

gerade aufgrund seines Status als Massenmedium interessant sei. So schlussfolgert Blothner in seiner Lektüre des Films, dass »sich in unserer Alltagskultur eine Neubewertung der menschlichen Obsessionen vollzieht« (S. 77). Mit dieser Lesart begründet er den immensen Erfolg des Films, denn mehr als Basis seiner Ausführungen denn als deren Schlussfolgerungen stellt er fest, dass die Annahme oder Ablehnung von Filmen im besonderen Maße davon abhängig sei, inwiefern die Filme aktuelle Tendenzen und Konflikte einer Gesellschaft verhandeln (S. 63 f., 77). Damit leistet er am Rande seiner Interpretation des Films und der Analyse verschiedener Rezipientengruppen einen psychoanalytischen Beitrag zur Debatte über die Spuren eines kollektiven Unbewussten in der Populärkultur und über den Erfolg von Filmen als Symptom ihrer Aktualität.

Einen ganz eigenen, fachspezifischen Blick wirft hingegen Ralf Zwiebel auf Alfred Hitchcocks Film *Spellbound* (USA 1945). Zwiebel versetzt den oft behandelten Film in drei Kontexte, aus denen verschiedene Lesarten und Interaktionen mit dem Film resultieren: Zuerst betrachtet er den Film im historischen Kontext der psychoanalytischen Praxis und des populären Bildes der Psychoanalyse zu der Zeit, als der Film produziert wurde. Dabei kommt er durch die Lektüre des Films zu dem Schluss, dass der Film die Psychoanalyse nicht prinzipiell falsch darstelle, sondern lediglich das medizinische Denkmodell der Psychoanalyse inszeniere, das von der Eliminierung der Ursachen von Neurosen ausgehe. Im Bezug zu diesem Denkmodell sind auch die diversen weit zirkulierenden Metaphern über das Unbewusste als einem Keller, der lediglich entrümpelt werden müsse, zu perspektivieren. Der Film wird so diskursanalytisch als Verhandlung eines historischen Komplexes der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Psychoanalyse und der Erwartungen an diese lesbar (S. 156-162). Im zweiten Kontext fokussiert der Autor den im Film dargestellten Behandlungsprozess und betont die Spannung zwischen dem *happy ending* des Films, der gegliückten Behandlung, und den »Verwicklungen und Verwirrungen« (S. 169), die diesem vorangingen und eine ironische oder zumindest skeptische Lesart der Schlusskonfiguration befördern. Zwiebel zeigt dadurch, dass der Film mit den naiven Mythen über die Psychoanalyse bricht und ebenso Gefahren und Probleme der Psychoanalyse anreißt (S. 163-169). Zuletzt nimmt der Autor schließlich eine selbstreflexive Position ein und betrachtet kritisch die eigene psychoanalytische Tätigkeit. Ebenso wie der Film das Problem von Übertragung und Gegenübertragung auf Seiten der Psychoanalytiker in Szene setzt, so reflektiert Zwiebel über die Rolle und die psychischen Prozesse des Psychoanalytikers, der ebenso wie sein Patient mit dem »schuldigen Kind« (S. 172 f.) umgehen muss. Zwiebel liest den Film damit nicht nur als Bruch mit dem Mythos des Psychoanalytikers als unbeteiligten Wunderheiler der Psyche, sondern skizziert auch einen fachspezifischen Aneignungsprozess von Filmen, der über die Lektüre hinausgeht und den Film als Reflexionsfläche für die eigenen Methoden und Theorien ernst nimmt (S. 170-173).

Dass die meisten Autoren oft etwas anekdotisch und metaphorisch bei ihren Ausführungen verfahren, darf man ihnen nicht nur nachsehen, sondern dieser Stil macht den Band gerade zu einer sehr angenehmen und unterhaltsamen Lektüre, da sich die Autoren nie in einer sperrigen Fachrhetorik verlieren. Zudem werden in den Fugen der Filminterpretationen viele spannende Fragen und Ideen aufgeworfen, die

die Debatte über das Verhältnis des Unbewussten zum Film produktiv irritieren können.

Peter Scheinpflug

Nina Heiß: *Erzähltheorie des Films*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 38). – 379 S., € 49,80.

