



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Subjektkonstituierung durch Film.
Eine Dekonstruktion suggestiver Elemente.“

Verfasserin

Maria Macic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. - Prof. Dr. Ulrich Meurer, M. A.

Danksagung

Allen voran danke ich meiner Mutter Ana Macic für ihre unermüdliche und bedingungslose Unterstützung während der gesamten Studienzeit und der Diplomarbeitsphase.

Ein weiterer besonderer Dank gilt Sandra Ladwig, die mich mit stetiger Motivation in meiner Studienzeit begleitet hat und mich in der Diplomarbeitsphase mit unverzichtbarem Beistand und Anregungen unterstützt hat. Auch bei Serafin Schotten möchte ich mich für anregende Gespräche und Hilfestellungen bedanken.

Insbesondere danke ich auch Michael Krebs für seine intensive Begleitung und mentale Unterstützung. Des weiteren danke ich herzlichst Diana Jovetic, Fiona Bittner, Adriana Vujasin, Bettina Laimer, Lisa Mijsbergh, Isis Varkonyi und Andrea Macic für ihre Anwesenheit durch Abwesenheit, ihre Abrufbarkeit in jeder Gelegenheit, ihr offenes Ohr und aufbauende Worte. Dank ergeht auch an Stefan Gansch und Harald Kuhm für ihre Unterstützung und Motivation im Alltag sowie für das Korrekturlesen der Diplomarbeit.

Abschließend danke ich besonders Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer für seine ermunternde Unterstützung, konstruktive Kritik und fachkundige Erweiterung des Horizonts.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Film und Psychoanalyse	3
1.1. Theoretische Umrahmung	3
1.2. Intention psychoanalytischer Filmtheorien	6
1.3. Psychoanalytische Grundlagen der Subjektkonstitution	7
1.4. Film als Analogie zur Psyche und zum Traum	9
1.5. Abwendung von der Psychoanalyse.....	12
2. Das Subjekt	13
2.1. Das soziokulturelle Subjekt	17
2.2. Das Lacan'sche Subjekt	23
2.3. Das symbolische Subjekt	28
3. Kommunikation: Das Bild als Sprache	33
3.1. Semiologie bei Lacan und Saussure	33
3.2. Film als audiovisuelles Kommunikationssystem	35
3.3. Film als Träger der symbolischen Ordnung: das Reich des Imaginären	44
4. Vermittlung: Modellierung des Gesellschaftlichen	60
4.1. Anti-Psychoanalyse: Verortung des Subversiven bei Guattari und Deleuze	60
4.2. Subjektloses System	63
4.3. Wunschmaschinen	69
4.4. Zeichenmaschine	71
4.5. Utilitaristische Unterhaltung: Wunschmaschine Kino	74
Schlussbemerkung	78
Quellen	80
Anhang	87

Einleitung

Eine Sehnsucht nach Bildern und Geschichten lassen das Kino zu einem Ort der Erfüllung werden. Als Ausgangspunkt dafür steht die Wechselwirkung, dass sich der Film nicht nur von der Realität nährt sondern, dass die Realität von der filmischen Wirklichkeit beeinflusst und geprägt wird. Die vorliegende Arbeit untersucht die Konstituierung des Subjekts und versucht sich einer Dekonstruktion von Elementen, die wesentlich für das Zustandekommen der Konstitution sind. Dabei stellt sich zunächst die Frage: Welche Möglichkeiten gibt es die Subjektkonstituierung durch Film wissenschaftlich zu analysieren? Und folglich: Welche Elemente erhalten suggestive Potentiale? Einer Antwort soll anhand Jacques Lacans, Gilles Deleuze' und Félix Guattaris Theorien nachgegangen werden.

Es koexistieren zwei Positionen an der Front subjektkonstitutiver Diskurse: die Psychoanalyse und die Schizoanalyse. Die Arbeit Guattaris und Deleuze' lässt sich als Antagonismus der Psychoanalyse verstehen - ein Konflikt der sich in den Feldern von Subjekt und Gesellschaft abbilden lässt. Beide Pole, Psycho- und Schizoanalyse, besetzen eine breite Fläche in der Filmtheorie und feiern sowohl in der Filmgeschichte als auch in postmodernen Diskursen ihre Anerkennung und filmwissenschaftlichen Errungenschaften sowie Erweiterungen filmwissenschaftlicher Horizonte. Zur Untersuchung der Subjektkonstituierung durch Film werden Bereiche aus soziologischen, philosophischen, semiologischen und psychologischen Disziplinen herangezogen. Eine These von Bruno Bettelheim, gleichnamig seinem Buchtitel, lautet „*Kinder brauchen Märchen*“¹, worauf sich komplementieren ließe „*Erwachsene brauchen Filme*“. Die Möglichkeiten einer Begründung und dessen suggestiven Wirkungen versuche ich zu verorten: die vorliegende Arbeit umkreist den Film als Imaginäres, Erinnerung, Emotion, Libido, Begehren, Wunschkonstruktionen, Wunschvermittlung, Symbolisches, innere und äußere Wirklichkeit.

Die Intention der Bearbeitung der Fragestellungen liegt in dem Entgegenwirken der herrschenden Intransparenz des Konsumverhaltens von filmischen Bildern der alltäglichen

1 Bruno Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*, New York 1976.

Unterhaltungskultur. Dass dem Film eine suggestive Wirkung inhärent ist, ist keine neue Erkenntnis. Dennoch wird der Film in seiner gesellschaftlichen Bedeutsamkeit mangelhaft mit den Begriffen *Konstruktion* und *Macht* assoziiert.

Zwar soll die Fragestellung nicht auf bestimmte Filme oder ein bestimmtes Genre bezogen sein, aber dennoch soll mit einer Eingrenzung dem/der LeserIn entgegen gekommen werden. Es soll eingrenzt sein, dass sich der Begriff des Films in der vorliegenden Arbeit im Wesentlichen auf jene Filme bezieht, die eine fiktive Narration zugrunde liegen und die sich als Spielfilm einordnen lassen. Das schließt im Wesentlichen den Experimental-, Autoren-, Amateur- und Zeichentrickfilm aus. Der Grund hierfür liegt darin, dass sich die Hypothese der vorliegenden Arbeit auf den Film als Institution und Dispositiv bezieht. Der Begriff des Films ist hier in einem gesellschaftlichem Kontext eingebettet, was impliziert, dass ein Bezug auf Bilder genommen wird, die eine gewisse Omnipräsenz haben und von einem breiten Publikum rezipiert werden, d. h. sich in keiner Weise subversiv verhalten. Dennoch ist nicht ausgeschlossen, dass gewisse dargelegte Inhalte in höherem oder geringerem Maße in anderen Genres existent sein können. Wesentlich für diese Überlegungen ist die Implikation der Produktion von Konstruktion.

1. Film und Psychoanalyse

„Der Film befreit ein gewaltiges Potential unterdrückter Bilder, Vorstellungen, Ideologeme. Nicht was auf der Leinwand flimmert, sondern was strukturell darunterliegt, bewegt die Sinne.“²

Um die Konstituierung des Subjekts in seinem interpretativem Facettenreichtum zu analysieren, ist es notwendig, den Ausgangspunkt in der psychoanalytischen Filmtheorie zu setzen. Die folgenden Seiten sollen eine erste Orientierung zur Verbindung zwischen Psychoanalyse und Film geben.

1.1. Theoretische Umrahmung

Dass die Psychoanalyse sich nicht nur in ihrem Fachgebiet, sondern sich ihr Anwendungsgebiet mit gleicher Intensität durch Geisteswissenschaften, Künste und Aspekte gesellschaftlichen Lebens vollzieht, wird durch ihre frühe Verbreitung in Diskursen über Literatur, Musik, Medien und Film sichtbar. Insbesondere durch die Reformulierung der Psychoanalyse Jacques Lacans zeichnet sich ein spezifischer Beitrag für Geisteswissenschaften und Kulturtheorien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab.

Die Anfänge der Anwendung psychologischer Theorien auf das filmische Bild können durch Schriften von Hugo Münsterberg und Rudolf Arnheim³ gesehen werden, welche den Film unter dem Gesichtspunkt der Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie analysiert haben. Danach entwickelte sich in Frankreich nach dem zweiten Weltkrieg ein zunehmendes Interesse von Psychologen und Philosophen, die sich an der psychoanalytischen strukturellen Betrachtungsweise des Films beteiligten. Der Psychologe Albert Michotte beschäftigte sich

2 Karl Sierek / Barbara Eppensteiner: Aussicht und Einsicht, in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie*, Frankfurt/M. u. a. 2000, S.23.

3 Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916); Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* (1930).

mit der Empathie und Identifikation des Zuschauers, der Philosoph Etienne Souriau schrieb über das ästhetische Erleben diegetischer Wirklichkeiten und der phänomenologische Philosoph Maurice Merleau-Ponty konstatierte über die Filmwahrnehmung als psychische und körperliche Erfahrung.

Insbesondere die 60er und 70er Jahre brachten psychoanalytische Auslegungen der Filmtheorie hervor, deren Grundlagen der Strukturalismus, die Semiotik sowie der Marxismus bildeten. Die Psychoanalyse Sigmund Freuds und Jacques Lacans⁴ werden in der Entwicklung der psychoanalytischen Filmtheorie zu einem Grundstock und Ausgangspunkt für zentrale Werke der Filmpsychologie wie Jean-Louis Baudrys *Basic Effects of the Cinematographic Apparatus* (1970), Christian Metz' *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma* (dt. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, 1977) und Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Die Verhältnisse von Bild, Wort, Realität und Zuschauersubjekt werden neu definiert und strukturiert. Das Kino wird zum Spiegelbild des Unbewussten und das Zuschauersubjekt zum zentralen Paradigma.

Christian Metz gilt als Begründer linguistisch-psychoanalytischen Kinosemiotik. Mit der in seinem Aufsatz *Der imaginäre Signifikant* aufgeworfenen Fragestellung „Welchen Beitrag kann die Freudsche Psychoanalyse zur Erkenntnis über den kinematographischen Signifikanten leisten?“⁵ formuliert er die Aufgabenstellung der psychoanalytischen Filmtheorie. Die Ausarbeitung einer Antwort ist als kontinuierliche Linie in seinen Werken sichtbar. Um filmische Bilder als ein textuelles System zu entschlüsseln, in dessen Textur der Zuschauer als aktiver Empfänger eingewoben ist, setzt er Lacans Begriffe des Spiegelstadiums, des Imaginären, des Phantasmas und der Signifikanten in Kontext zur filmischen Wahrnehmung und Diegese und entwickelt damit eine metapsychologische Verhandlung über das Zuschauersubjekt.

Was Metz unter dem Gesichtspunkt der Konstruktion von Signifikanten entschlüsselt, verankert Jean-Louis Baudry als vom kinematografischen Apparat erzeugten ideologischen

4 (1901-1981)

5 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000, S. 23.

Effekt. Beide bilden damit Bausteine für eine subjektbezogene Filmtheorie. Baudry stellt seinen Fokus zum einen auf die Positionierung, in die der Rezipient durch den kinematografischen Apparat gebracht wird (die „Absicherung der Installation des ‚Subjekts‘“⁶) und zum anderen auf das Zustandekommen des *Realitätseffekts*, der in einem *Subjekteffekt* mündet. Das bedeutet, er zieht eine Analogie aus der Kinosituation und der Subjektkonstitution des Menschen und sieht ein konzeptuelles System der Wahrnehmung und Darstellung dahinter. Mit seiner Schrift *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* (1970) initiierte er die Apparatusdebatte, die sich mit Transformationsprozessen des Subjekts, die durch einen ideologischen Mehrwert konstruiert ist, auseinandersetzt. Dazu bedient er sich nicht nur ideologiekritischer Ansätze, sondern auch epistemologischen und psychoanalytischen Theoremen. Mit der Grundlage dieser und im Anschluss an Metz entwickelt er die Termini des *Dispositivs* und des *Apparatus*.⁷ Durch die Einbettung in ein soziokulturelles Umfeld sowie durch seine technischen Gestaltungsmöglichkeiten postuliert er das Kino zu einem „übermächtigen Wirkmechanismus.“⁸ Die Wirkkraft liegt unter anderem in der Identifikation, die sich mit Lacans Spiegelstadium komplementieren lässt, und damit in Zusammenhang mit einem regredierten Zustand steht. Der Zuschauer bestrebt demnach eine Regression

„zu einem relativen Narzissmus und stärker noch zu einer Form des Realitätsbezuges, die man als umhüllend bezeichnen könnte und in der die Grenzen des eigenen Körpers und der Außenwelt nicht genau festgelegt sind. Auf diesem Weg könnte man dazu gelangen, die Stärke der Bindung des Subjekts an das Bild und der vom Kino bewirkten Identifizierung zu verstehen. Rückkehr zum ursprünglichen Narzissmus durch Regression der Libido [...]; Nicht-Abgrenzung des Körpers, Transfusion des Inneren ins Äußere [...].“⁹

Metz und Baudry unterscheiden zwischen zwei Modi der Identifikation: die primäre Identifikation bezeichnet die Identifikation mit der Kamera und der Narration. Die sekundäre Identifikation konnotiert die Identifikation mit den Filmfiguren.

6 Jean-Louis Baudry: *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* in: Robert Riesinger (Hg.): *Der kinematografische Apparat*, Münster 2003, S.27.

7 Vgl. Thomas Elsaesser / Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2013, S.85ff.

8 Ebd., S.87.

9 Jean-Louis Baudry: *Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realiteseindrucks*, 1975 in: Claus Pias / Josef Vogl / Lorenz Engell / Oliver Fahle / Britta Neitzel (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2004 (1999) S.399f zit. Ebd., S.88.

1.2. Intention psychoanalytischer Filmtheorien

Im Zentrum der psychoanalytischen Filmtheorie steht das wahrnehmende Zuschauersubjekt und die Wirkung des kinematografischen Apparats auf dessen psychischen Vorgänge.

Ziel der psychoanalytischen Auseinandersetzungen mit Film ist es „nichtsichtbare Strukturen der verschiedenen Ordnungen aufzudecken“¹⁰ und dadurch, mit dem Fokus auf das Subjekt, psychische suggestive Dimensionen offenzulegen. Der Filmtheoretiker, Soziologe und Philosoph Karl Sierck formuliert in seinem Aufsatz *Psychoanalytische Filmtheorie* vier Fragenkomplexe, welche die Intention der psychoanalytischer Filmtheorien zusammenfasst¹¹:

1. Die Frage nach dem Wunsch ins Kino zu gehen. Welche Erwartungshaltungen werden eingenommen? Hier wird davon ausgegangen, dass der Wunsch durch einen Mangel bestimmt ist, welcher im sozialpsychologischen Kontext des realen Lebens existiert und durch den Film erfüllt werden will. Die mit psychologischen, sozialen und ökonomischen Aspekten konnotierte Schaulust bildet das Interesse der Analyse.
2. Die Frage nach dem Subjekt, das vom Kinoapparat einerseits vorausgesetzt und andererseits erschaffen wird. Wie verhalten sich auf der Leinwand ablaufende Bilderwelten in Kontextualisierung zur eigenen Produktion des Imaginären? Visuelle und auditive Wahrnehmungsverfahren, Identifikation und die Konstruktion von Subjektivität stehen im Vordergrund. Eine der theoretischen Grundlagen bildet hierfür die Apparatus-Theorie.
3. Die Frage nach der psychischen Haltung der Zuschauersubjekts (der Regression) sowie den Analogien zwischen dem psychischen (den Traum implizierenden) und dem kinematographischen Apparat. Wie gestalten sich innerhalb dieses meta-psychologischen Entwurfs die dynamischen und ökonomischen Abläufe im Subjekt während der Projektion eines Film?

10 Julia Meier: *Die Tiefe der Oberfläche. David Lynch, Gilles Deleuze, Francis Bacon*, Berlin 2013, S.26.

11 Karl Sierck: Psychoanalytische Filmtheorie, in: Karl Sierck / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S.205ff.

4. Die Frage nach der Verortung des Subjekts in der Narration. Wie wird der Zuschauer in die Dynamik der Narration integriert? Der Film wird in Kontextualisierung zur Erzählung als textuelles System bzw. linguistische Struktur begriffen.

1.3. Psychoanalytische Grundlagen der Subjektkonstitution

Als Theorie des Unbewussten untersucht die Psychoanalyse Bereiche des Verdrängten, verborgene Wünsche, Sexualität, Sprache sowie Ursprung und Entfaltung des Begehrens. Das Subjekt ist eine Symbiose aus bewussten und unbewussten psychischen Vorgängen, welche sich gegenseitig durchdringen und konstituieren, während die Psychoanalyse das Werkzeug darstellt, um nichtsichtbare Strukturen dieser in definierten Ordnungen sichtbar zu machen und zu organisieren.

Die Anwendung psychoanalytischer Erkenntnisse auf den kinematografischen Apparat ist genauso naheliegend wie relevant, da kein anderes Kommunikations- und Unterhaltungsmedium über ein derartiges Potential an Quantität und Qualität der Suggestion des Subjekts – seiner Identität, Wertvorstellungen, Lebensführungen, Ideologien, Verhaltenskonventionen – verfügt.

Der Ort der Konstitution des psychischen Subjekts ist bei Lacan der Ort des Begehrens, welcher der symbolischen Ordnung und dem imaginären Subjekt zugeordnet wird. Visuelle Erfahrungen sind für das imaginäre Subjekt von konstitutivem Charakter und nähren sein Begehren: Aus rezipierten Bildern entstehen Vorstellungen, Phantasien, „innere“ Bilder oder Träume. Die Illusion, bzw. die filmischen Wirklichkeit, bildet damit die Grundlage für unser Begehren, und gleichzeitig ist diese „von vornherein unerreichbar, an einem grundlegend *anderen Ort*, unendlich begehrenswert (nie besitzbar)¹². In Lacans Psychoanalyse fällt dies unter den Terminus des *großen Anderen* („A“): das Begehren ist das Begehren nach dem

12 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.59.

Begehren des Anderen.¹³ Das Andere sind hier Wunschmodelle und Ideale der visuellen Welt, unter anderem des Films.

Die Struktur des Bewusstseins bildet sich zwar in der „Selbsttransparenz dieser, als Selbstverfügbarkeit, subjektive Autonomie und Willensfreiheit“¹⁴, jedoch hat der Film die besondere Fähigkeit durch *Affektregulierungen*, *Identifikationsmechanismen*, in die unbewussten Ebene einzudringen und sich als (Film-)Erfahrung zu manifestieren.

Amos Vogel stellt einen Vergleich auf, um die Gewichtung der Subjektkonstituierung durch Film zu verdeutlichen:

„Als Lumière 1895 seinen unsterblichen Zug in den Bahnhof einfahren und direkt auf die Kamera zurollen ließ, schrie das Publikum entsetzt auf; desgleichen, als Buñuel den Augapfel einer Frau mit einer Rasierklinge aufschneidet, als Clouzot die Toten zurückkehren ließ, als bei Hitchcock ein Mädchen plötzlich unter der Dusche ermordet wurde, Franju vor den Augen des Publikums Tiere tötete. Die Zuschauer fielen in Ohnmacht bei Operationsfilmen; sie erbrachen sich bei der Vorführung einer Geburt, sprangen bei Propagandafilmen von den Stühlen und schluchzten, wenn die Heldin langsam ihrer Leukämie erlag; sie kreischten vor Angst und Entzücken bei den Berg- und Talfahren in Cinerama und fürchteten sogar, von der Cholera auf der Leinwand angesteckt zu werden. Könnte man angesichts solcher Reaktionen nicht annehmen, dass die unzähligen anderen Phantasien – Tagträume von Lust, Gewalt, Ehrgeiz, Perversion, Verbrechen und romantischer Liebe –, die während der letzten siebzig Jahre heimlich in den Kinosälen der Welt geträumt wurden, kaum weniger mächtig waren?“¹⁵

Die Macht des Visuellen ist die Macht zur Illusion - beide liegen an dem Ort, an dem sie das Subjekt konstituiert: im Unbewussten, an dem Ort des Begehrens. Bei psychoanalytischen Untersuchungen der Prozesse und Strukturen des Unterbewusstseins wurde ersichtlich, dass in diesem kaum eine Differenzierung zwischen reinem Denken und Handeln und zwischen dem Begehren und seiner Umsetzung besteht. Das bedeutet, dass die klare Trennung von Phantasie und Realität, wie wir sie im Bewusstsein denken, auf einer affektiven unbewussten Ebene nicht existiert.¹⁶ Sowohl die Inszenierungen des Filmischen und als auch die des Unbewussten

13 Vgl. Christoph Braun: *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin 2008, S.129.

14 *Ebd.*, S.1.

15 Amos Vogel: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 16.

16 Vgl. Cesare Musatti: Kino und Psychoanalyse (13.01.2004) in: Montage/AV. URL: http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Cesare_Musatti_Kino_und_Psychoanalyse.pdf (13.08.2014), hier S.13.

unterliegen einer kognitiven Macht.¹⁷ Als Beispiel benennt Cesare Musatti¹⁸, dass bei Aggressionsfantasien gegen eine Person dieselben Schuldgefühle entwickelt werden wie bei der tatsächlichen Ausübung dieser.¹⁹ Unsere Imagination erschafft also Emotionen, welche alleine durch die Tatsache, dass wir sie empfinden, einen realen Platz bekommen. Das mag begründen, weshalb das Geschehen auf der Leinwand emotional miterlebt und als emotionale Wirklichkeit empfunden wird und somit von Filmerfahrung gesprochen werden kann.

1.4. Film als Analogie zur Psyche und zum Traum

„Der Film, das ist die unbewusste Gesellschaft.“²⁰

Stephen Heath zitiert Lou Andreas-Salmoné, welcher die Analogie des Films zur Psyche bereits 1912/13 wie folgt in Vergleich stellt: „Allein die Filmtechnik (ermöglicht) eine Raschheit der Bildfolge [...], die annähernd unserem eigenen Vorstellungsvermögen entspricht und auch gewissermaßen dessen Sprunghaftigkeit imitiert.“²¹ Auch Hugo Münsterberg resümiert in seinen Arbeiten²² eine Analogie zwischen Film und Geist. Er stellte Versuche an, diese unter dem Aspekt einer autonomen Ästhetik systematisch zu er- und begründen.²³ Die Versuche fundieren auf seiner These, die im Film repräsentierte Wirklichkeit sei eine Zusammensetzung psychischer Mechanismen, welche evozieren, was bislang nur unbewusste Prozesse hervorbringen konnten, nämlich Gedächtnis, Imagination und

17 Karl Sierek: Psychoanalytische Filmtheorie in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S.209.

18 Cesare Musatti (1897-1989) ist italienischer Psychologe und Psychoanalytiker, der im Laufe seines Lebens vielzählige Texte über Kino und Psychoanalyse verfasst hat.

19 Vgl. Cesare Musatti: Kino und Psychoanalyse (13.01.2004) in: Montage/AV. URL: http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Cesare_Musatti_Kino_und_Psychoanalyse.pdf (13.08.2014), hier S.131.

20 Michael Kötz: *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären*, Frankfurt/M. 1986, S.8.

21 Lou Andreas-Salmoné: *In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres 1912/13*, Frankfurt/M. 1980, S.103 zit. Stephen Heath: Kino und Psychoanalyse in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*. Frankfurt/M. u. a. 2000, S.224.

22 Insbesondere in seinem Buch „The Photoplay“ (1916).

23 Vgl. Elsaesser / Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S.193.

Emotion.²⁴ Der Literaturwissenschaftler und Medientheoretiker Friedrich Kittler erweitert Münsterbergs Erkenntnisse:

„Erst Psychotechnik, diese Verschaltung von physiologischen und technischen Experimenten von psychologischen und ergonomischen Daten macht Filmtheorie möglich [...]. Mühelos kann Münsterberg nachweisen, daß Spielfilme zum erstenmal [sic!] in der Kunstweltgeschichte imstande sind, den neurologischen Datenfluß selber zu implementieren. Während traditionelle Künste Ordnungen des Symbolischen oder Ordnungen der Dinge verarbeiten, sendet der Film seinen Zuschauern deren eigenen Wahrnehmungsprozeß – und das in einer Präzision, die sonst nur dem Experiment zugänglich ist, also weder dem Bewußtsein noch der Sprache.“²⁵

Demnach betrifft die Analogie von Film und Psyche, die Funktionsmechanismen des Unterbewusstseins und dessen Eigenheit der Wahrnehmungsprozesse, was erneut begründen würde, weshalb filmische Perzeption emotionale Reaktionen und unbewusste psychische Prozesse hervorruft.

Darüber hinaus begründet es auch die Analogie von Film und Traum, denn nur im Traum ist es möglich einen bewussten Zugang zum Unbewussten und seinen Emotionen und Bildern zu erhalten. Bereits in frühen Filmtheorien wurde die Filmrezeption mit dem Träumen verglichen. Eines der zentralen Charakteristika des träumenden Zustandes ist die psychische Regression, in die man verfällt. Dem mentalen Zustand der filmischen Perzeption wird eine ähnliche psychische Regression zugeschrieben. Dem liegt zugrunde, dass im dunklen Kinosaal ein gewisser Realitätsbezug verloren geht und sich innere Vorstellungen und Vorgänge zu einem Bild, dem Bild auf der Leinwand, materialisieren. Die Traumleinwand wird zur Kinoleinwand und umgekehrt. Dabei vollzieht sich die Imagination – sowohl im Film als auch im Traum – in einem perzeptorischen Realitätseffekt, ohne einen Realitätsbezug zu haben.²⁶ Die freien Assoziationsverkettungen des träumenden und rezipierenden Subjekts bilden ein visuelles Kontinuum zwischen Fiktion und Wirklichkeit.

