

Mag. 3557

Bettina Hennig: Film und Traum. Elemente einer psycho-  
analytischen Filmtheorie

Wiss. Hausarbeit zur Erlangung des akadem. Grades eines  
Magister Artium

Hamburg, 1992

---

7. Schlußbetrachtungen

S. 91

8. Literatur

S. 94

MAG AP

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S.1
2. Eine Übersicht über theoretische Texte zur Beziehung zwischen Traum und Film	S. 3
3. Zwei Apparatustheorien	S. 16
4. Laura Mulvey und Jacques Lacans Reale Ordnung	S. 50
5. Metonymie und Metapher	S. 57
6. Der filmische Darwinismus	S. 75
7. Schlußbetrachtungen	S. 91
8. Literatur	S. 94

MAG AP

## 1. Einleitung

Filme sind wie Träume ... Wer ins Kino geht, regrediert ... Der Kinosaal ist wie der Mutterbauch ... Filme tragen den Tagträumen des Publikums Rechnung ... Ins Kino gehen ist das gleiche, wie sich schlafen legen ... Der Film ist ein künstlicher Traum ... Hollywood: Traumfabrik ... Die Filmhersteller beuten die Zuschauer aus, weil sie ihre Träume träumen und sie für ihre Träumereien bezahlen lassen .. Ausdrucksformen der Traumsprache finden wir im Film wieder ... Der Film sprengt wie der Traum die Grenzen von Zeit und Raum ... Nur der Film kann so sehr mit unseren Ängsten und Gefühlen spielen wie der Traum ... Der Film überführt die geheime Welt des Traums in den Wachzustand ... Der Kinozuschauer ist den gleichen Bedingungen ausgesetzt wie der Träumer: Er sitzt bewegungslos in einem stillen, abgedunkelten Raum ... Filme sind veräußerte Wunschträume.

Jeder kennt diese Vergleiche und alle, die wir gerne ins Kino gehen, haben Film und Traum auf die eine oder andere Weise gleichgesetzt. Allein, diese Vergleiche sind intuitiv, denn wer weiß schon genau, was Traum ist. Die Schlafforschung hat sich zwar der Enträtselung dieses nächtlichen Geheimnisses gewidmet, aber solange es keine Traumrecorder gibt, wird man auf die Aussagen der Träumer angewiesen sein: und diese Aussagen sind so kryptisch und verworren, daß sie nichts mehr mit dem technisch hochentwickelten Verfahren der Filmprojektion gemein haben. So ist man, will man dem Traumphänomen näher kommen, auf eine Wissenschaft angewiesen, die vor den fragmentarischen Texten der Träumer nicht zurückschreckt. Diese Wissenschaft ist die Psychoanalyse und das diesbezügliche Standardwerk zweifelsohne Sigmund Freuds "Traumdeutung".

In der "Traumdeutung" hat Freud aber nicht nur ein Verfahren zur Bewußtmachung der unbewußten Wunschregungen im Traum vorgestellt, sondern auch in einem hypothetischem Modell die Funktionsweise des seelischen Apparates, beschrieben.

Auf den folgenden Seiten möchte ich nun zunächst die vielen Vorstellungen und Konzepte, die es über die Parallelen zwischen Film und Traum gibt, sammeln und sie anschließend

systematisieren. Dies soll über die konkretistische Gleichsetzung zwischen einem optischen Gerät, etwa der Filmkamera und dem seelischen Apparat, wie ihn Freud beschreibt, geschehen. So möchte ich versuche einen Zusammenhang zwischen den einzelnen intuitiv motivierten Phänomenen herzustellen und sie durch Freuds Lehre metapsychologisch zu erklären.

## 2. Eine Übersicht über theoretische Texte zur Beziehung zwischen Traum und Film

In der gesamten Literatur, die den theoretischen Aspekt des Kinos behandelt, ist wenig über die psychologische Beziehung zwischen Film und Traum gesagt worden, obwohl gerade die ersten Filme versuchten, Traumerlebnisse zu visualisieren.

Gemeint sind die frühen Filme von Georges Méliès, der sich im Gegensatz zu Lumière völlig von der fotografischen Realitätstreue abwandte und in seinem Trickstudio in Montreuil bunte Phantasiewelten schuf. Am bekanntesten ist seine 1902 entstandene "Reise zum Mond". Méliès gilt als eigentlicher Erfinder der Filmkunst<sup>1</sup>, weil es ihm als Erstem gelang, durch Eingriffe in den Aufnahmeprozess ein Leinwandleben entstehen zu lassen, das unabhängig von der empirisch greifbaren Realität existierte. Eine Anekdote übermittelt, daß er den Stop-Trick durch einen Zufall entdeckte: Bei Außenaufnahmen hatte sich das Material im Kameragehäuse verfangen, und als er sich den belichteten Film anschaute, wurde aus dem aufgenommenen Autobus plötzlich ein Leichenwagen.<sup>2</sup> Dieser Zufall veranlasste Méliès, Filmtricks systematisch auszuwerten. Er experimentierte und führte zahlreiche neue Verfahren wie Überblendungen, Masken<sup>3</sup>, Mehrfachbelichtungen ein.

Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer sieht in Méliès Arbeiten den Prototyp der "formgebenden Tendenz"<sup>4</sup>, die, da sie nicht auf naturgetreue Wiedergabe der Realität angewiesen ist, mehr Freiheit und Spielraum bei der Gestaltung ihrer Themen hat. Diese Freizügigkeit war ein Forum für die Inszenierung von Träumen und Visionen:

*"Offenbar veranlassen einige dieser Dimensionen den Filmregisseur dringlicher als andere dazu, sein schöpferisches*

---

1vgl.: Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Bd. 1. München: Roger&Bernhard bei 2001,1987.S.22.

2Vgl. Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt: Suhrkamp, 1985. S. 60.

3Masken sind teilweise Abdeckungen des Bildfeldes. Berühmt sind Schlüssellocher oder Ferngläser, so daß man den Eindruck hat, durch solche zu schauen.

4Siegfried Kracauer, a.a.O., S. 63.

*Streben auf Kosten der realistischen Tendenz auszuleben. Im Bereich des Fantastischen wurden von jeher Träume und Visionen wiedergegeben, die sich auf höchst irrealen Schauplätzen abspielten"<sup>1</sup>*

Und obwohl diese "formgebende Tendenz" schon um die Jahrhundertwende entstand und visuell die Beziehung zwischen Traum und Realität reflektierte<sup>2</sup>, ist diese Beziehung erst knapp 16 Jahre später in der Theorie erörtert worden.

Der Erste, der sich diesem Thema widmete, war der deutschstämmige Harvard Professor Hugo Münsterberg. In seinem Buch "The Film: A Psychological Study"<sup>3</sup> führt er die These aus, daß der Film den Gesetzen der Gedanken folgt. Grundsätzlich ist er der Auffassung, daß der Kunstgenuß aus der Differenz zwischen zur Kunst transzendenten Alltagserfahrung und der Abgetrenntheit dieser Erfahrung vom realen Leben entstehe. Mit dieser Kunstauffassung versucht er das spezifisch Kunstgemäße des "Lichtspiels" zu charakterisieren. Zu diesem Zweck grenzt er es vom Theater ab:

*"The photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely space, time and causality,*

---

<sup>1</sup>ebenda, S. 63.

<sup>2</sup>Nicht nur, daß traumhafte Themen, das stilistisch - erzählende Mittel einer Rahmenhandlung nach sich zogen, um so im Film die unterschiedlichen Realitätsebenen auseinander zu halten, sie veranlaßten auch zu Spielereien: So in dem 1901 entstandenen Film "Traum und Wirklichkeit", welcher ein erotisches Beisammensein beschreibt, das sich im nachhinein als Wunschtraum eines von seiner Ehefrau rüde zurückgewiesenen Ehemannes entpuppt. Ein Film, der genau mit der Irritation des Erwachens aus einem Traum spielt, die Tschuang-Tse in seinem Schmetterlingstraum geistreich beschreibt: "Einst träumte Dschuang Dschou, daß er ein Schmetterling sei, ein flatternder Schmetterling, der sich wohl und glücklich fühlte und nichts wußte von Dschuang Dschou. Plötzlich wachte er auf: da war er wieder wirklich und wahrhaftig Dschuang Dschou. Nun weiß ich nicht, ob Dschuang Dschou geträumt hat, daß er ein Schmetterling sei, oder ob der Schmetterling geträumt hat, daß er Dschuang Dschou sein, obwohl doch zwischen Dschuang Dschou und dem Schmetterling sicher ein Unterschied ist. So ist es mit der Wandlung der Dinge." (Zitiert nach: Jens Heise: Traumdiscourse. Die Träume der Philologie und die Psychologie des Traums. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989, S. 8.)

<sup>3</sup>Hugo Münsterberg: The Film: A psychological Study. The Silent fotoplay in 1916. New York: Dover, 1970.

*and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely attention, memory, imagination, and emotion"*<sup>1</sup>

Über die Gemeinsamkeiten zwischen Theater und Film ist sich Münsterberg im Klaren: Er stellt die Ausschnitthaftigkeit von Bühne und Filmbild heraus, sieht in Kulissen und Kostümen eine Parallele, weist auf den Lichtunterschied zwischen Zuschauerraum und Bühne bzw. Leinwand hin, der, wenn er aufgehoben wird, die Distanz zum Dargebotenen verstärkt. Genauso präzise, wie er die Gemeinsamkeiten beschreibt, macht er auf die Unterschiede zwischen Film und Theater aufmerksam. Im Gegensatz zum Theater kann sich der Film Sprünge in der Zeit und im Raum erlauben. Einzig die Kausalität der Handlung ist wichtig, durch sie bekommt der Film einen Zusammenhang. Das wichtigste Merkmal des Films aber ist, daß er sich von der physikalischen Realität entfernt: Münsterberg formuliert es folgendermaßen:

*"In every respect the filmplay is further away from the physical reality than the drama and in every respect this greater distance from the physical world brings it nearer to the mental world."*<sup>2</sup>

Die Folge dieser Ablösung von der empirischen Welt ist, daß der Film nicht mehr ihren Gesetzen folgen muß, sondern der Logik der Gedanken. So Münsterberg. Gerade durch seine Ungebundenheit an die äußeren Spielregeln von Raum und Zeit imitiert er die mentale Welt. Münsterberg sieht in den verschiedenen filmischen Stilmitteln eine Entsprechung zu mentalen Vorgängen: Er meint, daß die gerichtete Aufmerksamkeit mit der Großaufnahme wiedergegeben werde, daß Erinnerungen die Rückblenden sind: Beide brechen in das Jetzt hinein. Phantasien und Träume können im Film in einer Weise wiedergegeben werden, wie es selbst das Gedächtnis nicht vermag.<sup>3</sup> Leider verschweigt Münsterberg, wie sich das genau vollzieht. Weiter ist er der Annahme, daß es im Film wie in den Gedanken möglich ist, von ei-

---

1ebenda, S. 74.

2ebenda, S. 75.

3ebenda, S. 74.

nem Ort zum Anderen zu springen und die Linearität der Zeit zu ignorieren.

So banal seine Behauptungen auch klingen mögen, sie bergen doch einen Ansatz für eine Systematik filmischer Stilmittel und die Lust, sich ernsthaft, daß heißt in einem akademischen Rahmen, mit dem Phänomen Film auseinanderzusetzen. Durch die genaue Abgrenzung von der Repräsentationsform des Theaters zeigt Münsterberg, daß es sich beim Film nicht um eine Optimierung dieser klassischen Kunst, sondern um eine eigene Gattung handelt. In einem Fall weist er sogar auf eine psychische Leistung des Zuschauers hin: Er glaubt, daß der Zuschauer das flache Filmbild in ein dreidimensionales umformt:

*"But the spectator feels that they are not presented in the three dimensions of the outer world, that they are flat pictures which only the mind molds into plastic things."<sup>1</sup>*

Auch hier führt Münsterberg nicht aus, wie diese mentale Leistung genau aussieht, geht aber zumindest von einem Wechselspiel zwischen Filmbild und Zuschauer aus, und beschreibt den Zuschauer, indem er ihm psychische Mitarbeit zugesteht, als aktiv und nicht regredierend passiv.

Zusammengefaßt besteht nach Hugo Münsterberg die Beziehung zwischen Film- und Gedankenwelt darin, daß der Film den Gesetzen der Gedankenwelt folgt. Mehr ist zu seiner Studien nicht zu sagen, - und mit dem Traumphänomen hat das alles noch nicht viel zu tun.

Anders ist das bei S. K. Langer: Berühmt und vielzitiert in der Literatur, die sich mit den Zusammenhängen zwischen Traum und Film beschäftigt, ist der fünfseitige Anhang "A note to the film" zu ihrem Buch "Feeling and Form" von 1953<sup>2</sup>. Er gilt als der Aufsatz, in dem zuerst die Idee vorgestellt wurde, daß der Film in seiner Form den Traum imitiert.

---

<sup>1</sup>ebenda, S. 74.

<sup>2</sup>S.K. Langer: Feeling and Form. A Theory of Art. Developed from "Philosophy in a New Key". New York: Scribners, 1953, S. 412 ff.



S.K. Lange stellt zunächst einen Vergleich zwischen Film, Theater und Roman auf und kommt zu dem Schluß, daß der Film eher mit dem Roman als mit dem Theater verwandt ist. Das war selbst in den fünfziger Jahren nichts Neues. Weiter ist sie der Meinung, daß der Film erst mit dem Einsatz der bewegten Kamera zur Kunst wurde, weil diese erlaubte, sich vom theaterhaften "staging" zu lösen. Auch diese Erkenntnis war in den fünfziger Jahren nichts Neues. Im weiteren Verlauf versucht sie die "primary-" und die "secondary illusion"<sup>1</sup> des Filmmediums zu charakterisieren.

Die "primary illusion" ist das Schlüsselwort von Langers Ästhetik. Es beschreibt nicht das konkrete Material des Kunstwerkes, sondern die Illusion, die mit diesem Material angestrebt wird. Beispielsweise ist die "primary illusion" der Architektur der Raum, die der Musik die Zeit und die der Renaissance - Staffelmalerie die Plastizität bzw. Dreidimensionalität. Sie versucht einen virtuellen Raum ("virtual space") herzustellen. Die "primary illusion" des Films ist aufgrund seiner Verwandtschaft mit dem Roman die "virtuelle Geschichte". Da dies eben auch die "primary illusion" des Romans ist, muß S. K. Langer hier eine Unterscheidung machen, und diese besteht in der Art der Repräsentation, - im Modus. Und hier stellt sie einen Bezug zum Traum her, indem sie diese Repräsentationsform den Traummodus nennt und wie folgt beschreibt:

*"It makes the primary illusion - virtual history - in its own mode. This is essentially, the dream mode (Hervorhebung, S.K.L.) I do not mean that it copies dream, or puts one into a day dream. Not at all; no more than literature invokes memory, or makes us believe we are remembering. An art is a mode of appearance. Fiction is "like" memory... Drame is "like" action... Cinema is "like" dream in the mode of presentation: it creates a virtual present, an order of direct apparation"<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup>ebenda, passim  
<sup>2</sup>ebenda, S. 412.

Das Kriterium, welches nach S.K. Langer Film und Traum teilen, ist also seine "direct apparation", seine unmittelbare Präsenz. An einer anderen Stelle spricht sie von einem "endless Now"<sup>1</sup>. Diese Unmittelbarkeit wird über die Kamera hergestellt, an deren Stelle sich der Zuschauer setzt. Neben dieser Eigenschaft teilen Film und Traum die Variabilität in Bezug auf Raum und Zeit. So definiert denn S.K. Langer den Raum als "secondary illusion" des Films. Diese "secondary illusion" ist nach ihr das Material, aus dem sich die "primary illusion" gestaltet. Kurz gesagt schafft also die Raumgestaltung des Film die primäre Situation der Unmittelbarkeit.

Diese These ist zunächst etwas problematisch, weil die Raumgestaltung des Films auf den Bildern der Kamera beruht, die wie die Bilder der Staffelmalerie zentralperspektivisch organisiert sind und so eine primäre Illusion der Plastizität oder Dreidimensionalität anstreben müßten. Aber hier führt Langer nicht ohne Grund die bewegte Kamera ein, die sich durch die Erschließung des Raumes über die Tradition der Staffelmalerie hinwegsetzt.

