrauenlinie, stattdessen sind diese Erzählungen bekannt für die ausführliche Darstellung von Leistungsgrenzen und das Aushalten von Schmerz-, Be- und Überlastungszuständen.

Anders verfahren wiederum die Filme, die sich der erheiternden Unterhaltung verschrieben haben: Sanftere Formen der Körpererziehung gehen häufig mit dem Thema ‚Emanzipation‘ einher: Die entführte *Barbara Stone* (Bette Midler) trainiert in *RUTHLESS PEOPLE* ihren Körper fleißig auf dem Trampolin; *Evelyn Couch* (Kathy Bates) steigt in *GREEN FRIED TOMATOES* auf kalorienarme Knabbereien um, entdeckt ihre Lust auf Sexualität und wickelt sich zur Feier des Feierabends in Zellophan.

Dass somatische Plots und Subplots stets hochmoralische Angelegenheiten sind, lässt sich besonders eindrücklich an der Beobachtung von Genuss, Rausch und Sucht verfolgen. Diese Themen beziehen sich unmittelbar auf *Körpergrenzen* und *Körperkontrolle*, wobei sie sich nur selten an den aktuellen Vorgaben der Krankenkassen orientieren: Im Kriegsfilm wird pausenlos geraucht, wohingegen schon der Genuss einer Zigarette im Reich der romantischen Komödien zur Ausnahme gehört: *Bridget Jones* klares Ziel besteht im Einklang mit den Genrekonventionen darin, diesem Laster abzuschwören. Auch trinkt (*LEAVING LAS VEGAS*) oder spritzt (*REQUIEM FOR A DREAM*, *TRAINSPOTTING*) sich hier keine Figur zu Tode.⁵⁸⁴ Es werden legale Drogen – häufig Wein oder Sekt, manchmal Bier, und selten harte Spirituosen – konsumiert und in komischen Varianten des Genres werden schon der Song *Puff the Magic Dragon* sowie eine klebrige Flasche Rum in den Händen Minderjähriger streng geahndet.⁵⁸⁵

⁵⁸³ „[...] der Befehl bändigt die ganze Masse, vor allem aber bringt er die eigene Körpermasse wieder zu sich, richtet sie aus, fasst den sich auflösenden Mann zusammen, erzeugt ihn neu“ (Theweleit 1978, 46).

⁵⁸⁴ Wenn Sucht und Drogen zum Thema werden, geht es somatisch stets um die Grenze zum Körperkontrollverlust oder wenigstens um strenge Körperkontrollen, etwa die Urinproben, die *Ricky* (Wes Bentley) in *AMERICAN BEAUTY* täglich abgeben muss.

⁵⁸⁵ Zu beobachten in *MEET THE PARENTS* und *MEET THE FOCKERS*.

Wenn gegen etablierte somatische Genrekonventionen verstoßen wird, tendieren die normativen Differenzen dazu, für den Film thematisch zu werden: Wenn *Harry* (Billy Crystal) in *WHEN HARRY MET SALLY...* so wie der *Dude* in *THE BIG LEBOWSKI* immer White Russian tränke, wäre auf der Basis von Genrewissen zu erwarten, dass *Sally* (Meg Ryan) ihn auf sein Alkoholproblem ansprache, damit er sein Verhalten änderte. Wer in romantischen Komödien schon morgens Bier trinkt und sein Trinkverhalten bis zum Narrationsende nicht ändert, wird eher *nicht* geheiratet.⁵⁸⁶ Der *Dude* hingegen bleibt beim White Russian – sein programmatischer Auftrag⁵⁸⁷ besteht schließlich in der Negation des bürgerlichen Wertekanons, der in romantischen Komödien für den Protagonisten maßgeblich ist.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich entlang der Genregrenzen typische Darstellungsmuster von Körperroutinen, Körperzielen, Körperkontrollen und Körpergrenzen ausgebildet haben, von denen zu erwarten ist, dass sie mit den Präferenzen der Genreliebhaber korrelieren. Diese Muster in fiktiven Plots referieren stets auf Muster, die sich mit unterschiedlich starken Abweichungen auch in der so genannten (historischen) ‚Realität‘ finden lassen und sie verändern sich mit der Zeit.⁵⁸⁸ Zwar lässt sich von den somatischen Strukturen eines Films nicht auf die somatischen Muster eines anderen Films schließen, doch schon die Zugehörigkeit eines Films zu einem Genre weckt Erwartungen, die auf die etablierten somatischen Genremustern ausgerichtet sind. Letztlich bleibt anzumerken, dass die somatische Struktur lediglich eine prominente referentielle Vergleichsdimension neben anderen darstellt.

⁵⁸⁶ Der ebenfalls stetig Alkohol konsumierende *Herr Lehmann* (Christian Ulmen), der im gleichnamigen Film erfolglos versucht, dies vor *Katrin* (Katja Danowski) zu verbergen, wird von ihr letztlich zu Gunsten eines Informatikers verlassen.

⁵⁸⁷ Slogan: „The Dude abides.“

⁵⁸⁸ Man achte bspw. auf rauchende Frauen im Film Noir.

7 Zusammenfassung

Anhand des vorgestellten filmanalytischen Schemas lassen sich Filmbeobachtungen in einer Weise strukturieren, dass Kommunikationen über diese Filme mit erhöhter Wahrscheinlichkeit zu produktiven Anschlüssen führen. Dies wird dadurch gewährleistet, dass jeder Film im Hinblick auf die gleichen Kriterien beschrieben wird, so dass sich strukturähnliche Beschreibungen ergeben.

Durch die Fokussierung der Filmbeschreibungen auf die drei zentralen Dimensionen *Narration*, *Ästhetik* und *Referentialität* werden unterschiedliche Filme zunächst einmal vergleichbar, weil sie auf dieselben kritischen Punkte hin abgetastet werden. Je spezifischer die Beschreibungen werden, desto stärker weichen die Filmbeschreibungen allerdings wieder voneinander ab. Dabei werden potenzielle Besonderheiten als Abweichungen von typischen ‚Normalformen‘ beschrieben, womit das Kriterium für das Ende der Analyse dann erreicht ist, wenn die maßgeblichen Merkmale der Abweichung erfasst sind. Das gilt vor allem für die Analyse der *Erzählstrukturen*. Die folgende Übersicht fasst noch einmal die einzelnen Bestandteile der *Erzählanalyse* zusammen. Dazu gehören die Figuren-, die Handlungs-, die Konfliktanalyse und die Analyse der normativen Strukturen.

Figurenanalyse	Anfang (Exposition)	Höhepunkt (Konflikt, Krisis)	Ende (Lösung)
	<ul style="list-style-type: none"> • äußere Merkmale • innere Merkmale (Motiv / Moral / Intention) • soziale Merkmale 		
Moralanalyse	Werte des Protagonisten Werte des Antagonisten	Gutes wird durch Schlechtes bedroht.	Werte des Gewinners werden bestätigt. Werte des Verlierers werden diskreditiert.
Handlungsanalyse	Wer handelt mit welchen Mitteln in welcher Situation mit welcher Intention, welchem Motiv, welcher Moral und welchem Ziel in Bezug auf wen oder was? (1) Aktant – (2) Agenzien – (3) Szene – (4) Akt – (5) Moral / Motiv / Intention – (6) Objekt / Objektbezug		
Konfliktanalyse	(1) Konfliktverortung <ul style="list-style-type: none"> • intrafigurale Konflikte • interfigurale Konflikte • kontextuelle Konflikte 	(2) Konfliktqualität hart ⇔ weich	(3) Konfliktkomplexität Verortung der Merkmalsqualitäten innerhalb der <i>Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials</i> (s. Abschnitt 5.5)

Tab. 6: Überblick Erzählanalyse

Im Bereich der *Ästhetik* sind Filme zuerst einmal entsprechend der drei vorgestellten ästhetischen Kategorien zu klassifizieren. Einzelne ästhetische Phänomene können im Anschluss daran entweder durch die Zuhilfenahme weitergehender Beobachtungsroutinen spezifiziert oder in Abweichung zu ähnlichen Phänomenen beschrieben werden. Die Dimension der *Referentialität* wird analysiert, indem die Beobachtung anhand der genannten Analysedichotomien die dargestellten Sachverhalte abtastet und beurteilt. Dabei sind sowohl das Urteil selbst als auch die hierfür wesentlichen filmischen Merkmale präzise zu beschreiben, um die Nachvollziehbarkeit für andere Beobachter zu gewährleisten.

Die *personenzentrierte Filmanalyse* war als differentielle Analyse eingeführt worden, die die drei zentralen Analysedimensionen als Spannungsdimensionen begreift, innerhalb derer sich durch die Beobachtung des Materials wahrscheinliche rezeptive Effekte zurechnen lassen. Diese sind horizontal oder vertikal in die Strukturen des Materials eingelassen und können anhand von Dichotomien beschrieben werden. Dabei wird die dramatische, tragische oder komische Formung des Erzählmaterials langfristig horizontal prozessiert, während sich an bestimmten Zeitstellen kurzfristige, vertikal eingelassene Rezeptionseffekte realisieren.

Die folgende Grafik illustriert, wie sich erwartbare Rezeptionseffekte in der in den drei zentralen Analysedimensionen vertikal oder horizontal verorten lassen. Dabei erfolgt die Projektion des Films und dessen Beobachtung von links nach rechts, zwischen Anfang und Ende. Die zentralen Analysedimensionen (Narration, Ästhetik und Referentialität) sind absteigend angeordnet, ganz unten befindet sich ein vierter Zeitstrahl, der den Rezeptionsprozess kennzeichnet. Die filmischen Phänomene, die für Rezeptionseffekte verantwortlich gemacht werden, sind in der jeweils zuständigen Analysedimension zu finden. Die Pfeile deuten auf die erwartbaren Subjekteffekte, für die im Einklang mit dem *Ordnungsmodell für Subjekteffekte* jeweils unterschiedliche Wahrscheinlichkeitsgrade gelten.

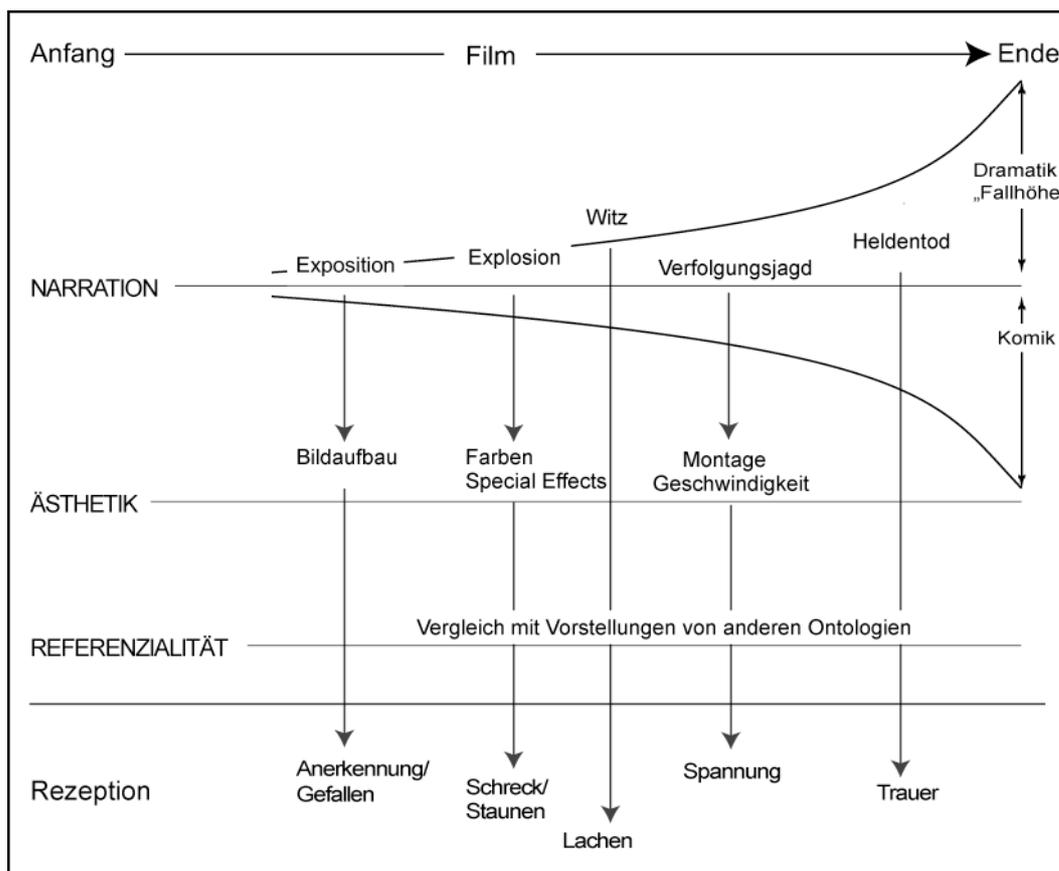


Abb. 5: Vertikale und Horizontale Rezeptionseffekte

Der Nutzen der *personenzentrierten Filmanalyse* besteht in erster Linie darin, Filmbeobachtungen zu strukturieren. Das bedeutet nicht die vollständige Erfassung des Analyseobjekts, die nach systemtheoretischer Auffassung in objektiver Form ohnehin nicht zu haben ist. Sie erbringt eine Strukturierungsleistung, indem sie dem Beobachter eine Beobachtungsschablone nahelegt, die seine Aufmerksamkeit auf die kritischen Stellen des Films lenkt. Die dem Material unterstellten Rezeptions- oder auch Subjekteffekte sind dabei Ergebnisse der Filmanalyse, die sich bei der analytischen Strukturierung des Materials ergeben. Dabei handelt es sich um Hypothesen, die sich im Einzelfall bestätigen mögen, die sich aber auch systematisch durch entsprechende empirische Forschungsdesigns überprüfen lassen. Ein Film muss nicht unbedingt in Bezug auf alle vorgestellten Aspekte analysiert werden. Es steht den Analysierenden frei, sich aus dem analytischen Spektrum diejenigen Unterscheidungscode zu wählen, deren Anwendung die gewünschten Ergebnisse verspricht. Insofern kann das Abbruchkriterium der Gesamtanalyse auch durchaus auf die individuellen Erkenntnisinteressen eines Beobachters abgestimmt werden.

8 Fazit

Ausgehend von der Frage, wie sich unterschiedliche Verfahren der Filmbeobachtung kombinieren lassen, wurde in dieser Arbeit ein filmanalytisches Beobachtungsschema vorgestellt, das sich über das Spannungsfeld von unmittelbarem Zuschauereindruck und mittelbarer Filmanalyse erstreckt. Das Ziel bestand darin, eine auch für unprofessionelle Beobachter praktikable Form der Filmanalyse zu entwickeln, die den Eindruck der Verständigung über einen Film trotz der hohen Komplexität des Gegenstands wahrscheinlich macht. Zur Erreichung dieses Ziels war es notwendig, die Bezüge unterschiedlicher filmanalytischer Verfahren zueinander herauszuarbeiten, um sie miteinander kombinieren zu können. Aus der Kombination der Ansätze hat sich ein Kontinuum entwickelt, das von der Beschreibung privater Rezeptionen bis hin zu wissenschaftlich reflektierten und theoretisch fundierten Filmanalysen reicht.