24 Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewrite*, Berlin 1986, S. 240 zit. Karl Sierek: *Psychoanalytische Filmtheorie* in: Karl Sierek, Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S. 210.

25 Friedrich Kittler: *Romantik – Psychoanalyse – Film. Eine Doppelgängergeschichte*. in: Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, 102f. zit. Thomas Elsaesser: *Filmtheorie*, S.193.

26 Vgl. Cesare Musatti: *Kino und Psychoanalyse* (13.01.2004) In: *Montage/AV*. URL: http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Cesare_Musatti_Kino_und_Psychoanalyse.pdf (13.08.2014), hier S.133.

Der surrealistische Filmmacher Luis Buñuel schrieb in seinem Aufsatz *Poesie und Film*: „Der Film scheint eine unbeabsichtigte Imitation des Traums zu sein. B. Brunuis weist darauf hin, daß die Nacht, die nach und nach im Saal um sich greift, ein Äquivalent zum Akt des Augenschließens sei. Und dann beginnt auf der Leinwand und im Inneren des Menschen der nächtliche Streifzug ins Unbewußte.“²⁷

Cesare Musatti resümiert zwei Konsequenzen aus der Analogie des Films zum Traum. Die erste Konsequenz besteht in der Verschmelzung von Film und Trauminhalt: Oftmals enthalten Träume, zum Teil in Verbindung mit der Verarbeitung realer Erfahrungsgehalte, Eindrücke, Figuren, Orte, Handlungen und/oder Emotionen, die aus einem Film übernommen wurden. Es bestätigt die unbewusste Suggestion der Filmvermittlung. Die zweite Konsequenz besteht in der Eigensinnigkeit der filmischen Wirklichkeit, sodass filmische Inhalte in Träumen mit einer stärkeren Realitätsempfindung verbunden sind, als in der „kinematografischen Situation“²⁸.

27 Buñuel in Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film 2*, München 1964 zit. Marcus Stiglegger: *Verführung – Wunsch – Begehren. Seduktionstheorie des Films am Beispiel von Darren Aronofskys BLACK SWAN (USA 2010)* in: Astrid Lange-Kirchheim / Joachim Pfeiffer (Hg.): *Film und Filmtheorie*, Würzburg 2014, S.56.

28 Vgl. Cesare Musatti: *Kino und Psychoanalyse* (13.01.2004) in: *Montage/AV*. URL: http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Cesare_Musatti_Kino_und_Psychoanalyse.pdf (13.08.2014), hier S.135.

1.5. Abwendung von der Psychoanalyse

Gilles Deleuze und Félix Guattari bilden durch ihre Kritik an der Psychoanalyse Freuds und Lacans und mit ihrem Gegenentwurf der Schizoanalyse den Gegenpol zu bestehenden psychoanalytischen und semiotischen Modellen. Ihr gemeinsames Band *Anti-Ödipus*²⁹ ist die Formulierung einer Kritik der Psychoanalyse. Sie sind gegen eine strukturelle Auffassung des Unbewussten und postulieren diese vielmehr als eine maschinelle Funktion und Existenz: „[...] denn das Unbewußte ist so wenig struktural wie imaginär, noch symbolisiert, imaginiert oder figuriert es. Er läuft, es ist maschinell.“³⁰ Sowohl die Psychoanalyse als auch das Kino bilden bei Deleuze und Guattari ein Instrument zur Aufrechterhaltung und Erziehung des Subjekts zur Konformität repressiver kapitalistischer gesellschaftlicher Mechanismen. Mit dem Begriff der *Kinowunschmaschine* (oder auch *Begehrensmaschine*) formuliert Guattari das Kino als Institution, das zugunsten des Kapitalismus Wunschmodelle mobilisiert und so als Machtinstrument die Realitätsauffassung und dominierende Bedeutungen konstruiert und dem Subjekt auferlegt. Dabei verwendet er den Begriff *kinematografische Performanz* als Konnotation für die Herstellung eines bestimmten Verhaltens durch filmische Bilder. Für Guattari und Deleuze ist das Kino eine „gigantischen Maschine zur Modellierung der gesellschaftlichen Libido“³¹, weil es nicht nur Botschaften sondern auch libidinöse Energie kanalisiert.

29 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/M. 1974

30 Ebd., S.67.

31 Félix Guattari: Die Couch des Armen, 1975 in: Alojschka Weskott / Nicolas Siepen / Susanne Leeb / Clemens Krümmel / Helmut Draxler (Hg.): Félix Guattari. *Die couch des Armen. Die Kinotexte in Diskussion*, Berlin 2011, S.8.

2. Das Subjekt

Der Begriff des Subjekts (lat. *subiectum*, griech. *Hypokeimenon*: das Zugrundeliegende) bezeichnet ein autonom handelndes, denkendes Wesen, das übergeordneten Strukturen unterliegt³². Mit dem Grundstock in der Philosophie differieren die Begriffsauffassungen und -entwicklungen des Subjekts grundlegend. Nach seiner ontologischen Existenz bildete sich das Subjekt in der neuzeitlichen Erkenntnisphilosophie durch René Descartes als frei denkendes heraus. Revolutionär in der Geschichte des Denkens befähigt er das Subjekt zu Autonomie und Urteilskraft: „Das, was ich mit meinen Augen zu sehen meinte, einzig und allein durch die meinem Denken innewohnende Fähigkeit zu urteilen.“³³ Mit Immanuel Kant wird er schließlich mit Annäherung an die Moderne mit Emanzipation und Mündigkeit ausgestattet. Weiter maßgebend in der Subjektgeschichte ist Georg Friedrich Wilhelm Hegels dialektische Definition, in der das Subjekt nicht nur als philosophisches Denkmodell sondern als Teil des Gesellschaftssystems gedacht wird.

Die Wandlung des Subjektbegriffs deutet bereits auf sein wesentlichstes Element hin: Die Subjektbildung steht in konstitutivem Verhältnis zu Zeit und Geschichte, und damit zu Gesellschaft und Kultur, oder kurz gesagt: zum Diskurs. Das bedeutet, das Subjekt wird durch Diskurse, bzw. weiterführend gedacht, durch Dispositive konstituiert. Nach Foucault wird das Dispositiv als „heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz Gesagtes ebenso wie Ungesagtes“³⁴ beschrieben. Es ist „das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann.“³⁵

32 Vgl. Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne und Postmoderne*, Weilerswist 2006, S.9.

33 René Descartes: *Meditation über die Grundlagen der Philosophie*, Hamburg 1976, S. 28.

34 Michel Foucault: *Schriften, Band III, 1976-1979*, Frankfurt/M. 2003, S. 392 zit. Michael Ruoff: *Foucault-Lexikon. Entwicklungen, Kernbegriffe, Zusammenhänge*, Paderborn 2009, S. 101.

35 Ebd., S.101.

Im 19. Jahrhundert vollzog sich eine grundlegende Veränderung des Subjekts, nämlich eine Dekonstruktion, die sich aus der hervorgegangenen gesellschaftlichen Veränderungen bildet. Stuart Hall formuliert die Veränderung so, dass „[...] der innere Kern des Subjekts nicht autonom war und sich selbst genügte, sondern im Verhältnis zu ‚bedeutenden Anderen‘ geformt wurde, die dem Subjekt die Werte, Bedeutungen und Symbole vermittelten – die Kultur, in der er/sie lebte.“³⁶ Das bedeutet, dass die Konzeption des Subjekts intrasubjektive (psychische) und intersubjektive (soziale) Determinationen umschließt, sowie, dass erstere durch zweitere bedingt ist. Diese Entwicklung kennzeichnet das 20. Jahrhundert, bildet die Grundlage der Dezentralisierung des Subjekts und begründet die Abwesenheit einer Kohärenz des Subjekts in der Postmoderne. Die Semiotik, die Sprache und die Kette der Signifikanten treten in geisteswissenschaftlichen Diskurse.

Die wichtigsten Einflüsse in der Entwicklung der Dezentralisierung des Subjekts kategorisiert Stuart Hall durch fünf Schritte in der Geschichte: durch den dialektischen Materialismus von Karl Marx (Mitte des 19. Jahrhunderts), die Psychoanalyse Sigmund Freuds (Ende 19. Jahrhundert), die strukturalistische Linguistik von Ferdinand de Saussure (Anfang 20. Jahrhundert), die genealogische Diskurstheorie Michel Foucaults (1970er Jahre) und durch den Feminismus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.³⁷

In Lacans Psychoanalyse steht der Begriff des Subjekts im Zentrum.³⁸ Hier ist das Subjekt der Sprache unterworfen.³⁹ Er entwickelt eine Topologie der psychischen Ordnung in der sich drei Ebenen des Subjekts herausbilden: das Reale, das Imaginäre und das Symbolische. Mit Anlehnung an Ferdinand de Saussures Linguistik, definiert er das Unbewusste als Struktur, welche auf der Logik von Signifikanten fundiert und damit der Struktur der Sprache gleicht. Saussure begründete die Linguistik als eigenständige Wissenschaft der Sprache. Er betrachtet

36 Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg 1994, S.182.

37 Vgl. Ebd., S.182.

38 Obwohl Lacan oftmals der Strukturalismus zugeschrieben wird, grenzte er sich aufgrund der Homogenisierung des Begriffs trotz unterschiedlicher Denktraditionen und Interessenslagen deutlich von diesem ab. Ein Differenzmerkmal ist die Abwesenheit der Verwerfung des Subjektbegriffs, da für ihn ‚keinen Prozeß und keine Struktur ohne Subjekt‘ möglich ist. in: Christoph Braun: *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin 2008 S.75.

39 Vgl. Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien 1997, S.12.

die Sprache als ein geschlossenes System von Zeichen bzw. Codes. Diese konstituieren sich durch ihre Differenzierbarkeit, denn nach Saussures Auffassung haben Zeichen nur dann eine feste Bedeutung, indem sie sich durch andere Zeichen unterscheiden. Anders gesagt: Eine Struktur der Systeme von Bedeutung setzen ein differentielles System voraus.⁴⁰ Als Teil der strukturalistischen Strömung bezieht sich Saussures Sprachsystem auf Strukturen und Konventionen, und nicht auf das Subjekt⁴¹. Dennoch ermöglicht sein Zeichensystem eine Struktur in der sprachlichen Konstitution des Subjekts, und damit, nach Lacan, auch zur unbewussten Konstituierung und seiner symbolischen Funktion. Darüber hinaus ermöglicht die Strukturierung eine Erfassung des Unbewussten als Konzept intersubjektiver Gegebenheiten.⁴²

Einen Grundstock für das Verständnis des modernen Subjekts bilden Michel Foucaults diskursanalytische Rekonstruktionen historischer und soziologischer Subjekttransformationen, die von Dispositiven der Sexualität bis hin zur Ökonomie reichen, und deren Konstitution durch historischer Apriori⁴³ aufgezeigt werden. Sein Subjektbegriff steht in enger Verbindung mit seinem Terminus der *Ethik des Selbst*. Er differenziert drei Konzeptionen der Subjektconstitution: Wissens, Macht und Moral.

„Es gibt drei Bereiche möglicher Genealogien. Als Erstes eine historische Ontologie unserer selbst in unseren Beziehungen zur Wahrheit, die es uns erlaubt, uns als Erkenntnissubjekt zu konstituieren; dann eine historische Ontologie unserer selbst in unseren Beziehungen zu einem Machtfeld, auf dem wir uns als Subjekte konstituieren, die im Begriff sind, auf die anderen einzuwirken; schließlich eine historische Ontologie unserer Beziehungen zur Moral, die es uns erlaubt, uns als ethische Handelnde zu konstituieren.“⁴⁴

Das Subjekt des Wissens ist ein historisch konstruiertes, das sich durch Wissenssysteme erschließt. Im Feld der Macht und des Diskurses ist das Subjekt Machtdispositiven

40 Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S. 62ff.

41 Der Strukturalismus forderte einen Bruch mit der humanistischen und subjektzentrierten Tradition und verwarf den Begriff des Subjekts.

42 Braun: *Stellung des Subjekts*, S.74.

43 Das historische Apriori ist die ‚Gesamtheit der Regeln, die eine diskursive Praxis charakterisieren.‘ in: Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/ M. 1981, S.185 zit. Michael Ruoff: *Foucault-Lexikon. Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge*, Paderborn 2009, S. 137.

44 Michel Foucault: *Schriften 1980-1988. Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick überlaufende Arbeiten*, S. 759 zit. Michael Ruoff: *Foucault-Lexikon*: S. 197.

unterworfen und unterliegt dessen Steuerung und Formierung.⁴⁵ Foucault konnotiert Macht jedoch nicht ausschließlich negativ - der Ausgleich dessen bildet sich durch das Subjekt der Ethik des Selbst, dessen Autonomie ins Zentrum rückt. Die Ethik des Selbst formuliert eine Selbstregierung, die sich nicht über Pflicht und gesellschaftlichen Normen entwickelt, sondern sich über Technologien des Selbst selbst bestimmt, und darüber hinaus eine widerständige Position gegenüber bestimmten Machtansprüchen einnimmt.⁴⁶

Die sich bereits herauskristallisierende ambivalente Charakteristika der Subjektformen begründet Foucault durch eine doppelte Konnotation des Subjektbegriffs: „Das Wort ‚Subjekt‘ hat zwei Bedeutungen: es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist.“⁴⁷

Bei Guattari und Deleuze ergibt sich die Schwierigkeit des Erfassens einer Subjektform oder -formlosigkeit. Vielmehr bilden sich Konzepte heraus, die sich jeglicher Subjektivierung widersetzen, geprägt von der Immanenz schizophrener Entsubjektivierungsprozesse. Der Terminus des *organlosen Körpers* bildet ein solches Konzept. Des weiteren bezeichnen Guattari und Deleuze in ihrem Band *Anti-Ödipus* den Menschen als eine Maschine: „Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es schießt, es fickt. Das Es ... Überall sind es Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen.“⁴⁸ Weiterentwickelt wird dieser zur *Wunschmaschine*, oder auch *Schizo-Körper* genannt, der von einem Wunsch durchdrungen geleitet wird. Jedoch ist der Begriff des Wunsches nicht wie bei Lacans Begehren durch einen Mangel gekennzeichnet, sondern wird als legitime Existenz mit einer positiven Konnotation begriffen. Das Subjekts selbst ist der Wunsch.⁴⁹ Sie konstatieren, dass

„nicht Menschen noch Natur sind mehr vorhanden [sind], sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln. Überall Produktions- oder Wunschmaschinen, die schizophrenen Maschinen, das umfassende Gattungsleben: Ich und

45 Auf einen gesellschaftlichen Rahmen ausgelegt, benennt Foucault diese Steuerung und Formierung als Gouvernementalität.

46 Vgl. Ruoff: *Foucault-Lexikon*, S. 52ff und S. 199.

47 Michel Foucault: *Schriften 1980-1988. Subjekt und Macht*, S. 275 zit. Ebd., S.201.

48 Guattari / Deleuze: *Anti-Ödipus*, S.7.

49 Vgl. Ebd., S.39.

Nicht-Ich, Innen und Außen, wollen nichts mehr besagen.“⁵⁰

Der organlose Körper ist als Ausdruck einer subversive Reflektion zu verstehen, welche das Organisationsprinzip des Organismus als eine vermeintlich unausweichliche Subjektivierung kritisiert. Es gilt sich von einer Subjektivierung zu lösen.

2.1. Das soziokulturelle Subjekt

„Der Einzelne avanciert zum vorgeblich autonomen, zweckrationalen oder moralischen Subjekt erst dadurch, dass er sich bestimmten Regeln – Regeln der Rationalität, des Kapitalismus, der Moralität etc. unterwirft, diese interiorisiert und inkorporiert und sich in soziale Gefüge integriert.“⁵¹

Um sich der Subjektkonstituierung durch Film anzunähern, ist es notwendig, das Subjekt in der Gesellschaft zu verorten. In welche kulturellen Umgebungen und gesellschaftlichen Normen ist es eingebettet? Durch welche Diskurse wird es konstituiert und wie bildet es sich in und durch Dispositive heraus? In diesem Kapitel soll es um die Beleuchtung der postmodernen soziokulturellen Umstände gehen und die Konstitution durch kulturelle Praktiken herausheben. Sie verweisen auf das Konsumverhalten von Unterhaltung und verorten gleichzeitig soziokulturelle Lebensstile auf der Leinwand. Indem wir das Spiegelbild neoliberalistischer Lebenswelten und konforme Verhaltens- und Denkmuster rezipieren, spiegelt sich die Wirkung des Gesehenen auf uns zurück und manifestiert sich an einer Schnittstelle zwischen Autonomie und fremder Steuerung, von Individualität und Disziplinierung.

Die Frage nach dem soziokulturellen Subjekt ist eine Frage nach Subjektkulturen in der Moderne. Die Dominanz der Medienpräsenz im 20. Jahrhundert, insbesondere in der zweiten Hälfte, lässt eine „Medienkultur“ heranwachsen. Durch die Verschmelzung von (Unterhaltungs-)Medien und Alltag hegen wir einen routinierten Umgang mit medialen

50 Ebd., S.8.

51 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.9.

Kommunikationstechnologien. Innerhalb der Routine steht der hybride Bilderkonsum durch die Einbettung in Gesellschaft und Kultur nicht in einem selbstreflexivem Feld, sondern als angenommene Gegebenheit der kulturellen Unterhaltungspraxen. Was verloren geht, ist das Bewusstsein für den aktiven Prozess - „Der Betrachter konsumiert nicht nur, sondern er nimmt aktiv – oder potenziell aktiv – am Prozess teil.“⁵² Im Sinne des aktiven audiovisuellen Kommunikationsprozesses lässt sich einhergehend eine Suggestion erschließen, die sich beispielsweise im Rahmen einer Identitätskreation und -sicherung vollzieht.

Der Soziologe und Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz postuliert das moderne Subjekt als ein Produkt soziokultureller Praktiken und kollektiver symbolischer Ordnungen⁵³, „welche auf sehr spezifische Weise modellieren, was ein Subjekt ist, als was es sich versteht, wie es zu handeln, zu reden, sich zu bewegen hat, was es wollen kann.“⁵⁴ Es steht nicht eine autonome Individuation⁵⁵, sondern die Pflege des kulturell konformen Subjekts im Vordergrund:

„Die Frage nach dem Subjekt ist in diesem Rahmen nicht eine nach den ‚Individuen‘, nach dem ‚subjektiven Faktor‘, nach der Eigensinnigkeit der ‚Menschen‘ im Verhältnis zur Gesellschaft, sondern jene nach den kulturellen Kriterienkatalogen der Subjekthaftigkeit, nach den Kulturen des Subjekts, in denen sich jeder Einzelne trainiert.“⁵⁶

Das Subjekt ist, so Reckwitz, durch Dispositionen, Kompetenzen, Affektstrukturen und Deutungsmustern strukturiert, und zugleich, von einer, von der westlichen Moderne hervorgebrachten, spezifischen antrainierten Selbstdisziplin, Kommunikation und Selbstkreation dominiert.

52 Monaco: *Film verstehen*, S. 168.

53 Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 9 und S. 34.

54 Ebd., S.34

55 Begriffserklärung Individuation nach C.G. Jung: „Der Individuationsprozeß ist in diesem Sinne ein Differenzierungsprozeß: Die Besonderheit eines Menschen soll zum Ausdruck kommen, seine Einzigartigkeit. Dazu gehört ganz wesentlich das Annehmen von sich selbst mit den jeweils damit verbundenen Möglichkeiten, aber auch den Schwierigkeiten; wobei gerade die Schwierigkeiten wesentlich sind - sie machen ja unsere Besonderheiten weitgehend aus. (...) Der Mensch soll zu einem Einzelwesen werden, abgelöst von den Elternkomplexen und, damit zusammenhängend, auch von kollektiven Maßstäben, von Normen und Werten in einer Gesellschaft, von Rollenerwartungen, von dem, was ‚man‘ denkt.“ in: Verena Kast: *Die Dynamik der Symbole*, Düsseldorf 2007, S. 10 ff.

56 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.11.

Grundlegend finden, äquivalent zu Foucaults doppelter Konnotation des Subjektbegriffs, zwei gegensätzliche Modi der modernen Subjektkultur bzw. Subjekttransformation statt: die Individualisierung und die Disziplinierung.

Die Individualisierung „steht letztlich in der Tradition der genannten liberalen Sichtweise, welche das *subiectum* als eine Instanz der autonomen Selbstregierung annimmt, die – mit allen Chancen der Autonomie und Risiken der Vereinzelung – aus dem Kollektivismus traditionaler Bindungen freigesetzt werde.“⁵⁷ Der Disziplinierungsmodus suggeriert eine Individualisierung, ist aber entgegengesetzter Natur:

„Die Moderne betreibt aus dieser Sicht in ihren Institutionen und Diskursen eine konsequente, machtvolle Formierung ihrer Individuen zu Subjekten der Selbst- und Affektkontrolle, selbst dort wo freie Entscheidungen am Werk zu sein scheinen. Die Disziplinierung ist eine Rationalisierung des Subjekts, ein Auferlegen von Standards rationalen Verhaltens, das negativ als Repression und positiv als Zivilisierung bewertet werden kann.“⁵⁸

Nach Foucault allerdings wird hier der Rahmen des Disziplinierungsnarrativs durch die Technologie des Selbst, der autonome Zugang zur Selbstbemächtigung, erweitert.

Zur Individualisierung kann Niklas Luhmanns Stellung des Individuums als *selbst-referentielles System*, das durch die Einbettung und Durchdringung unterschiedlicher soziale Systeme bedingt ist, zugerechnet werden. In seiner Systemtheorie nutzt er den Terminus des *selbstreferentiellen Systems* bzw. auch *psychischen Systems*, anstelle die des Subjekts⁵⁹, was hervorhebt, dass die Strukturierung von Außen (durch Systeme) bestimmend für den Selbstbezug und die Selbstformung ist und damit das Subjekt mit Systemen bzw. Mechanismen (unter anderem) psychischer Natur gleichzusetzen ist. Auch bei Luhmann spielt der internalisierte Blick des Anderen auf dich selbst eine ausschlaggebende Rolle, denn sowohl in der Disziplinierung, als auch in der Selbstkreation ist der imaginierte Blick des Anderen auf sich selbst von konstitutivem Charakter für die Subjekt- und Identitätsbildung:

„Individuen sind Selbstbeobachter. Sie individualisieren sich dadurch, daß sie ihr eigenes Beobachten beobachten. Sie sind in der heutigen Gesellschaft nicht mehr durch (mehr oder weniger gutes) Geborensein definiert, nicht durch Herkunft und auch nicht durch Merkmale, die

57 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.23

58 Ebd., S.13

59 Detlef Horster: *Niklas Luhmann*, München 1997, S. 78

sie von allen anderen Individuen unterscheiden. Ob getauft oder nicht, sie sind nicht mehr ‚Seelen‘ im Sinne unteilbarer Substanzen, die ihnen ewiges Leben garantieren. Man sagt mit Simmel, Mead oder Sartre, daß sie erst durch die Blicke der anderen eine Identität erhalten; aber dies doch nur, wenn sie beobachten, daß sie beobachtet werden.“⁶⁰

2.1.1. Film als kulturelle Entität

Nicht zuletzt durch seine anthropologischen Wirkkraft ist der Film ein Teil der Kulturgeschichte. Als eine massenmediale urbane Kulturform ist er ein Motor innerhalb der soziokulturellen Subjekttheoreme.

Als technisches Instrument der Reproduktion streift die Filmtheorie an soziokulturell bedingten Feldern wie Geschichte, Technologie und Ideologie. Stephan Heath postuliert, dass die Technologie eine *selbstgenerierende Instanz* bildet, da sie zum einen in ihrer „selbständig agierenden Kraft neue Lebensweisen“ hervorbringt (hier: der alltägliche Umgang des Kinos als Freizeitunterhaltung) und zum anderen durch ihre „selbstständig agierende Kraft, die Materialien für neue Lebensweisen“⁶¹ (aus der Filmrezeption abgeleitete Suggestion) evoziert. Das bedeutet, dem Kino als soziale Praxis liegt ein technischer Determinismus voraus, denn „[d]er Prozeß, um den es geht, ist einer der Beziehung des Technischen und des Sozialen *als Kino*.“⁶² Christian Metz hebt in diesem Zusammenhang folgendes hervor:

„Aus meiner Sicht bezeichnet *das Technische* nicht eine Art geschlossenen, von der Geschichte abgeschirmten Bereich. Es ist wahr, daß das Technische durch die schlichte Tatsache, daß es funktioniert, die wissenschaftliche Wahrheit (und nicht die ideologische) der ihm zugrundeliegenden Prinzipien beweist. Aber das *Wie* seines Funktionierens (in welcher Weise die Maschine reguliert wird), das sich von seinem *Warum* unterscheidet, untersteht keineswegs der Kontrolle der Wissenschaft und bringt Optionen ins Spiel, die nur sozio-kultureller Art sein können.“⁶³

60 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995, S.153, zit. Elsaesser / Hagner: *Filmtheorie zur Einführung*, S.134.

61 Stephan Heath: Der kinematographische Apparat. Technologie als historische und kulturelle Form in: Robert Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat*, Münster 2003, S.89.

62 Ebd., S.90.

63 Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma* vol. II, Paris 1972, S. 192 zit. Stephan Heath: Der kinematographische Apparat. Technologie als historische und kulturelle Form. S. 88f In: Robert Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat*, Münster 2003.

Die Prozesse des Kinos werden mit technologischem und gesellschaftlichem Wandel kulturell neu situiert.