Daß gerade die Bewegung der entscheidende Faktor für den Realitätseindruck im Kino ist, hat Christian Metz in seiner Studie "Zum Realitätseindruck im Kino" ausgeführt. Er ist der Meinung, daß die Bewegung die Realitätsillusion bewirkt, weil sie nicht imitiert werden kann. Er sagt:

*"Eigentlich kann man nicht einmal eine Bewegung "reproduzieren", sondern man kann sie nur "re-produzieren" durch eine zweite Bewegung, die für den, der ihr zuschaut, den gleichen Realitätsgehalt hat, wie die erste".<sup>2</sup>*

Das heißt, die zweite, durch die Filmproduktion vorgeführte Bewegung wird so echt, so unmittelbar erlebt, wie die erste, womit wir wieder bei der Eigenschaft angelangt wären, die nach Langer die entscheidende für die Traumhaftigkeit des Films ist. Die Unmittelbarkeit, die "direct apparation".

---

<sup>1</sup>ebenda, S. 415.

<sup>2</sup>Christian Metz: Phänomenologische Untersuchungen des Films. Zum Realitätseindruck im Kino. In: Semiologie des Films. München: Fink, 1972. S. 20-35. S. 28.

Aber diese ist nicht die einzige Analogie, die S.K. Langer zwischen Traum und Film sieht. Im Rahmen ihrer Ästhetik unterscheidet sie "diskursiven" und "präsentativen Symbolismus"<sup>1</sup>. Der diskursive Symbolismus entspricht dem verbal artikulierten Symbolismus, also dem, was man landläufig Sprache nennt. Nach Langer gibt es Bereiche, die sich dem diskursiven Symbolismus entziehen. Sie nennt sie das "unausdrückbare Reich des Gefühls" oder "die formlosen Wünsche und Befriedigungen"<sup>2</sup>. In den bildenden Künsten, zu denen sie auch den Film zählt, sieht sie diese Wünsche artikuliert und deren Befriedigung stattgegeben. Das Material der bildenden Künste ist im Gegensatz zur Sprache nicht linear geordnet, sondern analog. Langer nennt diese Form des analogen Ordners "präsentativen Symbolismus" - und über diesen, so glaubt sie, vermittelt sich das "unausdrückbare Reich des Gefühls". Möglicherweise hat Franz Kafka dieses Reich betreten, als er am 13. November 1913 bei einem Kinobesuch geweint hat<sup>3</sup>. Prosaisch gesagt ist es die affektauslösende Wirkung des Kinos, die S.K. Langer mit ihrem Begriff vom "präsentativen Symbolismus" beschreiben will, die im Kino stark und unmittelbar ist, und da visuell präsentiert, immer wieder zu einem Vergleich zwischen Film und Traum herausfordert.

Auf eine weitere Analogie zwischen Film und Traum macht Georg Linden aufmerksam. Er diskutiert im Kapitel "The personal world" seines Buches "Reflections on the Screen"<sup>4</sup> den Zusammenhang zwischen infantiler und cineastischer Wahrnehmung und kommt dabei auf das unterschiedliche Traumerleben von Kindern und Erwachsenen zu sprechen. Zentral ist sein Begriff von der psychischen "bi-presence", einem Traumzustand, den er folgendermaßen charakterisiert:

---

1S.K. Langer, a.a.O., passim

2zitiert nach: Gunther Salje: Psychoanalytischer Aspekt der Film- und Fernsehanalyse. In: Thomas Leithäuser u.a.: Entwurf zu einer Empirie des Alltagsbewußtseins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 261-287. S. 264.

3Eintragung in Franz Kafkas Tagebuch vom 13. November. 1913: "Im Kino gewesen. Geweint." (zitiert nach Gunther Salje, a.a.O., S. 261.)

4Georg W. Linden: Reflections on the Screen. Belmont: Wadsworth, 1974. 10 Auflage.

*"One is both in his dream and not in his dream at the same time. This ambiguity is further expressed in the relation of possession, that is, it is both one's own dream and not his own dream. One dreams that the dream is in his head but that it also is not in the head."*<sup>1</sup>

Er glaubt, weil die Idee, den Körper während des Traums zu verlassen in einigen Mythen "primitiver" Völker überlebt hat, das Erleben eines Traums, welches er mit "the dream is not in my head" ein infantiles Erleben ist<sup>2</sup>. Daraus schließt er, daß Filmerleben, bei dem der Zuschauer sich ebenfalls in den Bildraum versetzt fühlt, auch ein primitives und infantiles ist. Allerdings macht er auf eine Einschränkung aufmerksam: Dieses Raumerleben kommt nur zustande, wenn das Filmmaterial eine hohe ontologische Authentizität der Fotografie vorweisen kann, es also nicht durch optische, technische Tricks verzerrt ist.<sup>3</sup>

Neben den hier kurz besprochenen Aufsätzen, die einige Vergleichspunkte zwischen Film und Traum herausarbeiten, gibt es noch eine Tradition, die Filmsehen als eine Art von Wachträumen behandelt. Hochkonjunktur hatte diese vor allen Dingen soziologische Betrachtungsweise in den zwanziger und dreißiger Jahren, als man eine Erklärung für die starke Anziehungskraft, die vom Kino ausgeht, suchte. Wortführer dieser Tradition ist der Architekt, Filmkritiker und Soziologe Siegfried Kracauer.

Er sieht in der Massenunterhaltungsware Film ein Medium, welches durch das Bewußtsein der kleinbürgerlichen Konsumenten geprägt ist. Filme sind deshalb ein Spiegel nicht nur des kollektiven Bewußtsein eines Volkes, sondern auch dessen "kollektiven Unbewußten"<sup>4</sup>. Dem Kleinbürgertum unterstellt Kracauer, daß sie besonders stark empfäng-

---

<sup>1</sup>ebenda, S. 171 - 172.

<sup>2</sup>Der Umkehrschluß müßte nach Linden lauten, daß das Empfinden der "bi-presence" beim Träumen eine besonders erwachsene Erlebnisweise ist. Als solche wird sie von Linden auch charakterisiert (vgl. S. 171/172). Aber im Gegensatz zu Lindens Auffassung, bin ich der Meinung, daß Eignerschaft und den Ort des Traums klar sind. Daß der Traum ein eigener ist, steht außer Frage.

<sup>3</sup>Georg W. Linden, a.a.O. S. 174.

<sup>4</sup>Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler (1947). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. 6. Auflage, passim.

lich für Ideologien ist, die das "herrschende System"<sup>1</sup> bestätigen. Und da dem Wachtraum der von der Psychoanalyse beglaubigte Ruf vorausgeht, daß er sowohl eine wunscherfüllende<sup>2</sup>, wie egobestätigende<sup>3</sup> Funktion hat, nutzt Kracauer diesen Begriff zur Plausibilisierung seiner Spiegelthese und sagt:

*"In dem Maße, in dem Filme Massenunterhaltungen sind, müssen sie angeblichen Wünschen und Wachträumen der großen Menge Rechnung tragen."*<sup>4</sup>

Deutlich zeigt sich an Kracauers Argumentation, daß er den Begriff des Wachtraums eher intuitiv übernommen hat, anstatt ihn wissenschaftlich abzustützen. Er beruht auf einem Vorurteil gegenüber dem Tagtraum, der als realitätsfern gilt und Kracauers Vorliebe für "realistische" Filme, die sich den Problemen des Alltags stellen, zuwiderläuft<sup>5</sup>. Anderenfalls wäre ihm nicht entgangen, daß der Tagtraum nicht nur wunscherfüllend und egobestätigend ist, sondern auch Probehandeln ermöglicht, eine Abfuhrmöglichkeit für seelische Energien bereitstellt und sogar den Ruf als "Urform literarischer Gestaltung"<sup>6</sup> genießt.

So paßt sein Wachtraumbegriff in ein Bewertungsmaß, welches zu Kracauers Zeiten anzulegen durchaus üblich war und von der Frankfurter Schule ausging, zu deren Peripherie Kracauer sich zählte. In Bezug auf Kulturgut wurde mit den ausschließenden Begriffen "herrschaftsfunktional" und "emanzipatorisch widersprüchlich" kate-

1Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino (1927). In: Das Ornament der Masse. Frankfurt a. M. Suhrkamp 1989. S. 279-294. S. 285.

2Helga Katzenberger: Der Tagtraum. München, Basel: Reinhard, 1969. S. 17.

3In der "Dichter und das Phantasieren" spricht Freud von "seiner Majestät das Ich, den Helden aller Tagträume" und macht damit auf den "egozentrischen" Zug der Tagträume aufmerksam. ( Vgl.: Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1907/1908). In: Schriften zur Kunst und Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer 1987. S. 176.)

4Siegfried Kracauer: Theorie des Films, a.a.O. S. 222.

5In "Die Theorie des Films" bekennt Kracauer, daß sein Urteil über Filme einer "Voreingenommenheit für einen besonderen, wenn auch wichtigen Typus Film entspringt..."(S.66). Dieser Typus ist der der von ihm als "realistische Tendenz" bezeichnete, der durch die Wahl gewisser, nach Kracauers Meinung nicht verzerrender Stilmittel, den realen Vorgängen des Alltags Rechnung trägt.

6Helga Katzenberger, a.a.O., S. 12.

gorisierend hantiert. Der Film als Industrieprodukt hatte nur Platz in der ersten Kategorie.

Gemessen an den soziopsychologischen Thesen des Apologeten der "äußeren Wirklichkeit" sind die Thesen des Experimentalpsychologen Hugo Mauerhofer recht ungewöhnlich. In seinem Aufsatz "Psychologie of Film Experience" (1949)<sup>1</sup> charakterisiert er mittels Erkenntnissen der experimentellen Psychologie das besondere Zeit- und Raumerleben im Kino, und leitet daraus Erklärungsversuche für bestimmte Phänomene ab. Die experimentelle Psychologie sagt, daß sich das Zeitgefühl in einem abgeschlossenen, dunklen, stillen Raum verändert. Die Zeit wird langsamer wahrgenommen. Da die Kinosituation die gleichen Merkmale aufweist (versetzt sein in einen stillen, abgeschlossenen, dunklen Raum), glaubt Mauerhofer, daß sich auch hier ein verlangsamtes Zeitgefühl einstellt. Dieses Gefühl umschreibt Mauerhofer treffend, aber kraß mit dem Wort "boredom". Kurz: Wer in einem dunklen Raum sitzt, wird sich ziemlich schnell langweilen.

Eine andere Erkenntnis der Experimentalpsychologie sagt, daß mangelnde Beleuchtung die eigene Einbildungskraft heraufbeschwört. Diese verminderte Orientierungsmöglichkeit im Dunkeln nennt Mauerhofer Raumsinn und glaubt, daß sie die Schleusen zwischen Bewußtem und Unbewußtem öffnet. Schließlich überträgt er die beiden Forschungsergebnisse der verlangsamten Zeitwahrnehmung und des Raumsinns, der die Imagination fördert, auf die Kinosituation und meint, daß der Zeitsinn geradezu nach Unterhaltung verlangt, während er bei der Interpretation des Raumsinns die Brücke zum Traum schlägt: Der fürs Kino typische Raumsinn sei Folge der Immobilität des Zuschauers und würde in diesem Punkt an den Schläfer erinnern.<sup>2</sup> Da er aber auch die Grenzen zur Einbildungskraft und damit zum Unbewußten öffnet, sei dies die Ursache für die höchst individuelle, ja persönliche Filmwahrnehmung, die sich z.B. in unterschiedlichen Kritikerurteilen abbildet<sup>3</sup>. Filmwahrnehmung ist demnach so indivi-

<sup>1</sup>Hugo Mauerhofer: *Psychologie of Film Experience*. (1949). In: Gerald Mast, Marshal Cohn (ed.): *Film Theory and Criticism*. New York: Harper & Row, 1977. S. 229-235.

<sup>2</sup>eibenda, S. 232.

<sup>3</sup>eibenda, S. 230.

duell wie das Träumen, weil durch den kinotypischen Raumsinn das Unbewußte mit ins Spiel kommt. Und gerade deswegen hat, nach Mauershofer, das Kino eine wichtige therapeutische Funktion. Es ist eine moderne Notwendigkeit, die der vom Alltag strapazierten Großstadt-Seele Abfuhrmöglichkeiten verschafft.<sup>1</sup>

Zusammengefaßt tragen die Aufsätze, die ich hier kurz vorgestellt habe, eine Vielzahl von Beobachtungen und Gedanken über die Analogie zwischen Film und Traum zusammen:

Hugo Münsterberg war der Meinung, daß der Film von der Wirklichkeitstreue der Abbildung der realen Welt entbunden, der Form der Gedankenwelt folgen kann.

S.K. Langer kristallisierte als Vergleichspunkte zwischen Traum und Film unmittelbare Präsenz heraus und sprach vom "unausdrückbaren Reich der Gefühle", das sich durch das analog geordnete Material des "präsentativen Symbolismus", dem Zuschauer vermittelt. So beschrieb sie die stark affektauslösende Wirkung des Films.

Georg Linden schuf den Begriff der "bi-presence", eine Dialektik des Seins, die den Zustand des Kinozuschauers beschreiben soll.

Kracauer versucht mit einem soziologischen Ansatz und seinem, auf Vorurteilen beruhenden Begriff des "Wachtraums", die starke Anziehungskraft des Kinos als Massenphänomen zu erklären.

Und Hugo Mauershofer stellt eine experimentalpsychologisch belegte Beziehung zwischen dem durch Dunkelheit irritierten Raumsinn und dem Unbewußten her und sprach von der Immobilität des Zuschauers, der in dieser Eigenschaft dem Schläfer gleicht.

Diese Aufsätze bieten zwar Erklärungsversuche für intuitive Vergleiche zwischen Film und Traum, bleiben sie doch nur eine heterogene Sammlung guter Beobachtung, weil sie sich - mit Ausnahme von Kracauers Ansatz - nicht zur einer Systematik umformen und für eine Analyse instrumentalisieren lassen. Außerdem ist von Psychoanalyse noch nicht die Rede gewesen.

---

<sup>1</sup>ebenda, S. 234.

Anders verhält es sich mit den Apparatustheorien. Diese stellen zwar keinen direkten Vergleich zwischen Film und Traum her, ermöglichen aber einen Bezug über die Metapher, die ihnen ihren Namen gegeben hat: Sie beruhen alle auf dem Vergleich zwischen einem optischen Gerät und der menschlichen Seele, die von Sigmund Freud als seelischer Apparat beschrieben wurde. Das Kamera - "Auge" und die Kamera als Abbild unserer "psychischen Apparatur"<sup>1</sup> sind gängige Metaphern in diesen Theorien.

Ich möchte nun im Folgenden den Versuch machen, zwei Apparatustheorien, die von Béla Balázs und die von Jean Louis Baudry, mit Freuds Modell vom seelischen Apparat zu vergleichen. Weiter Adaptionen herausarbeiten und zeigen, für welche Phänomene der oben aufgeführten Sammlung, sich über die konkretistische Gleichsetzung von seelischem Apparat und einen optischen Gerät metapsychologische Erklärungen herstellen lassen.

---

<sup>1</sup>Béla Balázs: Der Geist des Films (1930). In: Schriften zum Film. Bd. 2. München: Hanser, 1984. S. 51-208. S. 135.



### 3. Zwei Apparatustheorien

Basis für den Vergleich zwischen einem optischen Gerät und dem seelischen Apparat ist Freuds Teleskopmodell. Zu einem Vergleich zwischen Kamera und seelischen Apparat fordert Freud geradezu heraus, weil er für die Erklärung der Funktionsweise der menschlichen Seele ausgerechnet eine optische Metapher<sup>1</sup> gewählt hat, die zudem sehr viel Ähnlichkeit mit der Filmkamera aufweist, wenn wir uns das Räderwerk, das den Film transportiert, wegdenken.

Schon 1900 wählt er im siebten Kapitel der Traumdeutung das Modell von einem optischen Gerät, um den seelischen Apparat des Menschen zu beschreiben. Er wandte sich aber von diesem Erklärungsmodell ab und wählte stattdessen den Wunderblock. War ihm wohl in der "Traumdeutung" das visuelle Moment wichtig, scheint es ihm mit der Wahl des Wunderblocks als Erklärungsmodell um das Moment der Nachträglichkeit zu gehen. Erst vierzig Jahre später kommt er im "Abriß der Psychoanalyse" auf das visuelle Konzept aus der "Traumdeutung" zurück, wo wir uns den psychischen Apparat wieder "wie ein Fernrohr oder ein Mikroskop u. dgl."<sup>2</sup> vorzustellen haben. Hier seine Definition aus der Traumdeutung:

*"Die Idee, die uns so zur Verfügung gestellt wird, ist die einer psychischen Lokalität. Wir wollen ganz beiseite lassen, daß der seelische Apparat, um den es sich hier handelt, uns auch als anatomisches Präparat bekannt ist, und wollen der Versuchung sorgfältig aus dem Wege gehen, die psychische Lokalität etwa anatomisch zu bestimmen. Wir bleiben auf psychologischem Boden und gedenken nur der Aufforderung zu folgen, daß wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa wie ein zusam-*

<sup>1</sup>Und nicht nur Freud hat für die Erklärung der Funktionsweise der menschlichen Seele eine optische Metapher gewählt. Auch Platon mit seinem "Höhlengleichnis" und Jacques Lacan mit dem "Spiegelstadium" und dem Eintritt in die symbolische Ordnung, der sich über den "Appell des Blickes" ereignet.