Das Filmanalysemodell ist kommunikationstheoretisch in einen systemtheoretischen Rahmen eingebettet. Die analytische Filmbeobachtung wird dabei nicht als isolierte Tätigkeit begriffen, die sich lediglich zwischen Beobachter und Gegenstand abspielt, sondern als ein Prozess, dessen Ergebnisse in den allermeisten Fällen ihre Wirksamkeit erst im kommunikativen Austausch mit anderen Personen entfalten. Aus systemtheoretischer Perspektive gleicht die Filmanalyse nicht dem hermetisch abgeschirmten Zerlegen eines Films, sondern der Summe unzähliger Operationen, die ein geschlossenes System vornimmt, weil es sich im Eigenkontakt über konventionelles Symbolgeschehen in Filmform informiert. Die *personenzentrierte Filmanalyse* systematisiert die im ersten Moment ungeordneten Filmbeobachtungen, wodurch sich die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass produktive kommunikative Anschlüsse stattfinden.

Der systemtheoretische Rahmen wurde so konzipiert, dass verschiedene Beobachtungsroutinen integriert werden können, obwohl sie prinzipiell inkommensurabel sind. Von den etablierten Routinen der Materialbeobachtung wurden einerseits die Hermeneutik und die Psychoanalyse und andererseits der (Neo)Formalismus, der Strukturalismus und die Narratologie näher untersucht, weil sie alle in besonderem Maße für filmanalytische Zwecke eingesetzt werden. Dabei kristallisierte sich heraus, dass *Interpretationen* und *Analysen* von Filmen in einem paradigmatischen Konkurrenzverhältnis zueinander stehen, was sich auch anhand des Gegensatzes von Sinnkonstruktion und Strukturanalyse widerspiegelt.

Der Vergleich der Ansätze von Leschke und Jahraus zeigte, dass ein zielorientierter und pragmatischer Umgang mit narrativem Material sich unbedingt an die *Deskription* hält, seinen Hauptteil als strukturalistische *Analyse* bestreitet und die Hypothesen zum Bedeutungsspektrum im Sinne der Beschreibung eines Interpretationsspielraums streng an die Ergebnisse der ersten beiden Bereiche bindet. Im nächsten Schritt wurden Kombinationen aus psychoanalytischer und narratologischer Beobachtung untersucht, weil beide versuchen, hermeneutische und strukturalistisch-formalistische Grundannahmen zu verbinden. Dabei wurden Verfahren in den Blick genommen, die sich im Bereich der Medienwissenschaften auf Medienerzählungen richten und Verfahren, die sich im Rahmen therapeutischer Prozesse auf Alltagserzählungen konzentrieren, um das Verhältnis und die Kombinationen von strukturanalytischen und sinnkonstruierenden Anteilen besser beurteilen zu können.

Das Problem der psychoanalytischen Ansätze bestand immer wieder darin, dass die Deutungen im Anschluss an die Materialanalyse in keinem nachvollziehbaren Verhältnis zu den Analyseergebnissen standen. So wählen Eisenmann und Boothe zwar vor allem *sprach-* und *inhaltsanalytische* Zugriffe auf ihr Material, sie interpretieren aber ihre Analyseergebnisse psychoanalytisch und transzendieren damit das Erzählmaterial der Klienten. Zugleich zeigte sich aber, dass viele der im Beobachtungsprozess verwendeten Unterscheidungen auf zentrale Punkte des Erzählgefüges gerichtet sind und daher wertvolle Beschreibungen liefern. Insgesamt konnte gezeigt werden, dass insbesondere strukturalistisch, (neo)formalistisch und narratologisch ausgerichtete Beobachtungsroutinen wertvolle Beiträge für die Analyse der narrativen Filmstrukturen zur Verfügung stellen.

Der Zusammenhang von *Struktur* und *Sinn* hat sich vor allem durch die Überlegungen von Norman N. Holland und Kenneth Burke erhellt: Der Rekurs auf bekannte Formen erzeugt Erwartungen, die durch systemintern vorliegende Erinnerungen emotional und sinnlich gesättigt sind. Über die Erfüllung oder Nicht-Erfüllung dieser Erwartungen kann das Publikum durch die Vollendung der Form einerseits erfreut und entspannt und andererseits irritiert und frustriert werden. Zudem kann die Aufmerksamkeit für Inhalte durch die Interdependenz von *Sinn* und *Struktur* – i.S.v. Inhalt und Form – kurzfristig gemindert werden, wenn die formale Prägnanz eines Medienangebots ins Zentrum der Beobachtung gerückt wird.

Für weitere Erkenntnisse zum Verhältnis von *Sinn* und *Struktur* – die durchaus eine hohe Passung zu den Aussagen von Burke und Holland aufweisen – haben Peter Fuchs systemtheoretische Überlegungen zur *Sinnform* beigetragen. Nach Fuchs sind *Sinnformen* relativ fest gekoppelte und somit strukturierte Formen, die ihre Stabilität durch Wiederholungen erlangen. Psychische Systeme werden durch das soziale Zeichengeschehen in ihrer Umgebung auf prägnante *Sinnformen* konditioniert. Und da alles, was die Beobachtung an ein psychisches System heranträgt – demnach auch Filme und ihre Figuren – in *Sinnform* prozessiert wird, sind es vor allem die prägnanten und sinnlich-emotional stark gesättigten *Sinnformen*, die für *psychische, somatische* oder auch *soziale* Anschlüsse⁵⁸⁹ sorgen, weil ihre Prozessionen auf die ‚Zweitauswertung von Operationen‘ drängen.

Über den Begriff der *Sinnform* kann demnach beschrieben werden, wie Personen mit bestimmten Filmen (oder auch ihren Figuren) in Resonanz geraten. Denn die Projektion des filmischen Materials ermöglicht es Sinnsystemen, sich beobachtend über fiktives Geschehen zu informieren, das bewusst darauf angelegt ist, für Beobachter interessant zu sein. Im Rahmen des autopoietischen Sinnprogramms (re)aktualisieren Sinnsysteme durch die Filmbeobachtung *Sinnformen*, die an strukturell fixierte Sinnverweisungen gebunden sind und Anschlüsse erzeugen. Die Anschlüsse realisieren sich – entsprechend der Verteilung von Personen auf drei Systemarten – als *psychomentele*⁵⁹⁰, *somatische* oder *kommunikative*. Im Rückgriff auf die interne Projektion des Films werden die aktualisierten *Sinnformen* mit unterschiedlichen Ereignisqualitäten und spezifischen, bspw. emotionalen, sinnlichen oder assoziativen Markierungen angereichert.

Ausgehend von der strukturanalytischen Beobachtung einer filmischen Erzählung können mögliche Anschlüsse von Rezipienten extrapoliert werden. Über Anschlusswahrscheinlichkeiten lassen sich wiederum durch den Strukturvergleich von *Film* und *Person* begründete Vermutungen anstellen. Bei der Entwicklung der Begriffe *Film-* und *Figurenbindung* wurde weiterhin gezeigt, dass sich strukturelle (Un-)Passungen von Rezipient und Film (resp. Figur) zeigen lassen, indem entsprechende Strukturanalysen vorgenommen und verglichen werden. Dabei ist insbesondere der Vergleich von Zu-

⁵⁸⁹ Bspw. Aufmerksamkeit, Assoziationen, Erinnerungen, Phantasien, Herzrasen, steigenden Blutdruck, kalte Hände, geflüsterte Sprechakte u.v.m.

⁵⁹⁰ Im Rahmen des *Ordnungsmodells für Subjekteffekte* werden hier ‚rationale‘, ‚emotionale‘ und ‚sinnliche‘ Mentalqualitäten unterschieden. Dabei handelt es sich freilich um kulturspezifisch entwickelte Zurechnungen von (Selbst-)Beobachtern, die beispielsweise, wenn sie Tränen beobachten darauf schließen, dass ein *Gefühl* namens Trauer prozessiert wird.

schauber und Figur eine dankbare Angelegenheit, da beide als Personenstrukturen kommunikativ wirksam werden.

Bei der *Filmbindung* ist der Strukturvergleich nicht ganz so einfach, da Personenstruktur und Filmstruktur nicht ohne weiteres vergleichbar sind. Die Erörterungen einiger Ansätze der *Narrativen Psychologie* und der *Narrativen Psychotherapie* (NP/NPT) belegen jedoch die These, dass Beschreibungen von Personenstrukturen in den allermeisten Fällen als Narrative wirksam werden, was ihre Passung mit filmischen Erzählungen wiederum um stark erhöht. Durch die *personenzentrierte Filmanalyse* ist es zudem möglich, über eine differentielle Analyse potenzielle Subjekteffekte ausfindig zu machen, die sich während der Rezeption ‚an Personen‘ ereignen. Diese Effekte realisieren sich in der Beobachtung, wenn intentional kreierte Spannungsformationen ihr rezeptives Potenzial entfalten – mit entsprechend unterschiedlichen Wahrscheinlichkeitsgraden. Demnach zeigen sich Rezeptionseffekte als Subjekteffekte, d.h. als zentrierende Imaginationen eines Beobachters, die eine bestimmte Stelle des Materials dafür verantwortlich machen, dass sich bei einer Person ein Effekt zeigt.

Insbesondere *Sinnformen*, die für ein beobachtendes System höhere Relevanz aufweisen, ziehen mit erhöhter Wahrscheinlichkeit *Subjekteffekte* nach sich. Wer die prägnanten *Sinnformen* einer Person kennt, und sie in einem Film wiedererkennt, kann folglich Hypothesen über ihre Anschlüsse formulieren, die bei weitem präziser sind als die Hypothesen eines Beobachters, dem die Person unbekannt ist. Rezeptionseffekte können von unabhängigen Beobachtern allerdings nicht mit absoluter Sicherheit erschlossen werden.

Die Entwicklung der Verbindung zwischen Struktur und Sinn beschreibt in der Systemtheorie die *Sinnformgenese*, die für Personen nach Fuchs zum Lebensanfang im *Arrangement A* beginnt. Neben Rezeptionseffekten, die auf im Material angelegten Spannungsformationen beruhen, können durch Strukturbeobachtungen auch Hypothesen über Themen formuliert werden, die für Personen eine hohe Relevanz besitzen. Hier nimmt vor allem die Figurenkonstellation eine hervorragende Stellung ein, weil sie in besonderem Maße mit den ‚großen anthropologischen Themen‘ – Liebe, Eifersucht, Konkurrenz, Flucht, Familie, Krankheit – korrespondiert.

Die *Sinnformen* sind – trotz des systemtheoretischen Hintergrundes – als ‚psychologische‘ zu begreifen: Sie werden von psychischen Systemen intern prozessiert und ereignen sich nicht willkürlich, sondern gehorchen einer Logik, deren Regeln sich biogra-

fisch entwickeln und die sich in jedem Fall über die vordigitalisierte Wahrnehmung, die Beobachtung und die Erinnerung (i.S.v. Zweitauswertung von Operationen) erstreckt. Schlüsse, die mit dieser ‚Psycho-logik‘ gezogen werden, sind zwar durchaus fehlbar – denn wer wollte sich schon anmaßen, die Interna psychischer Systeme fehlerfrei beurteilen oder vorhersagen zu können – sie sind aber als Hypothesen mit unterschiedlichem Wahrscheinlichkeitsgrad durchaus präzise formulierbar. Vor allem aber sind die beschriebenen Regeln dieser ‚Psycho-logik‘ im vorgestellten Theoriemodell transparent und explizit erklärt, so dass filmanalytisch abgeleitete Aussagen über die (Un-)Passung von Filmform, *Sinnform* und Person für andere Beobachter nachvollziehbar sind.

Der hier entwickelte filmanalytische Ansatz zeichnet sich also dadurch aus, dass er ein Inventar zu Verfügung stellt, das es ermöglicht, die (Un-)Passung von Film und Person präzise zu beschreiben. Eine starke *Filmbindung* liegt vor, wenn sich die Personen-, Film- und Figurenstruktur ähneln, wenn der Film prägnante *Sinnformen* aktualisiert, die für die Person besonders relevant sind und wenn das filmische Material eine große Menge von Rezeptionseffekten erzeugt, die sich an der Person realisieren. Es bleibt darauf hinzuweisen, dass eine starke *Filmbindung* sowohl positive als auch negative Valenz aufweisen kann.

Für ein zu den theoretischen Vorüberlegungen passendes Filmanalysemodell bestand eine Vorgabe darin, keine Personen trotz ihrer individuellen Zugänge zum Film auszuschließen und demnach auch die unprofessionelle Filmbeobachtung methodisch zu unterfüttern und mit filmanalytischem Handwerkszeug auszurüsten. So bekam auch die Filmbeobachtung hermeneutischer Provenienz trotz ihrer methodischen Probleme einen angemessenen Platz im analytischen Design, indem jegliches ‚Verstehen‘ als beobachtungsinduzierter Effekt begriffen wird, der eine Zentrierung von eigentlich nicht identischen Strukturen bezeichnet. Sodann wurde auf strukturalistischen und (neo)formalistischen Grundlagen ein filmanalytisches Beobachtungsdesign entwickelt, dessen Anwendung die kritischen Punkte der Filmstruktur im Hinblick auf ihre *narrative*, *ästhetische* und *referentielle* Verfasstheit in den Vordergrund der Beobachtung rückt. Mit den entsprechenden Analysekatégorien und den darauf basierenden differentiellen Beschreibungen ist es einem Beobachter möglich, potenzielle Subjekteffekte als Rezeptionseffekte auszuloten.

Durch das Modell der *personenzentrierten Filmanalyse* erübrigen sich vorschnelle, vereinfachende Filminterpretationen, die ihren problematischen methodischen Status

nicht reflektieren und bemüht sind, einem gesamten Film eine fixe Bedeutung zuzuweisen. Sie erweisen sich für den Erkenntnisgewinn als hinderlich, denn sie stehen der Ermittlung von *Sinnformen* im Wege, weil sie Sinn als feste Größe setzen, während *Sinnformen* als lose gekoppelte Merkmalsmengen in unterschiedlicher Prägnanz auftreten können. Stattdessen wird die strukturelle Verfasstheit (auch von Inhalten) zum zentralen Verknüpfungspunkt von Person und Film.

Die Untersuchung des Zusammenspiels von *Tensioneering* und *Coping*-Strategien verdeutlicht den Zusammenhang zwischen professionell konstruierten Beobachtungsvorlagen und den damit intendierten rezeptiven Anschlüssen. Dabei geht es nicht um kurzfristig erzielte, vertikale Effekte, sondern um die Engführung von *intranarrativem Coping*, also der Art und Weise, wie Figuren ihre Probleme lösen und *extranarrativem Coping*, also der Art und Weise, wie Zuschauer kompetent mit den rezeptiven Herausforderungen eines Films umgehen. Der Film wird dabei als Beobachtungsvorlage begriffen, durch die im Rezeptionsverlauf Spannungen auf- und abgebaut werden. Das heißt, die Beobachter werden an ihren Systemgrenzen mit sich wandelnden Komplexitätsgefällen versorgt (*Tensioneering*) und sind darum bemüht, diese auszugleichen (*extranarratives Coping*).

Ein Beobachter, der eine Reihe von Filmen, die von einer anderen Person sehr geschätzt und wiederholt rezipiert werden, einer differentiellen Filmanalyse unterzieht, kann über die Extraktion von wiederholt auftretenden *Tensioneering*- und *Copingmustern*, die freilich ebenfalls als *Sinnformen* prozessiert werden, auf die Rezeptionsvorlieben dieser Person schließen. Denn die hohe Relevanz dieser Spannungsformationen für eine Person, die sich aus den wiederholten Rezeptionen ableiten lässt, legt die Vermutung nahe, dass die Bearbeitung solcher Komplexitätsgefälle wichtige Funktionen für die *psycho-logischen* Operationen der Person erfüllt.