Die Besonderheit des Films bzw. Kinos liegt darin, dass sie aus und in Dispositionen besteht. Filmische Wirklichkeiten fungieren als ein Spiegel kulturbezogener (neo-liberalistischer) Systeme und idealisierter Subjekte (Verhaltensweisen, Denkmuster, Erscheinungsbild) und enthalten durch die Rezeption dessen eine suggestive Wirkkraft. Anders formuliert: Film ist ein Repräsentant, der anhand von Identifikations- und Begehrensmodellen eine soziale Normalität und Attraktivität herstellt. Diese modellieren Wunschvorstellungen:

„Gleichzeitig sind der visuelle Exzess der Kinematographie [...] und das Potential des Konsums zur Erweckung eines Begehrens nach Objekten, die Erleben und Identitätsmodellierung versprechen und zur Stilisierung der eigenen Person als artifizielles Produkt beitragen, in der Lage, im nach-bürgerlichen Habitus einen einen den ästhetischen Avantgarden entlehnten Sinn für die asoziale Expressivität und die künstliche Theatralizität des Selbst, für den Reiz des Neuen als Neues sowie für die fragile Grenze zwischen Realem und Imaginativem zu implementieren.“⁶⁴

Die Prämisse dafür ist dem Rezipieren eine geistig und perzeptorisch aktive Handlung zuzuschreiben. Die Aktivität des Rezipierens bezeichnet Casetti als *performance* und konnotiert den Begriff in diesem Kontext mit einer Handlung und das Kino als Ort des Ausübens einer sozialen Praxis:

„Wenn aber das Kino noch eine spezifische Identität hat, wenn es noch etwas gibt, das wir Kino nennen, ob wir damit Ort beschreiben oder aber die Modalitäten und Bedingungen, unter denen es sich darbietet-, dann deshalb, weil der Zuschauer das, was ihm begegnet, so behandelt, als wäre es ‚Kino‘. Es spielt dabei keine Rolle, wo dies geschieht, wie und mit welchen Mitteln. Das Wesentliche ist, dass – aufgrund einer Reihe von Praktiken und nunmehr nur noch dank dieser – eine Erfahrung Gestalt gewinnt, die uns auf die filmische Erfahrung zurückweist. [...] Und so durchmisst der heutige Zuschauer eine Erfahrung, der er mit seinem Handeln, seiner *performance*, erst ihren Raum gewährt. Und nur indem er sich in diesem Raum der Erfahrung bewegt, kann er sie als filmische Erfahrung umreißen und damit als Gelegenheit, etwas wiederzugewinnen, das in gewisser Weise verschwunden ist und das gleichwohl immer noch über das Potenzial verfügt, sich darzustellen“.⁶⁵

64 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.382.

65 Francesco Casetti: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der postkinematographischen Epoche, (19.10.2010) in: *Montage/AV*, 19/1 URL: http://www.montage-av.de/pdf/191_2010/191_2010_Casetti_Die-Explosion-des-Kinos.pdf (08.10.2014), hier S. 27f.

Das bedeutet, dass ein zentrale Punkt der *performance* (der Rezeption) darin besteht, dass eine Erwartungshaltung entsteht, der eine Kontextualisierung zu eigenem Handeln, Erinnerungen und Erfahrungen inhärent sind. Die Selektion von (gegenwärtigen) Lieblingsfilmen oder präferierte Szenen und/oder Darsteller wird oftmals dadurch getroffen, was im eigenen Leben (gegenwärtig) von Bedeutung ist.⁶⁶ Somit lässt sich schließen, dass „das Erkennen eines Bildes, sein Verstehen und das Entschlüsseln seiner ‚Bedeutung‘“ zu einer Manifestierung in der „ontogenetische[n] Entwicklung im Prozeß der Ich-Bildung“⁶⁷ führt. Neben subjektiver, aus Erfahrung und Erinnerung geschöpfter Bedeutungszuschreibung, sind Bedeutungen durch gesellschaftlichen Bezugssystem konstituiert:

„Bedeutung ist keine durchsichtige Spiegelung der Welt in der Sprache, sondern erwächst aus den Differenzen zwischen Begriffen und Kategorien, den Bezugssystemen, die die Welt klassifiziert und auf diese Weise erlauben, dass sie vom sozialen Denken, vom common sense [Alltagsverstand] angeeignet wird. [...] Tatsächlich ‚bin‘ ich nicht die eine oder andere dieser Arten, mich zu repräsentieren, obwohl ich zu verschiedenen Zeiten jede von ihnen gewesen bin und zu einem gewissen Grad einige von ihnen immer noch bin. Aber es gibt kein essentielles, einheitliches ‚Ich‘ - nur das fragmentierte, widersprüchliche Subjekt, das ich werde.“⁶⁸

Der Film modifiziert kulturelle und moralische Wertehierarchien und Bedeutungssysteme (des Subjekts und der Gesellschaft). Das bedeutet filmische Darstellungen und Inhalte formieren sich dementsprechend angepasst an soziokulturell, technologisch und politisch bedingtem Wandel. Gebunden an die Anthropologie, werden kulturbedingte Bedeutungszuschreibungen in klassifikatorische Systeme organisiert, die unterschiedliche Positionen einnehmen.⁶⁹ Praktiken der Repräsentation implizieren immer eine Positionierung, von der aus eine (visuelle) Kommunikation ausgeht – die (kulturellen) Positionen der Enunziation. Das Zuschauersubjekt wird von der kinematografischen Repräsentation positioniert.

66 Der Filmemacher und Psychotherapeut Alexander Vesely verdeutlicht dies in einem Interview im Zusammenhang möglicher Anwendungsmethoden von filmischen Referenzen in psychotherapeutischer Sitzungen. In: La entrevista, Alex Vesely – Cineasta y nieto del psiquiatra Viktor Frankl, https://www.youtube.com/watch?v=_jIASb6PWJ8 (Zugriff am 14.11.2014, Kanal: Levante TV)

67 Karl Sierck: Psychoanalytische Filmtheorie in: Karl Sierck / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S.217.

68 Stuart Hall: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg, 2004, S.58.

69 Vgl. Ebd., S.119.

2.2. Das Lacan'sche Subjekt

Dieses Kapitel intendiert eine Annäherung an die Struktur der Psyche, um so die Produktion und Auswirkung der inneren Bilder sichtbar zu machen.

Lacans Psychoanalyse versteht sich als Rückführung und Weiterentwicklung von Sigmund Freuds Lehren⁷⁰, wobei seine Interpretationen dennoch autonome und einzigartige Denkweisen formulieren. Sie fundieren auf einem strukturalen Organisationsprinzip und entwickeln (mit Anlehnung an Saussure) die Logik der Signifikanten sowie die Theorie des *Objekt a* heraus.⁷¹

Lacans Subjektbegriff postuliert im Gegensatz zu philosophischen Denktraditionen nicht ein Subjekt des Bewusstseins, sondern ein Subjekt des Unbewussten. Dass er den Subjektbegriff trotz dem poststrukturalistischem „Tod des Subjekts“ beibehält, liegt in seiner Sichtweise, dass es „keinen Prozeß und keine Struktur ohne Subjekt“⁷² gibt. Darüber hinaus sieht er es als eine Funktion der Psychoanalyse, den Subjektbegriff neu zu bestimmen, „indem sie [die Psychoanalyse, Ch. B.] das Subjekt auf seine Signifikanten-Abhängigkeit zurückführt.“⁷³

Grundlegend formuliert Lacan drei Achsen, auf denen sich eine Subjektkonstitution vollzieht: die „biographische Entwicklung“ (Verkettung von Ereignisreihen und dessen emotionale Manifestierung), das „Konzept seiner Selbst“ (Lebenshaltung und das bewusstseinsformende Selbst-Ideal), sowie die „Spannung der sozialen Beziehungen“⁷⁴ (Lebensweise, Reaktionen, gefühlte Subjektivität im Vorstellungswert, wie es emotional anderen gegenüber fühlt).

70 Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar Buch II: Das ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Weinheim/Berlin 1991, S.55 in: Christoph Braun: *Die Stellung des Subjekts. Lacans*, S.5.

71 Vgl. Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.17.

72 Mladen Dolar: Das Cogito als das Subjekt des Unbewußten in: Jürgen Trinks (Hg.): *Bewußtsein und Unbewußtes*, Wien 2000, S.44 zit. Christoph Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S. 75.

73 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin u. a. 1978, S. 83f zit. Ebd., S. 75f.

74 Jacques Lacan: *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia*, Wien 2002, S.48 zit. Ebd., S.22.

Auf diesen drei Achsen wird Lacans Subjekt durch drei weitere Ordnungen konstruiert: das Reale, das Symbolische und das Imaginäre. Sie bilden den methodologischen Kern seiner Thesen und bestehen in der Anordnung eines Borromäischen Knotens. Das bedeutet sie bedingen einander und haben keine autonome Existenz.

Das Imaginäre (abgeleitet von „image“, „Bild“) ist von besonders hoher Bedeutung, da das Bewusstsein von imaginärer Natur ist. Es bezeichnet das Bildhafte, die durch unser Vorstellungsvermögen visualisierten Gedanken sowie auch die Täuschung und Illusion. Hier sind Projektionen, beispielsweise Liebesvorstellungen, zuzuordnen. Das Symbolische bildet das Register für die Struktur der Gesellschaft und der Kultur sowie die Bedeutsamkeit dieser. Die Sprache (und damit die Signifikationskette) ist für die symbolische Ordnung von konstitutivem Charakter.⁷⁵ Das Reale wird paradoxerweise durch seine undefinierbarkeit definiert. Es wird zwar vom Symbolischen und Imaginären durchdrungen, zeichnet sich letztendlich jedoch durch alles, was diesen beiden Bereichen nicht angehört, aus.⁷⁶ Es lässt sich grob als „das Unmögliche, die ‚Ur‘-Sache schlechweg, ein traumatischer Einschlag bzw. das, was stets an derselben Stelle wiederkehrt“⁷⁷ umschreiben.

Alle drei Kategorien umkreisen das bewusste und unbewusste Zustandekommen verschiedener Konstitutionen des Subjekts.

75 Vgl. Braun: *Stellung des Subjekts*, S. 18.

76 Elsaesser / Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S.134.

77 Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.18.

2.2.1. Das Spiegelstadium

Das Spiegelstadium beschreibt jenen Moment des Blicks in den Spiegel, indem sich das Subjekt zum ersten Mal als einheitliches Selbst in der Widerspiegelung erkennt. Die Erkennung steht jedoch in dialektischem Verhältnis, denn sie vollzieht sich einhergehend mit einer Verkennung - der Erschaffung und Formung des *Ichs*. Das *Ich* ist das Bild im Spiegel, welches dadurch bestimmt ist, dass das Subjekt den Blick vom Ort des Anderen⁷⁸ auf sich selbst wahrnimmt und sich damit identifiziert. Das bedeutet das *Ich* entspricht einer Vorstellung von sich selbst, und nicht dem realen Abbild. Deshalb ist das *Ich* nicht das Subjekt, sondern eine Verkennung des Subjekts.

Wesentlich für das Spiegelstadium ist, dass hier das Begehren entsteht. Durch den Blick vom Ort des Anderen auf sich selbst entsteht eine Wunschvorstellung von sich selbst. Diese Wunschvorstellung – das *Ich* - ist die Begierde. Es entsteht durch die Identifikation mit dem Spiegelbild, denn dadurch „begehrt es das Objekt der Begierde und fokussiert so seine Libido auf sich selbst“⁷⁹. Mit der Begierde einhergehend bildet sich der Wunsch nach Erfüllung, jedoch existiert die Erfüllung des Begehrens bei Lacan nicht. Das Begehren (und damit auch das Subjekt) ist immer durch einen Mangel bestimmt und gekennzeichnet, weil das Begehren im Imaginären liegt und zwingend in diesem konstituiert wird. Im Fall des Spiegelstadiums bildet das Begehren das ideologisierte (fremde) Ich – es ist eine Projektion, also nicht real und imaginär. Dadurch kann das Subjekt nach Lacan niemals vollständig und einheitlich sein: Es steht immer im Status der Spaltung des Selbst, wie Lacan es bezeichnet, zwischen dem was real ist und der begehrensvollen Vorstellung vom Realen:

„Diese Entwicklung wird als eine zeitliche Dialektik erlebt, die die Bildung des Individuums entscheidend als Geschichte projiziert: das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen interner Schub sich überstürzt von der Unzulänglichkeit zur Vorwegnahme – und das für das Subjekt, das am Köder der räumlichen Identifizierung hängt, die Phantasmen ausheckt, die aufeinander folgen von einem zerstückelten Bild des Körpers [bis] zu einer Gestalt, die wir in ihrer Ganzheit orthopädisch nennen werden, - und zum endlich aufgenommenen Panzer einer alienierenden Identität, die mir ihrer starren Struktur seine [des Subjekts, Ch. B.] ganze geistige Entwicklung

78 Der Ort des Anderen bezeichnet einen ideologischen Kern, der mit Wunschvorstellung und Phantasmen des Selbst verbunden ist.

79 Lynn Segal: *Identity and Difference*, London 1997 zit. Stuart Hall: *Ideologie. Identität. Repräsentation*, S. 121.

prägen wird. So erzeugt der Bruch des Kreises von der *Innenwelt** zur *Umwelt** die unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen.⁸⁰

Wie steht das *Ich* nun zum Spiegelbild? Es ist identisch. Lacan macht zwischen dem Ich und dem Bild vom Ich, dem Spiegelbild keinen Unterschied. Das Ich und das Spiegelbild sind das „*Bild eines anderen*“⁸¹. Das bedeutet, „daß das Spiegelbild-Ich ein *Symbol* ist.“⁸²

2.2.2. Imaginäre und symbolische Identifizierung

Der Ursprung der Subjektbildung bzw. die Identifizierung des Subjekts liegt in der Entstehung der „Ich-Funktion“.⁸³ Das *Ich* ist zwar im Subjekt enthalten aber nicht mit diesem gleichzusetzen, vielmehr ist es ein Objekt zur Erfüllung der imaginären Funktion. Es bezeichnet die erste Form des Subjekts: „Das Ich ist jener Herr, den das Subjekt in einem anderen findet und der sich in seiner Herrschaftsfunktion in seinem eigenen Herzen errichtet.“⁸⁴ Die Identität des Selbst ist damit von einem anderen und durch den Blick des anderen auf sich selbst gesteuert. Lacan benennt und differenziert diese Prozesse mit zwei Begrifflichkeiten und Identifizierungen: das Ideal-Ich (imaginäre Identifizierung) und das Ich-Ideal (symbolische Identifizierung).

Das Ideal-Ich ist dem Blick der Anderen unterworfen, jedoch nicht in dem Sinne, dass es diesen Blick internalisiert, sondern die Internalisierung des Blicks der Andern auf sich selbst. Die imaginäre Identifizierung bildet sich aus dem Spiegelstadium heraus und ist eine ideale Verkörperung des Ichs.⁸⁵ Sie ist notwendig, um das Selbst wahrzunehmen. Ideal-Ich ist die Haltung, die wir einnehmen, wenn wir uns im Spiegel betrachten, der prüfende Blick auf die Frisur und den Sitz unserer Kleidung.⁸⁶ Es ist die „Re-Inszenierung des Spiegelstadiums in den reflektierenden Oberflächen der modernen, auf Konsum und Selbstkonsum ausgerichteten

80 Jacques Lacan: *Schriften I*, Weinheim u. a. 1996, S.67 zit. Christoph Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.32.

81 Ebd., S.33.

82 Ebd., S.33.

83 Ebd., S.29.

84 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch III: Die Psychosen*, Weinheim u. a. 1997, S.112 zit. Ebd., S. 29.

85 Vgl. Ebd., S. 36.

86 Vgl. Thomas Elsaesser: *Filmtheorie*, S.111.

Großstadt“.⁸⁷

Das Ich-Ideal beschreibt ein idealisiertes Vorbild, das angestrebt wird, ein Objekt des Begehrens, eine bestimmte Rolle, mit der man sich identifizieren möchte. Jedoch kann der Blick der Anderen auf uns, niemals mit unserem begehrenden Blick auf andere gedeckt werden und bleibt immer von einem Mangel angetrieben⁸⁸. Als eine symbolische Identifizierung bildet das Ich-Ideal das „große Andere“, zu auf ich im nächste Kapitel näher eingehen. Während das Ideal-Ich notwendig zur Selbstwahrnehmung ist, ist das Ich-Ideal konstitutiv für die Positionierung des Selbst. Lacan konstatiert dies wie folgt:

„diejenige des zweiten Narzißmus, ist die Identifizierung mit dem anderen, die im Normalfall dem Menschen erlaubt, sein imaginäres und libidinöses Verhältnis zur Welt überhaupt präzise zu situieren. Das ist es, was ihm erlaubt, sein Sein an seinem Platz zu *sehen* und zu strukturieren in Funktion dieses Platzes und seiner Welt. [...] Das Subjekt sieht sein Sein in seiner Reflexion in Bezug auf den anderen, das heißt in Bezug auf das *Ich-Ideal*.“⁸⁹

Das Subjekt ist naturgemäß ein Bildnis aus beiden in unterschiedlich schwankendem Verhältnis.

87 Ebd., S.111.

88 Vgl. Ebd., S.111.

89 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch I: Freuds technische Schriften*, Weinheim/Berli, 1990, S.163 zit. Christoph Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.37

2.3. Das symbolische Subjekt

Lacans Begriff des Symbolischen steht nicht im Sinne eines Zeichens, einer bildhaften Analogie mit dem Sinngehalt bzw. eines Sinnbilds. Was hier mit dem Symbolischen gemeint ist, führt zurück in die etymologische Wurzel des Begriffs: das griechische „sýmbolon“ bedeutet „Kennzeichen“, etwas „Zusammengefügtes“, ein „Erkennungszeichen, bestehend aus Bruchstücken (z.B. eines Ringes), die zusammengefügt ein Ganzes ergeben.“ Während „symbállein“ so viel wie „zusammenwerfen“ und „zusammenfügen“ bedeutet („sýn“ heißt „zusammen“ und „bállein“ bedeutet „werfen“).⁹⁰ Es ist also ein „zusammenfügen“ von Bedeutungen, die eine Ordnung implizieren: die Signifikanten stehen in geordneter Beziehung zu Signifikaten.

Lacans Subjekt bezeichnet nicht das Innen, das dem Äußeren gegenübersteht, sondern bildet selbst ein Außen – dieses ist Struktur vom Symbolischen und seinen Wirkungen. Das Symbolische ist die strukturierende Instanz, die Ordnung der Sprache und des Diskurses. Sprache und Diskurs konstituieren das Subjekt und die Realität, wie der Psychoanalytiker Peter Widmer erläutert: „Ohne Sprache ist für Lacan nichts; die Realität – zu unterscheiden vom Realen – ist aus Sprache gebaut.“⁹¹

Der Signifikant, und in Folge die Signifikantenkette, ist also der Baustein jeder Struktur und die Struktur zwingend für jede systematische Erfassung des Subjekts und dessen Beziehung zur Umwelt. Im Unterschied zu sprachlichen Signifikanten, die nicht in einem epistemologischen Verhältnis zu Gesellschaft und Geschichte stehen, sind der Konnotation des sprachlichen Symbolischen gesellschaftliche Strukturen inhärent. Die Beziehung von Signifikanten und dem Symbolischen bestimmt Widmer darin, dass das Symbolische „Ausdruck der Einwirkung der verbalen Signifikanten“⁹² auf das Subjekt ist: „Dadurch, daß das Subjekt von den Signifikanten repräsentiert wird, entsteht ein Mangel. Das Symbolische dreht sich um diesen Mangel. Es beschränkt sich in seiner Reichweite nicht auf die verbalen

90 Online-Wörterbuch Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Symbol> (Zugriff am: 14.11.2014)

91 Widmer: *Subversion des Begehrens*, S.40.

92 Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.77.

Signifikanten, sondern beschlägt die Realität insgesamt.“⁹³

Das symbolischen Feld ist im Unbewussten, im Imaginären, in der Sprache (der Signifikanten) sowie im Begehren (mit Implikation eines irreduziblen Mangels) zu verorten. Der Mangel und das Begehren bedingen einander und sind gleichzeitig für das imaginäre Subjekt und die symbolische Ordnung konstitutiv, was die Grundlage und Voraussetzung zur Entstehung des großen Anderen bildet. Das große Andere ist Repräsentant der symbolischen Ordnung.

2.3.1. Das Objekt des Begehrens und das große Andere

Das große Andere ist die symbolische Identifizierung, das Ich-Ideal. Es bezeichnet eine äußere Instanz, die als Stellvertreter der Gesellschaft, des Glaubens⁹⁴, der Wahrheit und des Begehrens steht.⁹⁵ Es ist der mit einer gewissen Anonymität ausgestattete Blick von Außen auf sich selbst - es regelt die Beziehung des Subjekts zu sich selbst und zu seiner Umwelt. Anonym deshalb, weil es sich auf allgemeingültige Regeln sozialer Normen bezieht und sich durch wertend vergleichende Fremd- und Selbstbeobachtung definiert, die nicht immer explizit aber immer auf ein Begehren, also einen Mangel, zurückzuführen sind. Beispielsweise entscheidet das große Andere über den Kauf eines roten Rockes, ohne ein explizites Wissen über die Referenz des Zustandekommens eines Geschmacksurteils, aber mit implizitem Wissen, dass es passend für ein Rendezvous ist.⁹⁶

93 Peter Widmer: Der Imperativ der Perversion. Lacans Auffassung des Über-Ichs in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan*, 18, 1991, S.77 zit. Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.77.

94 Nicht im Sinne eines religiösen Glaubens, sondern beispielsweise der Glaube an die Hoffnung, an die ewige Liebe, an Wunder.

95 Vgl. Widmer: *Subversion des Begehrens*, S.23.

96 Tatsächliche Referenz mag zum Beispiel sein, dass Julia Roberts in ‚Pretty Woman‘ (Garry Marshall, USA 1990) einen ähnlichen Rock trug, an einem Tag, an dem sie für ihre Schönheit gelobt wurde. Der Rock ist hier ein filmischer Signifikant, der eine Reihe von Bedeutungen in sich trägt. Ein anderes Beispiel ist das Wort „man“ in einer Satzstellung. Wird etwa im Versuch eine pädagogischen oder moralischen Rechtfertigung „das tut man das nicht“ geäußert, so spricht das große Andere, stellvertretend für gesellschaftliche Normen oder autoritäre Personen, wie die Vaterfigur.

Lacan konstatiert: „Denn hier sieht man, daß die Unwissenheit, in der der Mensch in bezug [sic!] auf sein Begehren hängen bleibt, weniger Unwissenheit ist in bezug [sic!] auf das, was er beansprucht (das läßt sich ja letztlich aus machen), als [vielmehr] Unwissenheit, von wo er begehrt.“⁹⁷ Das große Andere ist die vom Begehren ge- und verleitete implizite Referenz für die Regulation der Denkweisen, Kommunikation und des Verhaltens des Subjekts. Es existiert nur im Bereich des Phantasmas.

Das *Objekt a* ist der Terminus für das Objekt der Begierde und des Triebs und damit auch des Mangels des Subjekts. Es materialisiert „das Sinnhafte für das Subjekt, das ihnen eine Verankerung findet“, denn „gäbe es weder Phantasmen noch Objekte des Triebes, fehlte dem durch die Signifikanten repräsentierten Subjekt eine Zentrierung.“⁹⁸ Das *Objekt a* entsteht erst durch die Implikation des großen Anderen. Nicht nur durch den Mangel, den es zu füllen bestrebt, sondern auch durch die Bestrebung vom Anderen anerkannt und mit der symbolischen Ordnung im Einklang zu sein – mit der Gesellschaft, der väterlichen Instanz, des Ich-Ideals. Der Anerkennungstrieb ist für Lacan entscheidend, denn „das Begehren des Menschen findet seinen Sinn im Begehren des anderen nicht so sehr, weil der andere die Schlüssel zum begehrten Objekt besitzt, sondern weil sein erstes Objekt ist, vom anderen anerkannt zu werden.“⁹⁹

Die Grafik Abb. a.) veranschaulicht das bereits aufgerollte Verhältnis von Subjekt, des großen Anderen und dem *Objekt a*: Das Subjekt und das große Andere (Ich-Ideal) sind durch das Begehren miteinander verbunden. Das verbindende Element *Objekt a* ist dabei nur zum Teil konstitutiv für das Subjekt und die symbolische Identifizierung, während das Subjekt und das Andere für das *Objekt a* (das Begehren) konstitutiv sind. Ein wesentlicher Aspekt, der in der Grafik enthalten ist, ist: „das Objekt des Begehrens ist die Ursache des Begehrens“¹⁰⁰ Dem

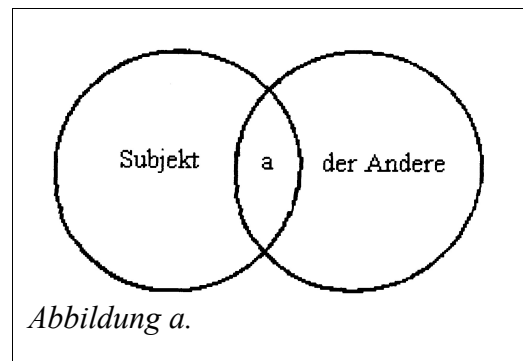
97 Jacques Lacan: *Schriften II*, Weinheim/Berlin 1994, S.190 zit. Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S. 129.

98 Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S. 183.

99 Jacques Lacan: *Schriften I*, Weinheim/Berlin 1991, S. 108 zit. Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.128f. Braun weist darauf hin, dass hier *Anderer* mit einem großen *A* versehen sein müsste. Es dem nicht so ist begründet sich daraus, dass Lacan die Unterscheidung zwischen dem kleinen anderen und dem großen Anderen erst später (1955) entwickelte. In: Ebd., S. 129, Fn 59.