<sup>2</sup>Sigmund Freud: Abriß der Psychoanalyse. (1938). Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. S. 9.

*mengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u.dgl. (Hervorhebung, B. H.), an dem eine der Vorstufen des Bildes zustande kommt. Beim Mikroskop und Fernrohr sind dies bekanntlich zum Teil ideelle Örtlichkeiten, Gegenden, in denen kein greifbarer Bestandteil des Apparates gelegen ist."*<sup>1</sup>

Anlehnend an seinen ersten Entwurf vom psychischen Apparat, den er im 1895 verfaßten "Entwurf einer Psychologie" als Reflexbogenmodell beschrieb, kombiniert er in der "Traumdeutung" die Idee vom Reflexbogen mit der vom photographischen Apparat. Wichtig ist, daß der Apparat selbst sich völlig erregungslos verhält und die Linsensysteme eine konstante räumliche Beziehung zueinander haben. Freud schreibt diesem Modell ein sensibles, für die Wahrnehmung verantwortliches und ein motorisches Ende zu; innerhalb des Apparates befinden sich verschiedene Linsensysteme. Am sensiblen Ende befindet sich ein System, das die Wahrnehmung empfängt, beim motorischen System eines welches "die Schleusen der Motilität öffnet"<sup>2</sup>. Das erste bezeichnet er mit W, das zweite mit M.

Freud nimmt die ersten Differenzierungen beim Wahrnehmungssystem vor: Das Wahrnehmungssystem hat kein Gedächtnis, es ist nur für die Aufnahme zuständig, erst dahinter befinden sich die Erinnerungs-Systeme, die nach verschiedenen Kriterien ordnen: Gleichzeitigkeit, Ähnlichkeit usw.

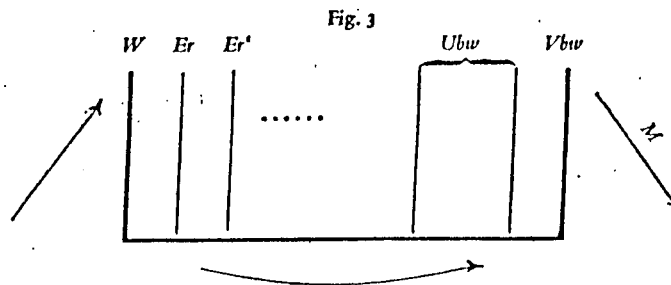
Kam Freud mit den Differenzierungen am sensiblen Ende ohne Erkenntnisse aus seiner Traumtheorie aus, ist dies beim motorischen Ende nicht der Fall. Hier sind seine Thesen von Wichtigkeit.

Freud, der den Traum als Produkt eines Konflikts der innerseelischen Instanzen Unbewußtes und Vorbewußtes sieht, von denen die Letzte die Erste unterwirft, nimmt an, daß das kritisierende Vorbewußte eine nähere Beziehung zum Bewußtsein unterhält. Wohl wegen des sprachlichen Charakters des Vorbewußten und seiner Möglichkeit in den Rang des Bewußtseins gehoben zu werden, wie das etwa beim Erinnern der Fall ist, verweist Freud das Vorbewußte auf den Platz am motori-

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Die Traumdeutung (1900). Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. S. 437.

<sup>2</sup>ebenda, S. 438.

schen Ende. Da aus diesem Vorbewußten der Traumvorgang seinen latenten Traumgedanken speist, der aber wie das bewußte Denken sprachlicher Natur ist und dann nach allen Regeln der Traumarbeit (Verdichtung, Verschiebung, Symbolbildung und Rücksicht auf Darstellbarkeit) in ein halluzinatorisches Erlebnis umgewandelt wird, diese Umformung sich aber nur im Unbewußten vollziehen kann, muß sich das Unbewußte folglich direkt hinter dem Vorbewußten befinden. Zwischen beiden Instanzen siedelt Freud die Traumzensur an. Hier sein Modell als anschauliche Graphik<sup>1</sup>:



Die Pfeile deuten den "proredienten" Verlauf des Reflexbogens durch die verschiedenen Systeme an. Diesen vom Wahrnehmungssystem W zum Motilitätsende M verlaufenden Reiz, assoziiert Freud mit den Vorgängen des Wachlebens.

Unschwer läßt sich zwischen dem Wahrnehmungssystem W das "überhaupt kein Gedächtnis hat"<sup>2</sup> und der Linse der Kamera, welche ja auch nur aufnimmt und nichts speichert, eine Beziehung zu der filmtheoretischen Idee von der Kamera als vorurteilsfreies Auge herstellen. Kann man bei der menschlichen Wahrnehmung nicht unterscheiden, welche Leistungen beim Sehen durch das Auge oder durch das Gehirn ins Spiel kommen, läßt sich diese Fragestellung durch einen Vergleich zwischen menschlichem und Kamera-"Auge" lösen.

Rudolf Arnheim hat in seinem Buch "Film als Kunst" beschrieben, welche Gedächtnisleistungen bei der Kamera wegfallen und diesen Unterschied genutzt, um eine auf experimentalpsychologischen Fundament ruhende Filmtheorie zu entwickeln. Er sagt, daß mit dem

<sup>1</sup>ebenda, S.441.

<sup>2</sup>ebenda, S. 439.

räumlichen Eindruck Erscheinungen wegfallen, die Psychologen unter der Bezeichnung "Größenkonstanz" und "Formkonstanz" kennen. Zur "Größenkonstanz" sagt er:

*"Das Bild, das ein im Sehfeld befindlicher Gegenstand auf die Netzhaut des Auges entwirft, verkleinert sich mit dem Quadrat der Entfernung. Verschiebt man eine Fläche, die ein Meter entfernt stand, auf zwei Meter, so verringert sich der Flächeninhalt des Netzhautbildes auf ein Viertel. Jede photographische Platte reagiert ebenso."*<sup>1</sup>

Bemerkenswert findet Arnheim, daß diese Größenunterschiede im Alltagsleben nicht auf die gleiche Art und Weise beschaffen sind. Das Verhältnis scheint ausgeglichen, die Körperfläche einer ausgestreckten Hand wirkt im Verhältnis zum Körper nicht riesengroß, wie das etwa auf einer Photographie der Fall wäre. Diese Erscheinung nennt Arnheim "Größenkonstanz".

Ähnlich verhält es sich mit der "Formkonstanz": "Das Netzhautbild einer Tischfläche entspricht der Photographie einer Tischfläche: Die vordere Kante erscheint, weil näher am Beschauer, erheblich länger, als die hintere; Die an sich rechteckige Fläche wird also trapezförmig abgebildet"<sup>2</sup>.

Dieser Eindruck, den wir beim Anblick von Fotografien und Bildern, die die Zentralperspektive einsetzen, als normal empfinden, fällt im Alltagsleben aus. Eine perspektivische Verkürzung, meint Arnheim, finde nicht statt; ein rechteckiger Tisch werde als rechteckig wahrgenommen.<sup>3</sup>

Eine Gleichsetzung zwischen Kamera-"Auge" und visueller Wahrnehmung beim Menschen, kann also tatsächlich Aufschluß über die Funktionsweise der Wahrnehmung geben und im Gegenzug aufzeigen, in welcher Weise die fotografische Abbildung tatsächlich vorur-

<sup>1</sup>Rudolf Arnheim: Film als Kunst (1932). Frankfurt a. M.: Fischer, 1988. S. 28.

<sup>2</sup>ebeda, S. 29.

<sup>3</sup>ebeda, S. 29.

teilsfrei ist: Das Kamera - "Auge" läßt weder Form noch Größenkonstanz zu.

Darum wundert es nicht, daß die Kamera als erkenntnisbringendes Medium betrachtet wurde, das optische Aufzeichnungen ohne verzerrende, psychologische Veränderungen gewährt. Dieser Meinung waren viele Filmtheoretiker und Praktiker der zwanziger Jahre. Allen voran die russischen Theoretiker, die entsprechend ihrer politischen Auffassung die "Objektivität" der Kamera zum ästhetischen Programm erhoben. Im Glauben an die wissenschaftliche Wertfreiheit des Kamerabildes nennt Dziga Wertov sein Kino - "Auge" - Programm eine experimentelle Methode, welche die sichtbare Welt erforscht.<sup>1</sup>

Auf die idealistischen Implikationen des Kinobildes hat erstmals Jean Louis Baudry in seinem Aufsatz "The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus"<sup>2</sup> aufmerksam gemacht. Baudry zeigt auf, daß die zentralperspektivische Konstruktion des Kinobildes auf einer bestimmten Konzeption beruht, die dem narzißtischen Streben des Menschen nach Einheitlichkeit und Vollkommenheit des Seins nachgibt. Das fotografierte Bild ist, wie das Renaissance-Bild, auf einen fixen Punkt hin konzipiert, zu dem das sehende Objekt sich verhält: Es ist in dem Bildraum integriert. Zum Vergleich führt Baudry die Raumkonzeption der Griechen an, die die westliche Malerei vor der Renaissance, welche die Zentralperspektive einführte, beeinflusste. Der Raum ist dort diskontinuierlich, das heißt Lichtgebung und Verteilung der Gegenstände im Raum sind nicht auf einen fixen Punkt hin angelegt. Die Zuordnung eines festen Standpunktes, so Baudry, gibt dem Betrachter das egoverstärkende Gefühl, das Bild selbst geschaffen zu haben, da die Bilder aller optischen Geräte einer zentralperspektivischen Raumkonzeption unterliegen, gilt auch für das Kinobild, daß es den Wünschen nach Vollkommenheit und Einheitlichkeit des Seins entgegenkommt. Deshalb ist Dziga Wertovs Kamera - "Auge" nicht vorurteilsfrei. Die Bilder, die die Kamera liefert, unterliegen nämlich einem narzißtischen Idealismus.

---

<sup>1</sup>Dziga Wertov: Film Directors. A Revolution. In: Theresa Hak Kyung Cha (ed.): Apparatus, a.a.O., S. 1 - 25. S. 11.

<sup>2</sup>Jean Louis Baudry: The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Theresa Hak Kyung Cha, a.a.O., S. 25-40.

Bleibt Dziga Wertov bei der problematischen Auffassung von Kamera-"Auge" stehen, geht Béla Balázs einen Schritt weiter und vergleicht die Kamera mit "unserer psychischen Apparatur".

In seinem erstmals 1930 veröffentlichtem Buch "Der Geist des Films" vergleicht er im Kapitel "Der absolute Film" die Kamera mit der Funktionsweise des seelischen Apparates:

*"Die Kamera hat viele optisch - technische Mittel, um die konkrete Gegenständlichkeit des Motivs in eine subjektive Vision zu verwandeln. ... Solche Trickbilder zeigen nicht nur den Gegenstand, sondern auch die Verwandlung seiner Gestalt in unserem Geiste. Nicht nur das, was mit den Dingen geschieht, sondern auch das, was gleichzeitig in uns geschieht. In diesen Verwandlungen offenbart sich unsere psychische Apparatur (Hervorhebung, B.H.). Wenn man Überblenden, verzerren, ineinander kopieren könnte, ohne dies mit einem bestimmten Bilde zu tun, wenn man also diese Technik gleichsam leerlaufen könnte, dann würde diese "Technik an sich" den Geist an sich darstellen."<sup>1</sup>*

Béla Balázs sieht die Kamera als vorurteilsfreien Apparat, dessen Funktionsweise Rückschlüsse auf die seelischen Vorgänge im Menschen erlaubt und dessen Bilder folglich frei sind von der verzerrenden Subjektivität des Menschen. Die Kamera, wie ihre Bilder, sind demnach erkenntnisbringende Medien. Ähnliches hatte Walter Benjamin im Sinn, als er in seinem "Kunstwerk"- Aufsatz vom "optisch Unbewußten"<sup>2</sup> sprach. Genau genommen meint Béla Balázs, wie Benjamin, daß die Bilder der Kamera Dinge zeigen, auf die das normale menschliche Auge nicht beachtet. Er führt diese Idee in seiner poetischen Sprache aus:

---

<sup>1</sup>Béla Balázs: der Geist des Films. In: Schriften zum Film. Bd. 2.München: Hanser, 1984.S.51-208.S. 135.

<sup>2</sup>Walter Benjamin: das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.S.136-169.S.162.

*"Die Kamera wird die Abenteuer und das Schicksal der Zigarette in deiner ahnungslosen Hand zeigen und das geheime - weil unbeachtete - Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben ausmachen."*<sup>1</sup>

Jedes Ding birgt nach Balázs' Auffassung einen bestimmten Gefühlswert. Er nennt diesen Sachverhalt Physiognomie. Sie ist seiner Auffassung nach eine feste Konstante unserer Wahrnehmung:

*Denn alle Dinge machen auf uns, ob bewußt oder nicht, einen physiognomischen Eindruck. Alle und immer. Wie Zeit und Raum eine Kategorie unserer Wahrnehmung, also aus unserer Erfahrungswelt niemals auszuschalten sind, so haftet das Physiognomische jeder Einscheinung an. Es ist eine notwendige Kategorie unserer Wahrnehmung."*<sup>2</sup>

Dieser Gefühlswert wird durch den "objektiven" visuellen Akt des Fotografierens eingefangen und im fotografischen Abbild gespeichert. So erklärt sich Balázs die affektauslösende Wirkung des Films. Sie kommt dadurch zustande kommt, daß sich "die Seele" oder "der Ausdruck"<sup>3</sup> des abgebildeten Gegenstandes durch das Bild vermittelt. Diese Seele steckt in jedem Atom des abgebildeten Gegenstandes und ist selbst in einem stark vergrößerten Ausschnitt wahrnehmbar. Auch hier zeigt sich wieder die Idee vom "optisch Unbewußten". Béla Balázs aber stellt für diese These den Namen "Mikrophysiognomie" bereit, weil er damit nicht nur die erkenntnisbringende Aufklärungsarbeit des Kinobildes erklären will, sondern auch dessen Wirkung. So dehnt er die Idee von der Physiognomie der Dinge auf den ganzen Film aus. Im Spielfilm, so glaubt er, wird der Ausdruck der abgebildeten Dinge so sinnfällig eingesetzt, daß alle Kostüme, Requisiten und Kulissen, jede

---

1Béla Balázs: Der sichtbare Mensch(1923). In: Schriften zum Film. Bd. 1. Berlin (Ost): Henschel. 1982. S. 45-147. S. 83.

2Béla Balázs: Der sichtbare Mensch. In: Schriften zum Film. Bd. 1. Berlin (Ost): Henschel, 1982. S. 45 - 147. S. 103.

3Béla Balázs: Der Geist des Films, a.a.O., passim.

Geste und Miene des Schauspielers im Dienste der darzustellenden Handlung stehen. Dieser komprimierte Ausdruck überträgt sich sozusagen osmotisch, mit Balázs Worten gesagt, per "Injektion durchs Auge"<sup>1</sup> auf den Zuschauer.

Komplizierter werden die Dinge beim Experimentalfilm. Da das direkte Abbildungsverhältnis zwischen Dingen und Bild durch technisch-optische Tricks verzerrt ist, transportiert beim Experimentalfilm nicht der abgebildete Gegenstand seine "Seele", sondern das Bild selbst, das durch diesen Angriff eine "konkrete Existenz"<sup>2</sup> erhält. Diesen durch optische Tricks bewirkten Ausdruck, den das Bild selbst gefangen hält, strahlt es bei der Projektion ab. Es sind also nicht nur die greifbaren Gegenstände der empirisch-physikalischen Welt, also das "Was", das nach Balázs Auffassung die affektiven Regungen im Zuschauer auslöst, sondern auch das "Wie": Die assoziative Montage<sup>3</sup> löst Assoziationen aus, eine impressionistische Darstellung beschwört Stimmungs- und Erinnerungsbilder herauf. Und die Traumbilder der Surrealisten sind nach Balázs "Unterbewußtseinsbilder"<sup>4</sup>, die zum "Rohstoff der Seele"<sup>5</sup> führen. Sozusagen die "via regia" über die Kamera zum Unterbewußten der menschlichen Seele.