Im Hinblick auf die Filmanalyse als strukturelle Einlassung in soziale Kommunikationsgefüge erbringt das vorgestellte filmanalytische Beobachtungsschema eine erhebliche Strukturierungsleistung. Da die Analyseergebnisse unterschiedlicher Beobachter ähnlich strukturiert in die Kommunikation einfließen, erhöht sich ihre Kompatibilität und damit auch die Wahrscheinlichkeit von Verständigungseffekten. Die *personenzen-trierte Filmanalyse* ‚verdichtet‘ somit die ohnehin bestehende Kopplung von Beobachtung und Kommunikation. So sorgt die übersichtliche Einteilung in die drei maßgeblichen Analysebereiche (*Narration*, *Ästhetik* und *Referentialität*) dafür, dass die unzähl-

gen Beobachtungen sinnvoll geordnet werden. Im sozialen Austausch wird dadurch schnell deutlich, ob von Merkmalsmengen gesprochen wird, die die *narrative*, *ästhetische* oder *referentielle* Strukturierung des filmischen Medienangebots betreffen. Die weiter reichenden Differenzierungen bewirken, dass sich Rezeptionseffekte relativ exakt auf diejenigen Differenzen bestimmter Strukturabschnitte zurückführen lassen, die sie möglicherweise auslösen.

Die drei primären Dimensionen der Analyse sind zwar prinzipiell unabhängig voneinander, in der Praxis werden die filmischen Zeichensysteme jedoch so angelegt, dass die Dimensionen – vor allem *Narration* und *Ästhetik* – miteinander korrelieren, weil Rezeptionseffekte ihre Qualität aus dem Zusammenspiel beider Strukturen ziehen. So werden dramatische Höhepunkte auch musikalisch verstärkt und die ästhetische Gestaltung der fiktionalen Ontologien referiert auf die privaten Ontologien des Publikums.

Weiterhin wird durch die Kategorisierung von Kommunikationen als *deskriptive*, *analytische* oder *interpretative* transparent, ob ein Gesprächsbeitrag als Beschreibung einer unmittelbaren Beobachtung oder der intern angelegten Filmvorstellung gemeint ist (*Deskription*), ob anhand bestimmter Codes eine analytische Unterscheidung vorgenommen wird (*Analyse*) oder ob es sich um die Beschreibung eines durch Kohärenzen induzierten Sinneffekts handelt (*Interpretation*). Zudem ermöglicht das Modell eine genaue Verortung von *Subjekteffekten*, bei denen es sich ja um Zentrierungen handelt, die eigentlich aus Operationen unterschiedlicher Systemarten entstehen und alsbald wieder vergehen.

Die komplexe Beschreibungssprache mag auf den ersten Blick verunsichern, sie trägt aber dazu bei, das filmische Material, Personen und vor allem die imaginierten Zentrierungen, die hier als Subjekt- bzw. Rezeptionseffekte bezeichnet werden, präzise zu erfassen. Zugleich erhöht sie die Wahrscheinlichkeit gelingender Kommunikationen im Sinne von Verständigung. Beide Leistungen sind besonders wertvoll, wenn Kommunikationen zum Thema Film in einem sozialen System fluktuieren, das darauf ausgerichtet ist, kommunikativ involvierte psychische Systeme durch spezielle Kommunikationen zielgerichtet zu irritieren. Das mag bspw. der Fall sein, wenn durch die Auseinandersetzung mit Filmen längerfristig geplante und systematisch verfolgte Lern- und Entwicklungsziele erreicht werden sollen. So werden Filme in pädagogischen oder therapeutischen Prozessen als Stimuli eingesetzt, um Kommunikationen und Reflexionen anzure-

gen.⁵⁹¹ Denn weil Filme als strukturierte Symbolsysteme das Publikum mit beeindruckenden Darstellungen zu konfrontieren vermögen, eignen sie sich in besonderer Weise dazu, die Erwartungen von Zuschauern gezielt zu bestätigen oder eben auch zu irritieren.

Wenn jemand einen Spielfilm zu pädagogischen oder therapeutischen Zwecken einsetzen will, schätzt er bereits bei der Auswahl des Films aufgrund seines eigenen Rezeptionserlebens ab, wie Schüler, Studenten oder auch Klienten auf denselben Film reagieren könnten. Dafür ist es hilfreich zu wissen, an welchen Strukturbereichen des filmischen Materials die Extrapolationsprozesse bestenfalls ansetzen sollten, um herauszufinden, an welchen Stellen welche rezeptive Anschlüsse zu erwarten sind. Die *personenzentrierte Filmanalyse* bietet die Möglichkeit, aus der Strukturanalyse eines Films regelgeleitet Hypothesen zu formulieren, die als *kontrollierte* Spekulationen über erwartbare rezeptive Anschlüsse fungieren. Diese können etwa Annahmen über partielle Identifikationen, primäre Rezeptionsgenüsse und Rezeptionsaversionen betreffen, sowie Vermutungen darüber enthalten, welche Themen bei einer Person zu intensiven Anschlusskommunikationen führen. Das Modell der *personenzentrierten Filmanalyse* ermöglicht nicht nur die Erstellung von Hypothesen zu potenziellen Rezeptionsverläufen oder zum potenziellen Rezeptionserleben von Personen, ihre Verwendung versieht die Hypothesen eines Beobachters zugleich mit unterschiedlichen Graden in Bezug auf ihre Eintrittswahrscheinlichkeit, so dass Hypothesen-Hierarchien vorliegen.

Auf Basis der hierarchisch geordneten Hypothesen zu erwartbarem Anschlussgeschehen können Personen sodann durch den Film gezielt irritiert werden, indem man bspw. ihre gefestigten Moralvorstellungen stört und ihnen einen Film zeigt, der diese zu großen Teilen negiert. Vor allem deutliche partielle Abweichungen sorgen für nachhaltige Irritationen, bspw. wenn ein Protagonist seine maßgeblichen Merkmale mit einem Rezipienten teilt, aber in einem wichtigen Punkt eine kritische Abweichung vorliegt, die als solche im Narrationsverlauf dann auch thematisch entwickelt wird. Prinzipiell sind unendliche Formen der (Un-)Passung von Film und Person oder auch Figur und Person vorstellbar. Mit dem hier vorliegenden Modell lassen sie sich allesamt hypothetisch beschreiben.

⁵⁹¹ Bspw. wenn historische Sachverhalte durch filmische Darstellungen konkretisiert werden oder wenn einer Person durch die Beobachtung einer Figur eigene Verhaltensanteile verdeutlicht werden sollen.

Dabei reagiert das Modell auf die komplexen filmanalytischen Ansprüche durch die immensen Möglichkeiten unterschiedlicher Materialgestaltung, indem es zu trichterförmigem Vorgehen animiert. So vollziehen sich die Analyseschritte von sehr einfachen zu immer differenzierteren Unterscheidungen und Unterscheidungsunterscheidungen. Es werden zuallererst eben jene Filmmerkmale in den Blick genommen, die sich zu denjenigen Strukturen verdichten, die sich in der Rezeption als funktional erweisen, weil sie für *Subjekteffekte* sorgen, die sich als *Rezeptionseffekte* beschreiben lassen.

Die Abbruchkriterien für die Analysetätigkeit in den drei zentralen Dimensionen unterscheiden sich. So ist es im Bereich der *narrativen* Strukturen durchaus möglich, die analytischen Bemühungen abzuschließen, wenn der Plot, die dramaturgische Formung, die Konflikt- und die Moralstrukturen zwischen Filmanfang und -ende herausgearbeitet sind. Bei der analytischen Bearbeitung der *Ästhetik* und der *Referentialität*, ebenso wie bei der Verortung von filmischen Strukturabschnitten anhand des *Modells für Subjekteffekte* sowie innerhalb der *Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials* können keine expliziten Kriterien für den Abbruch angegeben werden. Hier ist es dem Analysierenden prinzipiell freigestellt, wie exakt er seine Beobachtung klassifizieren möchte. Zudem ist es auch unproblematisch die Analyse im Einklang mit dem vorliegenden Erkenntnisinteresse auf eine, zwei der drei Dimensionen zu begrenzen. Der detaillierte Einsatz der *personenzentrierten Filmanalyse* hängt demnach vom Objektbereich der Analyse und dem analytischen Erkenntnisinteresse ab.

Da aber in allen drei Analysedimensionen eben jene Strukturbereiche zuerst in den analytischen Fokus geraten, die im Falle einer *funktionalen Rezeption* wirksam werden, ist gewährleistet, dass die strukturfunktionalen Eckdaten eines Films bereits auf den ersten drei bis vier Analyseebenen erfasst werden. Tiefergehende Fragen sind dann anhand von spezifischen Analysemodellen zu klären, die sich durch den systemtheoretischen Rahmen ohne weiteres als *spezifische Beobachtungsroutinen* mit eigenen Unterscheidungsleistungen integrieren lassen. Die Kompatibilität ist dabei insbesondere gewährleistet, wenn differentielle Codes verwendet werden.

Die *personenzentrierte Filmanalyse* bietet zahlreiche Vorzüge, die sich vor allem in der Filmarbeit mit Privatpersonen zeigen. Als filmanalytische Beobachtungsschablone zeichnet sie sich durch ihre Flexibilität und die daraus resultierenden mannigfaltigen

Verwendungsmöglichkeiten aus. Sie lässt sich auf alle Filme anwenden⁵⁹² und garantiert einen schnellen, pragmatischen Zugang – auch zu komplexen Filmen. Dabei geraten, wie der Titel andeutet, vor allem diejenigen Strukturbereiche ins Zentrum der Beobachtung, die für rezeptive Effekte verantwortlich zeichnen und sich an Personen festmachen, so dass sich bestimmte Effektreihen und potenzielle Rezeptionsverläufe berechnen lassen. Weiterhin ist sie vergleichsweise schnell lehr- und lernbar, so dass neben Professionellen auch ungeschulte als Beobachter alsbald in der Lage sind, effektiv und effizient mit Filmen arbeiten zu können.

Folgende Einsatzmöglichkeiten sind hier besonders hervorzuheben: Die vorgegebene stringente Ordnung ermöglicht es, Filme im Hinblick auf unterschiedliche Aspekte vergleichen. So bietet sich eine komparative Filmanalyse an, bei der Filmgruppen mit ähnlichen Merkmalen gebildet werden. Bei einer großen Anzahl von Filmen lassen sich Filmgruppen bilden, die über ähnliche Merkmale verfügen. Dabei ist zu erwarten, dass sich aus einer anfänglich breit gemischten Filmsammlung, deren Elemente auf Rezeptionseffekte untersucht werden, Kleingruppen bilden, deren Charakteristika sich an den Merkmalen der gemeinhin bekannten Genres orientieren. Ebenso können Filme gesucht werden, die den Präferenzen einer bestimmten Person entsprechen. So können aus einer Gruppe von Dramen bspw. diejenigen gewählt werden, die tragisch geformt sind, über einen hohen Grad an sinnlicher *Ästhetik* verfügen und deren *Referentialität* einen hohen Nostalgiefaktor aufweist.

Ebenso können in einer *interfilmisch* (oder auch *intermedial*) vergleichenden Analyse verschiedene Handlungssequenzen unter Anwendung des *Hexagons zur Beobachtung von Handlungssequenzen* auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede abgetastet werden. Wenn das Thema der Handlungssequenzen konstant gehalten wird, werden die unterschiedlichen Inszenierungsstrategien sichtbar, was sich insbesondere bei *intermedialen* Vergleichen, etwa Kriegsszenen in Film, Literatur, Computer- und Hörspiel, als aufschlussreich erweisen sollte. Je mehr Merkmale der zu analysierenden Handlungssequenzen übereinstimmen, desto feiner werden die Unterschiede, die sich bei der vergleichenden Analyse zeigen. So führt der Vergleich von Szenen aus romantischen Komödien, die nach etwa neunzig Prozent der Erzählzeit die Liebeserklärung des Protago-

⁵⁹² Sie bietet sich für narrativ strukturierte Filme an, aber Kunst- und Experimentalfilme lassen sich ebenfalls im Schema der *personenzentrierten Filmanalyse* bearbeiten. Ihre Beobachtung führt nicht in allen Kategorien zu Ergebnissen – was ebenfalls aufschlussreich sein sollte. Insbesondere die Verortung in den *Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials* sollte hier weiter helfen.

nisten an die Protagonistin zeigen, höchstwahrscheinlich dazu, dass sich lediglich die Schauspieler, der Wortlaut und die Kulisse deutlich voneinander unterscheiden.⁵⁹³

Weiterhin bietet sich eine klassische Einzelfilmanalyse an, die darauf abstellt, potenzielle *Subjekteffekte* im Material zu finden. Dabei wird die modellgeleitete Beobachtung darauf gerichtet, die Unmengen von Differenzen im Rezeptionsstrom auf ihr horizontales und vertikales Effektpotenzial zu prüfen. So erhält das Konfliktgeschehen ebenso wie die dramaturgische Formung und die Moralstruktur eine ebenso prominente Stellung in der Horizontalen wie Witze, Slapstick, Schreckeffekte oder das Erhabene in der Vertikalen. Durch eine solche Analyse kann für einen Film schnell eine dreigliedrige Tabelle erstellt werden, mit der sich seine primär implizierten Rezeptionsgenüsse ablesen lassen.

Zu guter Letzt lässt sich das Analysemodell retrospektiv einsetzen. Denn *jede* Beobachtung eines Beobachters, d.h. jedes Detail, das er an einem Film beschreibt und damit aus dem Beobachtungsstrom hervorhebt, kann rückbezüglich gedeutet werden. Kurz: Wer einen Witz beobachtet, der muss die Pointe verstanden haben, sonst wäre die verantwortliche Differenz im Rezeptionsstrom unbemerkt vorübergezogen. Wer feine ästhetische Differenzen beschreibt, muss für diese empfänglich sein, und wer *reflexive* Ästhetik beschreibt, der muss die Instanz kennen, auf die referiert wird. Allerdings erkennt ein entsprechend geübter Beobachter auch Effekte, etwa komisches und dramatisches Potenzial, ohne dass sich das notwendiger Weise an ihm selbst verwirklichen muss. Es extrapoliert dann auf Basis seines Wissens über Zusammenhänge zwischen Filmstruktur und Rezipientenerleben, ohne selbst zu der Personengruppe zu gehören, auf die diese Zusammenhänge zutreffen.

Anhand der Ergebnisse einer Filmanalyse können somit Rückschlüsse auf die potenziellen Rezeptionspräferenzen von Personen gezogen werden, die diesen Film besonders schätzen. Und ein Beobachter, der einen Film auf seine Rezeptionseffekte untersucht hat, kann sein Wissen über eine andere Person zu seinen filmanalytischen Ergebnissen in Bezug setzen. Wenn er die Person gut kennt, kann er Hypothesen darüber aufstellen, welche Effekte sich höchstwahrscheinlich an ihr realisieren werden und welche nicht. Weiterhin kann er – bei entsprechend profunder Kenntnis der Person – erschließen, wie

⁵⁹³ Vgl. WHEN HARRY MET SALLY... und REALITY BITES.

sie auf die Realisation bestimmter Effekte metaperspektivisch reagieren wird, bspw., ob sie Horror als lustvoll erlebt oder ablehnt.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass sich das vorgestellte filmanalytische Schema aufgrund seiner Flexibilität bei der Bearbeitung sehr unterschiedlicher Aufgabenstellungen einsetzen lässt. Die Verwendungsbeispiele haben gezeigt, dass sich die *personenzentrierte Filmanalyse* insbesondere für die Arbeit mit Filmen in sozialen (bspw. pädagogischen oder therapeutischen) Kontexten eignet. Hier wurde die theoretische Entwicklung des Modells geleistet – ihre praktische Eignung wäre in einem weiteren Forschungsvorhaben zu prüfen. Es wäre erfreulich, wenn dieser Beitrag als transparentes Angebot bei benachbarten Disziplinen auf Interesse stoßen würde. Bestenfalls regt die hier erfolgte Vorstellung der *personenzentrierten Filmanalyse* zu einer kritischen Prüfung an, die wiederum zu einer transdisziplinären Weiterentwicklung motiviert. Zu guter Letzt besteht im Hinblick auf eine potenzielle Einbindung der *personenzentrierten Filmanalyse* in konkrete pädagogische oder therapeutische Kontexte die Hoffnung, dass sie als Beispiel für die Integration von akademischem Wissen in die Praxis dienen möge und damit belegt, dass die wissenschaftliche Reflexion auch zur unmittelbaren Bearbeitung gesellschaftlich relevanter Problemstellungen beitragen kann.