Ohne Frage hat die *Erzähltheorie des Films* von Nina Heiß das Potenzial, um zu einem Standardwerk der filmwissenschaftlichen Narratologie zu avancieren. Das Projekt der Autorin ist durchaus ambitioniert und gewagt, will sie doch gleich zweierlei Synthesen herstellen. Erstens diagnostiziert sie innerhalb der Filmwissenschaft zwei verschiedene narratologische Ansätze: Auf der einen Seite stehen die Arbeiten von Autoren wie Christian Metz, die sich auf den Strukturalismus beziehen und daher von Heiß als »Neostrukturalisten« apostrophiert werden. Dem gegenüber stehen auf der anderen Seite die Neoformalisten, wie sie paradigmatisch und am prominentesten David Bordwell vertritt. In genauen Analysen der Argumentationen, Modelle und Axiome beider Theorietraditionen zeigt die Autorin sowohl Unterschiede als auch Schnittmengen auf. Durch eine wechselseitige Perspektivierung der beiden Ansätze wird eine Position ausgehandelt, die sowohl auf die neoformalistische Theorie, in deren Zentrum die medialen Bedingungen und Möglichkeiten und die historischen Systeme ihrer Nutzung stehen, als auch die »neostrukturalistische« Theorie, die durch eine weniger medienspezifische und weniger historische Perspektive transmediale Erzählmodelle erschließt, zurückgreift, um transmediale Erzählmodelle überhaupt in ihrer medienspezifischen Realisierung zu betrachten (S. 25-28). Diese Synthese wird um eine zweite erweitert, in der Narratologie und Medientheorien zusammengeführt werden sollen. Als Bindeglied wird die Semiotik nach Charles Sanders Peirce verwendet, mit der die Autorin die Interdependenz zwischen Semioseprozessen und der Medialität des Films herausarbeitet (S. 12 ff.).

Auf beinahe 200 Seiten legt Heiß dann ihre Erzähltheorie des Films vor. Dabei gelingt es ihr zwischen den zwei Positionen der transmedialen Theorien und der medienspezifischen Erzählmodelle zu vermitteln. Einerseits stellt sie in ausführlichen und leicht verständlichen Erläuterungen sowohl narratologische Modelle wie die Trias Geschichte/Erzählung/Narration, die Unterscheidung von extra- und intra-, homo- und hetero-diegetisch oder die verschiedenen Modi der Fokalisierung vor, ebenso wie sie die Zeichentheorien von Charles Sanders Peirce oder Erwin Panofsky pointiert erläutert. Diese theoretischen Darstellungen sind jedoch stets auf die zentralen Grundzüge reduziert und verlieren sich nicht in den jeweiligen Fachdebatten. Dadurch wird der theoretische Apparat so schlank gehalten, dass stets die Bereicherungen für die Erzähltheorie im Vordergrund stehen. Denn diese transmedialen Theorien, die ausführlich, aber nicht ausufernd vorgestellt werden, bilden lediglich die Basis für Heiß' Darstellung der medienspezifischen Vermittlungsinstanzen des Films. Heuristisch unterscheidet sie dabei zuerst zwischen dem »visuellen« und dem »auditiven Kanal« (S. 88) des Mediums Film, die sie weiterhin in die »medialen Ebenen« des Bildes, der Kamera, der Montage, der Schrift, des Tons, der Musik und der Sprache untergliedert.

Diese »medialen Ebenen« werden in jeweils eigenen Kapiteln zum Gegenstand einer eingehenden Darstellung ihrer medialen, narratologischen und semiotischen Bedingungen und Möglichkeiten. Dabei schöpft die Autorin für ihre theoretischen Ausführungen aus einem großen Schatz an einschlägiger Literatur. Ebenso breit ist auch die Darstellung der medialen Ebenen aufgestellt, in der technologische Bedingungen wie etwa Bildformate, Brennweiten oder das Filmmaterial zusammen mit einer Sensibilität für filmhistorische Stile als Vermittlungsinstanzen filmischer Erzählung erörtert werden. Doch die medialen Ebenen werden nur heuristisch getrennt, um auch ihr Zusammenspiel im Film zu betrachten. Plastisch wird an Erzählordnungen wie dem »unzuverlässigen Erzähler« aufgezeigt, wie die medialen Ebenen in Einklang, aber auch in Spannung zueinander gesetzt sein können, wenn etwa die Kamera ein anderes Bild zeigt, als ein Off-Kommentar beschreibt. Komplettiert wird Heiß' Erzähltheorie durch ebenso kritische wie theoretisch fundierte Ausführungen zur Problematik des Autors eines Films auf der einen Seite – entstehen doch Filme zumeist aus einem Kollektiv aus Drehbuchautor, Regisseur, Kameramann etc. – und zum Rezipienten auf der anderen Seite, dessen Filmrezeption auf Basis der kognitionswissenschaftlich normierten Modelle der Neoformalisten, der psychoanalytischen Filmtheorie und einer diskursanalytisch orientierten Filmanalyse als komplexe Aushandlung der medialen und narrativen Bedingungen und Effekte und der aktiven Rezeptionsleistung modelliert wird.