Daß Balázs sich, wenn auch unbewußt, sehr genau an Freuds Modell vom seelischen Apparat hält, läßt sich zeigen, wenn man Freuds Vorstellung vom seelischen Apparat konkretistisch mit der Film-Kamera gleichsetzt.

So gesehen müßte der "progremente" Erregungsablauf durch den seelischen Apparat, den Freud mit den Vorgängen während des Wachlebens gleichsetzt, mit dem Einfall des Lichtstrahls in den Kamera - "Apparat" korrespondieren. Der Lichtstrahl würde in der äquivalent zum Wahrnehmungssystem W sich verhaltenden Fotolinse gebündelt, statt in dem Erinnerungssystem, in dem darauffolgenden Spiegel- und Linsensystem gebrochen, um schließlich einen bleibenden Eindruck auf

---

1ebenda, S. 133.

2ebenda, S. 127.

3"assoziative Montage" meint hier nicht die psychologische Montage im Sinne Pudovkins, sondern die, die unverbindliche Impressionen aneinanderfügt, also assoziative Montage im Sinne von Béla Balázs.

4ebenda, S. 131.

5ebenda, S. 133.



dem lichtempfindlichen Material zu hinterlassen. So wie nach Freud visuelle Eindrücke, besonders die in der frühen Kindheit empfangenen, eine Spur im Unbewußten zurücklassen.

Diese Analogie ist möglich, weil Freud das Unbewußte in der Tat als Speicher konkreter, visueller Eindrücke sieht.

Als Beweis für seine These dienen ihm Erfahrungen, wie sie nur die Psychoanalyse liefern kann. Er bemerkte, daß seine Patienten, die eher sprachlich und beschreibend erinnern, nach eindrücklichen Traumerlebnissen Erinnerungen aus der frühen Kindheit preisgaben, die sehr plastisch und sinnlich ausgeformt waren. Da lag die Annahme nicht weit, daß der Traum diese frühkindlichen, bildlichen wahrgenommenen Erlebnisse nicht nur erinnern hilft, sondern, daß sie selbst es sind, die im Unbewußten gespeichert, tagsüber vom Widerstand des Wachdenkens zurückgehalten, sich nachts ihren (Um-)weg ins Bewußtsein schaffen.<sup>1</sup> Da diese sich halluzinatorisch äußern, glaubt Freud, daß sie auch visuell gespeichert wurden. In Zusammenhang mit Fällen von halluzinierter Psychose führt er diesen Gedanken aus:

*"..., daß man in diesen Fällen von regredienter Gedankenverwandlung den Einfluß einer unterdrückten oder unbewußt gebliebenen Erinnerung, meist einer infantilen, nicht übersehen darf. Diese Erinnerung zieht gleichsam den mit ihr in Verbindung stehenden, an seinen Ausdruck durch die Zensur verhinderten Gedanken, in die Regression (Umwandlung in ein halluziniertes Erlebnis, Anmerkung B. H.) als in jene Form der Darstellung, in der sie selbst psychisch vorhanden ist (meine Hervorhebung) ."*<sup>2</sup>

Mit Annahme, daß das Unbewußte unter anderem auch ein Speicher "sinnlicher Bilder"<sup>3</sup> ist, die das "Rohmaterial"<sup>4</sup> der Träume bilden, zeigen sich Ähnlichkeiten zu Béla Balázs Deutungen der surrealisti-

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1915 - 1917). Frankfurt am M.: Fischer, 1990. S. 160.

<sup>2</sup>Sigmund Freud: Die Traumdeutung, a.a.O., S. 445.

<sup>3</sup>ebeda, S. 442.

<sup>4</sup>ebeda, S. 443.

schen Filme, die mit ihren zahlreichen Doppel- und Dreifachbelichtungen, ihrem Einsatz von Softfocus, Unschärfen und Überblendungen als prototypische Abbildern von Traumbildern gelten. er bezeichnet sie als "Unterbewußtseins-Bilder"<sup>1</sup> bezeichnet, die zum "Rohstoff der Seele"<sup>2</sup> führen. Nicht nur, daß Béla Balázs Deutung dieser Filme, mit ihrem forcierten Einsatz optischer Tricks (die in den zwanziger Jahren meist tatsächlich noch in der Kamera vorgenommen wurden) besonders konsequent ist, auch die Ähnlichkeit seiner Terminologie mit Freuds Wortwahl fällt auf.

Im Rahmen von Béla Balázs Apparatus-Metaphorik lassen sich die surrealistischen Filmbilder als objektivierte "Unterbewußtseins-Bilder" deuten; objektiviert, weil weder Größenkonstanz noch Formkonstanz, noch sekundäre Bearbeitung<sup>3</sup> dazwischen kommen, - psychologische Prozesse, die den Kollegen von der Malerei bei der praktischen Umsetzung ihres ästhetischen Programms der "écriture automatique" Schwierigkeiten bereiteten.

Bleibt nur zu sagen, daß selbst eine Apparatus-Metaphorik aus den kunstvoll arrangierten Bildern der Surrealisten keine Traumbilder machen, auch wenn diese sich den Schein geben, indem sie durch plakativen Symbolismus und schemenhafte Bildsprache Traumhaftigkeit imitieren. Schließlich müssen bei diesen Filmen zwischen dem Autor und seinem Produkt noch einige Verarbeitungsstufen mehr durchlaufen werden als etwa bei der Malerei, - und selbst die Produkte der Maler sind schon keine "Stenogramme des Unbewußten"<sup>4</sup>. Die vorurteilsfreie Kamera - "Seele", die Béla Balázs in der Kamera sieht, bewirkt also eher eine Entfremdung, als einen unmittelbaren Zugang zum "Rohstoff der Seele".

Aber Béla Balázs wählte seine Apparatus-Metaphorik nicht nur, um das surreale Filmbild mit dem Traumbild gleichzusetzen, sondern um die

<sup>1</sup>Béla Balázs: Der Geist des Films, a.a.O., S. 131.

<sup>2</sup>eibenda, S. 133.

<sup>3</sup>Als sekundäre Bearbeitung bezeichnet Freud den seelischen Mechanismus, der Ungeordnetes in einen logischen Zusammenhang bringt. Wirksam wird die sekundäre Bearbeitung z.B. beim Aufschreiben von Traumerlebnissen.

<sup>4</sup>Gertrud Koch: Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1989. S. 10.

Wirkung des Kinobildes zu erklären. Nach seinen Vorstellungen birgt das Filmbild den emotionalen Wert der abgebildeten Dinge, fängt also deren Physiognomie ein, welche sich durch die Film-Projektion per "Injektion durchs Auge"<sup>1</sup> auf den Zuschauer überträgt und dort jene Affektwirkung zustande bringt, die oft zum Vergleich zwischen Film und Traum herausgefordert hat. In diesem Punkt ist Béla Balázs seiner Apparatus-Metaphorik treu.

Hilfreich kann hier die Erläuterung der vergleichbaren Auffassung von Freud und Balázs sein; denn auch Freud geht davon aus, daß an den im Unbewußten abgelagerten Bildern ein emotionaler Wert geknüpft ist, der frei wird, wenn die Bilder zum Wahrnehmungsende hin wiederbelebt werden. Diesen "regredienten" Verlauf, den Freud mit den Vorgängen des Träumens assoziiert, dessen Entstehung und seinen Zusammenhang mit dem Traum beschreibt Freud anhand seines Modells vom seelischen Apparat.

In seinem Reflexbogenmodell erklärt er die Vorgänge während des Wachens mit dem "proredienten" Erregungsablauf. Der "regrediente", also rückläufige Erregungsablauf entspricht den Vorgängen während des Schlafens. Die unbewußt gelagerten Bilder werden mit den ihnen anhaftenden Affekten freigegeben und als Halluzination wahrgenommen. Dieses Phänomene heißt gemeinhin Traum. Auf dieser Ebene unterscheidet Freud innerhalb seines Teleskopmodells, dessen Graphik ich oben aufgeführt habe, Wachleben und Traum. Auf einer anderen Ebene sind es Lust- und Realitätsprinzip, wieder auf einer anderen Ebene Wahrnehmungs- und Denkkidentität oder Primär- und Sekundärprozeß. Alle vier Begriffspaare und ihr Verhältnis zueinander erklärt Freud anhand des gleichen Modells vom seelischen Apparat, den er als gerichteten Reflex durch ein optisches Gerät beschreibt. Alle vier Begriffspaare unterliegen demnach den gleichen Prinzipien. Wichtig für die Beschreibung der Freudschen Vorstellung von den mit Affekten besetzten Bildern ist das Verhältnis von Wahrnehmungs- und Denkkidentität.

Freuds psychischer Apparat verhält sich völlig erregungslos. Reize, die von außen auf ihn einwirken, werden vollständig abgeführt.

---

<sup>1</sup>Béla Balázs: Der Geist des Films, a.a.O., S. 133.

Problematisch wird es mit den endogenen Reizen, die sich in Form großer Körperbedürfnisse (Hunger, Durst, Sensualität) anmelden. Hat der Erwachsene Strategien entwickelt, diese Bedürfnisse zu befriedigen, ist der durch Immobilität gezeichnete Säugling auf die Hilfe seiner Mitmenschen angewiesen, um diesen Reizen zur Abfuhr zu verhelfen. Und aus diesem intersubjektiven Miteinander, das durch die Not des Säuglings eingeleitet wird, formt sich dessen seelischer Apparat, entstehen die Instanzen Unbewußtes und Vorbewußtes.

Die Befriedigung der großen Körperbedürfnisse gelingt nur durch die Hilfe der Mitmenschen, die der immobile Säugling durch Schreien oder andere Gemütsbewegungen provoziert. Bei gestatteter Hilfeleistung macht das Kind die Erfahrung eines Befriedigungserlebnisses. Dieses schreibt sich als affektiv besetztes Erinnerungsbild ins Gedächtnis ein. Tritt beim unbeholfenen Säugling wieder eine Bedürfnisserregung auf, so ruft diese einen Mechanismus auf, der das affektiv besetzte Erinnerungsbild zu einer Halluzination wiederbelebt. Das heißt, der Säugling schreit nicht nach der Mutter, sondern wählt den kürzeren Weg, indem er sich das Befriedigungserlebniss halluziniert. Damit täuscht er sich über seine motorische Unzulänglichkeit hinweg. Der Mechanismus, der ausgelöst wird, wenn ein endogener Reiz wieder nach Abfuhr verlangt, nennt Freud "Wunsch" und zeigt seinen Zusammenhang mit dem Bedürfniss auf:

*"Eine solche Regung ist das, was wir einen Wunsch heißen; das Wiedererscheinen der Wahrnehmung ist die Wunscherfüllung, und die volle Besetzung der Wahrnehmung von der Bedürfnisserregung her der kürzeste Weg zur Wunscherfüllung...(so daß) das Wünschen also in ein Halluzinieren ausläuft. Diese erste psychische Tätigkeit zielt also auf eine Wahrnehmungsidentität (Hervorhebung von S. Freud), nämlich auf die Wiederholung jener Wahrnehmung, welche mit der Befriedigung des Bedürfnisses verknüpft ist."*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Gerda Pagel: Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius, 1989. S. 58.

Da diese halluzinatorische Wunscherfüllung sich auf die Dauer als unzweckmäßig erweist, muß sich dem Streben nach Wahrnehmungsidentität, dem Freud (weil er seines Erachtens zuerst eintritt) den Namen Primärprozeß gibt, ein zweiter Prozess entgegenstellen. Die vom Bedürfnisreiz ausgehende Erregung wird über die Motilität umgeleitet, so daß die reale Befriedigung des Körperbedürfnisses eintreten kann. Kurz: Der Säugling schreit und erbittet somit die Hilfe seines Mitmenschen, der ihm reale Bedürfnisbefriedigung gibt. Diesen Mechanismus nennt Freud Sekundärprozeß. In diesen beiden Prinzipien, Primär- und Sekundärprozeß, sieht Freud den "Keim zu dem, was wir als Ubw und Vbw in den vollausgebildeten Apparat einsetzen."<sup>1</sup>

Das Streben nach Wahrnehmungsidentität ist aber das, was sich mit dem Traumereignis wiederholt: Die affektiv besetzten Erinnerungsbilder eines Befriedigungserlebnisses, die sich ins Unbewußte eingeschrieben haben, werden halluzinatorisch wiederbelebt. Diesen Vorgang setzt Freud in seinem Teleskopmodell mit dem "regredienten Erregungsablauf" gleich.

Der "progrediente" Erregungsaufbau, mit dem Freud die Einschreibung des affektbesetzten Erinnerungsbildes ins Gedächtnis beschreibt, kann Balázs Vorstellung von der Besetzung der Kinobilder mit einem emotionalen Wert im Rahmen seiner Apparatus-Metaphorik erklären. Für diese Annahme, kann man also einen durch konkretistische Gleichsetzung zwischen Kamera und seelischem Apparat gewonnene Plausibilisierung von Balázs These über die Physiognomie der Dinge, welche durch den objektiven technischen Akt des Fotografierens eingefangen wird, bereitstellen. Aber Balázs wählte diese Annahme nicht ohne Grund. Er wollte damit die affektauslösende Wirkung des Kinobildes erklären.

So wie Freud glaubt, daß mit dem "regredienten" Erregungsablauf die Affekt behafteten Bilder frei werden, glaubt Balázs, daß mit der Rückläufigkeit des Filmbildes, mit dessen Projektion die Affekte, die an

---

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Die Traumdeutung. S. 487.

die Bilder gebunden sind, freiwerden, sich auf den Zuschauer übertragen, und deswegen so unmittelbar erlebt werden, wie sonst nur Traumbilder. Diesen Vorgang aber kann Béla Balázs innerhalb seiner Kamera-"Seelen"-Metaphorik nicht erklären.

Denn: Dieser Prozess ließe sich mit nichts vergleichen, was in der Kamera vor sich geht. Liefen hier die Bilder zurück, hätten sie keine Wirkung. Dieser Vorgang ist sogar nicht einmal möglich.

Greift also Béla Balázs Metaphorik von der Kamera-"Seele" um die Aufladung der Bilder mit einem Gefühlswert zu beschreiben, kann sie die Vorgänge, die sich im Kino zwischen Zuschauer und projiziertem Bild abspielen nicht erklären, weil diese Metapher die Beziehung zwischen beiden nicht mehr miteinschließt.

Mit seinem Gleichnis propagiert Balázs die Macht der Kamera und die Macht des Bildes, dem er unterstellt, daß sich sein Gefühlswert, seine Physiognomie auf den Zuschauer überträgt. Hier vertritt Balázs eine sehr romantische Vorstellung: So wie der Romantiker sich von einer mit ihren Eiszapfenfingern nach ihm greifenden Tanne bedroht fühlt, glaubt Balázs, daß das Kinobild nach dem Zuschauer greife. Allein, die Tanne greift nicht zu. Vielmehr sind es die eigenen Projektionen, die den Romantiker glauben machen, daß die Tanne Macht über ihn hätte. Und genauso glaubt Béla Balázs, daß die Bilder Macht über den Zuschauer haben. Und es mag auch sein, daß von dem übergroßen Kinobild tatsächlich ein bestimmter Gefühlswert ausgeht, der dem Traumerleben ähnelt, aber Balázs verläßt hier seine Kamera-"Seelen"-Metaphorik und verweigert damit die Möglichkeit, einen metapsychologischen Erklärungsversuch bereitzustellen, der durch die konkretistische Gleichsetzung zwischen der Kamera und der menschlichen Seele, die wir uns als "photografischen Apparat"<sup>1</sup> vorzustellen haben, getragen ist.

Die konkretistische Gleichsetzung zwischen Kamera und seelischem Apparat, kann zwar die Aufladung der Bilder mit Affekten erklären, nicht aber das, was im Zuschauerraum zwischen Betrachter und Leinwand passiert. Da es aber das Empfinden des Zuschauers ist, seine

---

<sup>1</sup>lebenda, S. 437.

durchs Kinobild stark hervorgerufenen Gefühle, die immer wieder zu einem Vergleich zwischen Film und Traum herausfordert, muß eine Apparatus-Metapher diese Beziehung zwischen Zuschauer und Kinobild mit einbeziehen.

Die Apparatus-Metaphorik von Jean Louis Baudry schließt diesen Bereich mit ein. In seinem 1975 veröffentlichten Aufsatz "The Apparatus"<sup>1</sup> macht Baudry den Versuch, daß Kino selbst mit dem seelischen Apparat gleichzusetzen - und vielleicht kann seine Metapher von der Kino-"Seele" mehr erklären, als Balázs Kamera-"Seele", weil sie den Zuschauerraum in ihr Bild mit einschließt.