9 Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 1958. „Standort des Erzählers im modernen Roman“. In: Ders. *Noten zur Literatur I*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 61-72.
- Adorno, Theodor W. 1973. *Philosophische Terminologie: Zur Einleitung*. Bd. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Albert, Hans. 1972. *Konstruktion und Kritik. Aufsätze zur Philosophie des kritischen Rationalismus*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Albert, Hans. 1994. *Kritik der reinen Hermeneutik: Der Antirealismus und das Problem des Verstehens*. Tübingen: Mohr.
- Altenhofer, Norbert. 1982. „Sigmund Freud: Lektüre zwischen Sinndeutung und Funktionsanalyse“. In: Nassen, Ulrich (Hg.). *Klassiker der Hermeneutik*. Paderborn: Schöningh, S. 207-240.
- Anderson, Joseph D.; Anderson Fisher, Barbara. (Hg.). 2005. *Moving image theory. Ecological considerations*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.
- Angus, Lynne E.; McLeod, John. 2004. „Toward an Integrative Framework for Understanding the Role of Narrative in the Psychotherapy Process“. In: Dies. (Hg.). *The Handbook of Narrative and Psychotherapy: Practice, Theory, and Research*. London: Sage Publications, S. 367-374.
- Anz, Thomas. 1999. *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Anz, Thomas. 2006. „Psychoanalyse in der modernen Literatur seit Freud“. In: Mauser, Wolfram; Pfeiffer, Joachim (Hg.). *Freuds Aktualität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 97-115.
- Aristoteles. 2008 [¹1956]. „Poetik“. In: Ders. *Werke*. Bd. 5. Begr. von Ernst Grumach. Hrsg. von Hellmut Flashar. Übers. und erl. von Arbogast Schmitt. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Arnheim, Rudolf. 1978 [¹1974]. *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. (Orig. Titel: „Art and Visual Perception. The New Version“). Berlin, New York: de Gruyter.
- Austin, John L. 1962. *How to do things with Words*. Cambridge, Harvard University Press.
- Axelrod, Mark R. 1999. *The poetics of novels. Fiction and its execution*. Basingstoke: Macmillan.
- Axelrod, Mark R. 2004. *Character and conflict. The cornerstones of screenwriting*. Portsmouth: Heinemann Trade.
- Bachmaier, Helmut. 2005. *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- Baecker, Dirk (Hg.). 2005. „Einleitung“. In: Ders. *Schlüsselwerke der Systemtheorie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-20.
- Bal, Mieke. 1997 [¹1985]. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2. erw. Aufl. Toronto: University Press.
- Balint, Michael. 1959. *Angstlust und Regression*. Stuttgart: Clett-Kotta.
- Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia (Hg.). 2006. *Psyche im Kino: Sigmund Freud und der Film*. Wien: Edition Text und Kritik.
- Baraldi, Claudio. 1997. „Kommunikation“. In: Baraldi, Claudio; Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena. *GLU. Glossar zu Lumanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 89-93.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1984 [¹1966]. „An Introduction to the Structural Analysis of Narrative“. In: Heath, Stephen (Hg.). *Image – Music – Text*. London: Flamingo, S. 79-124.
- Barthes, Roland. 1988. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“. In: Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 102-143.
- Bätschmann, Oskar. ⁵2001 [¹1984]. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*. 5., aktualisierte Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin. 2007. *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem.
- Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Bateson, Gregory. 1979. *Mind and Nature: A Necessary Unity – Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences*. New Jersey: Hampton Press.
- Baudry, Jean-Louis. 1970. „Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité“. In: *Communications*. 23, S. 56-72.

- Bender, Christiane. 1989. *Identität und Selbstreflexion. Zur reflexiven Konstruktion der sozialen Wirklichkeit in der Systemtheorie von N. Luhmann und im Symbolischen Interaktionismus von G. H. Mead*. Frankfurt/M: Peter Lang.
- Bender, Christiane. 2000. „Das System der Logik ist das Reich der Schatten...“. In: Merz-Benz, Peter-Ulrich; Wagner, Gerhard (Hg.). *Die Logik der Systeme: Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*. Konstanz: UVK, S. 15-35.
- Benjamin, Walter. 1977 [¹1936/37]. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. In: Ders. *Gesammelte Schriften, Bd. II, 2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 438-465.
- Berger, Peter L.; Luckman, Thomas. 1963. *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Garden City, NY: Doubleday.
- Bergstrom, Janet (Hg.). 1999. *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. California: University of California Press.
- Bertalanffy, Ludwig von. 1948. „Zu einer allgemeinen Systemlehre“. In: *Biologia Generali*. 195, S. 114-129.
- Bertalanffy, Ludwig von. 1957. „Allgemeine Systemtheorie“. In: *Deutsche Universitätszeitung*. 12, S. 8-12.
- Bertalanffy, Ludwig von. 1968. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller.
- Biermann-Ratjen, Eva-Maria; Eckert, Jochen; Schwartz, Hans-Joachim (Hg.). 2003. *Gesprächspsychotherapie*. 9., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer.
- Blothner, Dirk. 2007. „Wirkungsanalyse von »American Beauty«. Ein Beitrag zu psychoanalytischem Verstehen von Spielfilmen“. In: Zwiebel, Ralf; Mahler-Bungers, Annegret (Hg.). *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 61-78.
- Book, Howard. 2004. „The CCRT Approach to Working With Patient Narratives in Psychodynamik Psychotherapy“. In: Angus, Lynne E.; John McLeod (Hg.): *The Handbook of Narrative and Psychotherapy: Practice, Theory, and Research*. London: Sage Publications, S. 71-86.
- Bora, Alfons. 1994. „Konstruktion und Rekonstruktion. Zum Verhältnis von Systemtheorie und objektiver Hermeneutik“. In: Rusch, Gebhard; Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Konstruktivismus und Sozialtheorie*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 282-330.
- Boothe, Brigitte. ²2004 [¹1994]. *Der Patient als Erzähler in der Psychotherapie*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Boothe, Brigitte; Grimmer, Bernhard; Luder, Marc; Luif, Vera; Neukom, Marius; Spiegel, Urs (Hg.). 2002. *Manual der Erzählanalyse JAKOB*. Version 10/02. Berichte aus der Abteilung Klinische Psychologie I, Nr. 51. Universität Zürich: Psychologisches Institut, Abt. Klinische Psychologie I. ><http://www.jakob.unizh.ch> (15.06.2006).
- Boothe, Brigitte; von Wyl, Agnes; Wepfer, Res (Hg.) 1998. *Psychisches Leben im Spiegel der Erzählung. Eine narrative Psychotherapiestudie*. Heidelberg: Asanger.
- Boothe, Brigitte; von Wyl, Agnes. 1999. *Erzählen als Konfliktdarstellung: Im psychotherapeutischen Alltag und im literarischen Kontext*. Bern: Peter Lang, S. 7-43.
- Boothe, Brigitte; von Wyl, Agnes. 2004. „Story Dramaturgy and Personal Conflict: JAKOB—A Tool for Narrative Understanding and Psychotherapeutic Practice“. In: Angus, Lynne E.; McLeod, John (Hg.): *The Handbook of Narrative and Psychotherapy: Practice, Theory, and Research*. London: Sage Publications, S. 283-296.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David. 1998. „Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten“, in: Rost, Andreas; Sandbothe, Mike (Hg.). *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt/M: Verlag der Autoren, S. 29-39
- Bordwell, David. 1989. *Making Meaning*. Harvard University Press: Cambridge.
- Bordwell, David. 2002. „Film Futures“. In: *SubStance*. Issue 97 (31/1), S. 88-104.
- Bordwell, David. 2004. „Neo-Strukturalist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling“. In: Ryan, Marie-Laure (Hg.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 203-220.
- Bordwell, David. 2005. *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David. 2006. *The way hollywood tells it. Story and style in modern movies*. Berkeley: Univ. of California Press.

- Bordwell, David. 2009. „Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik“. In: *montage/AV*. 18/1, S. xxxx.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. 1985. *The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin. ⁵1997 [¹1979]. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen. 2008. Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft
2., überarb. Auflage. Konstanz: UVK.
- Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Hg.). ⁷2001 [¹1992]. *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Branigan, Edward. 1984. *Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton.
- Branigan, Edward. 1992. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Brecht, Bertolt. 1963 [ca. 1936]. „Das epische Theater“. In: Ders. *Schriften zum Theater 3: Über eine nichtaristotelische Dramatik*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt. 1967 [ca. 1939]. „Über das experimentelle Theater“. In: Ders. *Gesammelte Werke, Bd. 15. Schriften zum Theater*. Hrsg. in Zsarb. mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Brewer, William F. 1985. „The Story Schema: Universal and Cultural-Specific Properties“. In: Olson, David R.; Torrance, Nancy; Hildyard, Angela (Hg.). *Literacy, Language, and Learning. The Nature and Consequences of Reading and Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 167-194.
- Bronfen, Elisabeth. 1999. *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*. Berlin: Volk & Welt.
- Bruner, Jerome. 1986. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome. 1990. *Acts of meaning*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bühler, Axel (Hg.). 2003. *Hermeneutik: Basistexte zur Einführung in die wissenschaftstheoretischen Grundlagen von Verstehen und Interpretation*. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren.
- Bürger, Christa, Bürger, Peter; Schulte-Sasse, Jochen (Hg.). *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Burke, Edmund. 1980 [¹1757]. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Neu eingel. u. hrsg. von Werner Strube. Hamburg: Meiner.
- Burke, Kenneth. 1964 [¹1931]. „Psychology of Form“. In: Ders. *Perspectives by Incongruity*. Hrsg. v. Stanley Edgar Hyman. Bloomington: Indiana University Press, S. 20-33.
- Burke, Kenneth. 1969 [¹1945]. *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.
- Carroll, Noël. 1988. *Mystifying movies. Fads & fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia Univ. Press.
- Carroll, Noël. 1996. „The Paradox of Suspense.“ In: Vorderer, Peter; Wulff, Hans J.; Friedrichsen, Mike (Hg.). 1996. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, S. 71-92.
- Charlton, Michael. 1997. *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Story and Film*. London: Cornell University Press.
- Clam, Jean-Joseph. 2002. *Was heißt, sich an Differenz statt an Identität orientieren? Zur De-Ontologisierung in Philosophie und Sozialwissenschaft*. Konstanz: UVK
- Clam, Jean-Joseph. 2004. *Kontingenz, Paradox, Nur-Vollzug: Grundprobleme einer Theorie der Gesellschaft*. Konstanz: UVK.
- Coble, Paul. 2001. *Narrative*. New York: Routledge.
- Combs, Gene; Freedman, Jill. 2004. „A Poststructuralist Approach to Narrative Work“. In: Angus, Lynne E.; McLeod, John (Hg.): *The Handbook of Narrative and Psychotherapy: Practice, Theory, and Research*. London: Sage Publications, S. 137-155.
- Corsi, Giancarlo. 1997. „Selbstreferenz“. In: Baraldi, Claudio; Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena. *GLU. Glossar zu Lumanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 163-167.
- Cremerius, Johannes. 1987. „Der Einfluss der Psychoanalyse auf die deutschsprachige Literatur“. In: *Psyche*, 41 (1), S. 39-54.
- Culpeper, Jonathan. 1996. „Inferring Character from Texts: Attribution Theory and Foregrounding Theory“. In: *Poetics* 23/5, S. 335-361.
- Culpeper, Jonathan. 2001. *Language and Characterization: People in Plays and other Texts*. Edinburgh: Longman.

- Currie, Gregory. 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Currie, Gregory. 2004. *Image and Mind. Film, philosophy and cognitive science*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Datler, Wilfried; Stephenson, Thomas. 1999. „Tiefenpsychologische Ansätze in der Psychotherapie“. In: Sluneco, Thomas; Sonneck, Gerd. (Hg.). *Einführung in die Psychotherapie*. Wien: Facultas, S. 77-139.
- De Berg, Henk; Prangel, Mattias (Hg.). 1993. *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- De Berg, Henk. 1993. „Die Ereignishaftigkeit des Textes“. In: Ders. Prangel, Matthias (Hg.). *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- De Berg, Henk; Prangel, Matthias (Hg.). 1995. *Differenzen: Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen: Francke.
- De Berg, Henk; Prangel, Matthias (Hg.). 1997. *Systemtheorie und Hermeneutik*. Tübingen: Francke.
- De Berg, Henk; Schmidt, Johannes F.K. (Hg.). 2000. *Rezeption und Reflexion: Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- De Berg, Henk. 2005 dt. [¹2003 engl.]. *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Aus dem Engl. von Stephan Dietrich. Tübingen: A. Francke Verlag.
- De Shazer, Steve. ⁴1995. *Der Dreh. Überraschende Wendungen und Lösungen in der Kurzzeittherapie*. 4., unveränd. Aufl. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag.
- Dilthey, Wilhelm. ⁶1973 [¹1958]. „Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft“. In: *Dilthey. Gesammelte Schriften*. VII. Bd. 6. Auflage. Stuttgart: Teubner Verlagsgesellschaft/Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 191-251.
- Dimaggio, Giancarlo; Semerari, Antonio. 2004. „Disorganized Narratives: The Psychological Condition and Its Treatment“. In: Angus, Lynne E.; McLeod, John (Hg.): *The Handbook of Narrative and Psychotherapy: Practice, Theory, and Research*. London: Sage Publications, S. 263-282.
- Distelmeyer, Jan. 2002. „Die Tiefe der Oberfläche. Bewegungen auf dem Spielfeld des postklassischen Hollywood-Kinos“, in: Eder, Jens (Hg.). *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburg: Lit Verlag, S. 63-95.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. London: John Hopkins Press.
- Dwivedi, Kedar Nath. 1997. *The therapeutic use of stories*. London: Routledge.
- Dziewas, Ralf. 1992. „Der Mensch – ein Konglomerat autopoietischer Systeme“. In: Krawietz, Werner (Hg.). *Kritik der Theorie sozialer Systeme: Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 113-132.
- Eakin, John Paul. 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaka: Cornell University Press.
- Eberwein, Robert T. 1984. *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting*. New Jersey: Princeton University Press.
- Echterhoff, Gerald; Straub, Jürgen. „Narrative Psychologie“. In: Jüttemann, Gerd (Hg.). 2004. *Psychologie als Humanwissenschaft: Ein Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 102-133.
- Eco, Umberto. 1984. „The Frames of Comic Freedom.“ In: Sebeok, Thomas A. (Hg.): *Carnival!*. Berlin: Mouton, S. 1-9.
- Eco, Umberto. 1987 [¹1979]. *Lector in fabula*. Frankfurt/M: dtv.
- Eder, Jens. 2000. *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg, Münster, London: Lit Verlag.
- Eder, Jens (Hg.). 2002. *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburg: Lit Verlag.
- Eder, Jens. 2005. „Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren“. In: Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; Keitz, Ursula von; u.a. (Hg.). *Kinogefühle. Emotion und Film*. Marburg: Schüren, S. 225-242.
- Eder, Jens. 2006a. „Imaginative Nähe zu Figuren“. In: *montage/AV*. 15/2, S.135-160.
- Eder, Jens. 2006b. „Ways of Being Close to Characters“. In: *Film Studies: An International Review*. 8, S. 68-80.
- Eder, Jens. 2008. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Ehlich, Konrad; Rehbein, Jochen. 1982. *Augenkommunikation. Methodenreflexion und Beispielanalyse*. Amsterdam: Benjamins.
- Ehlich, Konrad; Rehbein, Jochen. 1986. *Muster und Institution. Untersuchungen zur schulischen Kommunikation*. Tübingen: Narr.