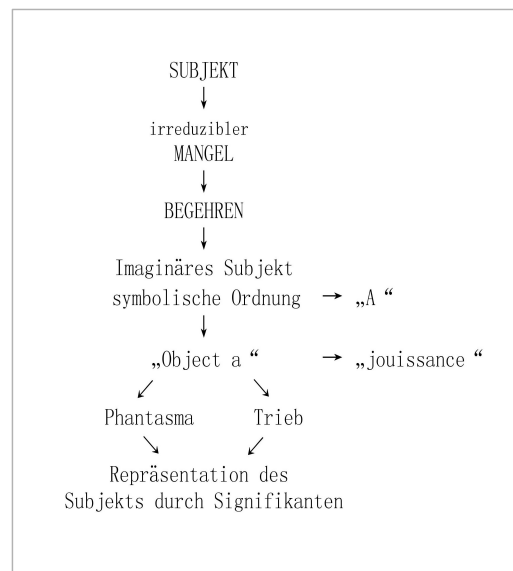
100 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin 1978, S.255 zit. Ebd., S.133

geht das Wissen voraus, dass das Subjekt mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung ein Verlust im Sinne eines Teils seines Seins erlebt. Es ist der Teil, den das Subjekt und das Andere trennt und verbindet: der irreduzible Mangel, der für die Konstitution von Subjektivität grundlegend ist.¹⁰¹ Das ist maßgebend für das Verständnis des Phantasmas.



2.3.2. Phantasma

Das aus dem französischen abgeleitete „fantasme“ bezeichnet sowohl Phantasie als auch Phantasma. Lacan meint damit die Bildung von Phantasie. Das Phantasma ist im Wesentlichen dafür zuständig, die Negation des Mangel des *Objekt a* „versteckt“ zu halten. Im Durchlaufen der Erinnerungsbilder sorgt die Phantasie für die Abwesenheit einer „unverträglichen Vorstellung“¹⁰², die im nächsten visuellen Gedanken auftauchen könnte.



Das Phantasma wird durch das Unterbewusstsein gebildet, mit der Auftragsfunktion des Genusses und kanalisiert das Begehren. Es bezeichnet die „spezifische Art und Weise, wie ein Subjekt sich mit seinem jeweiligen Objekt ‚im‘ Begehren Lust zu verschaffen weiß.“¹⁰³ Es ist

101 Vgl. Ebd., S.132ff

102 Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S. 141.

103 Ebd., S.144.

die Regulation des Begehrens bzw. die regulierte Umsetzung des Begehrens. Es ist die Repräsentation der Realität des Unbewussten durch Signifikanten, da das Phantasma „die Artikulation des Subjekts mit dem Objekts seiner Begehrens“¹⁰⁴ ist.

104 Ebd., S. 283.

3. Kommunikation: Das Bild als Sprache

Der Film bildet seit der Erfindung der Schrift das erste wichtige allgemeine mediale Kommunikationsmittel. Zwar weist der Film im Gegensatz zur (geschriebenen) Sprache keinerlei Orientierungen im Sinne eines Vokabulars oder Grammatik auf, aber er verweist dennoch auf viele gemeinsame Kommunikationsfunktionen der Sprache, sodass sich ein gemeinsamer strukturalistisch geprägter Ansatz eines Zeichensystems ergibt. Ausgangspunkte bilden die von dem Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure¹⁰⁵ begründete linguistische Semiologie, sowie die ganzheitliche (nicht nur sprachliche) Semiotik des amerikanischen Philosophen Charles Peirce¹⁰⁶. Die filmtheoretischen Weiterentwicklungen in Anlehnung an Saussure (u. a. durch Christian Metz) und Peirce (u. a. durch Gilles Deleuze) ermöglichen es, das filmische Bild „auf grundlegende, getrennte, quantifizierbare Einheiten“¹⁰⁷ zu ordnen.¹⁰⁸

3.1. Semiologie bei Lacan und Saussure

Um das Neuartige in der Zeichentheorie als Sprachsystem zu erkennen, muss zunächst das Wissen voraus gehen, dass in der abendländischen Denktradition nach Aristoteles Wörter die Funktion der Repräsentation eines Objekts hatte, die unmittelbar in Verbindung mit einer geistigen Vorstellung stehen. Die Bedeutung des Wortes leitete sich demnach direkt vom Bezug zum Referenten, zum Objekt, ab. Mit Saussure und Claude Lévi-Strauss wurde das Wort bzw. das Zeichen zum ersten Mal vom Objekt bzw. der Bedeutung des Objekts getrennt und somit mit der entstandenen Differenzierung von Bezeichnendem (Signifikant) und Bezeichnetem (Signifikat) die „Arbitrarität bzw. Konventionalität des Zeichens behauptet.“¹⁰⁹ Des weiteren ging Saussure davon aus, dass sich ein Zeichen durch die Differenzierung zu

105 (1857-1913)

106 (1839-1914)

107 Monaco: *Film verstehen*, S.66.

108 Vgl. Ebd., S.65ff.

109 Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S.62.

anderen Wörtern, also durch seine Positionierung, bildet: „Wenn sich Signifikant und Signifikat aufeinander beziehen, bilden sie gebündelt Zeichen, die sich auf Referent, die jeweils gemeinte Sache, beziehen. Die Ordnung der Zeichen bildet ein System gegenseitiger Oppositionen; jedes Zeichen bedeutet das, was die andern nicht bedeuten.“¹¹⁰ Er konzipierte ein System von Differenzen.

Lacan entlehnt Grundkonzepte und Termini aus Saussures linguistischer Errungenschaften, jedoch nicht im Sinne einer Übernahme sondern vielmehr verwendete er diese für konzeptuelle Weiterentwicklungen. Aus dem Konzept von Saussure wird bei Lacan eine Theorie des Signifikanten, die über den Bereich der Linguistik hinausläuft und den Rahmen erweitert.¹¹¹ Zudem nahmen die Forschungen des Linguisten und Semiotikers Roman Jakobson¹¹² einen starken Einfluss auf Lacans Reformulierung der Mechanismen des Unbewussten von Freud. Die Weiterentwicklung der sprachlichen Zeichenlehre Lacans liegt im Wesentlichen in der Negierung vorab definierter Zuordnung von semiotischen Signifikanten zu Signifikaten, wie es bei de Saussure der Fall ist. Was Saussure nach der abendländischen Tradition in Signifikant und Signifikat differenzierte, erweitert Lacan durch die Trennung und damit Benennung einer autonomen Existenz von Signifikant und Signifikat, wie Braun formuliert:

„Auf diese Weise ersetzt Lacan die Vorstellung eines festen System, das mit binären Gegensatzpaaren in sich geschlossen und nach universellen Regeln beschreibbar und kontrollierbar wäre, durch das Wuchern einer netzartigen Struktur, die offen und beliebig vielen Transformationen zugänglich ist, so daß Gewordenes ins einer Bedeutung nachträglich immer wieder modifiziert bzw. umgeschrieben werden kann.“¹¹³

Das heißt,

„daß die sprachlichen Zeichen nur relational, durch ihre differentielle Position im Gefüge der Sprache bedeuten, und daß an die Stelle des Signifizierten nicht eine an sich bestehende fixe Bedeutung rückt, als ob man einen Knopf gedrückt hätte, sondern die Signifizierung selbst in Abhängigkeit von den „Werten“ zu sehen ist.“¹¹⁴

110 Widmer: *Subversion des Begehrens*, S. 37.

111 Vgl. *Ebd.*, S. 21.

112 (1896-1982)

113 Braun: *Die Stellung des Subjekts*, S. 69.

114 *Ebd.*, S.69.

Das Signifikat in Lacans Theorie ist also mit variablen Möglichkeiten von Bedeutungen zu verstehen. Die semiotische Klassifizierung einzelner Elemente sind die Bausteine theoretischer und systematischer Bild- bzw. Filmanalyse, welche filmische Konstruktionen zu entschlüsseln vermag.

3.2. Film als audiovisuelles Kommunikationssystem

„Film ist keine Sprache, aber er ist wie eine Sprache“ resümiert der Filmwissenschaftler James Monaco. Die Sprache ist, wie Foucault formuliert, ein Denksystem. Denksysteme sind von Gesellschaftsformationen abhängig, sie können sich in unterschiedlichen Realisierungen ausbilden und bilden das Fundament für unser Denken. Die Strukturierung der unbewussten Seite des Denksystems liegt in der Sprache.¹¹⁵ Foucault formuliert:

„Wenn man Sprache analysiert, stößt man nicht auf die Natur, das Wesen oder die Freiheit des Menschen. Statt dessen stößt man auf unbewusste Strukturen, die uns beherrschen, ohne dass wir es bemerken oder wollten und ohne dass dabei jemals von unserer Freiheit oder unserem Bewusstsein die Rede wäre; und diese Strukturen entscheiden über das Schicksal, in dessen Rahmen wir sprechen.“¹¹⁶

So ist jedes System Träger von Bedeutung.¹¹⁷ Die Filmsemiotik intendiert Konnotationen zu entziffern und denotative Bedeutungsebenen zu systematisieren und bildet damit eine „Disziplin, die auf Bilder Sprachmodelle anwendet.“¹¹⁸ Bereits in den 1940er Jahren betrachtete André Bazin den Film als visuelle Oberfläche einer bewegten fotografischer Indexikalität. Es folgen, unter Anwendung Saussures sprachwissenschaftlicher Semiotik, Auseinandersetzungen von Christian Metz (*Sprache und Film*, 1972; *Der imaginäre Signifikant*, 1977), Pier Paolo Pasolini (*L'Experience heretique: langue et cinéma*, 1968), Umberto Eco (*Einführung in die Semiotik*, 1968) und Roland Barthes (*Mythologies*, 1957).

115 Vgl. Ruoff: *Foucault-Lexikon*, S.202.

116 Michel Foucault: *Dits écrits. Schriften, Band I, 1954-1969*, Frankfurt/M. 2001, S.841 zit. Ebd., S. 202.

117 Vgl. Michel Foucault: *Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1974, S.453 zit. Ebd., S.202.

118 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1991, S.42.

Um die Beziehung von Sprache und Film zu untersuchen, formuliert Metz eine Frage, auf dessen Präzision der Formulierung Deleuze verweist. Denn anstatt die Frage zu stellen: „Was macht Kino zu einer Sprache (der berühmten Universalsprache der Menschheit)?“, formuliert Metz: „Unter welchen Bedingungen muß das Kino als eine Sprache angesehen werden?“¹¹⁹.

Im Unterschied zur Linguistik kommuniziert der Film in einer einfachen Artikulation¹²⁰, da filmische Signifikanten stärker motiviert sind, als dass sie über Phoneme (bedeutungsunterschiedliche Laute) organisiert werden müssten.¹²¹

Pasolini jedoch plädierte für eine Filmsprache mit doppelter Artikulation, indem die Einstellung als Moneme und die Objekte (*Kineme*) als Phoneme fungieren sollen.¹²² Denn seiner Ansicht nach formt das Kino eine „Sprache der Realität“, die sich aus soziokulturellen Zeichen ableitet und zu einer Kinosprache wird:

„die Grammatik der Kinosprache *fischt* die Objekte, Formen und Gesten der Realität, die *Kineme* aus dem Fluss des Lebens und kapselt sie in Einheiten, die Moneme (bedeutungstragende Einheiten des Films) ein. Auch die Klassifikation der Moneme in Wortarten hat eine Entsprechung in der *Grammatik* des Films; die Substantive (des Films) erstellen eine geschlossene Liste von verfügbaren Inhaltssegmenten (Monemen des Films), die Verben ermöglichen eine rhythmische (konnotative) Montage. Den Adjektiven entspricht die denotative Montage, bei der Eigenschaften als organisatorische Aspekte benützt werden.“¹²³

Der Medienwissenschaftler Friedrich Knilli komplementiert dies mit seiner Auffassung, dass soziokulturelle Zeichen zur Filmsprache, zu einem filmischen Zeichensystem, werden:

„So verschiedenartig diese ‚Sprachen‘, Zeichensysteme oder sozio-kulturellen Kode auch sind, eines haben sie miteinander gemeinsam: sie sind Kodes, welche außerhalb von Film und Fernsehen ebenfalls benutzt werden und außerdem meist älter sind als der Film. Trotzdem ist es sinnvoll, diese ‚Sprachen‘ Filmsprachen zu nennen. Denn erst das Signalsystem Film hat die Gebärden und die Mimik von ihren natürlichen und individuellen Zeichenträgern abgelöst. Die Gesichtswahrnehmungen von Augenpaaren und Einzelobjekten befreit und neuen künstlichen Zeichenträgern oktroyiert und damit allgemein und jederzeit und überall verfügbar gemacht. [...] Filmsemiotik ist also die Geschichte und Theorie der kinematographischen Verwendung

119 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S.41.

120 Der sprachwissenschaftlichen Semiotik liegt eine sogenannte doppelte Artikulation zugrunde: die kleinsten bedeutungsunterscheidenden sprachlichen Einheit von Lauten (Phoneme) sowie die kleinste bedeutungstragende, formal klassifizierbare Wortform, aus der Wörter zusammengesetzt sind (Morpheme).

121 Vgl. Wolfgang Wildgen: *Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren. Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt*, Bielefeld 2013, S.26.

122 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S.45.

123 Wildgen: *Visuelle Semiotik*, S.26.

sozio-kultureller Kodes, Geschichte und Theorie der Verwendung von Filmsprache zur Unterhaltung und Unterrichtung, zur Belehrung und Beeinflussung.“¹²⁴

Die kritische Resonanz hielt dieser Ansicht entgegen, dass der Gegenstand ein Referent und das Bild ein Teil des Signifikat ist, wodurch Gegenstände der Realität zu einer Bildeinheit werden und nicht mit der Realität vergleichbar sind.¹²⁵ Umberto Eco kritisiert die Abwesenheit klare Trennlinie zwischen kulturellen und filmischen Zeichen bemängelt.¹²⁶ In selbigem Sinne formuliert der Linguist Günther Bentele, dass „nicht spezifische filmische, sondern außerfilmische, schon existente Zeichenprozesse und -systeme (wie Kleidung, Architektur, natürliche Sprachen) beschrieben, die im Film nur abgebildet bzw. durch das Medium Film simuliert werden.“¹²⁷ Eco schreibt beiden Systemen eine unabdingbare gegenseitige Suggestion zu:

„die ganze Welt der Handlung, die das Kino transkribiert, (ist) schon *Zeichenwelt*. [...] Der Film erscheint uns nicht mehr wie die wunderbare Wiedergabe der Wirklichkeit sondern als eine Sprache, die eine andere vorherbestehende Sprache spricht, von denen sich beide mit ihren Konventionssystemen gegenseitig beeinflussen.“¹²⁸

Metz resümiert dazu:

„Der mechanische Charakter der Grundoperation des Filmens (nämlich die photographische Duplikation) bewirkt die Integration von Bedeutungsebenen in das Endprodukt Film, deren interne Struktur jedoch afilmisch und den allgemeinen kulturellen Paradigmen unterworfen bleibt.“¹²⁹

Die Codes, die dem Kulturbereich angehörig und im Film impliziert sind, benennt Metz als „nichtspezifische Codes“. Als Beispiel bezieht sich Monaco die Mordszene in Hitchcocks *Psycho*¹³⁰: unser Verständnis des Mords steht in Verbindung zu nichtspezifischen Codes, während die Art der Morddarstellung von spezifischen Codes abhängig ist. Metz betont dabei

124 Friedrich Knilli (Hg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*. München 1971, S.17ff zit. Eberhard Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, München 1990, S.75.

125 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S.45.

126 Vgl. Robert Stam: Film Language/Specificity in: Robert Stam / Toby Miller (Hg.): *Film and Theory: An Anthology*, Malden u. a. 2000, S.33.

127 Günther Bentele: Filmsemiotik in der Bundesrepublik Deutschland. Entwicklung und Gegenwärtige Positionen, S.126 In: *Zeitschrift für Semiotik* 2/80, S.119-138 zit. Eberhard Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, S.75.

128 Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 255 zit. Eberhard Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, S.75.

129 Christian Metz: *Semiotologie des Films*, München 1972, S.191.

130 *Psycho* (Alfred Hitchcock, USA 1960).

die Relevanz der Trennung von kulturellen Codes und filmischen Codes:

„vor allem muß sorgfältig betont werden, daß die einzigen Entitäten, die spezifisch oder nicht spezifisch für das cinéma sein können, Codes (Systeme) sind und daß ihre Besonderheit davon abhängt, ob diese Codes im Film den einzigen (oder zumindest bevorzugten) Ort finden, in den sie sich manifestieren, oder ob der Film sich im Gegenteil damit begnügt, diese Codes von anderen kulturellen Komplexen zu übernehmen.“¹³¹

Abschließend lässt sich konstatieren, dass Zeichensysteme intendieren zu verstehen was hinter dem Sichtbaren steckt, d.h. Nichtsichtbare Strukturen sichtbar zu machen, denn „je besser man ein Bild liest, desto besser versteht man es und umso mehr Macht hat man darüber.“¹³²

3.2.1. Zeichensystem

Exkurs Codes

Den filmischen Zeichen übergeordnet steht zunächst das Grundgerüst eines jeden Films, die sich ebenso in Codes systematisch darstellen lassen: Bewegung, Montage und Narration.

Der Videokünstler und Semiotiker Thierry Kuntzel skizziert drei Kategorien einer groben Klassifizierung der Anwendung von filmspezifischer Codes im klassischen narrativ-repräsentativem Kino¹³³:

1. Der Bewegungs-Code: Er bezeichnet die Bewegung innerhalb einer Einstellung sowie die Geschwindigkeit dieser. Die variable Geschwindigkeit ist in den meisten Fällen so geregelt, dass sie die Illusion eines zeitlichen wie räumlichen Realitätseffekts erzeugt.
2. Der Montage-Code: Diesem liegen filmische Regeln zugrunde die für den Effekt eines homogenen Ablaufs und einer zeitlichen und räumlichen Vereinheitlichung sorgen.

131 Christian Metz: *Sprache und Film*, Frankfurt/M. 1973, S.44 zit. Eberhard Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, S.77.

132 James Monaco: *Film verstehen*, S.170.

133 Vgl. Thierry Kuntzel: Notizen über den filmischen Apparat in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S. 202f.

Das bedeutet die Rücksichtnahme auf bestimmter Gesetzmäßigkeiten wie die Kadrierung (z.B. die Verwendung von *establishing shots*) oder der Montagerhythmus bzw. die sinngemäße Reihenfolge von Einstellungen (z.B. die Schuss-Gegenschuss-Technik bei Dialogen).

3. Der narrative Code: Er kennzeichnet die narrativen Abläufe und stilisiert die Handlungssequenzen und – stränge zu einer ganzheitlichen Diegese und einem hermeneutischen Verständnis.

3.2.1.1. Signifikant und Signifikat

Ein wesentlicher Punkt des Films als audiovisuelles Kommunikationssystem liegt in der Prämisse, dass der Film niemals Dinge darstellt, sondern ausschließlich eine spezifische Sichtweise von Dingen zeigt. Das Objekt impliziert nicht nur, was der/die FilmemacherIn innerhalb der Kadrierung bestimmt, sondern auch wie er/sie es organisiert und wählt. Damit legt er auch die Anschauung des Subjekts über den Gegenstand sowie die Beziehung des Subjekts zum Gegenstand fest.¹³⁴ Ein Objekt (beispielsweise ein Apfel) im Bild liegt einer künstlichen Gestaltung zugrunde. Filmische Zeichen haben eine, vom/von der FilmemacherIn bestimmte, und von soziokulturellen Aspekten abhängige, „bedeutungskonstitutive Funktion“.¹³⁵ Das besondere des filmischen (und fotografischen) Zeichensystems ist, dass Signifikant und Signifikat nahezu identisch sind. Denn der bildliche Signifikant eines Apfels ist viel näher an der Realität, als das Wort Apfel - das Bild (Signifikant) hat eine direkte Verknüpfung zu dem was es bezeichnet (Signifikat). Deswegen bezeichnet man Zeichen im Film als Kurzschluss-Zeichen.

134 Vgl. Eberhard Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, München 1990, S. 42f und vgl. Bela Balász: Zur Kunstphilosophie des Films in: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*, Frankfurt/M. 1982, S.166 in: Eberhard Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, S. 43.

135 Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, S. 43.

In literarischen Werken bildet die Konstruktion der Beziehungen von Signifikant zu Signifikat den Hauptbestandteil ihrer Kunstfertigkeit und der Signifikant (der Apfel) lebt von der Vorstellungskraft des Lesers. Im Unterschied dazu macht gerade das Kurzschluss-Zeichen im Film, also die Übereinstimmung von Signifikant und Signifikat, die Erfassung der Konstruktion des filmischen Bildes so schwierig, da das Zeichen mit seiner Bedeutung verschmilzt.¹³⁶ So zitiert Monaco Metz: „Ein Film ist schwer zu erklären, weil er leicht zu verstehen ist.“¹³⁷ Monaco erschließt dafür zwei Gründe: Zum einen wird das filmische Bild eines Objekts (zum Beispiel einer Rose) nie mehr und nie weniger sein als das Bild dieses Objekts (der Rose), während beispielsweise in der Linguistik der Wortstamm weiterentwickelt werden kann oder andere Bedeutungen trägt, wie zum Beispiel das englische Wort „rose“ auch als Name zu verstehen sein kann.¹³⁸ Nachdem im filmischen Zeichen aber keine bzw. kaum Differenz zwischen Signifikant und Signifikat besteht, ist die Konnotation der Denotation die bedeutungstragende Sprache.

Wie ist nun die Beziehung des Subjekts zu den Signifikanten? Dem ausgeführten Beispiel mit der Rose, liegt zugrunde, dass das Subjekt eine Wirkung der Signifikanten ist. Ohne Signifikanten ist das Subjekt ein leerer Ort. Durch Signifikanten erlangt das Subjekt eine Sinngebung. So kommt es, dass „ein Signifikant ein Subjekt für einen anderen Signifikanten [repräsentiert].“¹³⁹ Der Begriff der Repräsentation verweist auf die imaginäre Dimension sowie auf die passive Positionierung des Subjekts der linguistischen Signifikanten.¹⁴⁰ Die Besonderheit der Kurzschluss-Zeichen liegt jedoch darin, dass sie näher an individuelle Assoziationsketten des Zuschauersubjekts und das Subjekt dadurch in eine aktive Position gelangt. Denn „der kinematographische Signifikant ist wahrnehmbar (visuell und auditiv)“¹⁴¹, so Metz. Darüber hinaus entsteht durch die Verbindung der Assoziation und dem Signifikant (der Rose) eine Projektion, ein Hervorrufen innerer Bilder, die mit dem Leben des Subjekts in Zusammenhang stehen und potentiell unter segmentierter Suggestion des filmischen Inhalts

136 Vgl. Monaco: *Film verstehen*, S.168ff.

137 Christan Metz: *Le cinéma: langue ou langage?* In: Ebd., *Essais sur la signification au cinéma*, Vol. 1, Paris 1978, S.74 zit. James Monaco: *Film verstehen*, S.170.

138 Ein weiteres Beispiel wäre das Wort „Fleisch“.

139 Jeanne Granon-Lafon: *La topologie ordinaire de Jacques Lacan*; *Pint hors ligne*, Paris 1985 zit. Widmer: *Subversion des Begehrens*, S.55

140 Vgl. Widmer: *Subversion des Begehrens*, S.54f.

141 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.44.

weitergesponnen werden kann.¹⁴²

3.2.1.2. Syntagma und Paradigma

Die Auseinandersetzung mit der Denotation und Konnotation eines filmischen Bildes ist nicht nur konstitutiv für das Verständnis der Bedeutung eines Films, sondern auch unabdingbar um die Motivation des filmischen Kurzschluss-Zeichens zu definieren und systematisieren.

Filmische Konnotationen (sprachliche, gestische, musikalische, vestimentäre) haben drei mögliche Bedeutungsträger: es ist zwischen kulturell bedingten, filmspezifisch und autobiographisch bedingten Konnotationen zu unterscheiden. Wie bereits erwähnt, sind kulturell bedingte Bedeutungszuschreibungen bei Metz unter *nichtspezifischen* Codes zu kategorisieren. Die spezifischen filmischen Konnotationen lassen sich in zwei Bedeutungsachsen ordnen: paradigmatische und syntagmatische Konnotationen. Der Filmwissenschaftler James Monaco konstatiert, dass sich die Kunstfertigkeit des Films aus den Gestaltungsmöglichkeiten Syntagma und Paradigma ableitet:

„Tatsächlich hängt der Film als Kunst völlig von diesen zwei Auswahlmöglichkeiten ab. Nachdem ein Filmemacher sich entschieden hat, was er filmen will, sind die zwei zwingenden Fragen, wie er dies filmen soll (welche Wahlen er trifft: die paradigmatische) und wie er diese Aufnahmen präsentieren soll (wie er sie montiert: die syntagmatische).“¹⁴³

Paradigma und Syntagma verorten die „sprachlichen Merkmale, die sich gleichsam als Verwendungsregeln auf Aussagen innerhalb und außerhalb der Sprache anwenden lassen.“¹⁴⁴ Deleuze beschreibt die paradigmatische Struktur als „Disjunktion zwischen Einheit *in praesentia* und vergleichbaren Einheiten *in absentia*“¹⁴⁵. Das Paradigma bezeichnet die Auswahl des einzelnen Filmbildes mit seiner Einstellung und Kadrierung aus einer Menge ersetzbarer Aufnahmen. Am Beispiel der Rose, wäre eine Aufnahme mit der Untersichtperspektive ersetzbar durch eine Aufnahme derselben Rose in der Perspektive der Übersicht, die Bedeutung jedoch würde sich ändern. Die Denotation bleibt unverändert,

142 Vgl. Monaco: *Film verstehen*, S. 170.

143 Monaco: *Film verstehen*, S.174.

144 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S.42.