Baudry geht zurück zu Platon, um seine Idee auszuführen. Er liest dessen "Höhlengleichnis", das im siebten Buch des "Staates" von Platon zur Erklärung der Erkenntnisfähigkeit des Menschen und seinem Abstand von der "realen Welt" herangeführt wird, als Prophetie.

Beim genauem Betrachten weist Platons Höhle tatsächlich erhebliche Ähnlichkeiten mit dem "Basic Cinematografic Apparatus"<sup>2</sup> wie ihn Baudry definiert hat, auf. Ich werde dieses Arrangement aus dunklem Raum, Leinwand, Projektor, Sitzordnung und Zuschauer Kino-Apparat nennen.

Bei Beiden sitzt der durch seine Immobilität charakterisierte Mensch im Zentrum. Platon beschreibt seine "Gefangenen" folgendermaßen:

*"In dieser (der Höhle, B. H.) seien sie von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln, so daß sie auf demselben Fleck bleiben und auch nur nach vorne hin sehen, den Kopf aber herum zu drehen der Fessel wegen nicht vermögen."*<sup>3</sup>

Zwar ist der Kinogänger nicht gefesselt, aber auch er schaut nur nach vorne und dreht den Kopf nicht herum, sondern blickt auf die flachen Schatten, die sich ihm auf der Leinwand darbieten. Kommen die fla-

<sup>1</sup>folgendes zitiert nach: Jean Louis Baudry: The Apparatus. In: Theresa Hak Kyang Cha (ed.), a.a.O., S. 67-83.

<sup>2</sup>Vgl. Jean Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematografic Apparatus (1974). In: Theresa Hak Kyang Cha (ed.), a.a.O., S. 25 - 40.

<sup>3</sup>Platon: Phaidon, Politeia. Hamburg-Reinbek: Rowohlt, 1990. S. 224.

chen Schatten, die der Kinobesucher betrachtet, vom lichtempfindlichen Material, welches durch den Projektor läuft und von dessen Lichtstrahl auf die Leinwand geworfen wird, so stammen die Schatten, die Platons Höhlenbewohner betrachten, von "Bilsäulen und anderen steinernen und hölzernen Bildern von allerlei Arbeit"<sup>1</sup>. Diese Figuren werden von Menschen hinter einer Mauer, "welche die Gaukler vor den Zuschauern sich erbauen, über welche herüber sie ihre Kunststücke zeigen"<sup>2</sup> hin und her bewegt. Hinter ihnen flackert ein Feuer, welches die Schatten der Figuren auf die Wand gegenüber der angeketteten Höhleninsassen wirft; ähnlich dem Projektorlicht, das die Schatten auf dem Filmmaterial an die Wand gegenüber von den Zuschauern wirft.

Nicht nur, daß die Ähnlichkeit dieses Arrangements mit dem heutigen Projektor auffällt, es ist auch bezeichnend, daß es nicht reale Figuren sind, die Schatten werden, sondern Imitate, so wie heutzutage die Filmkulisse oft nicht real ist. Zudem zeigen sich die Puppenspieler den Gefangenen nicht; auch heute bleiben die Macher, die Produzenten, Regisseure eher im Verborgenen - zumindest was den Kinoapparat betrifft. Es lassen sich also viele Ähnlichkeiten zwischen Platons Höhle und dem Kino-Apparat herstellen.

Aber nicht nur zwischen Platons Höhle und dem Kino-Apparat sieht Baudry Ähnlichkeiten, auch zwischen Platons Beschreibung des seelischen Apparates und Freuds Teleskopmodell. Nicht nur, daß beide eine optische Metapher wählen, beide stellen in ihren Modellen zwei metaphorische Orte einander gegenüber, wobei der Eine den Anderen beherrscht.

Bei Platon ist es die "Unbildung"<sup>3</sup> die über die "Bildung"<sup>4</sup> herrscht. Er beschreibt, daß der Gefangene, der sich von seinen Fesseln befreit hat, und aus der Höhle herausgetreten ist, um die Realität zu erfassen, bei seiner Rückkehr in die Höhle erbarmungslos erschlagen wird, sobald er

---

1ebenda, S. 224.

2ebenda, S. 224.

3ebenda, S. 224.

4ebenda, S. 224.



seinen Mitgefangenen den Mechanismus ihrer Unterdrückung erklären will.<sup>1</sup>

Auch Freud hatte es nicht immer leicht, wenn er seinen Patienten den Mechanismus für ihre Symptome erklären wollte. Sie haben ihn zwar nicht gerade erschlagen, dennoch haben sie Widerstand gegen die neuen Erkenntnisse gezeigt, als Freud auf ihre unbewußten Regungen hindeutete, die mit dem bewußten Ich-Ideal nicht übereinstimmten. Freud sieht das Unbewußte als Ort der Erkenntnis. So gesehen, meint Baudry, habe sich bei Freud im Gegensatz zu Platon die Perspektive geändert. Bei Platon war der Ort der Erkenntnis vor der Höhle, es war das Bewußte Freuds, während Freud den Patienten in die Höhle, zum Unbewußten führt, um ihn den Mechanismus seines Bestimmtheits durch etwas anders zu erklären<sup>2</sup>.

Baudry interpretiert also Platons Höhle mit Freudschen Kategorien, setzt den Ort vor der Höhle mit dem Bewußten, die Höhle selber mit dem Unbewußten gleich. Und da er zuvor das Höhlengleichnis als Prophetie des Kinos gelesen hat, kommt er zum besagten Schluß: Das Kino ist die Repräsentation des Unbewußten. Genaugenommen ist also seine Apparatus-Metapher nicht die von der Kino-"Seele", sondern die vom Kino-"Ubw".

---

<sup>1</sup>Vgl. ebenda. S.226.

<sup>2</sup> Jean Louis Baudry: The Apparatus, a.a.O., S.25.

Auf den ersten Blick gibt es keinen vernünftigen Grund, an Baudry's These zu glauben, denn seine Argumentation kann nur verstanden werden vor dem Hintergrund von zwei Motiven, die in der poststrukturalistischen, vom Psychoanalytiker Jacques Lacan beeinflussten Debatte eine große Rolle spielen: Das ist zum Einen die Idee vom "dynamischen Unbewußten", dem eigentlichen Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse<sup>1</sup>, welches nach Freud der Kern der menschlichen Seele ist und das menschliche Handeln und Denken bestimmt. Das zweite Motiv umfaßt die komplizierten Zusammenhänge zwischen dem bedürfnisbefriedigendem Wunsch und dem Anspruch auf Liebe, der "den Menschen nicht mehr verlassen wird"<sup>2</sup>. Beide verhalten sich subtraktivisch zueinander und bilden das "Begehren", welches als Sprache des Unbewußten in das kulturelle Schaffen der Menschheit mündet.

Bevor ich die Konsequenzen von Baudry's These herausarbeite, möchte ich in den folgenden Zeilen den Begriff des "dynamischen Unbewußten" und des "Begehrens" vorstellen, und sie anschließend wieder auf Baudry's These beziehen. Vielleicht ist dann verständlicher, was Baudry meint, wenn er sagt: Das Kino ist die Repräsentation des Unbewußten.

Lacan äußert sich in Bezug auf die Frage nach dem "wahren Ich" des Menschen, daß dieses nicht das Bewußtsein, sondern das Unbewußte Freuds ist. Dieses Unbewußte, indem Freud auch den "Kern unseres Wesens"<sup>3</sup> sah, äußert sich nur indirekt, in Träumen, Versprechern, Witzen und Fehlleistungen, die jenseits der bewußten Erkenntnis liegen, "gewissermaßen in den Lücken und Leerstellen des Sprechens".<sup>4</sup> Dennoch, so sieht es die Lehre, ist es der eigentliche Lenker des menschlichen Handelns.

---

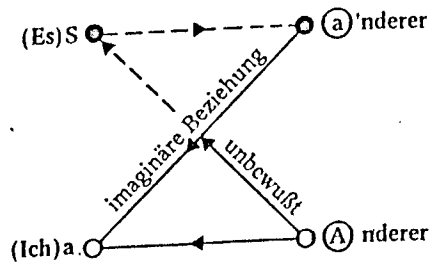
1 Jens Hagedstedt: Die Entzifferung des Unbewußten. Zur Hermeneutik psychoanalytischer Textinterpretation. Hamburg 1986. M.A. masch..S. 5.

2 zitiert nach: Gerda Pagel: Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius. S. 64.

3 Sigmund Freud: Das Unbewußte (1975). Zitiert nach: Gerda Pagel, a.a.O., S. 39.

4 ebenda, S. 39.

Den Zusammenhang zwischen Bewußtem (Ich) und dem Unbewußten ist eine der vielen Beziehungen, die Lacan anhand seines berühmten Schemas L deutlich zu machen versucht<sup>1</sup>:



Die Beziehung zwischen S, a' und a (nach Freud das Ich) bildet die Matrix des Imaginären oder der imaginären Ordnung, - die Ebene des narzißtischen Selbstbewußtseins.

In seinem Marienbader Vortrag "Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion" von 1949<sup>2</sup> beschreibt Lacan, wie sich diese imaginäre Beziehung zwischen S, a' und a (Ich) vollzieht.

Schon im Alter von 6 bis 18 Lebensmonaten schafft sich das "in den Spiegel" schauende Kind ein imaginäres Bild von der Gestalt seines Körpers.<sup>3</sup> Zu diesem Zeitpunkt sind seine geistigen Fähigkeiten, allen voran die Fähigkeit zur visuellen Wahrnehmung seinen motorischen Fähigkeiten weit voraus. Das Subjekt (S) identifiziert sich mit dem Bild im Spiegel (a') und konstituiert auf dieser imaginären Basis zwischen sich und dem Spiegelbild (a - a') die im Spiegel wahrgenommene somatische Einheit als Ich-Ideal (nach Freud das Ich, nach Lacan das "moi"). Mit dieser Ich-Funktion "moi" täuscht sich das Kind über seine motorische Unzulänglichkeit und sein Angewiesensein von der Außenwelt

<sup>1</sup>zitiert nach: Gerda Pagel: Lacan zur Einführung, a. a. O., S 54.

<sup>2</sup>Folgendes zitiert nach: Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Jacques Lacan: Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, o.J. S. 61 - 70.

<sup>3</sup>Die Situation muß sich nicht so konkret gestalten, wie Lacan es hier ausführt. Mit dem Spiegel ist nicht ein mit Silber unterlegtes Stück Glas gemeint, sondern die Wahrnehmung eines anderen Menschen in der Umgebung des Säuglings. Das kann sowohl der Vater als auch die Mutter, aber auch irgend jemand anderes sein. Nebenbei bemerkt taucht hier in Lacans Theorie ein gestaltpsychologisches Motiv auf, was auch auf die ausgeprägten geistigen und visuell-perzeptiven Fähigkeiten des Säuglings hinweist, denn die Lehre der Gestaltpsychologie geht ja davon aus, daß das Wahrnehmen eines Gegenstandes als einheitliche Gestalt auf eine kognitive Fähigkeit hindeutet (Vgl. Uwe Garbe: Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus. München: Fink, 1978. S. 22.).

hinweg. Und gelingt es dem Kind, durch Antizipation des Spiegelbildes sich einen Zustand der Autonomie vorzustellen, ist an dieses Entwicklungsstadium auch ein tragisches Element geknüpft: Die Differenz zwischen faktischer Abhängigkeit und imaginärer Einheit führt zu der Entfremdung, welche Lacan mit den Worten "Ich ist ein anderer"<sup>1</sup> umschreibt, weil das verinnerlichte Spiegelbild eine Einheitlichkeit und Vollkommenheit vorgaukelt, die dem Kind real nicht gegeben ist. Sie bleibt Illusion.

Da die "Verkennungsfunktion"<sup>2</sup> Ich die erste ist, die sich herausbildet, ist sie auch Basis aller folgenden Identifikationsprozesse, was zu fatalen Folgen führen kann: Mit seinem Streben nach Vollkommenheit und Einheit ist der imaginäre Identifikationsprozess empfänglich für alle Trug- und Spiegelbilder die ihm Komplettierung verheißen.

Trug- und Spiegelbild ist auch jene philosophische Tradition, die das narzißtische Ich bzw. das Bewußte Freuds, als Wesen des Subjekts begreift und mit Verkündung von Selbstbewußtsein, Autonomie und Selbstverwirklichung dem narzißtischen Ego schmeicheln, indem sie das versprechen, woran es ihm tatsächlich mangelt.

Doch es gibt eine Möglichkeit, diesen trügerischen Spiegelbildern zu entkommen, denn die Imaginäre Ordnung ist bei ihrer Entstehung eingebettet in die Symbolischen Ordnung:

*"Das Ich (nach Lacan das "je", nach Freud das "Es", Anmerkung, B.H.) in seiner ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit den anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion des Subjekts wiedergibt."*<sup>3</sup>

Was Lacan hier beschreibt, ist die Entstehung des Unbewußten beim Eintritt in die symbolischen Ordnung und das sich daraus ergebende Zusammenspiel der innerseelischen Funktionen Ich, Es (je) und Anderer.

<sup>1</sup>Gerda Pagel, a.a.O., S. 23.

<sup>2</sup>Jacques Lacan, a.a.O., S. 69.

<sup>3</sup>Jacques Lacan, a.a.O., S.64.

Das Zusammenspiel dieser seelischen Instanzen ist verinnerlichtes Abbild des ödipalen Dreiecks, das Lacan nicht konkret, sondern als strukturalen Komplex sieht und im Schema L anschaulich darstellt. War der Blick in den Spiegel und die sich daraus ergebende narzißtische Verkennungs-Funktion "Ich" Abbild der Mutter - Kind - Dyade, die sich innerseelisch als fiktiv - imaginäre Beziehung zwischen Subjekt und Ideal-Ich konstituiert und dem Kind die Möglichkeit eröffnete, sich alle Eigenschaften zuzuschreiben, die die Mutter hatte und an denen es ihm mangelte, wird durch Hinzutreten des Vaters / des Anderen eine weitere Möglichkeit eröffnet. Lacan beschreibt diesen Prozeß folgendermaßen:

*"In dem Gestus, mit dem das Kind vorm Spiegel sich umdreht, nach demjenigen, der es trägt, um an ihm den Appell seines Blickes zu richten, damit dieser Zeuge jener Wiedererkennung sowohl verifiziere als sie von dem Bilde und der jubelnden Annahme entlaste, wo gewiß sie immer schon war." <sup>1</sup>*

Das Dasein des großen Anderen, des Vaters ist wichtig, um das Kind aus seiner imaginären Spiegelverhaftung herauszulösen, durch den "Appell des Blickes" macht das Kind den Anderen zum Zeugen dafür, daß seine narzißtische Identifikation nur Lug und Trug war. Dadurch, daß der Andere diesen Schein "verifiziert", ist das Kind erlöst vom narzißtischen Verkennungsspiel des "Ich ist ein anderer" und kann ankommen und "wiedererkennen", daß es da ist, wo es "immer schon war": am "Ort des Anderen".

Hat sich mit dem Blick in den Spiegel die Ich-Funktion "moi" herausgebildet, schlägt sich mit dem zweiten, appellhaften Blick "das Ich in seiner ursprünglichen Form" nieder: Es bildet sich die Funktion des Unbewußten heraus, welches auch ES oder der andere Ort genannt wird.

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan: Ecrits. Zitiert nach: Gerda Pagel, a.a.O., S.53.

Diese neue Funktion des Unbewußten bietet dem Subjekt zwar die Möglichkeit aus seiner Spiegelverhaftung zu entkommen, doch es zahlt auch einen Preis dafür: Es wird, um sich wiedererkennen zu können, wo es immer schon war, anerkennen müssen, daß es sich von einem Anderen her konstituiert, daß es nicht autonom oder autark ist, wie das Ich es verheißt, sondern auf Hilfe und damit auf Intersubjektivität angewiesen.