- Eisenmann, Barbara. 1995. *Erzählen in der Therapie: Eine Untersuchung aus Handlungstheoretischer und Psychoanalytischer Perspektive*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Eisenstein, Sergej M.; Pudowkin, Wsewolod I.; Alexandrow, Grigorij W. 1998 [¹1928]. „Manifest zum Tonfilm“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Reclam: Stuttgart, S. 54-57.
- Eisenstein, Sergej M. 1998 [¹1929]. „Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Reclam: Stuttgart, S. 275-304.
- Elliger, Tilman J. 1986. *S. Freud und die akademische Psychologie. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Psychoanalyse in der deutschen Psychologie (1895-1945)*. Weinheim: Deutscher Studien-Verlag.
- Elsaesser, Thomas. 2002. *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Ed. Text + Kritik.
- Elsaesser, Thomas; Wedel, Michael. 2002. *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München: Ed. Text + Kritik.
- Elsaesser, Thomas. 2004a. „Tales of Sound and Fury: Anmerkungen zum Familienmelodram“. In: Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.). *Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, S. 93-128.
- Elsaesser, Thomas. 2004b. „Was wäre, wenn du schon tot bist? Vom ‚postmodernen‘ zum ‚post-mortem‘-Kino am Beispiel von Christopher Nolans Memento“, in: Ruffert, Christine; Schenk, Irmbert; Schmit, Karl-Heinz. (Hg.). *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 115-125.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (Hg.). 2007. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Esposito, Elena. 1997a. „Operation/Beobachtung“. In: Baraldi, Claudio; Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena. *GLU. Glossar zu Lumanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 123-128.
- Esposito, Elena. 1997b. „Reflexion“. In: Baraldi, Claudio; Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena. *GLU. Glossar zu Lumanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 154-155.
- Esposito, Elena. 1997c. „Strukturelle Kopplung“. In: Baraldi, Claudio; Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena. *GLU. Glossar zu Lumanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 186-189.
- Faulstich, Werner. 1988. *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Felix, Jürgen. 2002. „Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino“. In: ders. (Hg.). *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren, S. 153-179.
- Felix, Jürgen (Hg.). ²2003 [¹2002]. *Moderne Film-Theorie*. 2. Aufl. Mainz: Bender.
- Field, Syd. 2005. *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Berlin: Ullstein-Taschenbuch-Verlag.
- Fietz, Lothar (1998). *Strukturalismus. Eine Einführung*. 3., erw. Aufl. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fischer, Gottfried. 1989. *Dialektik der Veränderung in Psychoanalyse und Psychotherapie*. Heidelberg: Ansanger.
- Fischer, Gottfried. 1996. „Die Beziehungstheoretische Revolution. Gedanken zur Methodik der modernen psychoanalytischen Literaturwissenschaft“. In: Cremerius, Johannes; Fischer, Gottfried; Gutjahr, Ortrud; Mauser, Wolfram; Pietzker, Carl (Hg.). *Methoden in der Diskussion*. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11-32.
- Foerster, Heinz von. 1974. *Cybernetics of Cybernetics: The Control of Control and the Communication of Communication*. Urbana Illinois: University of Illinois.
- Forster, Edward Morgan. 1974 [¹1927]. *Aspects of the Novel and Related Writings*. London: Edward Arnold.
- Freud, Sigmund. 1923. *Psychoanalyse und Libidotheorie, GW XIII*. Hrsg. v. Anna Freud. London: Imago Publ.
- Freud, Sigmund. 1986. *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*. Frankfurt/M: Fischer.
- Freud, Sigmund. 1992 [¹1905, ¹1927]. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten & Der Humor*. Frankfurt/M: Fischer.
- Friedberg, Anne. 1990. „A Denial of Difference. Theories of Cinematic Identification“. In: Kaplan, Anne E. *Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge, S. 24-35.
- Früh, Werner; Schulze, Anne-Katrin; Wünsch, Carsten. 2002. *Unterhaltung durch das Fernsehen. Eine molare Theorie*. Konstanz: UVK.
- Fuchs Peter. 1997. „Adressabilität als Grundbegriff der soziologischen Systemtheorie“. In: *Soziale Systeme*. 3/1, S. 57-79.

- Fuchs, Peter. 1998. *Das Unbewusste in Psychoanalyse und Systemtheorie: Die Herrschaft der Verlautbarung und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Fuchs, Peter. 2001. *Die Metapher des Systems: Studien zu der allgemein leitenden Frage, wie sich der Tänzer vom Tanz unterscheiden lasse*. Weilerswist: Velbrück-Wissenschaft.
- Fuchs, Peter. 2003. *Der Eigen-Sinn des Bewußtseins. Die Person, die Psyche, die Signatur*. Bielefeld: Transcript.
- Fuchs, Peter. 2004a. *Der Sinn der Beobachtung. Begriffliche Untersuchungen*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Fuchs, Peter. 2004b. „Wer hat wozu und wieso überhaupt Gefühle?“. In: *Soziale Systeme*. 10/1, S. 89-110.
- Fuchs, Peter. 2005. *Die Psyche: Studien zur Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Gallas, Helga. ⁷2001 [¹1992]. „Psychoanalytische Positionen“. In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Hg.) *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 593-605.
- Gampert, Christian. 2006. „Freuds Aktualität“ – Jahrestagung des Freiburger Arbeitskreises Literatur und Psychoanalyse“. URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/463694/> (29.01.2006).
- Gaut, Berys. 1999. „Identification and Emotion in Narrative Film“. In: Plantinga, Carl; Smith, Greg M. (Hg.). *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The John Hopkins University Press, S. 200-216.
- Gehlen, Arnold. ⁷1962 [¹1940]. *Der Mensch: Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. 7. Aufl., Frankfurt/M: Athenäum-Verlag.
- Geisenhanslüke, Achim. 2003. *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Geldsetzer, Lutz. 2003. „Hermeneutik“. In: Rehfus, Wulff D. (Hg.). *Handwörterbuch d. Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 382-387.
- Genette, Gérard. 1994 [¹1972]. *Die Erzählung*. München: Fink.
- Genette, Gérard. 1989. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M: Campus.
- Gergen, Kenneth J. (Hg.) 1980. *Social exchange. Advances in theory and research*. New York: Plenum Press.
- Gergen, Kenneth J. 1985a. „The social constructionist movement in modern psychology“. In: *American Psychologist*. 40/3, S. 266-275.
- Gergen, Kenneth J. (Hg.). 1985b. *The social construction of the person*. New York: Springer.
- Gergen, Kenneth J.; Gergen, Mary M. 1986. „Narrative Form and the Construction of Psychological Science“. In: Sarbin, Theodore R. (Hg.). *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. New York, Praeder Special Studies, S. 22-44.
- Gergen, Kenneth J. 1991. *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books.
- Gergen, Kenneth. 2000. *Konstruierte Wirklichkeiten: Eine Hinführung zum sozialen Konstruktivismus*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Gesing, Fritz. 1990. „Annäherungen an eine psychoanalytische Theorie der literarischen Form“. In: Cremerius, Johannes; Mauser, Wolfram; Pietzker, Carl; Wyatt, Frederick (Hg.). *Die Psychoanalyse der literarischen Form(en)*. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 33-63.
- Göppert, Herma; Göppert, Sebastian. 1981. „Zum Verständnis von Sprache und Übertragung in Becketts ›Endspiel‹“. In: Urban, Bernd; Kudzus, Winfried (Hg.). *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 72-86.
- Goffman, Erving. 1986 [¹1961, *Asylums*]. *Asyle: Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*. Nachdruck der 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Goffman, Erving. 2003 [dt ¹1969, engl. ¹1959]. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Gombrich, Ernst H. 1967. „Freuds Ästhetik“. In: *Literatur und Kritik*. 19, S. 511-528.
- Grabes, Herbert. 1978. „Wie aus Sätzen Personen werden: Über die Erforschung Literarischer Figuren“. In: *Poetica*. 10, S. 405-428.
- Grafl, Franz. 2006. „Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust“. In: Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia (Hg.). *Psyche im Kino: Sigmund Freud und der Film*. Wien: Edition Text und Kritik, S. 77-96.

- Gregor, Ulrich; Patalas, Enno. ²1976 [¹1973]. *Geschichte des Films 1940-1960*. Band 2. Hamburg: Rowohlt.
- Greimas, Algirdas J. 1972. „Die Struktur der Erzählaktanten. Versuch eines generativen Ansatzes“. In: Jens Ihwe (Hg.). *Linguistik und Literaturwissenschaft*, Vol. 3, Frankfurt/M.: Fischer Athenäum, S. 218-238.
- Greiner, Kurt. 2007. *Psychoanalytik als Wissenschaft des 21. Jahrhunderts. Ein konstruktivistischer Blick auf Struktur und Reflexionspotential einer polymorphen Kontextualisations-Technik*. Erschienen in der Reihe *Culture and Knowledge*. Hrsg. v. Friedrich G. Wallner. Vol. 6. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Grodal, Torben. 1997. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: University Press.
- Grodal, Torben Kragh. 1999. „Emotions, Cognition and Narrative Patterns in Film“. In: Plantinga, Carl; Smith, Greg M. (Hg.). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins Press, S. 127-145.
- Grodal, Torben Kragh. 2000a. „Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier“. In: *mon-tage av.* 9/1, S. 63-96.
- Grodal, Torben, Kragh. 2000b. „Subjectivity, Realism and Narrative Structures in Film“. In: Bondebjerg, Ib. (Hg.) *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press, S. 87-104.
- Grodal, Torben Kragh. 2001. „Film, Character Simulation, and Emotion.“ In: Friess Jörg; Hartmann, Britta; Müller, Eggo (Hg.). *Nicht allein das Laufbild af der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Berlin: Vistas Verlag, S. 115-127.
- Groeben, Norbert. 1972. *Literaturpsychologie. Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*. Stuttgart, Kohlhammer.
- Groeben, Norbert. 1979. „Zur Relevanz empirischer Konkretisierungserhebung für die Literaturwissenschaft“. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Empirie und Literatur- und Kunstwissenschaft*. München: Fink, S. 43-81.
- Groeben, Norbert. 2003. „Fazit: Problemaufriss einer theoretischen Psychologie“. In: Ders.; Piontowski, Ursula; Sader, Manfred (Hg.). *Zur Programmatik einer sozialwissenschaftlichen Psychologie*. Band II: Objekttheoretische Perspektiven. Zwei Halbbände. Münster: Aschendorff, S. 317-421.
- Gutenberg, Andrea. 2000. *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Heidelberg: Winter.
- Habermas, Jürgen. 1973 [¹1968]. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Hagedstedt, Jens. 1988. *Die Entzifferung des Unbewußten. Zur Hermeneutik psychoanalytischer Textinterpretation*. Frankfurt/M: Peter Lang.
- Hamburger, Käte. 1957. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.
- Hammett, Dashiell. 1974. *Der Malteser Falke*. Zürich: Diogenes.
- Hartmann, Hans-Peter. 1995. „Grundbegriffe der Selbstpsychologie. Teil 1. Einführung und historische Entwicklung“. In: Kutter, Peter; Paál, János; Schötter, Christel; Ders. ; Milch, Wolfgang (Hg.). *Der therapeutische Prozeß. Psychoanalytische Theorie und Methode in der Sicht der Selbstpsychologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Hartmann, Heinz. 1927. *Die Grundlagen der Psychoanalyse*. Leipzig: Georg Thieme.
- Hausmanning, Thomas. 1992. *Kritik der medienethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film im 20. Jahrhundert*. München: Fink.
- Heath, Stephen. 1991. „The turn of the subject“. In: Burnett, Ron (Hg.). *Explorations in film theory*. Bloomington: Indiana University Press, S. 26-45.
- Heidbrink, Henriette. 2004. *Zur Konstruktion von Liebe und Konflikt. Figurenkonstellationen und Narrationsmuster im Spielfilm*. Diplomarbeit. Universitätsbibliothek: Siegen.
- Heidbrink, Henriette. 2005. „Das Summen der Teile. Über die Fragmentierung von Film und Figur“. In: Schröter, Jens; Schwering, Gregor (Hrsg.). *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. 5. Jg., H. 1/2, Siegen: Schüren, S. 163-195.
- Heidbrink, Henriette. 2007. „Wie der Sinn über die Runden kommt: Zu den Grenzen der Integration von Spielformen“. In: Leschke, Rainer; Venus, Jochen (Hg.). *Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Bielefeld: Transcript, S. 117-153.
- Heidbrink, Henriette 2010a. „Formen der Filmfigur“. In: Leschke, Rainer; Dieselb. (Hg.). *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz: UVK, S. 249-273.
- Heidbrink, Henriette. 2010b. „Fictional Characters in Literary and Media Studies – A Survey of the Research“. In: Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf. (Hg.). *Characters in Fictional Worlds: Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 67-110.

- Heider, Fritz; Simmel, Mary-Ann. 1944. „An experimental study of apparent behavior“. In: *American Journal of Psychology*, 57, 243-249.
- Heimann, Paula. 1960 [eng. ¹1950]. „Bemerkungen zur Gegenübertragung“. In: *Psyche*. 18, S. 483-493.
- Hein, Jörg; Hentze, Karl-Otto. 2007. *Das Unbehagen in der (Psychotherapie-)Kultur*. Bonn: Deutscher Psychologen Verlag.
- Hejl, Peter M. 1992. „Die zwei Seiten der Eigengesetzlichkeit Zur Konstruktion natürlicher Sozialsysteme und zum Problem ihrer Regelung. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Kognition und Gesellschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Henrich, Dieter. 1982. *Selbstverhältnisse*. Stuttgart: Reclam.
- Herman, David. 2004. *Story logic: Problems and possibilities of narrative*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press.
- Herman, David. 2004a. „Towards a transmedial Narratology“. In: Ryan, Mary-Laure (Hg.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, S. 47-75.
- Hermans, Hubert J. M. (Hg.). 2004. *The dialogical self in psychotherapy*. Hove: Brunner-Routledge.
- Hickethier, Knut. ²1996 [¹1993]. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, Knut. 2003. Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart: Metzler.
- Hochman, Baruch. 1985. *Character in Literature*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Hölzer, Henrike. 2005. *Geblendet. Psychoanalyse und Kino*. Wien: Turia & Kant.
- Hörmann, Georg (Hg.). 1994. *Im System gefangen. Zur Kritik systemischer Konzepte in den Sozialwissenschaften*. Münster: Zygowski Bessau.
- Holland, Norman. 1975. „Form als Abwehr“. In: Wolff, Reinhold (Hg.). *Psychoanalytische Literaturkritik*. München: Fink, S. 355-378.
- Holland, Norman. 1968. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press.
- Holland, Norman. 1975. *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press.
- Holland, Norman N. 1992. *The Critical I*. New York: Columbia University Press.
- Hülshoff, Thomas: „Neurobiologische Grundlagen der Psychiatrie“. In: Trost, Alexander; Schwarzer, Wolfgang (Hg.). ³2005 [¹1999]. *Psychiatrie, Psychosomatik und Psychotherapie für psycho-soziale und pädagogische Berufe*. 3., vollst. überarb. und erweiterte Aufl. Dortmund: Borgmann, S. 37-67.
- Hutto, Daniel D. 2007. „The Narrative Practice Hypothesis“. In: Ders. (Hrsg.) *Narrative and Understanding Persons*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 43-68.
- Iser, Wolfgang. 1970. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: UVK.
- Iser, Wolfgang. 1976. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Reiner (Hg.): *Das Komische*. München: Fink, S. 399-401.
- Iser, Wolfgang. ⁴1994 [¹1976]. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink.
- Izod, John. 2001. *Myth, mind and the screen. Understanding the heroes of our times*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Izod, John. 2006. *Screen, Culture, Psyche. A Post-Jungian Approach to Working with the Audience*. London: Routledge.
- Jaeggi, Eva. 2004. *Und wer therapiert die Therapeuten?* Stuttgart: Klett-Cotta.
- Jahraus, Oliver; Schmidt, Benjamin Marius. 1998. „Systemtheorie und Literatur. Teil III: Modelle Systemtheoretischer Literaturwissenschaft in den 1990ern“. In: Jäger, Georg; Langewiesche, Dieter; Martino, Alberto. (Hg.). *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 23/1, S. 66-111.
- Jahraus, Oliver. 1999. „Die Unhintergebarkeit der Interpretation im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung“. In: Jahraus, Oliver; Scheffer, Bernd (Hg.). *Interpretation, Beobachtung, Kommunikation: Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie*. Tübingen: Niemeyer, S. 241-291.
- Jahraus, Oliver; Ort, Nina (Hg.). 2000. *Beobachtungen des Unbeobachtbaren: Konzepte radikaler Theoriebildung in den Geisteswissenschaften*. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Jahraus, Oliver; Ort, Nina (Hg.). 2001. *Bewußtsein, Kommunikation, Zeichen: Wechselwirkungen zwischen Luhmannscher Systemtheorie und Peircescher Zeichentheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Jahraus, Oliver. 2003. *Literatur als Medium: Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*. Weilerswist: Velbrück Wiss.