145 Ebd., S.42.

während die konnotative Ebene der beiden perspektivischen Einstellungen differieren. Als Kommunikationsmittel funktioniert sie indem die Einstellung „die kleinste narrative Aussage“¹⁴⁶ bildet.

Die syntagmatische Ebene („Konjunktion von aufeinander bezogenen Einheiten *in praesentia*“¹⁴⁷) kennzeichnet die Zusammengehörigkeit und Anpassung des Ablaufs einzelner Einstellungen zu einer Aussage. Es erschließt sich im filmischen Kontext aus der Reihenfolge der Einstellungen und bezeichnet die lineare narrative Struktur des Films.¹⁴⁸

Um die unterschiedlichen Arten von Denotation und Konnotation zu beschreiben, entwickelt Peter Wollen eine Systematik in Anlehnung an den Philosophen Charles Sanders Peirce. Die Besonderheit der Semiotik von Peirce liegt in seinem Fokus auf die Bilder und ihre Kombinationen ohne ihre sprachlichen Bestimmungen zu implizieren. Seine Teilung in drei Arten von Bildern, die er nicht nur nach Ordinalklassen (die Erste, die Zweite, die Dritte) benennt, sondern auch Kardinalklassen (zwei in der Zweiten, drei in der Dritten) bilden, nimmt Peirce wie folgt vor: Die Erstheit ist ein ausschließlich selbstreferenzieller Verweis, eine Qualität oder ein Vermögen. Deleuze nennt hier das Beispiel der Proposition „Rot“: „Du hast das rote Kleid angezogen.“ Die Zweitheit ist ein selbstreferentieller Verweis, der ausschließlich durch eine andere Sache stattfindet. Deleuze benennt hier die Reaktion auf die Aktion. Die Drittheit ist ein selbstreferentieller Verweis, der ausschließlich dadurch zustande kommt eine andere Sache in Beziehung zu setzen. Als Beispiel führt Deleuze die Relation, das Gesetz und das Notwendige an.¹⁴⁹

Die Kombination aus diesen drei Bildarten ergibt ein Zeichen. Jedoch ist diese Kombination nicht willkürlich:

„das Zeichen ist ein Bild, das für ein anderes Bild (seinen Gegenstand) steht, und zwar im Verhältnis zu einem dritten Bild, das dazu den ‚Interpretanten‘ verkörpert, welcher seinerseits zum Zeichen wird, und so weiter ad infinitum. Aus der Kombination der drei Bildmodi und der drei Zeichenaspekte gewinnt Peirce neun Zeichenelemente und zehn korrespondierende Zeichen (denn nicht alle Kombinationen der Elemente sind logisch möglich).“¹⁵⁰

146 Ebd., S.41.

147 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S.42.

148 Vgl. Monaco: *Film verstehen*, S.173f und 500f.

149 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S.47.

150 Ebd., S.48

Peter Wollens Weiterentwicklung dieser Ordnung im filmspezifischen Sinne von Zeichen teilt sich ebenso in drei Arten. Ein filmisches Zeichen kann entweder ein Icon, ein Index oder ein Symbol sein. Das Icon ist ein Zeichen, in der Signifikant das Signifikat durch seine Ähnlichkeit zu ihm repräsentiert¹⁵¹, also ein klassisches Kurzschluss-Zeichen. Wollen hat das Icon in zwei Subkategorien geordnet: Bilder (z.B. Portraits) und Diagramme.¹⁵² Als ein Index-Zeichen formuliert Wollen „a sign by virtue of an existential bond between itself and its object“¹⁵³. Er differenziert zwei Arten von Indizes, nämlich technische und metaphorische Indizes. Ein technischer Index ist beispielsweise eine Uhr als Index der Zeit. Der metaphorische Index wäre die Aufnahme eines schaukelnden Gangs um zu vermitteln, dass der Darsteller ein Matrose ist. Demnach ist in beiden Subkategorien die kontextuelle Bedeutung bzw. Konnotation dem Zeichen inhärent. Das Symbol ist ein, angelehnt an Saussures Symbolauffassung, beliebiges Zeichen dessen Konnotation ausschließlich einer Konvention, und nicht etwa der Ähnlichkeit des Signifikanten zum Signifikat, entspricht: „A symbolic sign demands neither resemblance to its object, nor any existential bond with it.“¹⁵⁴ Es bildet die Basis der geschriebenen Sprache: „You can write down the word ‚star‘, but that does not make you the creator of the word [...]. The word lives in the minds of those who use it. [...] It is conventional and has the force of law.“¹⁵⁵

Der Film beinhaltet alle drei Kategorien von Zeichen, die auch in Kombination auftreten können und Bedeutungskonstrukte konstituieren.

151 Monaco: *Film verstehen*, S.175.

152 Wollen: *Signs and Meaning in the cinema*, Bloomington 1972, S.122.

153 Ebd., S.122.

154 Ebd., S.123.

155 Ebd., S.123.

3.3. Film als Träger der symbolischen Ordnung: das Reich des Imaginären

„der Film ist grundsätzlich onirisch (das heißt, er lebt aus dem untergeordneten Unterbewußtsein der Traumwelt) durch die Elementarität seiner Archetypen (gewohnte und damit unbewußte Aufnahme der Umwelt, Mimik, Gedächtnis, Träume) und durch den grundsätzlichen Vorrang eines prägrammatikalischen Zustands *der Objekte als Symbole der visuellen Sprache*.“¹⁵⁶

Der topologische Aufbau Lacans Psychoanalyse - insbesondere des Symbolischen, der Identifizierung, des Begehrens, des Genießens („jouissance“) und der Phantasmen - erlauben es, ihr Anwendungsgebiet auf die filmische Horizonte auszuweiten. Es liefert Bausteine für neue Perspektiven auf das Medium Film in filmwissenschaftlichen Diskursen: das Kino als systematische Reproduktion des Modells der symbolischen Ordnung (der sprachlichen Zeichen), als eine Zuflucht in die Welterfahrung des Imaginären (des Visuellen). Eine der umfassendsten Theorien hierzu bietet Christian Metz' *Der imaginäre Signifikant*¹⁵⁷. Der Titel bringt bereits zum Ausdruck, dass es sich um imaginäre Elemente des Kinos sowie um die Rahmenbedingungen des Wahrnehmungsregimes handelt. Jedoch geht es hierbei nicht um die Fähigkeit des Kinos Imaginäres darzustellen, sondern darum, dass „es von Anfang an imaginär *ist*, wodurch es sich als Signifikant konstituiert.“¹⁵⁸ Es konstituiert sich insofern als Signifikant, als dass ein Zeichen das kleinste Teilchen ist, Denk- und Empfindungsprozesse zu evozieren, welche dadurch, dass sie durch Imaginäres hervorgerufen werden, selbst imaginär sind.

Das Kino lässt sich nach Metz in zweierlei Hinsicht als eine Technik des Imaginären festlegen: im wörtlichen Sinne einer fiktionalen Diegese und einer technischen Reproduktion der Wirklichkeit, welche imaginäre und fiktive Charakteristika impliziert. Und im Sinne des bereits erläuterten Begriff von Lacan des Imaginären, auf das sich Metz zur Bildung seiner Theorien stützt. Also die grundlegende Täuschung des Ichs - „die Bildung des Ichs durch die

156 Pier Paolo Pasolini: Die Sprache des Films, S.50 zit. Opl: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, S.74.

157 Das Original erschien 1977 in Paris unter dem Titel „Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma“.

158 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.45.

Identifizierung mit einem Phantom, einem Bild¹⁵⁹, die Entfremdung des Subjekts durch sein Spiegelbild. Metz postuliert, dass der psychoanalytische Termini des Imaginären durch die Kinoleinwand als Spiegel reaktiviert wird. In dieser Reaktivierung wirkt die Leinwand als Spiegel „wie ein regelrechtes psychisches Ersatzteil, eine Prothese unserer ursprünglich getrennten Gliedmaßen“¹⁶⁰. Die Schwierigkeit besteht darin, „die innige Verknüpfung dieses Imaginären mit den Windungen des Signifikanten, mit der semiotischen Prägung des Gesetzes (hier: der kinematographischen Codes), etwas genau zu erfassen.“¹⁶¹

Das Symbolische findet seine Wirksamkeit nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb der Filme. Identifikationsmechanismen, Phantasmen, Objekte des Begehrens entfalten sich in symbolischen Vorgängen und leiten sich aus diesen ab. Um der Schwierigkeit das Imaginäre zu erfassen entgegenzusteuern ist „das Imaginäre ist auch das, was es *wiederzufinden* gilt, eben um nicht darin zu versinken.“¹⁶²

3.3.1. Identifikationsmechanismen

Insbesondere Lacans Verständnis von Strukturen der Identifikation erlaubt es Einblicke in die Verortung des Subjekts in der Narration zu bekommen. Die Prozesse der Identifikationsmechanismen finden Instrumente, um sich entfalten zu können und damit einen Teil der Grundlagen der Konstituierung des Subjekts.

Widmer konstatiert ausgehend von ersten Identifizierungen im Kleinkindalter, dass auf die sprachlich strukturierte Frage „Wer bin ich?“ sich der erste Anreiz einer Antwort als inneres Bild einstellt. In Sigmund Freuds Psychoanalyse scheint die Visualisierung nicht von Gewicht zu sein - Gedächtnisses, Urteil und Erinnerung werden durch ihrer affektiven Steuerungen gelenkt. Lacan vollzieht mit Orientierung an Freud eine Weiterentwicklung, da es dem

159 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.16.

160 Ebd., S.14.

161 Ebd.

162 Ebd.

Erfassen des Gedächtnisses nicht gerecht werden würde,

„wenn wir hier nicht den Begriff des Bildes einführen. Wenn man setzt, dass eine Serie von Bahnungen, eine Folge von Erfahrungen in einem als einfach lichtempfindliche Platte begriffenen psychischen Apparat ein Bild auftauchen lässt, versteht' sich von selbst, daß sich, sobald dieselbe Serie durch einen neuen Reiz, einen Druck, ein Bedürfnis reaktiviert wird, dasselbe Bild reproduziert. Anders gesagt, jede Stimulation tendiert dazu, eine Halluzination zu produzieren.“¹⁶³

Das bedeutet, dass der Prozess der Identifikation immer auf einer visuellen Ebene stattfindet – man identifiziert sich mit einem Bild (von sich selbst, durch das Ideal-Ich und durch den internalisierten Blick des Anderen auf sich selbst). Dieses Bild ist unter anderem durch Erfahrungen konstituiert, die, nach Lacan, ebenso als Bild manifestiert werden. Nun ist jede visuelle (filmische) Stimulation ein potentiell Hervorrufen eigener Erinnerungsbilder. Dadurch, dass die Stimulierung selbst eine (Film-)Erfahrung ist, hat sie in Verbindung mit der Erinnerung an eine vergangene Erfahrung, eine verstärkte suggestive Wirkung auf das Subjekt.

3.3.1.1. Zwei Formen der Identifikation

Nach Reckwitz können Formungen des Subjekts in zwei grundlegend unterschiedliche Kategorien geordnet werden, die nahezu deckend mit Metz' Differenzierung der primären und sekundären Identifikation sind. Die Erste kommt dadurch zustande, dass der Rezipient durch technische Möglichkeiten sowie bestimmten narrativen Strukturen des Films, eine Haltung einnimmt, in der visuelle Reize als reale empfunden wird. Durch die Simulation durchläuft man Wahrnehmungsprozesse, die durch visuelle Bilder einen Erlebnis- und/oder Erfahrungsgehalt erzeugen.¹⁶⁴ Albert Michotte, der sich mit der Erzeugung des phänomenologischen Realitätseindrucks des filmischen Bildes und dessen perzipierenden Zuschauersubjekt auseinandersetzte, resümiert das Zustandekommen des Realitätseffekts zum

163 Jacques Lacan: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II*. Weinheim u. a. 1991, S.133 zit. Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich u. a. 2007, S.62.

164 Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.386.

einen durch die psychologische Tatsache des Glaubens an die Realität eines Objekts oder Szenarios (anders gesagt: des Signifikanten, der Signifikantenkette) des Subjekts, sowie durch die perzipierte Darstellung, die eine Realität repräsentiert.¹⁶⁵

Für die beiden Aspekte konstitutiv beschreibt er die Bewegung, denn erst durch perspektivische Veränderung und Tiefe wird die glaubwürdige Körperlichkeit auf der flachen Leinwand erzeugt, was er als „Faktor der Dissoziation“¹⁶⁶ benennt. Metz nennt diese Form der Identifikation die primäre kinematografische Identifikation und konstatiert: „In der Tat kann der Zuschauer, indem er sich mit sich selbst als Blick identifiziert, nicht anders, als sich auch mit der Kamera zu identifizieren.“¹⁶⁷ Dem geht voraus, dass der Zuschauer sich im Wahrnehmungsprozess als transzendentes Subjekt mit sich selbst identifiziert. Des weiteren zeigt sich, dass die primäre Identifikation, die Identifikation mit filmischen Figuren (die sekundäre kinematografische Identifikation) nicht ausschließt. Vielmehr gilt die primäre Identifikation als eine Art Auslöser für weitere Identifikationen.¹⁶⁸

Der zweite Identifikationsmechanismus besteht darin, die Realität mit dem selben Blick zu betrachten, wie Filme betrachtet werden. In Metz Terminologie ist die sekundäre Identifikation die Fähigkeit, sich mit der Figur der Fiktion zu identifizieren.

Äquivalent dem Ich-Ideal von Lacan (Bestrebung nach einer Idealvorstellung) begegnen wir der Identifikation mit Filmfiguren genauso wie den realen Personen, die Ideale für uns darstellen.

„In der Filmrezeption übt sich der nach-bürgerliche Habitus damit in einer neuen Haltung zu den Subjekten: Personen existieren allein oder zumindest primär in ihren sichtbaren *performances*¹⁶⁹, in ihren körperlichen Akten, in ihren Gesichtern, Gesten und Bewegungen, in der Weise, wie sie sich kleiden, wie sie sprechen, wie sie gehen, wie sie sich verhalten.“¹⁷⁰

165 Vgl. Albert Michotte van den Berck: Le caractère de ‚réalité‘ des projections cinématographiques, S. 250 in: *RIF* 3/4, 1947, S. 250 in: Silvia Kling: *Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept*, Tübingen 2013, S.72.

166 Albert Michotte van den Berck: Le caractère de ‚réalité‘ des projections cinématographiques in: *RIF* 3/4, 1947, S. 258 in: Kling: *Filmologie und Intermedialität*, S.72.

167 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.49.

168 Vgl. Christa Blüminger: Bild und Wort in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S.147.

169 Hier: Handlungen.

170 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.387.

Es findet ein Prozess der Fremd- und Selbstbeobachtung statt, welcher der audiovisuellen Medienkultur inhärent ist und im Subjekt internalisiert ist. Das Subjekt identifiziert sich mit der Figur und verinnerlicht die filmische visuelle Wirklichkeit, wodurch sich der Blick in der Realität verändert. Mit dem Blick entstehen und verändern sich Beurteilungen des Subjekts. Die mit dem beobachtendem Blick einhergehenden Bewertungen des Gesehenen, werden als Erfahrung aufgenommen – moralische, ästhetische, kommunikative, geschlechtsspezifische, emotionale Aspekte der Filmerinnerung haben eine Auswirkung auf reale Situationen. Reckwitz konstatiert: „Die Filmbetrachtung übt das nach-bürgerliche Subjekt damit in der imaginativ-voyeuristischen Aufladung der (Subjekt-)Bilder, aus denen die Realität des Sichtbaren besteht.“¹⁷¹ Der Rezipient ist in der Rolle eines Beobachters, in der er die Situation, Darstellungen, Bewegungen und alle sichtbaren Details studiert und lernt, „Subjekte als Träger von Qualitäten der Körperbewegung, von guten oder weniger guten Darstellungen zu betrachten.“¹⁷² Der Körper, sowie Körperbewegungen und Verhaltensnormen des Körpers, sind mit gesellschaftlichen Konnotationen und Vorbestimmungen besetzt.¹⁷³

Dabei orientiert sich das Subjekt unter anderem nach Wunscherfüllungen:

„Die Filmrezeption übt den nach-bürgerlichen Habitus damit nicht allein in einem Verständnis des Realen als das Sichtbare, sondern auch im Verständnis des Bildhaften als das Imaginationsoffene, damit in der aufmerksamen Beobachtung der Oberflächen, vor allem von Personen, als der eigentlichen Realität und in der Ausbildung von Fähigkeit, diese Bilder als Spielfläche skopophiler Imaginationen, bisher unerfüllter Wünsche zu behandeln.“¹⁷⁴

Anders formuliert bedeutet das, dass filmische Signifikanten in ihrer Fantasieanregenden Funktion zu Wunschbesetzungen einladen:

„die filmischen Bildersequenzen in ihrer Vielfältigkeit von Handlung, Kameraführung, Personen, Farbe, Ton, Music etc. eine Offenheit von Signifikanten, die der Rezipient mit kontingenten Signifikanten, mit verschiedenen Fantasien und Wünschen besetzen kann; die

171 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.389.

172 Ebd., S.387.

173 Wir wir später sehen werden, erarbeiteten Guattari und Deleuze das Gegenkonzept mit dem Terminus des „organlosen Körpers“, dem keinerlei Vorbestimmungen inhärent sind. Es ist organisationslos um sich autonom selbst zu organisieren.

174 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.389.

weibliche Hollywood-Hauptfigur etwa eignet sich als Identifikationsgegenstand für weibliche wie männliche Rezipienten.¹⁷⁵

Die Erfassung der Realität als etwas Bildhaftes stattet die filmischen Kurzschluss-Zeichen mit einem Eigenleben in der Wirklichkeit aus. Elsaesser konstatiert, dass sich aus bestimmten Kultfilmen eine „verselbstständigte [...] populäre Imagination“¹⁷⁶ entwickelt: „Kultfilme sind keine Filme mehr, die mit der Vorführung zu Ende sind, sondern sie heften sich den Zuschauern an, um Bewusstsein und Phantasie zu besetzen und führen schließlich ein Eigenleben“¹⁷⁷. Als Beispiele nennt er berühmte Filmzitate („Dies ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft“ aus *Casablanca*¹⁷⁸) und Modeaccessoires (die kniehohen Stiefel aus *Pretty Woman*¹⁷⁹). Sie führen ein Eigenleben in einem kollektivem Gedächtnis, als wären sie nicht fiktiv.

Die Prämisse dafür, dass sich ein Eigenleben der filmischen Zeichen entwickeln kann, resultiert zum einen aus den affektiven Identifikationsmechanismen, und zum Anderen daraus, dass der Rezipient eine „Zerstreuung“ erfährt, die Reckwitz als ein „Sich Gefangennehmenlassens durch Erlebnisse des Außeralltäglichen“¹⁸⁰ beschreibt. Weiterführend konstatiert er:

„Die Haltung des Sich-Zerstreuenslassens – die auch eine Zerstreuung des Subjekts im Sinne einer vorübergehenden Ausschaltung der Selbstreflexion eines Ichs zugunsten des reinen, fremdreferentiellen Blicks („gaze“) bedeutet – setzt voraus, dass die Sequenz von Bildern und Tönen nicht als realistische Abbildung verfolgt wird, sondern zur Spielfläche von Fantasien und Begehren des Rezipienten wird.“¹⁸¹

Mit der „imaginativ-voyeuristischen“ Positionierung, nimmt das Subjekt eine geistige Haltung ein, die ein voyeuristisches Entfalten im Zuge des Genießens („jouissance“) impliziert. Lacan bezeichnet *jouissance* als das Genießen, das sich im imaginären Feld befindet. Das bedeutet es entsteht ein Genuss durch Imaginationen, wie beispielsweise der Genuss einen Film zu sehen oder der Genuss in Phantasien zu schwelgen, welche filmische

175 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.389.

176 Elsaesser / Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S.191.

177 Ebd.

178 *Casablanca* (Michael Curtiz, USA 1942).

179 *Pretty Woman* (Garry Marshall, USA 1990).

180 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.389.

181 Ebd.

Bilder hervorrufen. Durch die Dauer und Dramaturgie (Kadrierung) des Films kann sich der beobachtende Blick und der Genuss am Beobachten entfalten, was die Identifizierung und den Realitätseffekt begünstigt.

3.3.2. Die Leinwand als Spiegelbild

Dass trotz weitreichenden imaginativen Aufladungen des Subjekts, die sekundäre Identifikation ohne den bewussten Einsatz technischer Filmmittel nicht möglich wäre, zeigt dass die primäre Identifikation der sekundären vorausgehen muss. Das bedeutet, das Subjekt identifiziert sich im Zuge der sekundären Identifikation (mit der Filmfigur) zunächst mit dem kinematografischen Apparat, denn „das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt“¹⁸², wie Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* formuliert. Der Blick wird zu einem Instrument der Erfassung ästhetischer Oberflächen:

„Wenn die Realität, welche die Filme vermitteln aus einer Sequenz von visuellen Bildern (und Tönen) besteht und diese Sequenz als wirklichkeitsgetreu akzeptiert wird, dann kann die Realität der Lebenswelt des Alltags generell als eine solche der Sequenz visueller Bilder aufgefasst werden: als eine Ordnung des Sichtbaren.“¹⁸³

Dieser Gedanke lässt sich durch Henri Bergsons Ausführung eines „inneren Kinematographen“ erweitern:

„Von der vorübergleitenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf, und weil diese die Realität charakteristisch zum Ausdruck bringen, genügt es uns, sie längs eines abstrakten, gleichförmigen, unsichtbaren, auf dem Grunde des Erkenntnisapparats liegenden Werdens aufzureihen... Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung, Sprache, sie alle verfahren so. Ob es sich nun darum handle, das Werden zu denken oder auszudrücken, ja, es wahrzunehmen – wir tun nichts weiter, als einen inneren Kinematographen in Tätigkeit zu setzen.“¹⁸⁴

182 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 1963, S.24.

183 Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S.387.

184 Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1921, S.309 zit. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/M. 1989, S.14.

Als visuelle Oberfläche, äquivalent dem Spiegel, kann eine Ordnung des Sichtbaren ein Indikator für den inneren Kinematographen sein. Christian Metz postuliert: „Das Wahrnehmen ist wirklich (das Kino ist nicht das Phantasma), doch das Wahrgenommene ist nicht der Gegenstand, sondern sein Schatten, sein Phantom, sein Double, seine *Nachbildung* in einer neuen Art Spiegel.“¹⁸⁵ In diesem Sinne lässt sich die These des Spiegelstadiums Lacans auf die Leinwand als Spiegel übersetzen, mit dem Unterschied, dass sich das Subjekt nicht mit dem (idealisierten) Selbst identifiziert sondern „nur noch mit etwas Sehendem: sein Abbild erscheint nicht auf der Leinwand, die primäre Identifizierung ist nicht mehr um ein Subjekt-Objekt konstruiert, sondern um ein reines, all- sehendes und unsichtbares Subjekt.“¹⁸⁶

Dennoch konstatiert dieser Vergleich zum einen das Zustandekommen der Identifikationsmechanismen, indem sich das Zuschauersubjekt mit den ProtagonistInnen identifiziert, sowie zum anderen das Begehren, da die Filmfiguren die Position des Ich-Ideal (Spiegelbild) einnehmen. Die Besonderheit der Gemeinsamkeit liegt in der Abwesenheit des Subjekts:

„Der Zuschauer ist auf der Leinwand nicht anwesend: Im Gegensatz zum Kind vor dem Spiegel kann er sich nicht mich selbst als Objekt identifizieren, sondern nur mit Objekten, die ohne ihn da sind. [...] Hier befindet sich das Wahrgenommene voll und ganz auf seiten des Objekts, und nichts entspricht mehr dem eigenen Bild, dieser einzigartigen Mischung von Wahrgenommenem und Subjekt, vom anderen und von mir, eben dieser Gestalt, die dazu diente, sie voneinander zu unterscheiden. Im Kino ist immer der andere auf der Leinwand; und ich bin da, um ihn zu betrachten. Ich nehme in keiner Weise am Wahrgenommenen Teil, ganz im Gegenteil, ich bin all-wahrnehmend [...] weil ich völlig auf seiten der wahrnehmenden Instanz bin: abwesend von der Leinwand, doch sehr wohl anwesend im Saal, ganz Auge und ganz Ohr, [...] die *konstituierende* Instanz des kinematographischen Signifikanten (*ich* mache den Film).“

Metz begründet das Zustandekommen der Identifizierung trotz der Abwesenheit auf der Leinwand, durch die bereits durchlebte Erfahrung des Spiegelstadiums, was ihn dazu befähigt „eine Objektwelt zu konstituieren, ohne sich zuerst selbst darin erkennen zu müssen.“¹⁸⁷

Deshalb ist nach Metz

„die fiktionale Welt des Films in ihrer Fülle dem Blick des Zuschauers zugänglich, weil dieser eben nicht Teil der diegetischen Filmwelt ist, weil er nicht, wie im Spiegel, seinem Bild begegnet. Anhand der Blickkonstellationen im Film und dem dadurch imaginär konstruierten

185 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.46.

186 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.77f.