Neben vielen anderen Dingen hat Lacan das Zusammenspiel von Ich und Es anhand des Schemas L beschrieben, und damit die Dezentrierung des Ichs durch das Unbewußte, das sich auf der Basis der Symbolischen Ordnung (S-A) fortan immer wieder zwischen die Spiegelung der Imaginären Ordnung (a - a') schiebt. Im Schema L sind es die sich kreuzenden Linien, die das Wechselspiel zwischen Symbolischer und Imaginärer Ordnung verdeutlichen sollen. Es gibt keine direkte Kommunikation zwischen eigenem Unbewußten und Unbewußten des großen Anderen (S - A), der in Lacans strukturelem Gefüge durch den symbolischen Vater vertreten wird. Um zum anderen Ort zu gelangen, bedarf es immer des Umwegs über das Imaginäre. Das aber ist eingerahmt durch die Symbolische Ordnung:

Denn wie der "Appell des Blicks" das Kind aus seiner imaginären Spiegelverhaftung rettet, und es gleichzeitig anerkennen läßt, daß es vom Ort des Anderen bestimmt wird, so wird die Eigenliebe des Erwachsenen, die sich in der Vorstellung von Autonomie, Autarkie und Selbstbestimmtheit äußert, durchkreuzt von den Äußerungen des Unbewußten, das sich in Versprechern, Fehlleistungen, psychosomatischen Symptomen und Träumen indirekt artikuliert. Der Moment des Stolperns ist gleichbedeutend mit dem "Appell des Blickes": Beide zeigen, daß nicht das Ich das wahre Ich des Subjekts ist, sondern das Unbewußte.

Somit wird nach der psychoanalytischen Lehre das Subjekt nicht mehr vom Ich bestimmt, sondern vom Unbewußten, vom Ort des Anderen.

Dieses Unbewußte, das sich indirekt äußert, ist das "dynamische Unbewußte" Freuds. Es ist nicht nur der wahre Kern unseres Wesens, es drängt auch nach Außen, will "frei abströmen"<sup>1</sup>, sich repräsentieren.

Wenn Baudry nun annimmt, daß menschliches Tun und Denken einschließlich des kulturellen Schaffens vom Unbewußten bestimmt wird, dieses aber nach eigener Repräsentation drängt, wundert es nicht, daß er die nachstehenden Zeilen formulieren kann:

*"In other words, without his always suspecting it, the subject is induced to produce machines which would not only complement or supplement the working of the secondary process, which could represent his own overall functioning to him: he is let to produce mechanisms mimicking, simulating the apparatus which is no other than himself. The presence of the unconscious also makes itself felt through pressure it exerts in seeking to get itself presented by a subject who is still unaware of the fact that he is representing to himself the very scene of the unconscious where he is."*<sup>2</sup>

In diesen Zeilen schwingt noch das zweite metapsychologische Argument mit, das Baudrys These vom Kino als Repräsentation des Unbewußten stützen soll. Es ist die Annahme, daß das "Begehren" als Sprache des Unbewußten das kulturelle Schaffen bewirkt. Wie sich das vollzieht, hat Lacan anhand der Triade Wunsch, Anspruch und Begehren deutlich zu machen versucht. Dabei arbeitet er nicht nur die seelische, sondern auch die psychosoziale Konsequenz der Immobilität des Menschen am Anfang seines Lebens heraus und legt damit einen Grundstein für eine Theorie des kulturellen Schaffens. Schon im Zusammenhang mit Béla Balázs' These von der Kamera als Abbild "unserer psychischen Apparatur", habe ich beschrieben, wie sich

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Die Traumdeutung, a.a.O., S.487. Freud sagt über den Primärprozeß, daß dieser "frei abströmen" will, während der Sekundärprozeß auf Intersubjektivität und Niveauerhöhung bedacht ist.

<sup>2</sup>Jean Louis Baudry: The Apparatus, a.a.O., S. 61.

- laut Lehre - durch die Hilflosigkeit des Säuglings die beiden seelischen Instanzen Unbewußtes und Bewußtes bilden, die sich in Wahrnehmungs- und Denkkidentität äußern. War die Wahrnehmungsidentität der Mechanismus, der die Wunscherfüllung (sprich: Erregensabfuhr) halluzinatorisch herbeiholt, ging es bei der Denkkidentität um Interaktivität mit "Niveauerhöhung"<sup>1</sup>. Diese sieht folgendermaßen aus:

Mit dem Schrei, der die "Not des Lebens" offenbart, überantwortet sich das Kind der Mutter und indem es das tut, verändert sich gleichzeitig seine Bedürftigkeit. Das primäre Verlangen nach Erregungsabfuhr, welches Freud als Wunsch definiert hat, schlägt um in den Anspruch geliebt zu werden, der sich bedingungslos an den Anderen richtet und dessen totale Präsenz heraufbeschwört. Gleichzeitig muß dieser Anspruch auf Liebe enttäuscht werden, weil der Andere diesem nicht gerecht werden kann. Mit der Abwesenheit des großen Anderen, in der Differenz zu ihm, entwickelt sich das Begehren, daß Lacan wie folgt definiert:

*"Daher ist das Begehren weder Appetit auf Befriedigung, noch Anspruch auf Liebe, sondern vielmehr die Differenz, die entsteht, aus der Subtraktion des ersten vom zweiten, ja das Phänomen ihrer Spaltung selbst."<sup>2</sup>*

Lacan macht anhand eines Beispiels klar, wie der Wunsch in das Begehren und damit in die Sprache mündet; dabei bezieht er sich auf eine Szene, die Freud in "Jenseits des Lustprinzips" beschreibt, und von einem Jungen handelt, der während der Abwesenheit seiner Mutter das Spiel des Fort/Da entwickelt:

*"Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie zum Beispiel am Boden hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spie-*

<sup>1</sup> Sigmund Freud: Die Traumdeutung, a.a.O., S. 487.

<sup>2</sup> Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus. Zitiert nach: Gerda Pagel, a.a.O., S. 69.



*len, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so daß sie darin verschwand, sagte dazu ein bedeutungsvolles o-o-o-o und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit dem freudigen "Da". Das war also das komplette Spiel, verschwinden und wiederkommen, wovon man zumeist nur den ersten Teil zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem ersten Akt anhing." <sup>1</sup>*

Der kleine Junge hätte auch die Chance gehabt, die Anwesenheit der Mutter über die Wahrnehmungsidentität herbei zu träumen; statt dessen täuscht er sich über seine Mangelsituation hinweg, indem er ein Spiel erfindet, das die Situation des Kommen und Gehens des Fort- und Daseins der Mutter abbildet. Mit diesem Spiel spiegelt er sich Vollkommenheit und Omnipotenz vor. Er setzt sich als Beherrscher über eine schmerzhaft Mangelsituation. Insofern unterliegt dieses Spiel der Imaginären Ordnung. Das Besondere aber ist, daß dieses Spiel nicht stumm bleibt, sondern sich in einem sprachlichen Akt, in einer phonetischen Opposition von o und a zumal, Luft verschafft. In Verzicht auf ein greifbares Liebesobjekt, greift der Junge zu - den noch stammelnden - Worten und betritt somit das symbolische Reich der Sprache, in welchem er sich als sprachliches Subjekt wiederfindet. So mündet in die Lücke zwischen realer Wunschbefriedigung durch die Wahrnehmungsidentität und den imaginären Anspruch auf die Liebe der Mutter der Wunsch in das sprachlich strukturierte Begehren. Es ist definiert als Differenz zwischen Anspruch und Wunsch, und unterliegt den Mechanismen der symbolischen Ordnung, kurz: Wie der Andere dem Subjekt vorausgeht, ihm einerseits hilft der Spiegelverhaftung zu entkommen, andererseits ihm den Preis der Intersubjektivität abverlangt, geht auch die Sprache dem Subjekt voraus und eröffnet ihm die gleiche Möglichkeit.

---

<sup>1</sup>Zitiert nach: Gerda Pagel, a.a.O., S. 66.

Das sprachliche Subjekt kann nun seine Wünsche äußern. Es kann seine (Liebes-)Wünsche an den großen Anderen richten, will sie aber nicht sofort gestillt haben. Denn es geht ihm nicht in erster Linie um die Erfüllung seiner Wünsche, sondern um die Demonstration seiner Autarkie - einem narzißtischen Verlangen, das der Imaginären Ordnung unterliegt.

Gleichzeitig wird das Begehren durch die Symbolische Ordnung eingerahmt, denn die sprachliche geäußerten Wünsche sind auch getragen vom Anspruch geliebt zu werden, der anerkannt sein will und Befriedigung verspricht, am Ort des Anderen um zu sein, wo man immer schon war.

Im Spannungsfeld zwischen narzißtischem Herrschaftsanspruch über die Mangelsituation und dem Anspruch, geliebt zu werden, der nur am Objekt befriedigt werden kann, ist das sprachlich strukturierte Begehren Movens für lang ausgemalte Wünsche, die über die Befriedigung am Objekt hinaus in kulturelles Schaffen münden. So wundert es nicht, daß Daniel Dayan die Symbolische Ordnung Lacans auch als Transformationsebene deutet, die das "naturhaft Unbewußte"<sup>1</sup> in Kulturgut umformt:

*"Like Claude Lévi-Strauss, Lacan distinguishes three levels within human reality. The first level is nature, the third is culture. The intermediate level is that in which nature is transformed into culture. this particular level gives is structure to human reality - it is the level of the symbolic."*<sup>2</sup>

Doch nun zurück zu Baudry: Mit dem Begehren und dem dynamischen Unbewußten hat die Psychoanalyse zwei Funktionsweisen des seelischen Apparates beschrieben, einmal die Idee, daß der Kern unseres Wesens das Unbewußte sei, welches sich indirekt artikuliert und nach eigener Repräsentation verlangt; zum Anderen die Idee, daß dieses Unbewußte durch das sprachlich strukturierte Begehren in die

<sup>1</sup>Gertrud Koch: Was ich erbeute sind Bilder, a.a.O., S. 7.

<sup>2</sup>Daniel Dayan: The Tutor-Code of Classical Cinema. In. Bill Nichols: Movies and Methods. Berkeley, 1976. S. 439 - 459. S. 441.

Erschaffung von Kulturgut einfließt. Beides sind Motive, die Baudry zu der These: "Das Kino ist die Repräsentation des Unbewußten", veranlaßten.

Das Begehren wird es also gewesen sein, welches seiner Meinung nach Platon zum Schreiben des Höhlengleichnisses bewogen hat, welches Kulturgut ist, getragen von der Sprache, die aus der Lücke zwischen der Befriedigung am Objekt und narzißtischem Herrschaftsanspruch entstanden ist. Doch damit wäre alles gesagt. Baudry aber kombiniert die metapsychologischen Thesen über die Funktionsweisen des seelischen Apparates, die Thesen vom Begehren und die vom dynamischen Unbewußten, und meint, das Begehren hat Platon zum Schreiben bewogen und das Unbewußte hat sich in seinem Text niederzuschlagen versucht. Dies aber hat sich in der Beschreibung des Kinoapparates geäußert.

Diese Deutung ist recht spekulativ. Sie beruht auf einer recht eigenwilligen Interpretation des Platotextes - und es ist in der Tat bemerkenswert, daß Platon zur Beschreibung des seelischen Apparates ausgerechnet eine Metapher wählt, die dem Kino-Apparat ähnelt. Man mag diese Interpretation anzweifeln, aber im Rahmen der Psychoanalyse sind retrospektive Deutungen legitim<sup>1</sup> - ja das Verfahren, welches ihr Wesen ausmacht. Wie Freud und Breuer<sup>2</sup> die körperlichen Symptome, als Folge eines traumatischen Ereignisses deuten, deutet Baudry das kulturelle Symptom Kino als Folge einer Vorhersehung in einem antiken Text. Das Ausfindigmachen eines Ereignisses in der Vergangenheit eines Patienten, welches zur Bewußtmachung und Auflösung des Symptoms führt, bestätigt das psychoanalytische Verfahren. Baudry kann kein Symptom auflösen, weder für Bewußtmachung, noch für

---

<sup>1</sup>Detlef Langer hat diesen Mechanismus in seiner Dissertation "Freud und der Dichter" ausführlich beschrieben (siehe Kapitel 2) gezeigt, daß das psychoanalytische Verfahren auf einem Zirkelschluß beruht, der das Angenommene durch einen Heilerfolg rückwirkend bestätigt. Dieses Verfahren hat der Psychoanalyse den Ruf der Unwissenschaftlichkeit eingetragen, weil eben nicht, wie bei einer naturwissenschaftlichen Versuchsanordnung, die Prämissen schon verifiziert sind. (Detlef Langer: Freud und der Dichter. Diss. masch., 1991. ).

<sup>2</sup> Vgl. Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, a.a.O., S. 204. Hier beschreibt Freud, daß das psychoanalytische Verfahren auf der Entdeckung auf der Entdeckung J. Breuers beruhe, daß neurotische Symptome einen Sinn haben.

Verständnis sorgen, aber er kann ein Ereignis in der kulturellen Vergangenheit der Menschheit ausmachen, Platons Höhlengleichnis, das die gleiche Struktur aufweist, wie das Symptom Kino. Und so wie der Wiederholungszwang der Psychoanalyse recht gibt, gibt die kulturelle Entwicklung, die vom Begehren vorangetrieben wird und durchs dynamische Unbewußte kreuzt, Baudry recht, wenn er sagt:

*"... a same Apparatus was responsible for the Invention of the cinema and was already present in Plato."*<sup>1</sup>

Der seelische Apparat der Menschheit hat eine Erbauung des Kinos angestrebt, sobald dies technisch möglich war. Für diesen kulturellen Darwinismus deutet Baudry die Tatsache, daß das Kino nicht nur einen, sondern mehrere Vorläufer und Erfinder vorzuweisen hat<sup>2</sup>.

Doch so schlüssig Baudrys Argumentation vor dem metapsychologischen Hintergrund scheint, was kann seine These vom Kino als Repräsentation des Unbewußten mehr leisten, als Béla Balázs Metapher von der Kamera als Abbild "unserer seelischen Apparatur"<sup>3</sup>. Béla Balázs behauptete, daß mit der Projektion des Kinobildes ein bestimmter affektauslösender Gefühlswert freigesetzt wird. Die Aufladung der Bilder mit Affekten konnte man durch die Gleichsetzung zwischen Kamera und dem seelischen Apparat, wie ihn Freud beschreibt, metapsychologisch erklären; die Freisetzung der Affekte und die Wirkung auf die Zuschauer hingegen war innerhalb dieses Vergleichs nicht zu erklären. So blieb Balázs einen Erklärungsversuch für die affektauslösende Wirkung des Kinobildes, die immer wieder für einen Vergleich zwischen Film und Traum erhalten muß, schuldig. Nicht aber Jean Louis Baudry. Gerade die Erlebniswelt im Kino kann Baudry durch eine konkretistische Gleichsetzung von Kino und Unbewußtem erklären. Denn das Unbewußte ist nach Freud, "ein besonderes seelisches Reich, mit eige-

<sup>1</sup>Jean Louis Baudry: *The Apparatus*, a.a.O., S.52.

<sup>2</sup>Jean Louis Baudry: *The Apparatus*, a.a.O., S. 50.

<sup>3</sup>Béla Balázs: *Der Geist des Films*, a.a.O., S.133.

nen Wunschregungen, eigener Ausdrucksweise und ihm eigentümlichen seelischen Mechanismen, die sonst nicht in Kraft sind"<sup>1</sup>.

Diese Mechanismen, die sonst nicht in Kraft sind, brechen nachts durch und sorgen für die Wiederbelebung der Bilder. Diese Bilder haben eine Eigenschaft, die auch für die Kino-Situation typisch ist. Anders als bei der alltäglichen Wahrnehmung der empirisch-physikalischen Welt, sind an die Traum- und Kinowahrnehmung starke Gefühlswerte gekoppelt. Die wahrgenommenen Bilder erscheinen eher hyperreal, als real.

Diese Art der Wahrnehmung ist nicht charakteristisch für eine erwachsene Wahrnehmung, sondern entspricht der Wahrnehmung eines früheren Entwicklungsstadiums, aber welchem?

Es kann doch nur eins sein, indem der Mensch, das Wahrgenommene mit Affekten besetzt - das ist genau die Situation des Säuglings, der sich die Befriedigung seiner endogenen Bedürfnisse durch die stillende Mutter als Befriedigungserinnerung, also als ein mit wunscherfüllenden Affekten besetztes Bild merkt. Diese Bilder sind es, die in der Wahrnehmungsidentität, also im Traum wiederbelebt werden und gleichzeitig durch die Freisetzung ihrer Affekte für jene eigentümliche, hyperreale Erlebnisweise sorgen. Man kann also sagen, daß der Traum die Erlebnisweise der oralen Phase konserviert, und der Träumer während des Schlafs in dieses Entwicklungsstadium zurückkehrt.