- Jahraus, Oliver. 2004. *Literaturtheorie: Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen, Basel: Francke Verlag.
- Jakobson, Roman. 1979 [1934]. „Was ist Poesie“. In: Holenstein, Elmar; Tarcisius, Schelbert (Hg.). *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. S.67-82.
- Jakobson, Roman. 1979. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Jannidis, Fotis. 2004a. *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter.
- Jannidis, Fotis. 2004b. „Zu anthropologischen Aspekten der Figur“. In: Rüdiger Zymner, Manfred Engel (Hg.). *Anthropologie der Literatur*. Paderborn: Mentis, S. 155-172.
- Japp, Uwe. ⁷2001 [1992]. „Hermeneutik“. In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Hg.) *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 581-593.
- Jaspers, Kristina (Hg.). 2006. *Kino im Kopf: Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Jauß, Hans Robert. 1974. „Levels of Identification of Hero and Audience“. In: *New Literary History*. 5/2, S. 283-317.
- Jauß, Hans Robert. 1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München.
- Jones, L. Gregory. 1987. „Alasdair MacIntyre on Narrative, Community, and the Moral Life“. In: *Modern Theology*. 4, S. 53-69.
- Kadelbach, Gerd (Hg.). 1970. *Theodor W. Adorno: Erziehung zur Mündigkeit – Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Kappelhoff, Hermann. ²2003 [12002]. „Kino und Psychoanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hg.). *Moderne Film-Theorie*. 2. Aufl. Mainz: Bender, S. 130-159.
- Kappelhoff, Hermann. 2003a. „Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino“. In: Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; Keitz, Ursula von; u.a. (Hg.). *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 33-50.
- Kappelhoff, Hermann. 2004. *Matrix der Gefühle*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kant, Immanuel. 1975 [1790]. Kritik der ästhetischen Urteilskraft. In: *Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. Bd. 8. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Kant, Immanuel. 1983 [1786]. „Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft“. In: *Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden. Vorrede*. Bd. 8. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Kanzog, Klaus. 1976. *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Kanzog, Klaus. 1991. *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer, Ledig.
- Kaplan, Anne E. 1990. *Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge.
- Kernberg, Otto F.; Dulz, Birger; Eckert, Jochen. 2005. *Wir: Psychotherapeuten über sich und ihren „unmöglichen“ Beruf*. Stuttgart: Schattauer.
- Kersten, Catrin. 2007. *Orte der Freundschaft. Niklas Luhmann und »Das Meer in mir«*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Kieserling, André. 2000. „Die Soziologie der Selbstbeschreibung: Über die Reflexionstheorien der Funktionssysteme und ihre Rezeption der soziologischen Theorie“. In: De Berg, Henk; Schmidt, Johannes F.K. (Hg.). *Rezeption und Reflexion: Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 38-92.
- Knudsen, Sven-Eric. 2006. *Luhmann und Husserl. Systemtheorie im Verhältnis zur Phänomenologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- König, Hans-Dieter. 1994a. „Mutter und Sohn und ein Mann aus Stahl. Tiefenhermeneutische Rekonstruktion von *Terminator II*“. 1. Teil. In: *medien praktisch*. 1, S. 12-17.
- König, Hans-Dieter. 1994b. „Mutter und Sohn und ein Mann aus Stahl. Tiefenhermeneutische Rekonstruktion von *Terminator II*“. 2. Teil. In: *medien praktisch*. 2, S. 45-49.
- König, Hans-Dieter. 1994c. „Mutter und Sohn und ein Mann aus Stahl. Tiefenhermeneutische Rekonstruktion von *Terminator II*“. 3. Teil. In: *medien praktisch*. 3, S. 52-59.
- König, Hans-Dieter. 1998. „Junkiespiele zwischen Leben und Tod. Tiefenhermeneutische Filmanalyse zu Boyles *Trainspotting*“. In: *medien praktisch*. Sonderheft 1, S. 9-23.
- Korte, Helmut. ³2004 [1993]. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kotthoff, Helga (Hg.). 1996. *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Kramaschki, Lutz. 1995. „Das einmalige Aufleuchten der Literatur. Zu einigen Problemen im ‚Leidener Modell‘ systemtheoretischen Textverstehens. In: De Berg, Henk; Prangel, Matthias (Hg.). *Differenzen: Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen: Francke, S. 275-301.
- Kreuzer, Helmut. 1967. „Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des Trivialromans seit der Aufklärung“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte*. 41. S. 173-191.
- Kühnel, Jürgen. 2004. *Einführung in die Filmanalyse. Die Zeichen des Films*. 2 Bände. Reihe Medienwissenschaften: Siegen.
- Kuchenbuch, Thomas. 1978. *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*. Köln: Prometh-Verlag.
- Kunczik, Michael. 1998. *Gewalt und Medien*. 4., aktualisierte Aufl. Köln: Böhlau.
- Kurt, Ronald. 2004. *Hermeneutik. Eine sozialwissenschaftliche Einführung*. Konstanz: UVK.
- Kutter, Peter. 1995. „Über das Verhältnis von Theorie zu Methode in der Selbstpsychologie“. In: Ders.; Paál, János; Schötter, Christel; Hartmann, Hans-Peter; Milch, Wolfgang (Hg.). *Der therapeutische Prozeß. Psychoanalytische Theorie und Methode in der Sicht der Selbstpsychologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Eberhard Lämmert. 1955. *Baumformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Lakoff, George P.; Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University Press.
- Lakoff, George P. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University Press.
- Labov, William; Waletzky, Joshua. 1973. „Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung“. In: Ihwe, J. (Hg.). *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer-Athenäum, S. 78-126.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. 1973. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lazarus, Richard S.; Folkman, Susan. 1984. *Stress, appraisal and coping*. New York: Springer.
- Lazarus, Richard S. 1994. *Emotion and adaptation*. New York: Oxford Univ. Press.
- Lazarus, Richard S. 2006 [1999]. *Stress and Emotion*. New York: Springer.
- Lebeau, Vicky. 1995. *Lost angels. Psychoanalysis and cinema*. London: Routledge.
- Lebeau, Vicky. 2001. *Psychoanalysis and cinema: The play of shadows*. London: Wallflower Press.
- Leschke, Rainer. 1987. *Metamorphosen des Subjekts: hermeneutische Reaktionen auf die (post-)strukturalistische Herausforderung*. 2 Bände. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Leschke, Rainer. 1992. „Am Rande der Ereignisse – Überlegungen zu ihrem hermeneutischen Gebrauch“. In: Balke, Friedrich; Méchoulan, Eric; Wagner, Benno (Hg.). *Zeit des Ereignisses – Ende der Geschichte?* München: Fink, S. 151-174.
- Leschke, Rainer. 2001a. *Einführung in die Medienethik*. München: Fink.
- Leschke, Rainer. 2001b. „Gelöste Gewalt“. In: Laser, Björn; Venus, Jochen; Filk, Christian (Hg.). *Die dunkle Seite der Medien. Ängste, Faszinationen, Unfälle*. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 64-79.
- Leschke, Rainer. 2005. „Verstehen/Interpretation“. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard; Wolfzettel, Friedrich (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6: Tanz – Zeitalter/Epoche. Stuttgart: Metzler, S. 330-367.
- Leschke, Rainer. 2010. „Einleitung: Zur transmedialen Logik der Figur“. In: Ders.; Heidbrink, Henriette (Hg.). *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz: UVK, S. 11-26.
- Liebrand, Claudia. 2006. „Totgesagte leben länger? Psychoanalyse und Film Studies“. In: Mauser, Wolfram; Pfeiffer, Joachim (Hg.). *Freuds Aktualität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 71-84.
- Liebrand, Claudia. 2007. „'Here, we'll start all over again' – Game Over und Restart in Screwball Comedies mit dem Fokus auf Preston Sturges' *Unfaithfully Yours*“. In: Leschke, Rainer; Venus, Jochen (Hg.). *Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Bielefeld: Transcript, S. 21-40.
- Ligensa, Annemone. 2006. „Sympathy for the Devil: Das Konzept der Identifikation in der psychoanalytischen Filmtheorie“. In: Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia (Hg.). *Psyche im Kino: Sigmund Freud und der Film*. Wien: Edition Text und Kritik, S.199-223.
- Lippert, Renate. 2002. *Vom Winde verweht. Film und Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Stroemfeld/Nexus.
- Lipps, Theodor. 1907. „Das Wissen von fremden Ichen“. In: Ders. *Psychologische Untersuchungen*. Bd. 1. Leipzig: W. Engelmann, S. 694 -722.
- Lorenzer, Alfred. 1978. „Die Analyse der subjektiven Struktur von Lebensläufen und das gesellschaftlich Objektive“. In: Dahmer, Helmut (Hg.). 1980. *Analytische Sozialpsychologie*. Bd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 619-631.

- Lorenzer, Alfred. 1981. „Zum Beispiel der ‚Malteser Falke‘. Analyse der psychoanalytischen Untersuchung literarischer Texte“. In: Urban, Bernd; Kudzus, Winfried (Hg.). *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 23-46.
- Lotman, Jurij M. (1993) [1971]: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink.
- Lowry, Stephen. 1992. „Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers“. In: *montage/AV*. 1/1, S. 113-128.
- Luborsky, Lester. 1997. „The Core Conflictual Relationship Theme (CCRT): A basic case formulation method. In: Eells, Tracy D. (Hg.). *Handbook of psychotherapy case formulation*. New York: Guilford, S. 58-83.
- Luborsky, Lester; Crits-Christoph, Paul. 1997. *Understanding Transference: The Core Conflictual Relationship Theme Method*. American Psychological Association.
- Lück, Helmut. 1996. *Geschichte der Psychologie: Strömungen, Schulen, Entwicklungen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Luhmann, Niklas. 1981. „Ist Kunst codierbar?“. In: Ders. *Soziologische Aufklärung 3. Soziales, System, Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 245-266.
- Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 1986. „Systeme verstehen Systeme.“ In: Ders., Schorr, Eberhard (Hg.). *Zwischen Intransparenz und Verstehen. Fragen an die Pädagogik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 72-117.
- Luhmann, Niklas. 1986a. *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdung einstellen?* Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas. 1989. *Erkenntnis als Konstruktion: Vortrag im Kunstmuseum Bern, 23. Oktober 1988*. Bern: Benteli.
- Luhmann, Niklas. ²1994a [1982]. *Liebe als Passion*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 1994b. „Der ‚Radikale Konstruktivismus‘ als Theorie der Massenmedien? Bemerkungen zu einer irreführenden Debatte“. In: *Communicatio Socialis*. 27, S. 7-12.
- Luhmann, Niklas. 1995a [1988]. „Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?“. In: Ders. *Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch*. Bd. 6. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 37-54.
- Luhmann, Niklas. 1995b [1988]. „Die Form ‚Person‘“. In: Ders. *Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch*. Bd. 6. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 142-154.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Die Realität der Massenmedien*. 2., erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas. 1997. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 2002. „Sozialisation und Erziehung“. In: Ders. *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*. Hrsg. v. Dieter Lenzen. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 48-81.
- Mahler-Bungers, Annegret; Zwiebel, Ralf (Hg.). 2007. *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botenschaft des Films*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Margolin, Uri. 1986. „The Doer on the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative“. In: *Poetics Today*. 7/2, S. 205-225.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael. ⁵2003 [1999]. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- Scheffel, Michael; Martinez, Matias. 2003. „Narratology and Theory of Fiction. Remarks on a Complex Relationship“. In: Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald (Hg.). *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: De Gruyter, S. 221-237.
- Mauser, Wolfram; Pfeiffer, Joachim (Hg.). 2006. *Freuds Aktualität*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Matt, Peter von. 2001 [1972]. *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart: Reclam.
- McAdams, Dan P. 1993. *The stories we live by: Personal myths and the making of the self*. New York: Guilford Press.
- McAdams, Dan P. 2001. „The psychology of life stories“. In: *Review of General Psychology*. 5, S. 100-122.
- McAdams, Dan P.; Janis, Lisa. 2004. „Narrative Identity and Narrative Therapy“. In: Angus, Lynne E.; McLeod, John (Hg.): *The Handbook of Narrative and Psychotherapy: Practice, Theory, and Research*. London: Sage Publications, S. 159-174.
- McAdams, Dan P.; Anyidoho, Nana Akua; Brown, Chelsea; Huang, Yi Ting; Kaplan, Bonnie; Machado, Mary Anne Machado. 2004. „Traits and Stories: Links Between Dispositional and Narrative Features of Personality“. In: *Journal of Personality*. 72/4, S. 761-784.
- McAdams, Dan P. 2006. „The problem of narrative coherence“. In: *Journal of constructivist psychology*. 19, S. 109-125.