187 Ebd., S.47.

Raum vor der Leinwand konnte Metz darlegen, wie sich der fiktive filmische Raum und der reale Zuschauerraum des Publikums zu überlagern beginnen und wie der Zuschauer so als wahrnehmende Instanz in den Film integriert wird.¹⁸⁸

Darüber hinaus, wird das *Ich* im Spiegelstadium erst zum Subjekt indem es zur sprachlichen Äußerung befähigt wird. Davon abgeleitet, ließe sich die Kinosituation erst dann als reflektiertes Feld etablieren, nachdem das Zuschauersubjekt den dunklen Kinosaal verlassen hat und das Gesehene sprachlich kundtun kann. Denn während des Rezipierens verlangt die Institution Kino „nach einem unbeweglichen und schweigsamen Zuschauer, einem verborgenen Zuschauer, der sich konstant im Zustand herabgesetzter Motorik und gesteigerter Wahrnehmung“¹⁸⁹ und redundanter Perzeption befindet, die eine äußere Manifestation verlangt:

„Die Stellung des Ichs im Kino hängt nicht von einer wundersamen Ähnlichkeit zwischen dem Kino und den natürlich Eigenschaften der Wahrnehmung ab; im Gegenteil, diese ist von der Institution (der Apparatur, der Saalanordnung, dem geistigen Dispositiv und dessen Verinnerlichung) sowie von allgemeineren Eigenschaften des psychischen Apparates (wie der Projektion, der Spiegelstruktur usw.) vorgesehen und gekennzeichnet.“¹⁹⁰

Und damit lässt sich eine strukturelle, funktionelle und dynamische Bestrebung komplementieren: die Verschränkung des inneren Bildes und der Sprache. Die Sprache ruft innere Bilder hervor – Worte werden zu Vorstellungen, Phantasien und inneren Bildern¹⁹¹, deren Inhalt nicht gegenwartsorientiert ist und damit vom Hier und Jetzt löst.

„Bilder als Bilder einer bestimmten, subjektzentrierten Wirklichkeit erscheinen zu lassen, ohne den aktiven, zensurierenden und entstellenden Anteil an diesem Vorgang zu zeigen.[...] Beide sind von einer Wirkkraft bestimmt, die auf demselben Prinzip des Zusammenspiels von Symbolischem und Imaginärem ihre Realitätseffekte zeitigt.“¹⁹²

188 Manfred Pabst: *Bild, Sprache, Subjekt: Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari*, Würzburg 2004, S.80.

189 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.77.

190 Ebd., S.52.

191 Sigmund Freud spricht hiervon sogar von Halluzinationen.

192 Karl Sierek: *Psychoanalytische Filmtheorie* in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S.216f.

3.3.3. Suture

Der Begriff *Suture* entstammt aus der medizinischen Chirurgie und ist ursprünglich die Bezeichnung für das Vernähen einer offenen Wunde. Lacan übernahm den Begriff für sein psychoanalytisches Konzept der Subjektkonstituierung, um auf dessen Implikation der Subjektspaltung (durch das Ideal-Ich) hinzuweisen. Er bezeichnet die *Suture* als die Verbindungen zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen, als die in der Identitätsfindung entstandene Leerstelle, als der Mangel, den das Subjekt aufzufinden versucht um sich als ganzheitliches Subjekt behaupten zu können. Lacans Schüler Jacques Alain Miller hat den Begriff folglich weiterentwickelt und ihn als die „Beziehung des Subjekts zur Kette seines Diskurse“¹⁹³ reformuliert.¹⁹⁴

Jean-Pierre Oudart wandte den Begriff erstmals auf filmwissenschaftliche Diskurse an um die Positionierung des Zuschauersubjekts zu untersuchen. Mit seinem Beitrag *La Suture* in der Zeitschrift *Cinéthique* postuliert er, dass die Positionierung des Zuschauers einen impliziten Einfluss auf die Abbildung ausübt. Medienwissenschaftlerin Eva Hohenberger formuliert diesen Vorgang so, „daß der Betrachter das Sich-Bewusst-Werden seiner eigenen Existenz auf die im Bild dargestellten Figuren und Objekte überträgt und jenen unterstellt, Abbilder real existierender Personen, Gegenstände oder Landschaften zu sein.“¹⁹⁵

Darüber hinaus bezeichnet die *Suture* bei Oudart die Beziehung des Subjekts zu filmischen Signifikanten sowie die rezeptiven Prozesse unter der Berücksichtigung der Leerstelle syntagmatischer Reihenfolgen, in die der Zuschauer sich positioniert. *Suture* ist eine „Technik der Vernähung des Subjekts in die filmische Fiktion“¹⁹⁶.

„Nach Metz denkt sich der Zuschauer gleichsam an die Stelle des je abwesenden Kameraauges, schließt Lücke um Lücke und fügt Einstellung für Einstellung gemäß eines kognitiven Aktes zu einem homogenen Raum zusammen; seine eigene Wahrnehmung bildet die Nahtstelle (*Suture*), an der sich die disparaten Bilder (aller Einstellungen) zusammenfügen.“¹⁹⁷

193 Jacques Alain Miller: *Suture. Elements of the Logic of the Signifier* in: *Screen*, 18/4, 1977, S.25f zit. Pabst: *Bild, Sprache, Subjekt*, S.82.

194 Vgl. Pabst: *Bild, Sprache, Subjekt*, S.80.

195 Eva Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*, Hildesheim 1988, S.47 zit. Pabst: *Bild, Sprache, Subjekt*, S.81.

196 Elsaesser / Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S.132.

197 Pabst: *Bild, Sprache, Subjekt*, S.80.

Elsaesser und Hagener resümieren:

„Suture in der Filmtheorie ist, kurz gesagt, die ideologiekritische Wendung der ‚Continuity-Regeln‘ des klassischen Hollywood, um den Zuschauer derart in die Erzählung ‚einzunähen‘, dass die Illusion von Kohärenz und Kontinuität nicht nur in der äußeren Handlung, sondern auch für die verinnerlichte Subjektivität entsteht.“¹⁹⁸

Das bedeutet, die *Suture*-Theorie stellt zum einen den „Raummechanismus des Films“¹⁹⁹ ins Zentrum und zum anderen reflektiert sie die Subjektkonstituierung im Kontext der Positionierung des Rezipienten. Wesentlich dabei ist, dass die Suggestion des Zuschauersubjekts durch die Abbildungen diegetischer Filmwelten nicht auf die Konstruktion des/der FilmemacherIn basieren, sondern ausschließlich durch den Apparat und die Kinosituation entstehen.

Mit Metz betrachtet, bildet die imaginäre Visualisierung dessen, was zwischen syntagmatischen Schnitten abwesend ist, also die Leerstelle zwischen den Einstellungen, die Nahtstelle des *Suture*. Es bildet den Zusammenhalt einer homogenen Diegese und eines einheitlichen Raumes. Pabst komplementiert:

„Die kognitive Konstruktion eines homogenen Raumes durch den Zuschauer markiert präzise jene Rückkopplung der symbolischen Operation mit der vereinheitlichten Funktion des Imaginären, in der die erste täuschende Blendung durch das imaginäre, totale Bild fortwirkt.“²⁰⁰

Über die Abwesenheit schreibt Oudart: „Every filmic field is echoed by an absent field, the place of a character who is put there by the viewer's imaginary, and which we shall call the Absent One.“²⁰¹ Oudart bildet in der Homogenisierung des Raumes, durch die Positionierung des Zusehers, einen Fokus auf die Schuss-Gegenschuss-Technik. Die syntagmatisch organisierte Schuss-Gegenschuss-Methode integriert nicht nur den Zuseher in den Raum und die Diegese, sondern lässt ihn vor allem durch das *continuity editing* mit dem Blick der Filmfiguren identifizieren. Damit wird dem Zuschauersubjekt innerhalb der Struktur des *continuity editing* ein Platz zugewiesen, an dem er durch die Identifizierung den „Ort eines

198 Elsaesser / Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S.113.

199 Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparat‘ – ‚Semantik‘ – ‚Ideologie‘*, Heidelberg 1992, S.55.

200 Pabst: *Bild, Sprache, Subjekt*, S.81.

201 Jean-Pierre Oudart: Cinema and Suture (2006). In: The Symptom Online Journal for lacan.com. URL: http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html (12.01.2015).

abwesenden Anderen²⁰² einnimmt: „In classical cinema the field of the Absent One (and hence the cut that divides the shots) is not drawn to our attention, for the Absent One is consistently identified with the glance of a character that covers the cut.“²⁰³

Die Suture trägt durch die Abwesenheit einen doppelten Effekt in sich:

„Therefore the suture [...] has a dual effect. On the one hand it is essentially retroactive on the level of the signified, since it presides over a semantic exchange between a present field and an imaginary field, representing the field now occupied by the former - within the more or less rigid framework of the shot/reverse-shot. On the other hand, it is anticipatory on the level of the signifier: for, just as the present filmic segment was constituted as a signifying unit by the Absent One. that something or someone, replacing it, anticipates on the necessarily ‚discrete‘ nature of the unit whose appearance it announces.“²⁰⁴

Das bedeutet, dass der Zuschauer dazu angehalten ist, den Spalt des limitierten Blicks der Kadrierung und dem darüber hinaus laufendem imaginärem Feld zu füllen, und gleichzeitig ist dieser Vorgang bereits eine Implikation der filmspezifische Vorgehensweise, die es evoziert, dass der Raum vom allgegenwärtigen Zuseher kreiert wird. Es bezeichnet den Prozess des *Vernähens*.

Stephen Heath formulierte in *On Suture*²⁰⁵ eine Kritik der *Suture*-Theorie, die im Wesentlichen darauf aufbaut, dass die verwendeten Begrifflichkeiten nicht in einer historischen Kontextualisierung verwendet werden.²⁰⁶ Er bringt dieser ein Modell entgegen, dass die Positionierung und Identifizierung erst durch die „Interaktion mit der Signifikantenkette jeweils aktuell produziert“²⁰⁷. Zwar verortet Oudart die *Suture* in ihrer Konnexion von Subjekt- und Diskurstheorie, also die Beziehung des Subjekts zum Diskurs, jedoch stehen dabei die Signifikanten im Zentrum der Formation des Diskurses, ohne den Diskurs historisch zu beleuchten. Aus der Sicht Heaths ist *Suture* „eine *diskursrelative* Kategorie, und das Subjekt hängt nicht vom Signifikanten allgemein, sondern von tatsächlichen, konkreten und

202 Pabst: *Bild, Sprache Subjekt*, S.81

203 Jean-Pierre Oudart: *Cinema and Suture* (2006). In: *The Symptom Online Journal for lacan.com*. URL: http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html (12.01.2015).

204 Ebd.

205 Stephen Heath: *On Suture* in: Stephen Heath: *Questions of Cinema*, London u. a. 1981

206 Lacan selbst nahm nie Bezug auf historische Lokalisierungen seiner Termini.

207 Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*, S.69.

historisch differenten Diskursereignissen ab.“²⁰⁸

Es lässt sich abschließend anmerken, dass die *Suture* jedenfalls, obgleich bei Heath oder Oudart, jenes Element in der Filmpraxis ist, welches das Spiegelstadium für die Psychoanalyse darstellt – eine „Scheinidentifikation“.

3.3.4. Visuelle Lust: Seduktion und Begehren

Wesentliche Begriffe in der Auseinandersetzung mit der Subjektkonstitution durch Film sind die des Wunsches und des Begehrens sowie die Produktion und Befriedigung dieser. Im klassischen Modell der Psychoanalyse bei Freud bezeichnet der Wunsch „ein unwillkürliches, inneres Verlangen, das aus den existenziellen Bedürfnissen der Kindheit schöpft.“²⁰⁹ Lacan hat Freuds Wunschbegriff mit dem französischen „*désir*“ übersetzt, was nicht nur die Bedeutung des Wünschens sondern auch des Begehrens in sich trägt. Während der Wunschbegriff zielgerichtet und singular artikuliert, umfasst das Begehren eine kontinuierliche Kraft und Motivation. In Lacans Reformulierung der Psychoanalyse wird der Begriff des Wunsches durch den des Begehrens ersetzt. Wie bereits erläutert, wird bei Lacan das Begehren im Spiegelstadium ins Leben gerufen, wodurch die Struktur des Begehrens im Blick des Anderen liegt und somit ausschließlich von Außen konstruiert wird.

Im Kino wird dieses Begehren dort verortet, wo nach einer tieferen Befriedigung und/oder Wohlgefallen durch das Gesehene gesucht wird. Der Film ist ein Motor des Begehrens.

Die Verführung im Film ist geheimnisvoll, sie kann im Sinne des Brechens einer Erwartungshaltung auftreten und symbolisiert oft einen Tabubruch. Die Verführung ist etwas verheißungsvolles, das bisher imaginär existiert hat und nun (im Film: visuell materialisiert und affektiv) real wird. Hier findet sich die Analogie zum Traum wieder – zum einen sind Trauminhalt oft von Verführung und Begehren geprägt und zum anderen impliziert der

208 Vgl. Heath: *On Suture*, S.88ff zit. Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*, S.69.

209 Marcus Stiglegger: Verführung – Wunsch – Begehren. Seduktionstheorie des Films am Beispiel von Darren Aronofskys *BLACK SWAN* (USA 2010) in: Astrid Lange-Kirchheim / Joachim Pfeiffer (Hg.): *Film und Filmtheorie*, Würzburg 2014, S.53.

Moment der Verführung etwas Ekstatisches (nicht zwanghaft erotisch konnotiert), beinhaltet aber auch die Konnotation eines unsicheren Terrains.

Die Seduktionstheorie des narrativen Kinos bildet sich im Wesentlichen aus zwei Prämissen: zum einen ist der Film selbst ein Instrument der Verführung, da der Zuseher durch Einbindung (*Suture*) und Perzeption in die Narration verführt wird und verführt werden will. In dem Wunsch verführt zu werden liegt das Begehren. Zum anderen ist der Film ein transitorisches Vergnügen, dessen Ansätze der Befriedigung des Begehrens nach dem Anderen sich in der Lust am Sehen entfalten.²¹⁰ Der Blick und die Darstellung von Voyeurismus im Film sind hierzu die mächtigsten Mittel um im Sinne der Seduktion zu kommunizieren. Aber auch der Blick des Subjekts, der durch den dunklen (anonym) ausgerichteten Kinosaal und die zielgerichtete Aufmerksamkeit voyeuristische Elemente beinhaltet - oder wie Metz schreibt: „Der Schauende befindet sich in der Dunkelheit und die Lichtöffnung der Leinwand wirkt unweigerlich wie ein Schlüsseloch.“²¹¹ - ist konstitutiv für um verführt zu werden, denn „zu diesem Zweck wird er [der Film] gemacht: betrachtet zu werden, das heißt, ins Leben gerufen zu werden, durch nichts anderes als durch den Blick.“²¹²

Für Jean-Paul Sartre wird der Blick zwischen dem Subjekt und dem Anderen zu einem Machtinstrument:

„Wenn wir von der ersten Enthüllung des Anderen als *Blick* ausgehen, müssen wir anerkennen, dass wir unser unerfassbares Für-Andere-sein in Form eines Besessenwerdens erfahren. Ich werden vom Anderen besessen; der Blick des Andern gestaltet meinen Körper in seiner Nacktheit, lässt ihn entstehen, skulpiert ihn, erzeugt ihn, wie er ist, sieht ihn, wie ich ihn sehen werde.“²¹³

So wirft unser Blick auf das Objekt diesen Blick auf uns zurück. Mit Lacan gesprochen bedeutet das, dass

„auch wenn wir als Betrachter glauben mögen, dass wir unseren ‚Augen-Blick‘ und damit ein Objekt kontrollieren können, so wird jegliches Gefühl von voyeuristischer und skopophiler

210 Vgl. Stiglegger: Verführung – Wunsch – Begehren in: Lange-Kirchheim / Pfeiffer (Hg.): *Film und Filmtheorie*, S.49f.

211 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S, 60.

212 Ebd., S.75.

213 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek 1997, S.638 zit. Stiglegger: Verführung – Wunsch – Begehren in: Lange-Kirchheim / Pfeiffer (Hg.): *Film und Filmtheorie*, S.52.

Macht stets dadurch untergraben, dass die Materialität der Existenz, das Reale, den Sinn und die Bedeutung in der symbolischen Ordnung übersteigt und zersetzt.²¹⁴

Das filmische Bild konstruiert das Andere und bildet zugleich den Blick des Anderen auf uns selbst. In ihrem Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino*²¹⁵ wendet Laura Mulvey den aus Freuds Psychoanalyse entlehnten Terminus der *Skophilie* an, um sich mit den voyeuristischen Funktionen des Blickes des Zuschauersubjekts – die visuelle Lust am narrativen Kino – auseinanderzusetzen. Das aus dem griechischen stammende Wort *Skophilie* trägt die Bedeutung einer krankhaften Neugier.²¹⁶ Freud bezeichnet diese als (in der Entwicklung natürlichen voyeuristisch veranlagte Neugier in der Fremdbeobachtung. Mulveys Überlegungen bilden primär eine feministisch formulierte Kritik am männlich orientierten Blick und die damit verbundene stereotypische und ideologisch verzerrte Vermittlung von Frauenbildern und Weiblichkeit.

Mulvey teilt demnach Jean Baudrillards Ansicht, dass die Verführung eine auf den Zuschauer abgezielte grundsätzliche Manipulation oder Suggestion erschließt. In seinen philosophischen Schriften, insbesondere in *Der symbolische Tausch und der Tod* sowie *Von der Verführung*²¹⁷, entwickelt Baudrillard, in Anlehnung an die Psychoanalyse, ein Modell, indem er postuliert, dass die Seduktion als kalkulierter elementarer Teil in audiovisuelle Kommunikationsprozesse involviert ist.

Der Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger beschreibt die Seduktion im Film folgendermaßen:

„In dieser Lücke zwischen Film und Betrachter spielt sich jener komplexe Prozess ab, den wir im Folgenden als *Seduktion* begreifen: Er umfasst weit mehr als das rein *Suggestive* einer Inszenierung, das bereits Balász und Kracauer feststellten; die Seduktion ist das Ergebnis einer *wechselseitigen ‚Arbeit‘ zwischen Medium und Rezipient*, dessen Begehren mitunter zum Spielfeld der seduktiven Strategien filmischer Inszenierung gerät.“²¹⁸

214 Elsaesser / Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S.130.

215 Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975.

216 Online-Wörterbuch Duden. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Skopophilie> (17.01.2015).

217 Vgl. Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976 und Ebd.: *De la séduction*, Paris 1979.

218 Stiglegger: Verführung – Wunsch – Begehren in: Lange-Kirchheim / Pfeiffer (Hg.): *Film und Filmtheorie*, S.54.

Darüber hinaus

„[wird] Im Kino, so Baudry, eine dem Traum ähnlich Wahrnehmungssituation hergestellt. Der Wunsch nach Kino entspricht demnach dem Wunsch, Bilder nicht als das sehen zu müssen was sie sind, nämlich vom Betrachter unabhängige Repräsentationen, sondern den ‚störenden‘ Faktor ihrer Konstruiertheit zugunsten eines Glaubens an ihre ‚Realität‘ und eine damit verbundene Wunschbefriedigung vergessen zu können.“²¹⁹

219 Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodram und Horror*, Marburg 1996
zit. Stiglegger: Verführung – Wunsch – Begehren in: Lange-Kirchheim / Pfeiffer (Hg.): *Film und Filmtheorie*, S.58.

4. Vermittlung: Modellierung des Gesellschaftlichen

4.1. Anti-Psychoanalyse: Verortung des Subversiven bei Guattari und Deleuze

Wie bereits erläutert, versteht sich die Position des Philosophen Gilles Deleuze und des Psychoanalytikers Félix Guattari als Gegensatz zur psychoanalytischen Denktradition, wie sie mit strukturalistischer Prägung bei Lacan zu finden ist.

Die Abwendung der Psychoanalyse richtet sich gegen die Konformität an ein kapitalistisches System und gegen die Pflege von Kompensationsparadigmen für die Aufrechterhaltung der Konsumgesellschaft. Ein für diese Aufrechterhaltung verantwortliches Theorem der Psychoanalyse sehen Guattari und Deleuze im Wesentlichen in der Behauptung, dass das Subjekt, sowie sein Begehren, durch einen irreduziblen Mangel gekennzeichnet ist. Diese Kritik formuliert Deleuze in dem Buch *Mikropolitik des Wunsches*²²⁰ folgendermaßen: „Was wir der Psychoanalyse vorwerfen: mit dem Mangel und der Kastration zu einer frommen Konzeption zu werden, zu einer Art von negativer Theologie, die einen Appell an die unendliche Entsagung (das Gesetz, das Unmögliche, usw. zuläßt).“²²¹

Entgegen dem Modell des Mangels evolvieren sie „eine positive Konzeption des Wunsches, als Wunsch, der keinen Wunsch produziert“²²² und keinen Mangel in sich trägt. Entgegengesetzt der Verkennung und des irreduziblen Mangels schreiben Guattari und Deleuze dem Subjekt eine positive Fülle zu, die das Subjekt antreibt. Denn, wie sie Marx entlehnen, „gibt es keinen Mangel, sondern nur die Leidenschaft als natürliches und sinnliches gegenständliches Wesen.“²²³ In diesem Sinne steht auch das Begehren in einer Kontextualisierung, die nicht negativ konnotiert ist, sondern von unterschiedlichsten Modifikationen gesteuert wird, das in keinerlei Hinsicht mit einer Unterwerfung in Zusammenhang steht.²²⁴

220 Félix Guattari: *Mikro-Politik des Wunsches*, Berlin 1977.

221 Ebd., S.53.

222 Ebd.

223 Deleuze / Guattari: *Anti-Ödipus*, S.36.

224 Vgl. Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, S.50.

Viel mehr besteht es durch autonome Wandlungen, die sich nicht als kohärent begreifen lassen. Darüber hinaus gibt es „ein dem Begehren immanentes Vergnügen, so als ob das Begehren von sich selbst und seinen Kontemplationen erfüllt würde, und dieses Vergnügen impliziert keinen Mangel und keine Unmöglichkeit, es wird auch nicht an der Lust gemessen“²²⁵.

Der Fokus ihrer Kritik an psychoanalytischen Theorie galt vor allem der Dogmatik des Unbewussten und dessen weiterführenden dogmatischen Abhandlungen. Die von Lacan entwickelten Thesen, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert ist sowie, dass sich das Subjekt erst durch die Sprache konstituieren lässt, stoßen bei Deleuze und Guattari auf subversive Polemiken. Orientiert am philosophischen Immanenzbegriff von Baruch Spinoza sowie an Emmanuel Kants kritischer Philosophie negieren sie die Dichotomie zwischen Bewusstseins und Unterbewusstsein, zwischen Geist und Materie und bilden eine Kritik der Transzendenz und Metaphysik des Unbewussten.²²⁶ Während Freud und Lacan von einer existenziellen Logik des Unbewußten (und damit einhergehend mit des Symbolischen und des Imaginären) ausgehen, die sich nicht über eine restriktive Axiomatik hinaus entwickelt, postulieren Deleuze und Guattari eine Formation des Unbewußten im Sinne einer mechanisierten Selbstproduktion unter ausschließlich autonomer Richtlinien bzw. *Fluchtlinien*. Sowohl in Deleuze' Immanenzphilosophie, als auch in den mit Félix Guattari verfassten Werken *Anti-Ödipus* und *Tausend Plateaus*²²⁷, stellen sie ein maschinelles kollektives Unterbewusstsein vor. Abgewandt von der Bewusstseins- und Sprachphilosophie konstatieren sie das „Unbewußte [als] so wenig struktural wie imaginär, noch symbolisiert, imaginiert oder figuriert. Es läuft, es ist maschinell. Weder imaginär noch symbolisch, ist es das Wirklich an-sich, ‚das unmöglich Wirkliche‘ und seine Produktionen.“²²⁸

225 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin 1997, S.213.

226 Vgl. Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, S.57 und Vgl. Henning Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, Berlin 1997, S. 25.

227 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 1997, Orig. *Mille plateaux*, Paris 1980.

228 Deleuze / Guattari: *Anti-Ödipus*, S.67.

Während die Psychoanalyse an struktureller Systematisierung festhält, bildet das Unterbewusstsein in der Schizoanalyse²²⁹ ein azentrisches System, äquivalent einem „maschinelle[n] Netz endlicher Automaten (Rhizom)“²³⁰.

An der textuellen Oberfläche ersetzen Deleuze und Guattari die Topographie der Psychoanalyse durch ihre „atopographische“ Terminologie:

„An die Stelle des familialen Unbewußten der Psychoanalyse tritt ein gesellschaftliches Unbewußtes; die Welt des Theaters, auf die man sich in der Psychoanalyse beruft, wird durch den Bezug auf Fabrik und Industrie ersetzt; die psychische Repräsentation wird gegen die Produktion des Wunsches getauscht; der *Boy with machine*²³¹, den das Frontispiz zeigt, nimmt die Stelle von Ödipus ein; die Bezugnahme auf den Mythos wird durch den Kontakt zur Maschine ersetzt.“

Darüber hinaus stellen sie die semiotische Logik bzw. das System der Repräsentation grundsätzlich in Frage. Diesem Kritikpunkt vertiefen Deleuze und Guattari auch in Kontextualisierung der Filmtheorie.

229 Die Schizoanalyse bezeichnet den von Deleuze und Guattari entwickelten Gegenentwurf und Alternative zur Psychoanalyse. Dabei tritt der Schizophrene an die Stelle des Neurotikers als Grundtypus des Unbewussten, das sich in der Schizoanalyse als Widersprüchliches erweist.

230 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S.31.

231 ‚Boy with the Machine‘ (1954) ist eine Malerei von Richard Lindner, die einen Schuljungen zeigt, der über ein technische Gebilde mit einer bedrohlichen großen Maschine verbunden ist, die im Hintergrund steht.