Das Kino mit dem Unbewußten gleichzusetzen, würde bedeuten, daß dort die gleiche hyperreale Erlebnisweise vorherrscht, die auch für die orale Phase typisch ist, und sich in der Wahrnehmungsidentität im Traum äußert. Das trifft tatsächlich für die Kinosituation zu.

Wenn das Unbewußte die Erlebnisweise der oralen Phase einschließt, dann müßten noch weitere Merkmale dieser Entwicklungsphase in der Kinosituation wieder zu finden sein. Doch dazu muß die orale Phase erst einmal genauer beschrieben werden. Freud sagt:

---

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, a.a.O., S. 168.

*"Dieses Ichgefühl des Erwachsenen kann nicht von Anfang an so gewesen sein. Es muß eine Entwicklung durchgemacht haben, die sich begreiflicherweise nicht nachweisen, aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit konstruieren läßt. Der Säugling sondert noch nicht sein Ich von der Außenwelt als Quelle der auf ihn einströmenden Empfindungen."*<sup>1</sup>

Beim Säugling sind die Ich-Grenzen also schwimmend und dieses Fließen der Ich-Grenzen, führt zu Lacans schwierigem Begriff des "Realen". Wenn Lacan sagt: "Das Reale ist absolut ohne Riß"<sup>2</sup> meint er, daß in ihm Ich und Anderer (Ich und Du), Innen und Außen, Phantasie und Realität zusammen fallen. Mit dem Realen meint er jene "psychische Realität"<sup>3</sup>, die es möglich macht, sich in einer Wahrnehmungsidentität Befriedigung zu verschaffen: Für das träumende Subjekt ist es eine subjektiv als real empfundene Befriedigung, die objektiv nicht stattfindet. So fallen im Traum Ich und Anderer, Innen und Außen, Phantasie und Realität, zusammen.

Die Erlebnisweise der Realen Ordnung beschreibt demnach einen Zustand, indem sich die einzelnen Instanzen des seelischen Apparates noch nicht ausgebildet haben. Dies kann aber nur jene Phase vor dem Spiegelstadium, das sich erst ab dem 6. Lebensmonat sich ereignet, sein, mit dem sich ja bekanntlich die erste seelische Funktion, die Ich-Funktion, herausbildet. Das Gleiche sagt Gerda Pagel:

*"Es (das Reale, Ergänzung B. H.) bezeichnet vielmehr die Erfahrung des Seins in seiner primären Undifferenziertheit und Positivität, wie sie nach Freud dem Subjekt im Anfangsstadium eignet."*<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. S. 67.

<sup>2</sup>Jacques Lacan: Seminar II. Zitiert nach: Gerda Pagel: Lacan zur Einführung, a.a.O., S. 59.

<sup>3</sup>zitiert nach: Jens Hagestedt: Die Entzifferung des Unbewußten, a.a.O., S. 19.

<sup>4</sup>Gerda Pagel, a.a.O., S. 59.

Die Reale Ordnung beschreibt also die Erlebnisweise der oralen Phase - und in die scheint der Träumer während des Schlafs zu regredieren. Das meinte Freud, als er sagte, die Regression sei nicht nur eine Formale, sondern auch eine Materielle, und das Unbewußte ein eigenes seelisches Reich<sup>1</sup>. In ihm sind Wunschregung, Ausdrucksweise und seelische Mechanismen der oralen Phase konserviert, die im Traum durchbrechen<sup>2</sup>.

Mit der Annahme, daß die orale Phase, durch fließende Ich-Grenzen gezeichnet ist und das Kino diese Erlebnisweise simuliert, kann man jene Eigenschaft des Kinoserlebens erklären, welche Georg Linden mit dem Begriff "bi-presence" zu umschreiben versucht hat. Damit ist nicht die physische, sondern die psychische Situation des Zuschauers gemeint. Denn wie Georg Lindens junger Informant sagt: "I am in the dream, it is not in my head"<sup>3</sup>, sieht der Zuschauer dem Film nicht zu, sondern fühlt sich in den Bildraum versetzt.

Gleichzeitig ist der Kino-Zuschauer wie der Säugling und der Träumer, der in diese Entwicklungsphase regrediert, durch Immobilität gekennzeichnet. Anzunehmen, daß das Kino die Repräsentation des Unbewußten ist. Dieses wiederum ein eigenes seelisches Reich, welches die Erlebnisweise der oralen Phase festhält, würde auch diese Eigenschaft der Kinosituation erklären.

Neben dieser Eigenschaft erklärt diese Annahme noch eine weitere, auf die allein Robert Curry<sup>4</sup> aufmerksam gemacht hat, allerdings ohne sie metapsychologisch auszuwerten. Gemeint ist das Größenverhältnis und die Anordnung von Zuschauer und den auf der Leinwand dargestellten Personen. Hier zeigt sich Relation und Perspektive des zur Mutter hinaufschauenden Säuglings.

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Vorlesungen, a.a.O., S. 168.

<sup>2</sup>Nicht nur im Traum, sondern auch während der halluzinatorischen Schübe der Psychotiker bricht diese Erlebnisweise durch.

<sup>3</sup>Georg Linden: Reflections on the Screen, a.a.O., S. 171.

<sup>4</sup>Robert Curry: Films and Dreams. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism. Herbst 1974. Bd. 33. S. 83 - 89. S. 89.

Und neben diesen drei Eigenschaften, die sich konkret auf die Kinosituation beziehen, bietet Baudrys Metapher noch einen metapsychologischen Erklärungsversuch für die starke Anziehungskraft des Massenmediums Kino, die Siegfried Kracauer in den zwanziger und dreißiger Jahren anhand seiner soziopsychologisch untermauerten Spiegelthese, die auf einem dem Kleinbürgertum unterstellten Regressionsbedürfnis beruhte, zu erklären versuchte. Anders als Kracauer, kann Baudry diese Regressionswünsche metapsychologisch belegen, weil der seelische Apparat so konzipiert ist, daß er die Rückkehr in ein infantiles Stadium wiederholt. Der selbe seelische Apparat ist nach Baudry auch für die Erbauung des Kinos zuständig, für die Erbauung eines Apparates, der die Erlebnisweise der oralen Phase simuliert. Der Gang ins Kino<sup>1</sup> ist demnach ein nach außen verlagertes Regredieren in die orale Phase.

Auf diese Weise kann Jean Louis Baudrys Metapher vom Kino-"Ubw", nimmt man sie ernst und setzt das Ubw konkretistisch mit dem Kino gleich, tatsächlich mehr Phänomene, die intuitiv für den Vergleich zwischen Kino- und Traumerleben herangezogen werden, erklären, als Béla Balázs mit seiner Metapher von der Kamera als Abbild "unserer seelischen Apparatur". Konnte diese Metapher nur einen metapsychologischen Erklärungsversuch für die Aufladung der Bilder mit Affekten bieten, schließt Baudrys Metapher neben der hyperrealen Wahrnehmung noch die "bi-presence" und die Immobilität des Zuschauers, und die Anordnungs- und Größenverhältnisse von Leinwand und Zuschauer mit ein. Gleichzeitig bietet er noch einen metapsychologischen Erklärungsversuch für die starke Anziehungskraft

---

<sup>1</sup>Daß der Gang ins Kino kein freiwilliger, sondern ein vom seelischen Apparat gelenkter ist, sieht in der Baudry in der Tatsache, daß man in der Regel erst den Wunsch äußert, ins Kino zu gehen und dann den Film auswählt: "We go to the movies before deciding which film we want to see. And cinephiles,..., seems just as blind in their passion as those lovers who imagine they love a woman because of their qualities and their beauty (und nicht etwa aufgrund ihres eigenen Begehrens, Anmerkung B. H.). They need good movies to rationalize their need for cinema." (Jean Louis Baudry: Author and Analyzeable Subjekt. In: Theresa Hak Kyang Cha, a.a.O., S. 67 - 83. S. 68.)



des Kinos, welches er als nach außen verlagertes Regredieren in die orale Phase interpretiert.

So deckt Baudry's Metapher vom Kino-"Ubw" eine stattliche Reihe von Phänomenen, welche die Kinosituation und das Traumerleben verbindet, ab. Zugleich zieht seine Metapher weitere Thesen nach sich. Drei Folgen seiner Metapher vom: "Kino als Repräsentation des Unbewußten" möchte ich in den kommenden Kapiteln nachgehen.

#### 4. Laura Mulvey und Jacques Lacans Reale Ordnung

Das Unbewußte ist, wie wir gesehen haben "eine eigenes seelisches Reich"<sup>1</sup>, daß die Erlebnisweise der oralen Phase konserviert. Diese ist gekennzeichnet durch "ein Gefühl der Ewigkeit, ein Gefühl von etwas Unendlichem, Schrankenlosem, gleichsam Ozeanischem"<sup>2</sup>. Hier gibt es noch keinen Riß zwischen Ich und Du, Innen und Außen, Phantasie und Realität; im Gegenteil: Alles fällt zusammen. So ist mit der Erlebniswelt und seelischen Struktur des Subjekts in der oralen Phase das gemeint, was Jack Lacan mit dem Begriff "das Reale" beschreibt. Wenn Baudry also sagt: Das Kino ist die Repräsentation des Unbewußten, dieses aber die Erlebniswelt der oralen Phase konserviert, die Jacques Lacan mit dem Begriff "das Reale" beschrieben habe, dann setzt das nicht nur der in der poststrukturalistischen Kinotheorie heiß diskutierten, historisch-materialistisch gefärbten Frage nach Dazugehörigkeit des Kinos zur Symbolischen und Imaginären Ordnung ein Ende, es führt doch aus der Sackgasse hinaus, in die uns Laura Mulvey hineingebracht hat.

Laura Mulvey hat in ihrem berühmten Aufsatz "Visuelle Lust und narratives Kino" zwischen dem formalästhetischem Kriterium der Blickorganisation und dem psychoanalytisch definiertem Identifikationsprozeß über das Spiegelstadium hergestellt. Das Spiegelstadium gilt als das erste und damit grundlegende Muster für die Fähigkeit sich an Stelle eines anderen zu setzen, kurz: sich identifizieren zu können. Daß diese Fähigkeit sich ausgerechnet über einen Blick und über die Wahrnehmung einer einheitlichen, menschlichen Gestalt herausbildet, ist für psychoanalytische Kinotheorien besonders interessant. Für Laura Mulvey sind die Ähnlichkeiten zwischen Spiegelstadium und der Situation des Betrachters im Kinoraum so offensichtlich, daß sie sich nicht scheut Spiegel und Leinwand konkretistisch gleichzusetzen und die Effekte der ursprünglichen Situation auf die zweite zu übertragen. Sie sagt:

<sup>1</sup>Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, a.a.O., S. 168.

<sup>2</sup>Derselbe: Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. S. 65.

*"Abgesehen von den äußeren Ähnlichkeiten zwischen Leinwand und Spiegel (Einrahmen der menschlichen Gestalt und ihrer Umgebung) verfügt das Kino über Faszinationsmuster, die stark genug sind, einen vorübergehenden Verlust des Egos mit dessen gleichzeitiger Verstärkung zu koppeln. Das Gefühl, die Welt in dem Maße zu vergessen, wie das Ego sie als Folge davon wahrnimmt (ich vergaß, wer ich bin und wer ich war), ist eine wehmütige Reminiszenz an diesen präsubjektiven Augenblick, in dem das Bild erkannt wurde."<sup>1</sup>*

Die Faszinationsmuster, auf die Mulvey hindeutet, meinen nicht nur die grandiosen Stars, sondern auch in der Handlung festgelegte Standards.

Um diese zu definieren greift Mulvey auf das Modell der Schaulust zurück, die bei Freud an die Entdeckung des Geschlechtsunterschieds gekoppelt ist und bei Jungen mit der Angst vor Kastration einhergeht<sup>2</sup>, was ihn zwei Abwehrstrategien entwickeln läßt: Zum einen versucht er die Mutter zu besänftigen, indem er sie überhöht und als "gutes Objekt" (im Sinne von Melanie Klein) etabliert, zum anderen will er sie durch Geringschätzung oder Bestrafung entmachten. Diese früh eingeübten Strategien zeigen sich auf in der Darstellung von Frauen im Film. Sie sind als Männer-Phantasien ebenso selbstverständlich wie enttarnt und lassen sich auf den kleinsten gemeinsamen Nenner: "Die Frau als Heilige oder Hure" bringen. Als Konstanten patriarchalischer Kultur sind sie auch in einem von Männern dominierten Kino zu finden. Von dieser rein inhaltlichen Auslegung der Schaulust wendet sich Mulvey ab, wenn sie annimmt, daß der Partialtrieb der Schaulust, der sowohl die Lust an Ansehen, aber auch die Lust am Angesehen werden, einschließt, im Kino durch die Geschlechter arbeitsteilig sortiert

<sup>1</sup>Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gisliind Narbakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. S. 30-46. S.37.

<sup>2</sup>Vgl. Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S. 96.

wird. Daß diese Teilung in männlichen Voyeurismus und weiblichen Exhibitionismus sich an der Blick-Organisation von Filmen der klassischen Periode Hollywoods wiederfinden läßt, ist Laura Mulveys Hauptthese. Sie weist nach, daß die Perspektive, die gezeigt wird, die des aktiven, handelnden männlichen Protagonisten ist, die Frau gilt nur als Katalysator seines Handelns. Sie tritt auf, wenn der vom Held vorangetriebene Erzählfluß stoppt, und ein Vakuum für ihre exhibitionistische Darstellung schafft, auf dem sowohl der zuvor durch Gegen-Schnitt eingeführte aktiv-dominierende Blick des Helden ruht, als auch der des Kinopublikums. Mit den Blicken auf die Selbstdarstellung der Frau, verschmelzen auch die Identitäten. Der Zuschauer setzt sich an die Stelle des männlichen Helden, und fühlt sich handelnd und aktiv wie er. Die Darstellung der Frau nährt also das narzißtische Ego des Zuschauers - unabhängig vom Geschlecht. Die Frau ist also gezwungen, sich über den männlichen Protagonisten zu identifizieren. So Laura Mulvey.

Diese These, die Mulvey auf einleuchtende Weise mit Beispielen des klassischen Hollywood-Kinos belegt, verdeutlicht zwar formalästhetisch ausgelöste und psychoanalytisch definierte Identitätsprozesse, läßt aber die eigentlich feministische Frage nach dem weiblichen Rezeptionsverhalten offen. Schlimmer noch, Mulvey verstrickt sich in ein Paradox, kann sie doch mit dem psychoanalytischen Modell der Schaulust nicht erklären, was Frauen in dieses durch den männlichen Blick dominierte Kino zieht, und auch noch Lust am Schauen entwickeln läßt. Den Kinogängerinnen die gleiche Passivität wie den Leinwand-Heroinnen zuzuschreiben, paßt nicht ins feministische Credo.

Freilich, und das entschuldigt Laura Mulvey, lassen die phallogentrischen, psychoanalytische Konzepte, die ebenfalls noch zu den "Mitteln, die das Patriarchat zur Verfügung stellt"<sup>1</sup>, gehören, keinen Raum für eine Deutung, die der Frau gerecht wird. Das kann Margarete Mitscherlich bestätigen:

---

<sup>1</sup>Laura Mulvey, a.a.O., S. 45.

*"Freud hat bei seiner Theorie der Weiblichkeit vorwiegend die männlichen Phantasien und Ängste zu Wort kommen lassen."<sup>1</sup>*

Und weiter unten über die Kastrationsangst, die ja in Mulveys Aufsatz eine große Rolle spielt:

*"Die psychoanalytische Männlichkeitstheorie entstammt vor allem der psychoanalytischen Innenschau Freuds. Mit den Erkenntnissen über die eigene neuere Erlebniswelt und deren Phantasiebearbeitung würden nun seine Konflikte wie die seiner männlichen Patienten undurchschaubar. Für seine Weiblichkeitstheorie reichte seine Selbstanalyse nicht aus. Sie ist deswegen von einer männlichen Sicht, von männlichen, auf Frauen projizierte Phantasien geprägt."<sup>2</sup>*

Daß das Kino von der männlichen Sicht geprägt ist, konnte Mulvey nachweisen, daß aber auch die psychoanalytischen Modelle, die sie heranzieht, den selben Mechanismen unterliegen, hat sie als Filmkritikerin nicht durchschaut.