Obwohl bereits bei der Vorstellung der Erzähltheorie nicht mit Beispielen gegeizt wird, folgt auf etwa 70 Seiten eine zusätzliche exemplarische Analyse von Quentin Tarantinos *Kill-Bill*-Filmen (USA 2003/4). Da die Filme einem breiten Publikum bekannt sein dürften, ergänzen sie die vielen einzelnen Beispiele des Buches, die sich aus der Filmgeschichte speisen. Zwar mögen die Filme nicht gerade repräsentativ sein für konventionelle Spielfilme, jedoch erlauben sie der Autorin, einen Großteil ihrer Erzähltheorie exemplarisch durchzuspielen. Dienten die Beispiele in den anderen Kapiteln des Buches vor allem der Veranschaulichung und Verdeutlichung der theoretischen Modelle, so ist Heiß bei den *Kill-Bill*-Filmen darum bemüht, die Produktivität ihrer Erzähltheorie nicht nur für die Analyse der Filme, sondern auch für deren Lektüre aufzuzeigen, indem sie etwa die Relevanz der Filmstile, narrativen Strategien und Semiotik für die Rezeption der Gewalt im Film thematisiert (S. 214-219).

Ein Vorteil der Monographie liegt darin, dass das Herzstück des Buches, die detaillierte Darstellung der narratologischen Werkzeugkiste, dank der vielen Filmbeispiele auch unabhängig von den medientheoretischen Überlegungen zu Beginn und zum Ende des Buches und ohne die Exemplifikation anhand der Analyse von Quentin Tarantinos Film nahezu verlustfrei gelesen werden kann. Damit stellt das Buch eine Einführung in die narratologische Analyse des Films dar, die auch für Leser ohne dezidiert medien- oder filmwissenschaftliches Interesse anschlussfähig und aufschlussreich ist.

Gerade in Anbetracht der Tatsache, dass die *Erzähltheorie des Films* für eine breite Leserschaft von Interesse sein sollte, wäre es jedoch hilfreich gewesen, wenn neben den narratologischen und kommunikationstheoretischen Modellen auch andere theoretische Konzepte entsprechend eingehend vorgestellt und kontextualisiert worden wären. Auffällig sind diese Leerstellen insbesondere in den Fällen, wo psychoanalytische Modelle in die Argumentation eingewoben sind. So werden beispielsweise die Darlegungen zur narrativen Funktion des *MacGuffin* mit Lacans »Objekt klein a« (*objet*

petit a) und Deleuzes »Objekt = x« zusammengeführt. Während der *MacGuffin* eingehend und anhand von Beispielen erläutert wird, werden die Modelle von Lacan und Deleuze in einer solchen Verdichtung und lediglich in Bezug auf den *MacGuffin* erklärt, dass dem Leser für das volle Verständnis der Argumentation einiges an psychoanalytischem und poststrukturalistischem Vorwissen abverlangt wird, werden doch komplexe Gedankenfiguren wie das Reale oder die Symbolische Ordnung, Theorien zur Subjektkonstitution und zum Begehren aufgerufen (S. 98 f.). Die dadurch aufgeworfene Verquickung von narratologischen, psychoanalytischen und poststrukturalistischen Modellen hätte durch ausführlichere Erläuterung ihr Potenzial wesentlich besser entfalten können.

Peter Scheinpflug

Eric L. Santner: *Zur Psychotheologie des Alltagslebens. Betrachtungen zu Freud und Rosenzweig.* Aus dem Englischen von Luisa Banki, Zürich: Diaphanes Verlag 2010 (= Subjektile). – 224 S., € 22,90.

Eric L. Santner hat 1996 in seinem Buch *My own private Germany – Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*¹ Freuds berühmte Untersuchung *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)*² aufgegriffen und Daniel Paul Schrebers Wahn kulturhistorisch gedeutet. 2001 hat er sich – mit dem überraschenden Titel *On the Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig* Franz Rosenzweigs Werk *Stern der Erlösung*³ aufgreifend – einer freudianischen Historiographie der Moderne genähert. Sein Ziel war es, Hemmnisse zu überwinden, welche der Toleranz und interkulturellen Verständigung im Wege stehen. Luisa Bankis vorzügliche Übersetzung des schon lange vorliegenden englischen Originals konnte 2010 endlich erscheinen.

»Psychotheologie« ist eine verblüffende Wortschöpfung des Autors, in der die wechselseitige Lektüre Freuds und Rosenzweigs verdichtet zum Ausdruck kommt. Es ist auch die faszinierende Kontrafaktur eines Freud-Titels, der mehr als andere in der allgemeinen Öffentlichkeit rezipiert worden ist, nämlich *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*⁴.

¹ Princeton, N.J. 1996. Anm. der Redaktion: Die Nachweise der im vorliegenden Buchessay aufgeführten Zitate und Schriften erforderten großen Arbeits- und Zeitaufwand; sollten trotzdem Wünsche offen geblieben sein, bitte Nachfragen direkt an Herrn Dr. Friedrich-Wilhelm Eickhoff richten.

² Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides), hg. v. Anna Freud u. A., Frankfurt a. M. 1999, S. 239-320 (die Werke Freuds werden im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe des Erscheinungsjahres, der Sigle GW, des Bandes und der Seitenzahl zitiert).

³ Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*, Haag⁴ 1976.

⁴ Sigmund Freud (1901): *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, GW, Bd. 4.