4.2. Subjektloses System

„Die Realität ist das, was man nicht erkennt, wenn man sie erkennt.“²³²

Im zweiten Kapitel wurde das Subjekt im soziokulturellen Umfeld situiert und der Film unter der Berücksichtigung des Aspekts der Einbettung in ein soziales und kulturelles System dargelegt. Der Film bzw. das Kino selbst ist ein Metasystem, eine Ware, eine Institution mit wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kapitalistischen Wurzeln und Trägern. Mit Luhmanns Perspektive der Welt als *selbstreferentielles System* sowie dem Begriff der *Autopoiesis* (altgriech. „auto“: selbst und „poeien“: machen, schaffen)²³³ soll eine kleine einführende Basis für das Verständnis einer subjektlosen systemorientierten Suggestion geschaffen werden, der eine Kapitalismuskritik sowie Immanenz inhärent sind. Damit ist intendiert sich einer Definition des System anzunähern, um fortführend auf die eigenwillige Ausarbeitung von System und Gesellschaft (Rhizom) von Guattari und Deleuze zu schwenken. Darüber hinaus geht es um eine Abwendung des Subjektbegriffs hin zu einer, dennoch subjektkonstituierenden, kollektiven Identität.

Dem Maschinenbegriff und den Konzepten Guattaris und Deleuze' nahe ist Luhmanns Terminus der Autopoiesis, da Luhmann nicht nur die Begriffe Teil und Ganzes sondern auch die Begriffe Subjekt und Objekt durch die Termini System und Umwelt ersetzt²³⁴:

„Als autopoietisch wollen wir Systeme bezeichnen, die die Elemente, aus denen sie bestehen, durch die elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren. Alles, was solche Systeme als Einheit verwenden: ihre Elemente, ihre Prozesse, ihre Strukturen und sich selbst, wird durch eben solche Einheit im System erst bestimmt.“²³⁵

Luhmann übernahm den Begriff aus der Theorie biologischer Systeme von Humberto R. Maturana, die dem Organismus die Eigenschaft zuschreibt, sich aus sich selbst heraus zu schaffen. Er überträgt diesen auf soziale Systeme und erschafft damit ein Konzept, indem sie

232 Niklas Luhmann: *Soziologische Aufklärung, Bd. 5: Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen 1990, S.51
zit. Detlef Horster: *Niklas Luhmann*, München 1997, S. 74.

233 Zum Begriff: altgriech. ‚auto‘: selbst; griech. ‚poeien‘: schaffen, machen; ‚poietisch‘: die Herstellung von etwas.

234 Horster: *Niklas Luhmann*, S.72.

235 Niklas Luhmann: *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden 2005, S.56.

sich, basierend auf Kommunikation, autonom selbst produzieren. Nach Luhmann beziehen sich Kommunikationen direkt auf die Umwelt und nicht auf Subjekte²³⁶: „In einer Gesellschaft zunehmender Individualisierung interagieren die vereinzelt Einzelnen, die als autopoietische Systeme aufgefaßt werden, über Kommunikation miteinander.“²³⁷ In diesem Prozess der Vergesellschaftlichung der Einzelnen sieht Luhmann die Funktion der Massenmedien. Der wesentliche Punkt dabei, der auch auf den Filmsysteme angewandt werden kann, ist: „Sie erzeugen eine ‚kommunizierbare Realität.‘“²³⁸

Innerhalb der Kommunikation erschaffen sich Individuen „dadurch, daß sie ihr eigenes Beobachten beobachten.“²³⁹ Foucault erweitert Luhmanns These:

„Foucault geht insofern über Luhmann hinaus, als es ihm weniger um das tatsächliche Beobachtet-Werden geht als vielmehr um die Subjektstituierung durch die Lenkung des Blicks nach außen. Versteht man diese Denkfigur als Gesellschaftsmodell, so ergibt sich daraus eine Kontrollgesellschaft, die die Disziplinargesellschaft in den letzten Jahrzehnten abgelöst hat: Es gibt keine rigide Ordnung und Regelmäßigkeit mehr, sondern die Macht ist modular und flexibel geworden, sie taucht immer wieder in neuen Formen der Arbeit und Freizeit auf und bringt veränderte Herstellungsformen und Produkte hervor.“²⁴⁰

Die Subjektstituierung durch Selbstbeobachtung steht in Zusammenhang mit der Identitätspolitik, die vom Gesellschaftssystem bestimmt wird. Diese fließt in eine kollektive Identität. Der postanarchistische Theoretiker Jürgen Mümken²⁴¹ beschreibt dies folgendermaßen:

„Identitätspolitische Strategien werden nach innen wie nach außen zur Gemeinschaftsbildung genutzt, dadurch soll ein kollektives Subjekt in der Perspektive politischer Handlungsfähigkeit

236 Vgl. Jan Bleckwedel: *Systemische Therapie: Kreative Methoden mit Familien und Paaren*, Göttingen 2011, S. 288.

237 Horster: *Niklas Luhmann*, S. 168.

238 Ebd., S.72.

239 Wurde bereits im zweiten Kapitel angeführt: ‚Individuen sind Selbstbeobachter. Sie individualisieren sich dadurch, daß sie ihr eigenes Beobachten beobachten. Sie sind in der heutigen Gesellschaft nicht mehr durch (mehr oder weniger gutes) Geborensein definiert, nicht durch Herkunft und auch nicht durch Merkmale, die sie von allen anderen Individuen unterscheiden. Ob getauft oder nicht, sie sind nicht mehr ‚Seelen‘ im Sinne unteilbarer Substanzen, die ihnen ewiges Leben garantieren. Man sagt mit Simmel, Mead oder Sartre, daß sie erst durch die Blicke der anderen eine Identität erhalten; aber dies doch nur, wenn sie beobachten, daß sie beobachtet werden.‘ in: Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.153, zit. Thomas Elsaesser: *Filmtheorie*, S.134.

240 Vgl. Gilles Deleuze: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaft* in: Ebd.: *Unterhandlungen, 1972-1990*, Frankfurt/M. 1993 zit. Elsaesser / Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S.134.

241 Im Zentrum seiner Beschäftigung steht das Verhältnis von Poststrukturalismus und Anarchismus.

konstituiert werden. Dieser Prozess ist die soziale, politische und symbolische Bedeutung von Identitätspolitik. [...] Das Handelnde und Repräsentierte „wir“ ist nur möglich durch die gleichzeitige Definition eines „ihr“, sprich durch eine Grenzziehung. Das „konstitutive Außen“ (Jacques Derrida) ist die Möglichkeitsbedingung der Konstitution einer jeglichen kollektiven Identität.“²⁴²

Das „konstitutive Außen“ mit dem Verweis auf Derrida bezeichnet sein Konzept, in dem das (kulturelle) Außen die „Identität und Stabilität des Innen garantiert, es damit konstituiert“²⁴³.

Ein anderer Aspekt der Subjektkonstituierung durch die gesellschaftliche Ordnung besteht in der Produktion des Wunsches. Guattari und Deleuze schreiben, dass sich die „Ordnung des Wunsches im Maßstab des Ganzen der Gesellschaft“²⁴⁴ zeigt:

„Man muß zuerst die stereotypisierte Hierarchie zwischen einer undurchsichtigen ökonomischen Basis und gesellschaftlichen und ideologischen Überbauten loswerden [...]. Es geht darum, den Wunsch auf die Seite der Basis zu bringen, auf die Seite der Produktion, während man die Familie, das Ich und die Person auf die Seite der Antiproduktion bringen wird. [...] Unserer Ansicht nach gibt es eine Wunschproduktion, die vor jeder Aktualisierung in der familialen Teilung der Geschlechter und Personen und der gesellschaftlichen Teilung der Arbeit die verschiedenen Formen der Lustproduktion und die zu ihrer Unterdrückung errichteten Strukturen besetzt.“²⁴⁵

Die „Seite der Produktion“ steht im Sinne einer selbsterschaffenden und autonomen autopoietischen Aktivität – der produktive Fluss des Wunsches. Diese produktive Aktivität findet Guattari und Deleuze die Bezeichnung der *Fluchtlinie*. Jede Handlung ist von einer positiven Energien (*Fluchtlinien*) geleitet, die (entgegen dem Mangel der Psychoanalyse) die Limitation des Individuums übersteigen.

Abschließend ist zu konstatieren, dass

„die moderne Machtausübung sich nicht auf die klassische Alternative „Repression oder Ideologie“ reduzieren läßt, sondern Vorgänge wie Normierung, Modulation, Modellierung und Information einschließt, die sich auf Sprache, Wahrnehmung, Begehren, Bewegung etc. beziehen“²⁴⁶.

242 Jürgen Mümken: *Freiheit, Individualität und Subjektivität. Staat und Subjekt in der Postmoderne aus anarchistischer Perspektive*, Frankfurt/M. 2003, S.211.

243 Andreas Reckwitz: *Subjekt*, Bielefeld 2008, S.78.

244 Vgl. Guattari: *Mikro-Politik des Wunsches*, S. 39.

245 Ebd., S.41f.

246 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S.635.

4.2.1. Konzepte des Rhizoms und des organlosen Körpers

An dieser Stelle soll das Konzept des organlosen Körpers sowie des Rhizoms kurz erläutert werden, um das Denken Deleuze' und Guattaris zu umrahmen und verständlich zu machen in welchem Überbau ihre Konzepte eingebettet sind, die sich als wesentlich für die Formulierung ihrer Denkansätze erweisen.

Ein Rhizom oder organloser Körper lässt sich mit Foucaults ent-psychologisierender²⁴⁷ Vorstellung von Lebenskunst und Praxis der Freiheit vergleichen: „Lebenskunst heißt, Psychologie zu töten und aus sich heraus wie auch zusammen mit anderen Individualitäten Wesen, Beziehungen, Qualitäten hervorzubringen, die keinen Namen haben. Wenn man das nicht schafft, lohnt dieses Leben nicht gelebt zu werden.“²⁴⁸ Eine „Ent-Psychologisierung“²⁴⁹, wie der Philosoph und Kulturwissenschaftler Byung Chul Han benennt, bedeutet auch eine „Ent-Strukturalisierung“²⁵⁰ von Normen, Kohärenzen, Sprache, Sein. Oder „ent-leert, damit es frei wird für jene Lebensform, die noch keinen Namen hat“²⁵¹ und frei für die Öffnung von stetigen Wandlungen, ohne Anfang, ohne Ende, wie ein Rhizom und ohne Stigmatisierungen, wie ein organloser Körper. „Der Idiotismus“²⁵² erschließt dem Denken ein *Immanenzfeld aus Ereignissen und Singularitäten*, das sich jeder Subjektivierung und Psychologisierung entzieht“²⁵³, wie der organ(isations)lose Körper.

Der organlose Körper steht für eine Subversion des organisierten, vereinnahmten, zugeordneten Körper innerhalb eines Systems, das subjekt- und objektlos. Es richtet sich in erster Linie gegen die körperorientierte Prädestination einer Identität, in dem der Organismus

247 Vgl. Byung-Chul Han: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, Frankfurt a. M. 2014, S. 104.

248 Michel Foucault: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt/M. 2007, S. 110f zit. Han: *Psychopolitik*, S. 104.

249 Han: *Psychopolitik*, S.104.

250 Ebd.

251 Ebd., S.105.

252 Han verweist damit auf eine Bemerkung von Deleuze, der in einer Vorlesung von Baruch Spinoza 1980 bemerkte, dass es eine Funktion der Philosophie sei, den Idioten zu spielen: ‚A la lettre, je dirais: ils font les idiots. Faire l'idiote. Faire l'idiote ça a toujours été une fonction de la philosophie.‘ in: Ebd., S.107.

253 Ebd., S.107.

als „öffentlicher“ Körper reduziert wird. Dem liegt zugrunde, dass die Oberfläche des Körpers „Angelpunkt der Signifikanz und der Interpretation, der Punkt der Subjektivierung oder Unterwerfung“²⁵⁴:

„Du wirst organisiert, du wirst zum Organismus, du mußt deinen Körper gliedern - sonst bist du entartet. Du wirst Signifikanz und Signifikat, Interpret und Interpretierter – sonst bist du nur ein armer Irrer. Du wirst Subjekt als solches fixiert, Äußerungssubjekt, das auf ein Aussagesubjekt reduziert wird – sonst bist du nur ein Penner.“

Der Organismus bezeichnet allerdings nicht den Körper, sondern eine Ebene auf dem organlosen Körper. Der Organisation des Körpers liegt eine Nutzbarkeit der Leistungsgesellschaft zugrunde. Guattari und Deleuze determinieren ihn als ein „Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen, Funktion, Verbindungen dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen aufzwingt, um daraus eine nützliche Arbeit zu extrahieren.“²⁵⁵ Der organlose Körper hat im Gegensatz zum Subjektbegriff keine Dichotomie, Spaltung, Transzendenz, Signifikanz oder Subjektivierungsprozedere. Er ist vollständig durch seine Unvollständigkeit, voller Fülle durch seiner Leere und determiniert durch seine autonome Immanenz. Er

„ersetzt Anamnese durch Vergessen und Interpretation durch Experimentieren. (...) Nur Intensitäten passieren und zirkulieren [...] kein Phantasma, sondern ein Programm. (...) Der oK ist das, was übrig bleibt, wenn man alles entfernt hat. Und was man entfernt ist eben das Phantasma, die Gesamtheit von Signifikanzen und Subjektivierungen.“²⁵⁶

Die Transzendenz bezeichnen Deleuze und Guattari als „eine typisch europäische Krankheit“²⁵⁷: „Es ist eine bedauerliche Eigenheit des westlichen Denkens, Gefühls-äußerungen und Handlungen auf äußere und transzendente Ziele zu beziehen, anstatt sie auf einer Immanenzebene nach ihrem eigenen Wert einzuschätzen.“²⁵⁸

254 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, S.219.

255 Ebd., S.218.

256 Ebd., S. 207ff.

257 Ebd., S. 32.

258 Ebd., S.37.

Der Begriff Rhizom ist eine Metapher einer aus der Botanik entlehnten Bezeichnung für ein unterirdisches Gewächs, einen Wurzelstock oder einen Erdspross. In ihrem Buch *Tausend Plateaus* konstatieren Deleuze und Guattari die botanische Bedeutung, in der man bereits die intendierte neu konnotierte Auslegung mitdenken kann:

"Ein Rhizom ist als unterirdischer Strang grundsätzlich verschieden von großen und kleinen Wurzeln. Zwiebel- und Knollengewächse sind Rhizome. Pflanzen mit großen und kleinen Wurzeln können in ganz anderer Hinsicht rhizomorph sein, und man könnte sich fragen, ob das Spezifische der Botanik nicht gerade das Rhizomorphe ist. Sogar Tiere sind es, wenn sie eine Meute bilden, wie etwa Ratten. Auch der Bau der Tiere ist in all seinen Funktionen rhizomorph: als Wohnung, Vorratslager, Bewegungsraum, Versteck und Ausgangspunkt. Das Rhizom selber kann die unterschiedlichsten Formen annehmen, von der verästelten Ausbreitung in alle Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Zwiebeln und Knollen. Wenn Ratten übereinander hinweghuschen. Im Rhizom gibt es Gutes und Schlechtes: die Kartoffel und die Quecke dieses Unkraut. Die Quecke ist Tier und Pflanze zugleich, daher heißt sie auch crabgrass."²⁵⁹

Ein Rhizom „geht durch Wandlung, Ausdehnung, Eroberung, [...]. Es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert [...] es geht um ‚Werden‘ aller Art.“²⁶⁰ Das Rhizom ist eine „Anti-Genealogie“²⁶¹:

„anders als zentrierte (auch polyzentrische) Systeme mit hierarchischer Kommunikation und feststehenden Beziehungen, ist das Rhizom ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General. Es hat kein organisierendes Gedächtnis und keinen zentralen Automaten und wird einzig und allein durch eine Zirkulation von Zuständen definiert.“

Die wichtigsten Merkmale eines Rhizoms beschreiben Deleuze und Guattari wie folgt:

„im Unterschied zu den Bäumen und ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen; jede seiner Linien verweist nicht zwangsläufig auf gleichartige Linien, sondern bringt sehr verschiedene Zeichensysteme ins Spiel und sogar nicht signifikante Zustände (etats de non-signes). [...] Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen.“²⁶²

Diese Dimensionen sind *Plateaus*, aus denen sich ein Rhizom konstituiert. Ein Plateau hat genauso wenig wie ein Rhizom Anfang und Ende und bildet immer eine Mitte.

259 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S.16.

260 Ebd., *Rhizom*, S.34f.

261 Ebd., *Tausend Plateaus*, S. 36.

262 Ebd., *Rhizom*, S.34.

4.3. Wunschmaschinen

Der Begriff der Maschine ist ein wesentlicher Bestandteil und Angelpunkt zentraler Inhalte in den Schriften und Theoremen von Deleuze und Guattari. Ihr Konzept der „machines désirantes“, der Wunschmaschine, versteht sich als Antwort auf psychoanalytische und marxistische Theorien, die in den 1970er Jahren in geisteswissenschaftlichen Diskursen dominierten. In ihrer Konzeption wird alles zur Maschine: die Gesellschaft, der Kapitalismus, die Menschen, das Unterbewusstsein, die Sprache, die Phantasmen, das Begehren, das Leben, die Welt und schließlich auch das Kino. Der Medienwissenschaftler Henning Schmidgen bezeichnet die Wunschmaschine als Oxymoron: „Wie mit einem Handstreich verschmilzt er jene zwei Welten, die in den Diskursen der modernen Psychologie entweder als getrennte oder als ununterschiedene vorkommen: Mensch und Maschine, Mechanismus und Organismus, Psychisches und Technisches.“²⁶³

Wunschmaschinen richten sich gegen ein Modell der Subjektivierung. Während bei Lacan das Begehren („désir“) im imaginären und symbolischen Feld des Subjekts konstituiert und situiert wird, ist der Wunsch bei Guattari und Deleuze in und durch die Gesellschaft sowie das kollektive Maschinelle konstituiert. Äquivalent dem Unterbewusstsein Deleuze' und Guattaris ist der Wunsch an die Wirklichkeit gebunden: „So der Wunsch produziert, produziert er wirkliches. [...] Das objektive Sein des Wunsches ist das Reale an sich. Eine besondere Existenzform, die psychologische Realität genannt werden könnte, existiert nicht.“²⁶⁴ Die Wunschmaschinen „produzieren Realität, sind keine Phantasieprodukte, sondern existieren in den gesellschaftlichen Maschinen selbst.“²⁶⁵

Mit der Auffassung eines maschinischen Unbewussten positionieren sich Deleuze und Guattari „in eine lange psychologische und psychopathologische Tradition, in der das Seelische ‚mechanisiert‘, d.h. mit technischen Metaphern und Modellen beschrieben, gedeutet und erklärt worden sei.“²⁶⁶ Diese Mechanisierung impliziert eine immanente

263 Schmidgen: *Das Unbewusste der Maschinen*, S.20.

264 Deleuze / Guattari: *Anti-Ödipus*, S.36.

265 Pabst: *Bild, Sprache, Subjekt*, S.240.

266 Schmidgen: *Das Unbewusste der Maschinen*, S.11.

Positionierung gegen eine Auffassung des Subjekts der Bewusstseins, der Vernunft, der Kultur und der Politik. Jedoch lassen sich ihre Entwürfe von Maschinen keineswegs auf den Mechanismus reduzieren. Das Mechanische ist ein bestimmtes Verfahren bzw. eine bestimmte Organisation von Maschinen bzw. Organismen.²⁶⁷

Entgegen eines Subjektmodells als Produkt der „Unterwerfungs- und Unterjochungsmaschinen“, die mithilfe unterschiedlicher Strategien ihre jeweiligen Subjekte produzieren²⁶⁸, postulieren sie ein Subjekt das sich von kapitalistischer Repression und gesellschaftlicher Konformität autonom entfaltet um „anders, anderes zu werden.“²⁶⁹. Denn „der Kapitalismus entsteht als weltweites Subjektivierungsunternehmen“²⁷⁰, weshalb sie wider der Subjektivierung den Menschen als ein stetig wandelbares, autonomes, systemloses und körperloses Subjekt verstehen, dem mehrschichtige Bewegungen inhärent sind. Das Element des Mechanischen verweist auf die Natur des Unkontrollierbaren, Eigendynamischen und Selbstläufigen: „Es gibt nur noch maschinelle Wunschverkettungen als kollektive Aussageverkettungen. Weder Signifikanz noch Subjektivierung.“²⁷¹

Zur Verortung und Bedeutung des Wunsches im Kontext der Gesellschaft schreiben Deleuze und Guattari wie folgt:

„In Wahrheit ist die gesellschaftliche Produktion allein die Wunschproduktion selbst unter bestimmten Bedingungen. Wir erklären, daß das gesellschaftliche Feld unmittelbar vom Wunsch durchlaufen wird, daß es dessen historisch bestimmtes Produkt ist und daß die Libido zur Besetzung der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse keiner Vermittlung noch Sublimation, keiner psychischen Operation noch Transformation bedarf. Es gibt nur den Wunsch und das Gesellschaftliche, nichts sonst.“²⁷²

Was für die Subjektstituierung wesentlich erscheint ist, ist, dass der Wunsch hier von Repräsentationssystemen losgelöst wird und von einem Wunsch als Produktivität ausgegangen wird: „Wunschmaschinen und Körper ohne Organe sind Grundformen des

267 Vgl. Guattari: *Mikro-Politik des Wunsches*, S.45.

268 Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, S.50.

269 Ebd., 50f.

270 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S.634.

271 Ebd.: *Rhizom*, S.36.

272 Ebd.: *Anti-Ödipus*, S.39.

Unbewußten.²⁷³ Der Terminus Wunschmaschine bezeichnet „die Eigenschaft des Wunsches, gleichzeitig Instrument, Produzent und Resultat der Produktion zu sein.“²⁷⁴ Deleuze und Guattari formulieren, dass Wunschmaschinen „keine Produkte der Einbildung sind, sondern *in den technischen und gesellschaftlichen Maschinen selbst* [existieren].“²⁷⁵

4.4. Zeichenmaschine

An dieser Stelle soll angemerkt sein, dass Deleuze eine einzigartige Analyse und für die Filmwissenschaft wesentliches Instrumentarium zur Klassifizierung von Bildern dargelegt hat, die sich über zwei Bände²⁷⁶ erstreckt und zu den einflussreichsten filmtheoretischen Diskursen zählt. Um eine ausführliche Auseinandersetzung der Taxonomie von Deleuze soll jedoch es an dieser Stelle nicht gehen. Im Gegensatz zu Deleuze hat Guattari zwar keine semiotischen Auseinandersetzungen in epischer Bandbreite vollzogen, hinterließ aber dennoch Spuren mit seiner Ansicht einer heterogenen Semiotik des Kinos. Sowohl Deleuze als auch Guattari prägten eine neue Denkweise über das Kino.

Deleuze bemängelt, dass die traditionellen Filmtheorien, interpretative und symbolische Auseinandersetzungen mit der filmischen Bildsprache ausschließlich von ihren narrativen Seite beleuchten, wie etwa bei Metz. Wie bereits konstatiert, ist dabei das Wesen des Films, die Bildkonstruktion, an die Logik von Repräsentanten (Signifikant und Signifikat/ Kurzschluss-Zeichen) gebunden. Das bedeutet, filmische Zeichen sind, in Anlehnung an das Modell der linguistischen Semiotik, einem sprachlichen Signifikanten untergeordnet.

Dem Konzept der Repräsentanten, d. h. dem konstitutiven Charakter der Verbindung vom filmischen Zeichensystem zum sprachlichen Modell, steht Deleuze antagonistisch gegenüber, weshalb strukturalistisch ausgerichtete Semiotik bei ihm keinen Anklang findet.²⁷⁷ Die

273 Schmidgen: *Die Maschinen des Unbewußten*, S.40.

274 Pabst: *Bild – Sprache – Subjekt*, S.241.

275 Deleuze / Guattari: *Anti-Ödipus*, S.512.

276 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1989, Orig. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983; und Ebd.: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1991, Orig. *Cinéma 2. L'iamge-temps*, Paris 1985.

277 Vgl. Meier: *Die Tiefe der Oberfläche*, S.27.

Negierung der Repräsentation liegt in ihrer Restriktion und Selbstbestätigung, denn „sie vermittelt alles, aber mobilisiert und bewegt nichts.“²⁷⁸ Des weiteren konstatieren Deleuze und Guattari, dass einerseits zwar „das Gefüge zur Äußerung“ gehört, da es die Form des Ausdrucks bildet, aber andererseits die Inhalte (in untrennbaren Verbindung) formalisiert werden und sich daraus ein maschinelles oder körperliches Gefüge ergibt. Die Inhalte jedoch sind

„weder ‚Signifikate‘, die auf diese oder jene Weise vom Signifikanten abhängig sind, noch sind sie ‚Objekte‘, die in irgendeiner Kausalitätsbeziehung zum Subjekt stehen. Sie haben ihre eigene Formbestimmung und keinerlei symbolische oder linear-kausale Beziehung zur Ausdrucksform: beide Formen setzen sich wechselseitig voraus, und man kann von einer Form nur relativ abstrahieren, da beide nur zwei Gesichter desselben Gefüges sind.“²⁷⁹

Deleuze' Denkmodell einer Klassifizierung filmischer Zeichen und Bilder besteht darin, dass er „das Zeichen nicht im Rahmen einer semiotischen Verständnisweise, sondern als Kräfte einer fundamentalen Begegnung, die nur empfunden werden kann“²⁸⁰ liest:

„Ein Zeichen ist also eine Intensität, die durch differentielle Relationen produziert wird. Deshalb beziehen sich Empfindungen auf eine ganze Reihe von Differenzen von Bewusstseinswahrnehmungen auf einer Ebene jenseits der Subjektivität. Diese intensiven Kräfte können nicht durch empirische Sinne verstanden werden. Mit dem Konzept der Intensität hört die Empfindung auf, repräsentativ zu sein und wird ‚real‘.“²⁸¹

Ohne auf das Korsett der Signifikationspolitik und symbolische Determinierungen Bezug zu nehmen fundiert Guattaris Ordnung der Semiotik auf Christian Metz' psychoanalytisch-linguistischen Erkenntnis der Zeichentheorie. Angelehnt seiner Semiotik postuliert Guattari eine Kinomaschine aus vier verschiedenen Semiologien: Die „signifikante Semiologie“ bezeichnet die sprachliche Komponente, die gesprochene Sprache. Mit der „a-signifikanten Semiologie“ formulierte er musikalische Dimensionen. Malerische, fotografische, farbige oder schwarz-weiße Aspekte fallen unter die Kategorie der „gemischten Semiologie“. Alle Gesten und Bewegungen des Körpers bezeichnet er als „symbolische Semiologie“.²⁸² Das

278 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S.58.