- MacIntyre, Alasdair. ²1984 [¹1981]. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- McKee, Robert. 2001 [¹1999]. *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander Verlag.
- Mead, Herbert. 1973 [¹1934]. *Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Menninghaus, Winfried. 2002. *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2002 [¹1945]. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Metz, Christian. 1972. *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Metz, Christian. 1973. *Sprache und Film*. Frankfurt/M: Athenäum Verlag.
- Metz, Christian. 1998 [¹1968]. „Probleme der Denotation im Spielfilm“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 321-370.
- Metz-Göckel, Helmut. 1989. *Witzstrukturen: Gestalttheoretische Beiträge zur Witztechnik*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Meyer, Wulf-Uwe, Reizenzein, Rainer; Schützwohl, Achim. 2001. *Einführung in die Emotionspsychologie. Band I: Die Emotionstheorien von Watson, James und Schachter*. 2. überarbeitete Auflage. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hans Huber.
- Mills, Joyce C.; Crowley, Richard J. 1989. *Therapeutic Metaphors for children and the child within*. New York: Brunner/Mazel.
- Mudrick, Marvin. 1961. „Character and event in fiction“. In: *Yale Review* 50, S. 202-218.
- Nassehi, Armin. 1992. „Wie wirklich sind Systeme? Zum ontologischen und epistemologischen Status von Luhmanns Theorie selbstreferentieller Systeme“. In: Krawietz, Werner (Hg.). *Kritik der Theorie sozialer Systeme: Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 43-70.
- Nassehi, Armin. 1997a. „Die Zeit des Textes. Zum Verhältnis von Kommunikation und Text“. In: De Berg, Henk; Prangel, Matthias (Hg.). *Systemtheorie und Hermeneutik*. Tübingen: Francke, S. 47-68.
- Nassehi, Armin. 1997b. „Kommunikation verstehen. Einige Überlegungen zur empirischen Anwendbarkeit einer systemtheoretisch informierten Hermeneutik“. In: Sutter, Tilmann (Hg.). 1997. *Beobachtung verstehen – Verstehen beobachten. Perspektiven einer konstruktivistischen Hermeneutik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 134-163.
- Nassen, Ulrich (Hg.). 1982. *Klassiker der Hermeneutik*. Paderborn: Schöningh.
- Neukom, Marius. 2003. *Robert Walsers Mikrogramm »Beiden klopfte das Herz«. Eine psychoanalytisch orientierte Erzähltextanalyse*. Gießen: Imago Psychosozial-Verlag.
- Niles, John D. 1999. *Homo narrans: the poetics and anthropology of oral literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Nünning, Ansgar (Hg.). 2001. *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera. 2002a. „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen.“ In: Dies. (Hg.). *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium: Trier. Bd. 4, S. 1-34.
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera. 2002b. „Produktive Grenzüberschreitungen: transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie“. In: Dies. (Hg.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium: Trier. Bd. 5, S. 1-22.
- Nusser, Peter. 1991. *Trivilliteratur*. Stuttgart: Metzler.
- Nusser, Peter. 2000. *Unterhaltung und Aufklärung: Studien zur Theorie, Geschichte und Didaktik der populären Lesestoffe*. Frankfurt/M: Peter Lang, S. 13-54.
- Oetjens, Carola. 1982. *Psychoanalyse als Methode der Literaturinterpretation. Dargestellt am Beispiel von Tennessee Williams' „Suddenly last summer“*. Frankfurt am Main: Lang.
- Ort, Claus-Michael. 1993. „Sozialsystem ‚Literatur‘ – Symbolsystem ‚Literatur‘. Anmerkungen zu einer wissenssoziologischen Theorieoption für die Literaturwissenschaft. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 269-294.
- Ort, Claus-Michael. 1995. „Systemtheorie und Literatur? Teil II. Der literarische Text in der Systemtheorie“. In: Jäger, Georg; Langewiesche, Dieter; Martino, Alberto. (Hg.). *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 20/1, S. 161-178.

- Ort, Claus-Michael. 1997. „Systemtheorie und Hermeneutik? Kritische Anmerkungen zu einer Theorieoption aus literaturwissenschaftlicher Sicht“. In: De Berg, Henk; Prangel, Matthias (Hg.). *Systemtheorie und Hermeneutik*. Tübingen: Francke, S. 143-171.
- Pavel, Thomas. 1980. „Narrative Domains: A Semantic Stylistic Approach.“ In: *Poetics Today*. 1/4, S. 105-114.
- Pavel, Thomas. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Parnas, Josef; Sass, Louis A. 2001. „Self, solipsism, and schizophrenic delusions“. In: *Philosophy, Psychiatry, Psychology*. 8/2-3, S. 101-120.
- Pasternack, Gerhard. 1988. „Zum Rationalitätsbegriff der Hermeneutik“. In: Müller, Klaus-Detlef; Ders. (Hg.). *Geschichte und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik*. Tübingen: Max Niemeyer, S. 393-412.
- Peters, Jan Marie. 1998 [¹1962]. „Die Struktur der Filmsprache“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 371-388.
- Petersen, Jürgen H. 1993. *Erzählssysteme*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Pietzker, Carl. 1990a. „Überblick über die psychoanalytische Forschung zur literarischen Form“. In: Cremerius, Johannes; Mauser, Wolfram; Pietzker, Carl; Wyatt, Frederick (Hg.). *Die Psychoanalyse der literarischen Form(en)*. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-32.
- Pietzker, Carl. 1990b. „Literarische Form – eine durchlässige Grenze“. In: Cremerius, Johannes; Mauser, Wolfram; Pietzker, Carl; Wyatt, Frederick (Hg.). *Die Psychoanalyse der literarischen Form(en)*. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-32.
- Pietzker, Carl. 1992. *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte*. Freiburger Literaturpsychologische Studien, Bd. 1. Hrsg. v. Wolfram Mauser und Carl Pietzker. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Plantinga, Carl. 1999. „The Scene of Empathy and the Human Face on Film“. In: Ders.; Smith, Greg M. (Hg.). *Passionate Views: Film Cognition and Emotion*. Baltimore/London, S. 239-255.
- Plantinga, Carl; Smith, Greg M. (Hg.). 1999. *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Platon. 1985. „Politeia“. In: *Platon. Sämtliche Werke III: Phaidon/Politeia*. Hrsg. v. Ernesto Grassi. Hamburg: Rowohlt.
- Plumpe, Gerhard; Werber, Niels. 1993. „Literatur ist codierbar“. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 9-43.
- Polkinghorne, Donald. 1996. „Explorations of Narrative Identity“. In: *Psychological Inquiry*. 7, S. 363-367.
- Polkinghorne, Donald. 2004. „Narrative Therapy and Postmodernism“. In: Angus, Lynne E.; McLeod, John (Hg.): *The Handbook of Narrative and Psychotherapy: Practice, Theory, and Research*. London: Sage Publications, S. 53-67.
- Price, Martin. 1975. „The Logic of Intensity“. In: *Critical Inquiry*. 2, S. 369-379.
- Prince, Stephen. 1996. „Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator“. In: Bordwell, David; Carroll, Noël. *Post-theory. Reconstructing film studies*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, S. 71-86.
- Prokop, Dieter (Hg.). 1971. *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. München: Hanser.
- Propp, Vladimir. 1972 [¹1928]. *Morphologie des Märchens*. Hg. von Karl Eimermacher. München: Hanser.
- Rescher, Nicholas. 1966. „Aspects of Action“. In: Ders. (Hg.). *The Logic of Decision and Action*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, S. 215-219.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Time and Narrative I*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Rogge, Jan-Uwe. 1996. *Umgang mit dem Fernsehen. Ein Arbeitsbuch für Erzieherinnen, Lehrer und Eltern*. Neuwied: Luchterhand.
- Rorty, Richard. 1988. „Freud und die moralische Reflexion“. In: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*. Stuttgart: Reclam, S. 38-81.

- Rusch, Gebhard. 1992. „Auffassen, Begreifen und Verstehen. Neue Überlegungen zu einer konstruktivistischen Theorie des Verstehens“. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. Bd. 2. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 214-156.
- Rusch, Gebhard. 2001. „Verstehen erklären, Erklären verstehen“. In: Hug, Theo (Hg.). *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen?* Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 70-90.
- Ryan, Marie-Laure. 1980. „Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure“. In: *Poetics*. 9, S. 403-422.
- Ryan, Marie-Laure. 1984. „Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue“. In: *Style*. 18/2, S. 121-139.
- Ryan, Marie-Laure. 1985. „The Modal Structure of Narrative Universes“. In: *Poetics Today*. 6/4, S. 717-756.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. „Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“. In: *Poetics Today*. 12/3, S. 553-576.
- Ryan, Marie-Laure. 1995. „Introduction: From Possible Worlds to Virtual Reality“. In: *Style*. 29/2, S. 173-183.
- Ryan, Marie-Laure (Hg.). 2004. „Introduction“. In: Dieselb. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, S. 1-40.
- Sachs, Hanns. 1929. „Zur Psychologie des Films“. In: *Die Psychoanalytische Bewegung*. Nr. 1, S. 122-126.
- Sarbin, Theodore R. (Hg.). 1986a. *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. New York, Praeder Special Studies.
- Sarbin, Theodore R. (Hg.). 1986b. „The Narrative as a Root Metaphor for Psychology“. In: Ders. *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. New York, Praeder Special Studies, S. 3-21.
- Schafer, Roy. 1983. *The Analytic Attitude*. New York: Basic Books.
- Schafer, Roy. 1992. *Retelling a Life. Narration and Dialogue in Psychoanalysis*. New York: Basic Books.
- Scheffer, Bernd. 1992. *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Schleiermacher, Friedrich. 1838. „Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament“. In: Lücke, Friedrich. *Schleiermacher. Sämmtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 7. Berlin: Reimer.
- Schlüppmann, Heide. 2002. „Die Erzählerin. Eine Rückkehr zur psychoanalytischen Filmtheorie“. In: *Frauen und Film*. 63, 39-51.
- Schmid, Georg. 2006. *Freud/Film oder das Kino als Kur*. Wien: Sonderzahl.
- Schmid, Hans Bernhard. 2000. „Subjektivität ohne Interität: Zur systemtheoretischen »Überbietung« der transzendentalphänomenologischen Subjekttheorie“. In: Merz-Benz, Peter-Ulrich; Wagner, Gerhard (Hg.). *Die Logik der Systeme: Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*. Konstanz: UVK, S. 127-153.
- Schmid, Hans Bernhard. 2000. *Subjekt, System, Diskurs: Edmund Husserls Begriff transzendentaler Subjektivität in sozialtheoretischen Bezügen*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Schmid, Ulrich. 2009. „Formalismus“. In: Schneider, Jost. *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 155-170.
- Schmidt, Johannes F.K. 2000. „Die Differenz der Beobachtung: Einführende Bemerkungen zur Luhmann-Rezeption“. In: De Berg, Henk; Ders. (Hg.): *Rezeption und Reflexion: Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 8-37.
- Schmidt, Siegfried J. 1991 [1980/1982]. *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*. Nachdr. d. 1. Aufl., Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Schmidt, Siegfried J. 1993. „Kommunikationskonzepte für eine systemorientierte Literaturwissenschaft“. In: Ders. (Hg.). *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 241-268.
- Schmidt, Siegfried J. 1996. *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Schmitt, Christoph (Hg.). 1999. *Homo narrans: Studien zur populären Erzählgkultur; Festschrift für Siegfried Neumann zum 65. Geburtstag*. Schriftenreihe: Rostocker Beiträge zur Volkskunde und Kulturgeschichte Münster: Waxmann.
- Schneider, Ralf. 2000. *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

- Schönau, Walter. 1996. „Methoden der psychoanalytischen Interpretation aus literaturwissenschaftlicher Perspektive“. In: Cremerius, Johannes; Fischer, Gottfried; Gutjahr, Ortrud; Mauser, Wolfram; Pietzker, Carl (Hg.). *Methoden in der Diskussion*. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 33-43.
- Schönau, Walter; Pfeiffer, Joachim. ²2003 [¹1990]. *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Schönert, Jörg. 2006. „Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven“. In: *literaturkritik.de*. Nr. 4, April 2006, >http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9336&ausgabe=200604< (6.6.2007).
- Schopenhauer, Arthur. 1986 [¹1819/1844]. „Die Welt als Wille und Vorstellung II“. In: *Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke*. Bd. 2. Hrsg. v. Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Frankfurt/M: Insel Verlag.
- Schüle, Ernst August. 1999. *Die Logik der Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial Verlag.
- Schütz, Alfred. 1971. „Das Wählen zwischen Handlungsentwürfen“. In: Ders. *Gesammelte Aufsätze*. Bd. 1. Den Haag: Nijhoff, S. 77-110.
- Schütz, Alfred. 1974. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Schulte, Günter. 1993. *Der blinde Fleck in Luhmanns Systemtheorie*. Frankfurt/M: Campus Verlag.
- Schulte-Sasse, Jochen. ²1976 [¹1971]. *Literarische Wertung*. 2. Auflage Stuttgart: Metzler.
- Schweitzer, Jochen; Schlippe, Arist von. 2006. *Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Das störungsspezifische Wissen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Searle, John R. 1969. *Speechacts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: University Press.
- Selye, Hans. 1974. *Stress without Distress*. New York: Lippencott.
- Seger, Linda. 2001. *Das Geheimnis guter Drehbücher*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Seiffert, Helmut. 1992. *Einführung in die Hermeneutik. Die Lehre von der Interpretation in den Fachwissenschaften*. Tübingen: Francke.
- Silbermann, Alphons; Schaaf, Michael; Adam, Gerhard. 1980. *Filmanalyse. Grundlagen, Methoden, Didaktik*. München: Oldenbourg.
- Sill, Oliver. 1997. „Literatur als Beobachtung zweiter Ordnung. Ein Beitrag zur systemtheoretischen Debatte in der Literaturwissenschaft“. In: De Berg, Henk; Prangel, Matthias (Hg.). *Systemtheorie und Hermeneutik*. Tübingen: Francke, S. 69-88.
- Sill, Oliver. 2001. *Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft: Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Simon, Fritz B. 1993. *Unterschiede, die Unterschiede machen: Klinische Epistemologie: Grundlage einer systematischen Psychiatrie und Psychosomatik*. Berlin: Springer.
- Simon, Fritz B. 1994. „Die Form der Psyche. Psychoanalyse und neuere System Theorie“. In: *Psyche*. 1, S. 50-79.
- Simon, Fritz B. (Hg.). 1997. *Lebende Systeme: Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Simon, Fritz B. 2004. „Zur Systemtheorie der Emotionen“. In: *Soziale Systeme*. 10/1, S. 111-139.
- Simon, Fritz B. 2007. *Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus*. Heidelberg: Carl-Auer-Verlag.
- Simmel, Georg. 1957. „Vom Wesen des historischen Verstehens“. In: Ders. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Hrsg. v. Michael Landmann. Stuttgart: Koehler Verlag, S. 59-85.
- Singer, Ben. 2001. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- Šklovskij, Viktor. 1969 [¹1916]. „Die Kunst als Verfahren“. In: *Texte der russischen Formalisten*. Band I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. von Jurij Striedter. München: Fink, S. 2-35.
- Smith, J. 1974. „The movie as a medium for the message: On movies, dreams, and schizophrenic thinking“. In: *Perspectives in psychiatric care*. 12/4, S. 157-164.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian. 2004. „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“. In: Dies. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, California: Univ. of California Press, S. 53-84.