279 Vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S.194.

280 Meier: *Die Tiefe der Oberfläche*, S.29.

281 Barbara M. Kennedy: *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensations*, Edinburgh 2000, S.110 zit. Meier: *Die Tiefe der Oberfläche*, S.30.

282 Vgl. Henning Schmidgen: *Kino, Kafka, Guattari* in: Aljoschka Weskott / Nicolas Siepen / Susanne Leeb / Clemens Krümmel / Helmut Draxler (Hg.): *Félix Guattari. Die Couch des Armen. Die Kinotexte in Diskussion*, Berlin 2011, S.44.

Wesen seiner semiotischen Konzeption liegt in der Beschaffenheit arbiträren Relationen.

„Von beliebiger Beschaffenheit, sind die Zeichen hier gleichgültig gegenüber ihrem Träger [...]. Auf keinen Plan verpflichtet, arbeiten sie auf allen Stufen, in allen Anschlüssen; jedes seine eigene Sprachen sprechend, erstellt es mit anderen um so direktere transversale Synthesen, als diese auf der Ebene der Elemente indirekt bleiben. [...] Homogen ist keine Kette, jede ähnelt vielmehr Aufreihungen von Buchstaben verschiedener Alphabete, wo plötzlich Ideogramm, ein Piktogramm, das kleine Bild eines Elefanten oder der aufgehenden Sonne erscheint.“²⁸³

Damit geht eine Kritik an Lacans System der Signifikantenketten einher: „Einzig Bestimmung des Zeichens ist, überall dort, wo es sich maschiniert den Wunsch zu produzieren.“²⁸⁴

283 Deleuze / Guattari: Anti-Ödipus, S.50.

284 Ebd., S.51.

4.5. Utilitaristische Unterhaltung: Wunschmaschine Kino

„Das Kino ist nicht als Sprache sondern als signalisierende Materie zu verstehen.“²⁸⁵

Als eine Form der Massenunterhaltung sind Filme, wie alle anderen medialen Praktiken, in ökonomische Systeme eingebettet. Filmproduktionen sind Teil der spätkapitalistischen Ökonomien, wie andere marktwirtschaftliche Distributionen. In Christian Metz' *Der imaginäre Signifikant* stößt man im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Imaginären und Kino auf eine Bemerkung, die darauf hinweist: „Man hat oft zu Recht behauptet, das Kino sei eine Technik des Imaginären. Andererseits ist diese Technik charakteristisch für eine historisch Epoche (die des Kapitalismus) und den Stand einer Gesellschaft, der sogenannten Industriegesellschaft.“²⁸⁶ In den psychoanalytischen Auseinandersetzungen mit dem filmischen Begehren, dem Imaginären, dem Symbolischen und der filmischen Signifikanten bemängeln Deleuze und Guattari die Abwesenheit eben dieser Kontextualisierung zum sozialen und historischen Feld, der Einbettung in ein kapitalistisches System. Den Film darin zu positionieren, bedeutet, dass sie Träger von medialer Macht sind, wie Monaco wie folgt formuliert:

„Wir haben die Medien schneller und gründlicher demokratisiert, als wir es jemals zu hoffen wagten. Jetzt haben wir die Macht. Doch je mehr unsere Macht zunahm in der realen, menschlichen Alltagswelt, die wir ‚Soziosphäre‘ nennen könnten, desto mehr nahm auch die Macht, Präsenz, und Ausdehnung der Mediasphäre zu, die über uns allen schwebt.“²⁸⁷

Des weiteren wirft Félix Guattari der psychoanalytischen Filmtheorie vor, über einen Aspekt hinweg zu sehen, den eine Entlarvung des Kinos ausmacht: die „Aktivität der Modellierung des gesellschaftlichen Imaginären“²⁸⁸, die sich nicht aus strukturellen und linguistische Paradigmen oder dem Rückgriff auf ödipale oder familiale Konzepte ableiten. Äquivalent der Kritik der Psychoanalyse gilt der Vorwurf an das Kino, das nach Deleuze und Guattari zur Aufrechterhaltung eines normativen Gesellschaftstypus und Erziehung des Subjekts zur

285 Gilles Deleuze: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1975*, Frankfurt/M. 2005 zit. Meier: *Die Tiefe der Oberfläche*, S.26.

286 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S.13.

287 Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg 2012, S.631.

288 Félix Guattari: Die Couch des Armen, in: Aljoschka Weskott u. a. (Hg.): *Félix Guattari. Die Couch des Armen*, S.8.

Konformität repressiver kapitalistischer gesellschaftlicher Mechanismen dient. Mit dem Begriff der *Kinowunschmaschine* (oder auch *Begehrensmaschine*) formuliert Guattari das Kino als Institution, das zugunsten des Kapitalismus Wunschmodelle mobilisiert und so als Machtinstrument die Realitätsauffassung und dominierende Bedeutungen konstruiert und dem Subjekt auferlegt.

Mit einer strukturellen Anwendung der Psychoanalyse durch Rekurse auf bestimmte Modelle, bspw. des Spiegelstadium, hebt sich die psychoanalytische Filmtheorie als „braver Systementwurf“ hervor, „der dem simplen Modell primärer und sekundärer Identifikation entspricht, nicht aber dem dichten Verlauf von Intensitäten (Guattari), den bisweilen halluzinatorischen und delirierenden Bewegungen, die bei der Lektüre eines Films freigesetzt werden.“²⁸⁹

„Das Kino wird damit das über die Sprache weit hinausgehende Modell für eine (Wunsch-)Maschine [...] Es erscheint als exemplarische Passage vom Materiellen zum Semiotischen und vice versa, als stabile und dennoch lokale und temporäre Installation, die in der Sphäre des Körpers ebenso wie in der der Technik intensive Zustände hervorbringt.“²⁹⁰

Guattari umkreist grob zwei Funktionen des Kino. In der ersten Funktion fungiert das Kino im Sinne einer „untergründigen Kraft, als implizites Model für das maschinische Unbewusste.“²⁹¹ Die zweiten Funktion begreift das Kino als ein Medium „das zur subversiven Kommunikation und autonomen Produktion von Subjektivität beitragen kann.“²⁹²

289 Sierek: Psychoanalytische Filmtheorie in: Sierek / Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*, S.219.

290 Schmidgen: Kino, Kafka, Guattari in: Aljoschka Weskott u. a. (Hg.): *Félix Guattari. Die Couch des Armen*, S. 45.

291 Ebd., S.42.

292 Ebd., S.45.

4.5.1. Kapitalisierung der Emotionen und Mobilisierung des Begehrens

Weder eine andere Unterhaltungsform, noch eine andere Kunstform, besitzt die Fähigkeit derartiger Intensität vielschichtiger Affekte. Dafür lassen sich zwei Ausgangspunkte formulieren:

Der erste ist, dass die Emotion die höchste Konstitutionsebene des Subjekts. Guattari konstatiert:

„Was uns am Kino interessieren sollte, sind nicht Figuren, die Intrigen, sondern Systeme von Intensitäten, Gesten, Reflexe, Blicke – zum Beispiel ein Gesicht hinter einem Fenster, Haltungen, Empfindungen, Veränderungen des Schwergewichts, der Raum- und Zeitkoordinaten, sozusagen Dehnungen oder Zusammenziehungen der perzeptiven Semiotiken.“²⁹³

Der zweite Ausgangspunkt ist, dass der Film seinen Erfolg als Unterhaltungsform ist, dem niederschweligen Zugang zu Affekten verdankt, was aus der banalen Tatsache resultiert, dass es keine Kognition ohne Emotion gibt. Das Subjekt konstituiert sich aus Emotionen, alles was wir erstreben, wonach wir handeln, sind Emotionen – durch Menschen, Bilder und Besitz. Jede Wahrnehmungsfunktion ist gebunden an emotionaler Beurteilung und Befinden. Die Herausgeber des Bandes *Kinogefühle*²⁹⁴ schreiben in ihrem Vorwort: „Es fällt auf, dass die Wendung hin zur Emotion einhergeht mit einer Krise gesellschafts- und kommunikationstheoretischer Modelle, die in erster Linie auf die Verständigungsleistungen eines vernunftgeleiteten Diskurses abstellen.“²⁹⁵

Guattari situiert das Kino als ein Ort, der mit phantastischen libinösen Aufladungen besetzt ist. Dabei intendiert der Film die „Herstellung eines bestimmten Verhaltens“²⁹⁶, eine Modellierung im Sinne einer vorausgehenden Mobilisierung der Libido, der Wünsche und des Begehrens. Guattari bezeichnet die kinematographische Fähigkeit zur Mobilisierung der

293 Félix Guattari: „Projet pour un film“ in: Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek 1998, S.42f zit. Henning Schmidgen: *Kino, Kafka* Guattari in: Aljoschka Weskott u. a. (Hg.): *Félix Guattari. Die Couch des Armen*, S.47.

294 Margit Tröhler / Vinzenz Hediger: *Ohne Gefühl ist das Auge blind. Eine Einleitung* in: Matthias Brütsch / Vinzenz Hediger / Ursula von Keitz / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2009.

295 Tröhler / Hediger: *Ohne Gefühl ist das Auge blind. Eine Einleitung* in: Matthias Brütsch u. a. (Hg.): *Kinogefühle*, S. 17.

296 Guattari: *Die Couch des Armen*, in: Aljoschka Weskott u. a. (Hg.): *Félix Guattari. Die Couch des Armen*, S.7.

Libido als „kinematographische Performanz“²⁹⁷. Er verweist auf Mikel Dufrennes Zitat, in dem er die Mobilisierung die Guattari als kinematographische Performanz konnotiert, „Haus des Unbewußten“ nennt:

„Man bietet Euch schöne Bilder an, aber um Euch zu ködern: in der gleichen Zeit, da Ihr glaubt, etwas zu genießen; absorbiert Ihr die zur Reproduktion der Produktionsverhältnisses notwendige Ideologie. Man enthält Euch die historische Realität vor, man verschleiern sie und einem Wahrscheinlich der Konvention, das nicht nur erträglich, sondern auch faszinierend ist; so daß Ihr nicht einmal mehr das Bedürfnis habt, zu träumen, noch auch das Recht, denn Eure Träume könnten nonkonformistisch sein: man gibt Euch vom Traum all das, was keine Unruhe mehr stiften wird: Phantasien nach Maß, eine liebenswerte Phantasmagorie, die Euch mit Eurem Unbewußten aussöhnt, denn es versteht sich, daß man ihm, Eurem Unbewußten, geben muß, was ihm gebührt, seit Ihr so weise seid, Euch auf es zu berufen und es in Anspruch zu nehmen. Das Kino hält heute ein perfekt ideologisiertes Haus des Unbewußten zu Eurer Verfügung.“²⁹⁸

Guattari kritisiert, dass indem die Psychoanalyse und das Kino suggerieren Triebe befreien zu wollen, intendieren sie diese zu bändigen und zu disziplinieren, um so einen konformen Gesellschaftstypus zu erschaffen. Dabei ist nach Guattari die Therapiesitzung als Instrumentarium der Erzielung von Konformität äquivalent der „Kinositzung“²⁹⁹:

„Die vorgebliche Freiheit der Ideenassoziation ist nicht als ein Köder, der eine Programmierung, eine geheime Modellierung der Aussagen tarnt. Auf der analytischen Szene wie auf der Leinwand gilt, daß keine semiotische Produktion des Wunsches eine reale Nachwirkung haben darf. Das kleine Kino der Analyse und die Massenpsychoanalyse des Kinos schließen beide ein Übergehen zum Handeln, ein ‚acting out‘, aus.“³⁰⁰

297 Guattari: Die Couch des Armen, in: Aljoschka Weskott u. a. (Hg.): *Félix Guattari. Die Couch des Armen*, S.7.

298 Mikel Dufrenne: Cinéma: théories, lectures, Paris 1973 [Sonderausgabe der Revue d'esthétique] in: Félix Guattari: Die Couch des Armen, in: Aljoschka Weskott u. a. (Hg.): *Félix Guattari. Die Couch des Armen*, S.8.

299 Ebd., S.9.

300 Ebd.

Schlussbemerkung

„we've been all raised by television to believe that one day we'd all be millionaires and movie gods and rock stars, but we won't“³⁰¹

Der Film ist ein audiovisuelles Kommunikationsmittel, das soziale und psychische Interaktionen vollzieht. In der Untersuchung der inter- und intrapsychischen Überschneidung des Zuschauersubjekts mit der Rücksichtnahme auf kulturelle und gesellschaftliche Aspekte rückt folgendes in den Vordergrund: die Macht des Visuellen veranlasst uns zu einer bewussten und unbewussten Bewertung – einer Bewertung des Gesehenen sowie einer Bewertung von uns selbst durch das Gesehene (obgleich durch *das große Andere* bei Lacan oder durch pseudo-autonome Individualisierung durch kollektive Repressionsmaschinerien). In der beobachtenden Bewertung tritt das Subjekt in eine Art Selbstkreation und Selbstoptimierung, sodass dies einen Aspekt darstellt, in der eine Konstituierung des Subjekts ermöglicht wird. Für Guattari und Deleuze gilt es die *Organisation des Körpers* (sei es durch Gesellschaft oder filmischer Suggestion) zu überwinden. Bringt man Lacans Terminus des Mangels in Vergleich mit der Tatsache, dass man durch eigene Erfahrungswerte die Relevanz der Filminhalte und -charaktere filtert³⁰², erscheint es begründet, dass die Wunschproduktion an einem Ort der Sehnsucht zu situieren ist, was impliziert, dass man nach etwas sucht, was nicht vorhanden ist (das man ersehnt), dass also ein Mangel inhärent ist.

Die Selbstbestimmung der Gestaltung den Mangel zu füllen erweist sich als gering, da das Subjekt durch die Gesellschaft determiniert ist: Bei Lacan sind die Bestrebungen einer Befriedigung des Begehrens abhängig von dem internalisierten Blick des Anderen auf sich selbst, d. h. es ist abhängig vom Blick des Gesellschaftlichen und der Positionierung des Subjekt in der Gesellschaft. Guattari und Deleuze gehen zwar von einer positiven Aktivität des Begehrens (Wunsches) aus, schreiben ihm jedoch dennoch eine Produktion zu – die maschinische Wunschproduktion, welche ebenso von der Gesellschaft geleitet wird.

Durch bestimmte filmische Prämissen und Systeme kristallisiert sich ein für die Subjektkonstituierung wesentlicher Aspekt heraus: der Aspekt des Eigenlebens fiktiver

301 Fight Club (David Fincher 1999, DVD [2-Disc Special Edition], Kinowelt Home Entertainment 2007, 01:07:36-01:08:14).

302 Äquivalent dem ersten Punkt in Karl Siereks Aufschlüsselung der Intention psychoanalytischer Filmtheorie.

Elemente in der Realität. Filmbilder, -charaktere, -szenen werden dadurch in unserem Alltag präsent und fiktive Eigenschaften auf gewisse Weise in der Realität lebendig, wodurch eine Suggestion bestärkt wird oder bereits stattfindet. Unabdingbar für die Subjektkonstituierung sind damit Identifikation, Affekt und Realitätseffekt – obgleich in der Betrachtungsweise der Psychoanalyse oder der Schizoanalyse. Das emotionale Filmerlebnis als Unterhaltungskultur steht im Vordergrund. Es realisiert sich im dialektischen Modell von Psychoanalyse und Schizoanalyse: In der Theorie des Begehrens genauso wie in der Produktion des Wunsches. Der Kern bleibt das Bestreben nach Glücksgefühlen und Erfüllung in einer Wolke von Verkennung und kapitalisierten Emotionen. Gestützt wird dieses Gerüst von Bedeutungsträgern und Systemen die Bedeutungen besetzen. Wenn Guattari und Deleuze kritisieren, dass in der Logik der Signifikanten die Kontextualisierung zum historischen Dispositiv fehlt, zeigt sich diese als Kritik der Repräsentationen. Und damit als Kritik der fremdbestimmten Konstruktionen von Bedeutung im Sinne gesellschaftlicher Besetzungen. Jedes Element des Films ist Ausdrucksträger diskursiver Determinationen, in dessen vielschichtigen Dimensionen von Bedeutungskomplexen sich eine Subjektkonstituierung vollzieht.

Die Subjektkonstituierung funktioniert im Schafspelz der regressiven Unterhaltungslandschaft der audiovisuellen Alltagskultur durch ein zweckorientiertes neoliberales Regime der Postmoderne. „Der neoliberale Imperativ der Selbstoptimierung dient allein einem perfekten Funktionieren im System.“³⁰³ Davon ist die Institution Kino nicht ausgenommen: die Selbstoptimierung ist in der Selbst- und Fremdbeobachtung, im Ideal-Ich, im Objekt a, in der Wunscherfüllung und in der kinematografischen Performanz situiert. Der Film ist ein Angebot an Bedeutungen und Identifikationsmöglichkeiten, die das Subjekt für seine Realität nutzen kann. Indem wir Bilder konsumieren, konsumieren wir ein fremdkonstruiertes Verständnis von Gewalt, Kommunikationsführung, Erfolg, Sexualität, etc. Und damit einhergehend vollzieht sich eine subjektkonstituierende Produktion und Konsumtion von Wissen, Werten, Klassifikationen, Lebensstilen, Stereotypisierung.

303 Byun Chul Han: *Psychopolitik*, S.43.

Quellen

Literaturverzeichnis

Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich u. a.: Diaphanes 2007.

Baudry, Jean-Louis: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ in: Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, Münster: Nodus 2003, S.27-40.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963.

Bleckwedel, Jan: *Systemische Therapie: Kreative Methoden mit Familien und Paaren*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.

Blüminger, Christa: „Bild und Wort“ in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie*, Frankfurt/M. u. a.: Stroemfeld 2000, S.141-152.

Braun, Christoph: *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin: Parodos 2008.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch 1991.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992.

Deleuze, Gilles/ Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch 1974.

Deleuze, Gilles/ Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin: Merve 1977.

Deleuze, Gilles/ Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin: Merve 1992.

Descartes, René: *Meditation über die Grundlagen der Philosophie*, Hamburg: Meiner 1976.

Elsaesser, Thomas/ Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junis Verlag 2007.

Guattari, Félix: „Die Couch des Armen“ in: Aljoscha Weskott / Nicolas Siepen / Susanne Leeb / Clemens Krümmel / Helmut Draxler (Hg.), *Félix Guattari. Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, Berlin: b_books 2011, S.7-26

Guattari, Félix: *Mikro-Politik des Wunsches*, Berlin: Merve 1977.

Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument 2004.

Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften, Band 2*. Hamburg: Argument 1994.

Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt/M.: S.Fischer 2014.

Heath, Stephan: „Der kinematographische Apparat. Technologie als historische und kulturelle Form“ in: Robert Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat*, Münster: Nodus 2003, S.85-96.

Heath, Stephen: „Kino und Psychoanalyse“ in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino*. Frankfurt/M. u. a. 2000, S.223-250.

Horster, Detlef: *Niklas Luhmann*, München: C.H. Beck'sche Verlagbuchhandlung 1997.

Kast, Verena: *Die Dynamik der Symbole*, Düsseldorf: Patmos 2007.

Kling, Silvia: *Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept*, Tübingen: Stauffenburg 2013.

Kötz, Michael: *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären*, Frankfurt/M.: Syndikat 1986.

Kuntzel, Thierry: „Notizen über den filmischen Apparat,“ in: Karl Sierck / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie*, Frankfurt/M. u. a.: Stroemfeld 2000 S. 199-204.

Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden: VS Verlag 2005.

Meier, Julia: *Die Tiefer der Oberfläche. David Lynch, Gilles Deleuze, Francis Bacon*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013.

Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus-Publikationen 2000.

Metz, Christian: *Semiologie des Films*, München: Fink 1972.

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2012.

Mümken, Jürgen: *Freiheit, Individualität und Subjektivität. Staat und Subjekt in der Postmoderne aus anarchistischer Perspektive*, Frankfurt/M.: Edition AV 2003.

Opl, Eberhard: *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, München: Ölschläger 1990.

Pabst, Manfred: *Bild, Sprache, Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006.

Reckwitz, Andreas: *Subjekt*, Bielefeld: transcript 2008.

Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon. Entwicklungen, Kernbegriffe, Zusammenhänge*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009.

Schmidgen, Henning: *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink 1997.

Sierek, Karl/ Barbara Eppensteiner: „Aussicht und Einsicht“ in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.), *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie*, Frankfurt/M. u. a. 2000, S.13-36

Sierek, Karl: „Psychoanalytische Filmtheorie“ in: Karl Sierek / Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld. Psychoanalyse. Filmtheorie*, Frankfurt/M. u. a.: Stroemfeld 2000, S. 205-221.

Stam, Robert: „Film Language/Specificity. Introduction“ in: Robert Stam / Toby Miller (Hg.): *Film and Theory. An Anthology*, Malden u. a.: Blackwell 2000, S.31-38.

Stiglegger, Marcus: „Verführung – Wunsch – Begehren. Seduktionstheorie des Films am Beispiel von Darren Aronofskys BLACK SWAN (USA 2010)“ in: Astrid Lange-Kirchheim / Joachim Pfeiffer (Hg.): *Film und Filmtheorie. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, Band 33, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S.49-64.

Tröhler, Margit/ Vinzenz Hediger: „Ohne Gefühl ist das Auge blind; Eine Einleitung.“ in: Matthias Brütsch / Vinzenz Hediger / Ursula von Keitz / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und film*, Marburg: Schüren 2009, S. 7-20.

Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 2000.

Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien: Turia+Kant 1997.

Wildgen, Wolfgang: *Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren. Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt*, Bielefeld: transcript 2013.

Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideologie'*, Heidelberg: Winter 1992.

Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1972.

Internetquellen

Casetti, Francesco: „Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der postkinematographischen Epoche“ (19.10.2010) in: *Montage/AV*, 19/1 URL: http://www.montage-av.de/pdf/191_2010/191_2010_Casetti_Die-Explosion-des-Kinos.pdf (08.10.2014).

Musatti, Cesare: „Kino und Psychoanalyse“ (13.01.2004) In: *Montage/AV*. URL: http://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Cesare_Musatti_Kino_und_Psychoanalyse.pdf (13.08.2014).

Oudart, Jean-Pierre : „Cinema and Suture“ In: *The Symptom Online Journal*. URL: http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html (12.01.2015).

Abbildungsverzeichnis

Abb. a.: Braun, Christoph: *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin: Parodos 2008, S.133.

Filmographie

Casablanca, Regie: Michael Curtiz, USA 1942.

Fight Club, Regie: David Fincher, USA 1999.

Pretty Woman, Regie: Garry Marshall, USA 1990.

Anhang

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die Konstitution des Subjekts durch filmische Bilder anhand einer Dekonstruktion suggestiver Elemente untersucht. Ausgangspunkte hierfür bilden die Psychoanalyse Jacques Lacans sowie Gilles Deleuze' und Félix Guattaris (Wunsch-)Maschinenkonzeption. Nachdem mit einer theoretischen Umrahmung der Verbindung von Film und Psychoanalyse eingeleitet wird, erstreckt sich die Untersuchung durch drei Felder: Subjekt, Kommunikation und Vermittlung. Die Auseinandersetzung mit dem Subjektbegriff vollzieht sich in einem psychoanalytischen und soziokulturellen Kontext. Wesentlich ist das Verständnis des Filmes als audiovisuelles Kommunikationsmittel, was Zeichensysteme und Identifikationsmechanismen impliziert. Es bildet die Voraussetzung um den Film als Träger der symbolischen Ordnung und des Imaginären zu verorten. Die subjektzentrierten Termini münden schließlich in das subjektlose Sujet von Deleuze und Guattari und erweitern, im Zuge ihrer Gesellschafts- und Psychoanalyse-Kritik, den Rahmen auf ein kollektives maschinelles Unterbewusstsein.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Maria Macic
Geburtsdatum 28.01.1987
E-Mail maria_macic@yahoo.de

Schulische Ausbildung

09/2001 – 06/2006 Höhere Lehranstalt für künstlerische Gestaltung, Wien
09/1997 – 06/2001 Private Mittelschule St.Marien, Wien

Wissenschaftlicher Werdegang

seit 2007 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien
03/2007 – 06/2007 Studium der Erziehungswissenschaft
Universität Wien
04/2012 – 05/2012 Praktikum: Assistenz bei der Konzeption und Organisation einer
wissenschaftlichen Konferenz, TFM-Institut
12/2013 – 01/2014 Praktikum: Regieassistenz, Pellfilm Filmproduktion