- Soeffner, Hans-Georg. 2000. „Sozialwissenschaftliche Hermeneutik“. In: Flick, Uwe; von Kardorff, Ernst; Sorg, Jürgen. 2007. „Enter the Games of Death. Zu Form, Rezeption und Funktion der Kampfhandlung im Martial Arts Film“. In: Leschke, Rainer; Venus, Jochen (Hg.). *Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Marburg: Schüren, S. 331-366.
- Souriau, Etienne. 1951. „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“. In: *Revue Internationale de Filmologie* 2/7 u. 8, S. 231-240.
- Stam, Robert. 2000a. „From Linguistics to Psychoanalysis“. In: Ders. *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing. S. 158-168.
- Stam, Robert (Hg.). 2000b. *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy. (Hg.). 1992. „Psychoanalysis“. In: Dieselb. *New vocabularies in film semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, S. 123-183.
- Stanzel, Franz Karl. 1955. *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien: Verlag.
- Starnitzke, Dierk. 1992. „Theoriebautechnische Vorentscheidungen Differenzhandhabung und ihre Implikation“. In: Krawietz, Werner (Hg.). *Kritik der Theorie sozialer Systeme: Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 71-85.
- Stiglegger, Marcus. 2001. „Zwischen Konstruktion und Transzendenz: Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers“. In: Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Carsten (Hg.). *No body is perfect*. Marburg: Schüren, S. 9-28.
- Stierle, Karlheinz. 1999 [1977]. „Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte ‚Unverhofftes Wiedersehen‘“. In: Lämmer, Eberhard (Hg.). *Die Erzählerische Dimension*. Berlin: Akademie Verlag, S. 294-319.
- Stirn, Aglaja; Oeverbeck, Gerd; Pokorny, Dan. 2005. „The core conflictual relationship theme (CCRT) applied to literary works. An analysis of two novels written by authors suffering from anorexia nervosa“. In: *The International journal of eating disorders*. 38/2, S. 147-156.
- Suckfüll, Monika. 1997. *Film erleben. Narrative Strukturen und physiologische Prozesse – ‚Das Piano‘ von Jane Campion*. Berlin: Ed. Sigma.
- Suckfüll, Monika. 2004. *Rezeptionsmodalitäten: Ein integratives Konstrukt für die Medienwirkungsforschung*. München: Reingard Fischer.
- Surkamp, Carola. 2002. „Narratologie und Possible-Worlds Theory: Narrative Texte als alternative Welten“. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.). *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wiss. Verl. Trier, S. 153-183.
- Sutter, Tilmann (Hg.). 1997. *Beobachtung verstehen – Verstehen beobachten. Perspektiven einer konstruktivistischen Hermeneutik*. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Tan, Ed. 1996. *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. New Jersey.
- Taylor, Henry M.; Tröhler, Margrit. 1999. „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erzählen*. Marburg: Schüren.
- Klaus Theweleit. 1977/78. *Männerphantasien*. 2 Bd. Frankfurt a.M.: Roter Stern.
- Thomä, Helmut; Kächele, Horst (Hg.). 2006 [1985]. *Psychoanalytische Therapie. Grundlagen*. 3. überarb. u. aktual. Auflage. Heidelberg: Springer.
- Titzmanns (1991). *Skizze einer integrativen Struktur der Literaturgeschichte und ihre Orte in einer Systematik der Literaturwissenschaft*. In: Titzmann, Michael (Hg.). Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen: Niemeyer, S. 395-438).
- Tjeldflåt, Asbjørn. 2004a. Im Labyrinth der Begriffe. Zu Freuds Psychoanalyse und ihrer Rezeption in der neueren deutschen Literaturwissenschaft. Universität Bergen, <<http://www.ub.uib.no/elpub/2004/a/505001/tjeldflaat.pdf>> (26.07.2007).
- Tjeldflåt, Asbjørn. 2004b. Der hermetische Zirkel. Zur Praxis der psychoanalytischen Literaturforschung und ihrer theoretischen Grundlage. Universität Bergen, <<http://www.ub.uib.no/elpub/2004/a/505001/tjeldflaat.pdf>> (25.07.2007).
- Thompson, Kristin. 1988. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ: Princeton Univ.
- Thompson, Kristin. 1988a. „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). 1988b. *Texte zur Theorie des Films*. Reclam: Stuttgart. S. 409-446.
- Thompson, Kristin. 1997. „Wiederholte Zeit und narrative Motivation in Groundhog Day“. In: Rost, Alexander (Hg.). *Zeit, Schnitt, Raum*. Frankfurt/M: Vorwerk 8, S. 59-93.

- Tooby, John; Cosmides, Leda. 1992. „The Psychological Foundations of Culture“. In: Barkow, H. Jerome; Cosmides, Leda; Tooby, John. *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, S. 19-136.
- Tröhler Margrit. 2007. *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- Tynjanov, Jurij. 1969 [1927]. „Über die literarische Evolution“. In: Striedter, Jurij (Hg.). *Texte der russischen Formalisten. Band I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, S. 432-461.
- Urban, Bernd; Kudzus, Winfried. 1981. „Kritische Überlegungen und neue Perspektiven zur psychoanalytischen und psychopathologischen Literaturinterpretation. Einleitung“. In: Dieselb. (Hg.). *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 1-22.
- Vaage, Margarethe Bruun. 2006. „The Empathic Film Spectator in Analytic Philosophy and Naturalized Phenomenology“. In: *Film and Philosophy*. 10, S. 21-38.
- Vaage, Margarethe Bruun. 2007. „Empathy and the Episodic Structure of Engagement in Fiction Film“. In: Joseph D. Anderson; Fisher Anderson, Barbara. (Hg.): *Narration and Spectatorship in Moving Images*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 186-203.
- Vernet, Marc. 1986. „Le personnage de film“. In: *Iris*, 7, S. 81-110.
- Venus, Jochen. 2007. „Teamspirit. Zur Morphologie der Gruppenfigur“. In: Rainer Leschke, Ders. (Hg.). *Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Transcript: Bielefeld, S. 299-327.
- Vogt, Jochen. ⁵1998 [1972]. *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Voland, Eckart. 2001. „Aesthetic Preferences in the World of Artefacts – Adaptations for the Evaluation of ‚Honest Signals‘?“. Paper presented at the conference „Evolutionary Aesthetics“. Konrad-Lorenz-Institut for Evolution and Cognition, Altenberg, Austria, 25.-28. April 2001.
- Voland, Eckart; Grammer, Karl (Hg.). 2003. *Evolutionary Aesthetics*. Berlin: Springer.
- Vollmer, T.; Wibmer, W. 2002. „Bibliotherapie“. In: *Manual Psychoonkologie*. München: Zuckschwerdt Verlag.
- Wasser, Harald. 2004. „Luhmanns Theorie psychoscher Systeme und das Freudsche Unbewusste. Zur Beobachtung strukturfunktionaler Latenz“. In: *Soziale Systeme*. 10/2, S. 355-390.
- Wasser, Harald. 2006. „Das Unbewusste – ein psychologisches Unding? Ein blinder Fleck Luhmanns und wie man ihn aufhellt“. Vortrag gehalten in Hamburg am 4.9.2006 im Institut für systemische Studien. Erweiterte Version (V.1 erw.). Bergisch Gladbach-Refrath ><http://www.autopoietische-systeme.de/> (30.08.2008).
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.
- Weber, Andreas. 2005. *Subjektlos: Zur Kritik der Systemtheorie*. Konstanz: UVK.
- Weber, Dietrich. 1998. *Erzählliteratur: Schriftwerk • Kunstwerk • Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Weber, Max. 1972. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Hrsg. v. Winckelmann, Johannes. 5., rev. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Wegener, Mai. 2005. „Unbewußt/das Unbewußte“. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard; Wolfzettel, Friedrich (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6: Tanz – Zeitalter/Epoche. Stuttgart: Metzler, S. 202-240.
- Weilnböck, Harald. 2002. „Qualitative Sozialwissenschaft und Psychotraumatologie? Syntheseversuch anhand einer narratologisch-medienbiografischen Fallstudie über dissoziative Rezeptionsmodi“. In: Borkenhagen, Ada; Decker, Oliver (Hg.). *Texte zur Sozialforschung*. 6/11, S. 221-248.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- White, Hayden. 2001 [1978]. „The Historical Text As Literary Artifact“. In: Roberts, Geoffrey. (Hg.). *The History and Narrative Reader*. New York: Routledge.
- White, Michael; Epston, David. 1990. *Narrative means to therapeutic ends*. New York: Norton.
- White, Michael; Epston, David. 1998. *Die Zähmung der Monster: Der narrative Ansatz in der Familientherapie*. 3., korr. und überarb. Aufl. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Williams, Linda (Hg.). 1997. *Viewing positions. Ways of seeing film*. Ort: Rutgers Univ. Press.

- Wolff, Reinhold. 1975. „Nachwort: Versuch einer Systematik“. In: Ders. (Hg.). *Psychoanalytische Literaturkritik*. München: Fink, S. 414-453.
- Wulff, Hans J. 1991. „Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films (1)“. In: *Rundfunk und Fernsehen*. 19/3, S. 939-405.
- Wulff, Hans J. 1996. „Charaktersynthese und Paraperson. Das Rollenverständnis der gespielten Fiktion“. In: Vorderer, Peter (Hg.). *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Westdeutscher Verlag: Opladen, S. 29-48.
- Wulff, Hans J. 2001. „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie“. In: *montage/AV*. 10/2, S. 131-154.
- Wulff, Hans J. 2003. „Empathie als Dimension des Filmverstehens“. In: *montage/AV*. 12/1, S. 136-161.
- Wuss, Peter. ²1999 [¹1993]. *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Sigma.
- Wuss, Peter. 2005. „Konflikt und Emotion im Filmleben“. In: Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; Keitz, Ursula von; u.a. 2005. *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 205-224.
- Young, Kay. 2001. „The Neurology of Narrative“. In: *Substance*. Issue 94/95 (30/1/2), S. 72-84.
- Zahavi, Dan. 2007. „Self and other: The limits of narrative understanding“. In: Hutto, Daniel D. (Hg.): *Narrative and Understanding Persons*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 179-202.
- Zeul, Mechthild. 2007. „Einführende Überlegungen zur Erstellung einer psychoanalytischen Filmtheorie“. In: Zwiebel, Ralf; Mahler-Bungers, Annegret (Hg.). *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 38-60.
- Zillmann, Dolf. 1988. „Mood-Management: Using Entertainment to Full Advantage“. In: Donohew, Lewis; Sypher, Howard E.; Higgins, E. Tory (Hg.). *Communication, social cognition, and affect*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, S. 147-171.
- Zillmann, Dolf. 2000. „Humor and Comedy“. In: Zillmann, Dolf; Vorderer, Peter (Hg.). *Media Entertainment. The Psychology of its Appeal*. Mahwah, New Jersey: Erlbaum, S. 37-58.
- Zima, Peter V. 2007 [¹2000]. *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. 2. durchges. Auflg. Tübingen: Francke.
- Zwiebel, Ralf; Mahler-Bungers, Annegret (Hg.). 2007. *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films*. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht.

10 Filmverzeichnis

8 ½. ITA 1963, Federico Fellini.
2046. RC/HK 2004, Kar Wai Wong.
Along came Polly. USA 2004, John Hamburg.
American Beauty. USA 1999, Sam Mendes.
American Pie. USA 1999, Paul Weitz.
Armageddon. USA 1998, Michael Bay.
Austin Powers: International Man of Mystery. USA 1997, Jay Roach.
Bella Martha. D 2001, Sandra Nettelbeck.
Bin-jip. SK/JAP 2004, Ki-duk Kim.
Blind Chance. PL 1987, Krzysztof Kieslowski.
Bridget Jones's Diary. USA 2001, Sharon Maguire.
Bringing up Baby. USA 1938, Howard Hawks.
Chocolat. USA 2000, Lasse Hallström.
Como Agua para Chocolate. MEX 1992, Alfonso Arau.
Deja Vu. USA 2006, Tony Scott.
Der Stellvertreter. F/D 2002, Costa-Gavras.
Der Untergang. D 2004, Oliver Hirschbiegel.
Eastern Promises. UK/CAN/USA 2007, David Cronenberg.
Efter brylluppet (dt. Titel: Nach der Hochzeit). DK 2006, Susanne Bier.
El Maquinista. SPA 2004, Brad Anderson.
Eternal Sunshine of the Spotless Mind. USA 2004, Michel Gondry.
eXistenZ. CAN/UK 1999, David Cronenberg.
Face/off. USA 1997, John Woo.
Falling Down. USA 1993, Joel Schumacher.
Fried Green Tomatoes. USA 1991, Jon Avnet.
Funny Games. AUS 1997, Michael Haneke.
Gone With the Wind. USA 1939, Victor Fleming.
Groundhog Day. USA 1993, Harold Ramis.
Hable con ella. SPA 2002, Pedro Almodóvar.
Heat. USA 1995, Michael Mann.
Idioterne (dt. Titel: Die Idioten). DK 1998, Lars von Trier.
Im Lauf der Zeit. D 1976, Wim Wenders.
Irréversible. F 2002, Gaspar Noé.
Kill Bill: Vol. II. USA 2004, Quentin Tarrantino.
L.A. Crash. USA 2004, Paul Haggis.
Leaving Las Vegas. USA 1995, Mike Figgis.
Life of Brian. UK 1979, Terry Jones.
Lola rennt. D 1998, Tom Tykwer.
Lost Highway. USA 1997, David Lynch.
Lost in Translation. USA, JAP 2003, Sofia Coppola.
Männer. D 1985, Doris Dörrie.
Meet the Parents. USA 2000, Jay Roach.
Meet the Fockers. USA 2004, Jay Roach.
Memento. USA 2000, Christopher Nolan.
Mulholland Dr. USA 2001, David Lynch.
My Life without me. SPA/CAN 2003, Isabel Coixet.
Notting Hill. USA 1999, Roger Michell.
Oldboy. ROK 2003, Chan-wook Park.
Philadelphia. USA 1993, Jonathan Demme.
Pretty Woman, USA 1990, Garry Marshall.
Pulp Fiction. USA 1994, Quentin Tarrantino.
Meister Eder und sein Pumuckl. D 1982-1989, TV Serie.

Rambo – First Blood. USA 1982, Ted Kotcheff.
Reality Bites. USA 1994, Ben Stiller.
Requiem for a Dream. USA 2000, Darren Aronofsky.
Ruthless People. USA 1986, Jim Abrahams & David Zucker.
Saving Private Ryan. USA 1998, Steven Spielberg.
Scary Movie. USA 2000, Keenen Ivory Wayans.
Sehnsucht. D 2006, Valeska Griesebach.
Sliding Doors. UK/USA 1998, Peter Howitt.
Stranger that Fiction. USA 2006, Marc Forster.
Taxi Driver. USA 1976, Martin Scorsese.
The Big Lebowski. USA 1998, Joel Coen.
The Bridges of Madison County. USA 1995, Clint Eastwood.
The Devil wears Prada. USA 2006, David Frankel.
The Holiday. USA 2006, Nancy Meyers.
The Hours. USA 2002, Stephen Daldry.
The Lord of the Rings. USA 2001, 2002, 2003; Peter Jackson.
The Matrix. USA 1999, Andy & Larry Wachowski.
The Million Dollar Baby. USA 2004, Clint Eastwood.
The Naked Gun: From the Files of Police Squad! USA 1988, David Zucker.
The Pursuit of Happyness. USA 2006, Gabriele Muccino.
The Truman Show. USA 1998, Peter Weir.
The Usual Suspects. USA 1995, Bryan Singer.
The War of the Roses. USA 1989, Danny DeVito.
There's Something About Mary. USA 1998, Bobby & Peter Farrelly.
Titanic. USA 1997, James Cameron.
Trainspotting. UK 1996, Danny Boyle.
Twister. USA 1996, Jan de Bont.
Un long dimanche de fiançailles. F/US 2004, Jean-Pierre Jeunet.
Volver. SPA 2006, Pedro Almodóvar.
When Harry met Sally.... USA 1989, Rob Reiner.
Whisky. ROU 2004, Juan Pablo Rebella & Pablo Stoll.

11 Darstellungsverzeichnis

Abbildungen

Abb. 1: Textanalysemodelle im Vergleich	49
Abb. 2: <i>Kontinua der Implikationseigenschaften des medialen Materials</i>	170
Abb. 3: Strukturen der Normalerzählung.....	226
Abb. 4: Figurenkonstellation und Konfliktstruktur.....	235
Abb. 5: Vertikale und Horizontale Rezeptionseffekte	301

Tabellen

Tab. 1: Kategorien für beobachtungsinduzierte Kommunikate.....	158
Tab. 2: <i>Ordnungsmodell für Subjekteffekte</i>	189
Tab. 3: Zuschauer-Figur(en)-Relationen	207
Tab. 4: Rezeptionseffekte mit dominant vertikaler Oberflächenspannung	219
Tab. 5: <i>Hexagon zur Beobachtung von Handlungssequenzen</i>	246
Tab. 6: Überblick Erzählanalyse.....	299