So unterläuft ihr in der Auslegung des Lacanschen Begriffs "Phallus" ein Fehler. In ihrem Bestreben, die Hollywood-Beauties als kaschierende Fetische eines Mangels (es war - nach Freud - die Penislosigkeit der Frau gemeint) zu beschreiben, hat sie "Phallus" mit Penis gleichgesetzt und sich damit in dem Maße Freuds Entwurf zur Phantasiebildung genähert, wie sie sich von Lacans Begriff von "Phallus" entfernt hat: Dieser meinte mit "Phallus" nicht das Geschlechtsteil, sondern ein Symbol des Mangels, den das Kind empfindet, wenn es durch Hinzutreten eines differentiellen Elements (das muß nicht der Vater sein), aus der Mutter-Kind-Dyade herausgerissen wird. Lacan hat hier versucht, das von und nach Freud konkretistisch auf die Familiensituation ausgelegte Modell des Ödipuskomplexes als Metapher zu lesen. Daß er selbst mit Begriffen wie "Phallus", "Vater",

<sup>1</sup>Margarete Mitscherlich: Über die Mühsal der Emanzipation. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990. S. 131.

<sup>2</sup>ebenda, S. 132.

"Kastration" hantiert, hat, wenn er auch allen Wörtern ein modifizierendes "Symbolisch" voranstellt, zu einer Reihe von Mißverständnissen geführt, und offensichtlich ist dem auch Laura Mulvey auf den Leim gegangen.

Angenommen, daß der Identifikationsprozess im Kino nicht narzißtischer Art ist, sondern nach einem oralen Modus funktioniert, würde erklären, warum sich das weibliche Publikum mit den männlichen Hauptdarstellern indentifizieren kann.

Gleichzeitig würde eine Verlagerung des cineastischen Identifikationsmodus in die orale Phase jene männlichen Abwehrstrategien gegen das Weibliche, die sich in Überhöhung und Erniedrigung der Frau ausdrücken und die Freud auf die Entdeckung des Geschlechtsunterschieds zurückführt, auch erklären. Selbe männlichen Abwehrstrategien gegen das Weibliche entwickeln sich nämlich schon in der oralen Phase, in der das Subjekt gezwungen ist, die Mutter, von der es abhängig ist, als gutes Objekt zu etablieren und sich durch Abwertung gegen ihre Macht zu wehren. Kittay argumentiert, daß:

*"... die Macht der emotionalen Bande zwischen Mutter und Kind ein Gefühl der Identität mit ihr erzeugt, daß dem späteren Neid (auf ihre Brüste und Fähigkeit zu gebären, Anmerkung B. H.) Nahrung gibt. Die allgemeine gesellschaftliche Abwertung der Frau macht diese Identifizierung, zusammen mit dem Wunsch, Kinder zu gebären, wesentlich schwieriger für den Mann, als dies durch den rein biologischen, geschlechtsspezifischen Unterschied gerechtfertigt wäre."<sup>1</sup>*

Es ist also der Neid um die gesellschaftlich sanktionierte Identifikation mit der oralen Mutter, der sich in den ambivalenten Strategien von

<sup>1</sup>Eva Feder Kittay: Womb Envy. An Explanatory Concept. In: Mothering: Essays in Feminist Theory. New Jersey, 1984. S. 94 - 128. Zitiert nach: Gaylyn Studlar: Schaulust und masochistische Ästhetik. In: Frauen und Film. Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1985. Heft 39. S. 15-39. S. 23.

Abwehr und Erhöhung des weiblichen, wie sie sich auch in der Darstellung der Frau im Kino zeigt, verbirgt.

Doch die Verlagerung des cineastischen Identifikationsmodus von der phallischen Phase, die nach Freud mit der Entdeckung des Geschlechtsunterschieds eingeleitet wird, in die orale Phase kann nicht nur die inhaltlichen "Faszinationsmuster" des Kinos erklären, sondern auch die Frage der weiblichen Identifikation lösen.

Eine Identifikation, die nicht dem "natürlichen", biologistischen Muster, welches sich am eigenen Geschlecht orientiert, folgt, sondern der Kind-Mutterbrust-Relation, heißt, daß das sie nach einem Modus funktioniert, der wie in der oralen Phase strukturiert ist. Er läßt Innen und Außen, Ich und Du und auch Er und Sie zusammenfallen. Eine geschlechtsspezifische Identifikation ist hier nicht möglich, weil in dieser Entwicklungsphase ein Bewußtsein über den Geschlechtsunterschied noch nicht besteht. Dieser Identifikationsmodus läßt auf eine polymorphe Identifikation schließen und auf eine Flexibilität, mit der der Zuschauer oder die Zuschauerin, identifikatorische Positionen einnehmen kann. In ihrem Aufsatz "Schaulust und masochistische Ästhetik" sagt Gaylyn Studlar:

*"Subjekt/Objekt, männlich/weiblich, aktiv/passiv, Kontrolle/Nachgiebigkeit, Rebellion/Unterwerfung, Introjektion/Preisgabe, Aufschub/Vorwegnahme, Verleugnung/Wissen, Voyeurismus/Exhibitionismus - alle wesentlichen Bestandteile des masochistischen Schemas... werden zu paradoxen "Oppositionen", da das masochistische Begehren - in dem es seine Lust im Schmerz findet - das paradoxeste aller Begehren ist und in seinen grundlegenden Strukturen die Anwendbarkeit eines Polaritätskonstrukts in Frage stellt."<sup>1</sup>*

Die Anwendung eines Polaritätskonstrukts war zentral in Mulveys Aufsatz, und führte zu einer Interpretation, die die weibliche

---

<sup>1</sup>ebenda, S. 27.

Identifikation nicht erklären konnte. Im masochistischen Begehren aber fallen die Polaritäten zusammen.

Auch in Lacans Realer Ordnung fallen die Polaritäten zusammen: Innen und Außen, Ich und Anderer, Phantasie und Realität decken sich. Lacan sagt: "Das Reale ist absolut ohne Riß"<sup>1</sup>. Wenn sich beide Darstellungen so auffällig decken und Gaylyn Studlar zudem noch sagt, daß das masochistische Begehren seinen Ursprung in der oralen Phase hat<sup>2</sup>, dann kann man davon ausgehen, daß Gaylyn Studlar nicht eine spezifisch masochistische Identifikation beschreibt, sondern allgemein eine orale. Da hier alle Polaritäten zusammenfallen beschreibt der orale Identifikationsmodus auf eine seelische Bisexualität, mit der auch das weibliche Publikum flexibel auf Identifikationsangebote des patriarchalisch strukturierten Kinos antworten kann.

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan: Das Seminar II. Zitiert nach: Gerda Pagel: Lacan zur Einführung, a.a.O., S. 59.

<sup>2</sup>Vgl.: Gaylyn Studlar: Schaulust und masochistische Ästhetik, a.a.O., S.16.



## 5. Metonymie und Metapher

Wenn wir Baudrys These Glauben schenken und davon ausgehen, daß das Kino die Repräsentation des Unbewußten ist, dann äußert sich dieses Kino-"Ubw" ebenso primärprozeßhaft, d. h. visuell wie das Unbewußte Freuds. Damit wäre eine Analogie zwischen Traum und Film hergestellt.

Aber der Traumarbeit<sup>1</sup>, die für diese Umformung in die "plastische Darstellung"<sup>2</sup> verantwortlich ist, stehen noch weitere Umwandlungsmöglichkeiten zur Verfügung: Es sind die Prozesse "Verschiebung" und "Verdichtung". Auch diese Repräsentationsformen müßten sich, wenn wir vom Kino-"Ubw" ausgehen, im Film wiederfinden lassen.

Die bekannteste Studie, in der der Versuch gemacht wird, die psychoanalytischen Begriffe "Verdichtung" und "Verschiebung" für die Film-Analyse fruchtbar zu machen, ist Christian Metz' "The Imaginary Signifier". Er definiert sein Forschungsvorhaben wie folgt:

*"I have now reaches the point where i can see other facets of my problem: namely, metaphorical and metonymical operations, I should stress, other than localised metaphors or metonymies that could be isolates - and, more generally, the "means of representation" (as the term is used in Freud's "The interpretation of dreams"), and the exact place they oc-*

<sup>1</sup>Mit dem Begriff "Traumarbeit" hat Sigmund Freud die Umformung des "latenten Traumgedankens" in das visuelle Erlebnis, das wir Traum nennen beschrieben. Daß diese Leistung keine leichte ist und den Namen "Traumarbeit" verdient, betont Freud, und vergleicht die Traumarbeit mit der Mühe, die es macht, einen politischen Leitartikel in Bilder zu übersetzen (vgl. Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, a.a.O., S. 144.). Ähnliches hatte der russische Regisseur Sergej Eisenstein im Sinn. Er sah den Film von der Gefahr bedroht, zu sehr ins erzählerische und poetische abzugleiten. Um dieser Tendenz entgegenzuwirken, schuf er eine Film-Form, die sich den Versuch verschrieb, bloße Gedanken und Erkenntnisse zu vermitteln, also eine "Gedankenmontage" zu kreieren. Sein diesbezüglich ehrgeizigstes Projekt war die Verfilmung von Karl Marx Kapital (seinem politischen Engagement Rechnung tragend). Es wäre gewiß spannend gewesen, diesen Film in Verbindung mit Freuds Begriff von der "Traumarbeit" zu untersuchen.

<sup>2</sup>Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, a.a.O., S. 147.

*copy, in particular films, between the primory and secondary process (=study of the degress of seconдарisation)."*<sup>1</sup>

In Anlehnung an Jacques Lacan, der in seinem Werk eine Rückkehr zu Freud propagierte und den Sprachcharakter des psychoanalytischen Verfahrens betont, haben bei Metz beide Leistungen einen neuen Namen bekommen: Metonymie und Metapher.

Bei seinem Versuch, die Tropen Metonymie und die Metapher für das nichtsprachliche Medium Film brauchbar zu machen, hat Christian Metz sich auf den russischen Formalisten Roman Jakobson berufen. Dieser stellt in seiner 1956 veröffentlichten Studie "Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen apathischer Störungen"<sup>2</sup> eine Beziehung zwischen Sprachstörungen und den Figuren Metonymie und Metapher her und arbeitet zunächst die bipolare Struktur der Sprache heraus um sie anschließend mit Beispielen apathischer Störungen zu belegen. An den Anfang seines Aufsatzes stellt er zwei verschiedene Arten von Kombinationsmöglichkeiten vor der sprachliche Einheiten unterliegend. Es nennt sie "Kombination" und "Selektion". Die "Kombination" beschreibt den Umstand, daß jedes Zeichen nur im Kontext existiert und sich gleichzeitig aus anderen Zeichen zusammensetzt. Ein Wort besteht aus Silben oder Morphemen, je nach Art der Segmentierung, und diese wiederum aus Buchstaben oder Phonemen, wobei die letzten nur als distinktive Merkmale und damit im Kontext zu bestimmen sind.

Die "Selektion" beschreibt, daß bei einem linearen sprachlichen Ausdruck zwischen mehreren Möglichkeiten eines "in einer Hinsicht gleichwertigen und in anderer Hinsicht nicht gleichwertigen Ausdruck(s)"<sup>3</sup>, die durch potentielle Assoziationsreihen miteinander verbunden sind, entschieden werden muß.

<sup>1</sup>Christian Metz: *The Imaginary Signifier*. (1977). London: Macmillan, 1985. 3. Auflage. S. 151.

<sup>2</sup>Folgendes zitiert nach: Roman Jakobson: *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen apathischer Störungen* (1956). In: Derselbe: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1979. S. 117 - 141.

<sup>3</sup>ebenda, S. 121.

Die Beziehung, die zwischen Sprachelementen, die in kombinatorischer Relation zueinander stehen, bezeichnet de Saussure mit "in praesentia", die Selektions-Beziehung mit "in absentia"<sup>1,2</sup>. Sprachstörungen beruhen nach Jakobson auf einer Beeinträchtigung der Kombinationsfähigkeit in der einen oder anderen Weise. Den Aphasie-Typ, bei dem die Fähigkeit zur Auswahl zwischen zwei Sprachelementen beeinträchtigt ist, nennt Jakobson "Similaritätsstörung". Der Similaritätsgestörte versucht den Verlust der Fähigkeit Wörter, die durch potentielle Assoziationsketten miteinander verbunden sind, auszuwählen, durch verstärktes Rückgreifen auf die Kontiguitätsoperation auszugleichen. Im Extremfall bestehen seine Äußerungen aus einer Aneinanderreihung von Funktions- und Hilfszeitwörtern. Jakobson zitiert einen Satz, der von einem deutschen Patienten, namens Goldstein geäußert und von seinem Betreuer Quensel protokolliert wurde:

*"Ich bin doch hier unten, na wenn ich gewesen bin, ich wees nicht, wie das, nu wenn ich, ob das, noch, ja. Was sie her, wenn ich wees nicht, wie das hier was ja..."*<sup>3</sup>

Der Patient hingegen, der unter dem Verlust der Fähigkeit leidet, Sätze und linguistische Einheiten zu bilden, verschwinden genau diese kontextschaffenden Funktionswörter zuerst aus dem Gedächtnis. Neben diesen Eigenschaften, welche die Sprache der von Aphasie gezeichneten Menschen aufweist, streicht Jakobson noch zwei weitere heraus: Der Similaritätsgestörte neigt dazu, metonymische Wendungen zu bilden, beim kontiguitätsgestörten häufen sich die metaphorischen Ausdrücke.

Der Similaritätsgestörte erlebt Dinge und ihre Bezeichnungen in einem "realen Zusammenhang"<sup>4</sup>: Jakobson beschreibt, daß der Patient

<sup>1</sup>Ferdinand de Saussure: Grundlagen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Zitiert nach: Roman Jakobson, a.a.O., S.132.

<sup>2</sup>In der Linguistik ist die "Kombination" unter dem Namen "Syntagma", die "Selektion" unter dem Namen "Paradigma" bekannt.

<sup>3</sup>Roman Jakobson, a.a.O., S. 124.

<sup>4</sup>Vgl. die Definition von Metonymie bei Theodor Lewandowski: Linguistisches Wörterbuch. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1985. 4. Auflage.

Goldstein den Begriff "Messer" nie alleine benutzt, sondern "je nach Bedarf und Umgebung es als Bleistiftanspitzer, Apfelschäler, Brotmesser, Messer- und -Gabel"<sup>1</sup> umschrieben hat. Der Ausdruck Messer existiert in seinem Sprachgebrauch nur als gebundene Form. Da er sich auf kombinatorische Textbildung beruft, um sein Unvermögen auszugleichen, kann der Similaritätsgestörte nur dann sprachliche Äußerungen von sich geben, wenn das, was er zu sagen versucht, durch seine Umgebung in einen Kontext eingebunden ist. Er stützt sein Unvermögen durch eine Kontextbildung "in praesentia" ab. Er kann nur sagen: "Es regnet", wenn er tatsächlich sieht oder fühlt, daß es regnet.

Das Sprachverhalten des Kontiguitäts-Aphatikers ist durch die Substitutions- und Selektionsoperation gezeichnet. Dinge, die "in praesentia" vorhanden sind, können nicht benannt werden. Während sich also die Integration des Kontextes zurückbildet, wird die Selektion beibehalten, sogar verstärkt angewandt. Metaphern entstehen. "Mikroskop" wird etwa durch "Fernglas" ersetzt, "Feuer" durch "Gaslicht"<sup>2 3</sup>.

Jakobson hat mit der Darstellung der beiden Aphasie-Typen die Bipolarität der Sprache beschrieben, die sich in der Anwendung von eher metonymischen oder eher metaphorischen Wortbildungen ausdrückt. Diese Spaltung beschränkt sich seines Erachtens nicht nur auf die Sprache, sondern tritt auch in anderen Zeichensystemen auf. Demnach ist sie keine linguistische Einteilung, sondern eine kognitive. Da sie in anderen Zeichensystemen auch geltend ist, kommt sie auch im Film vor. Jakobson sagt dazu:

*"Seit den Neuerungen des Filmregisseurs D.W. Griffith hat die Filmkunst durch Einführung der hochentwickelten*

---

S.685: "Metonymie. Ersetzung eines Ausdrucks durch einen anderen Ausdruck, der zu ihm in einer realen, daß heißt kausalen, räumlichen oder zeitlichen Beziehung steht."

<sup>1</sup> Roman Jakobson, a.a.O., S. 129.

<sup>2</sup> Vgl. ebenda, S. 130.

<sup>3</sup> Jakobson nennt diese Beziehung "quasi metaphorisch", weil im Gegensatz zu den rethorischen und poetischen Metaphern "keine absichtliche Bedeutungsübertragung" hergestellt werden soll.

Technik für Winkel-, Perspektiv- und Brennweitenveränderungen mit der Tradition des Theaters gebrochen und gelangte zu einer nie dagewesenen Vielfalt von synekdocheischen Großaufnahmen und metonymen Aufnahmeeinstellungen. In Filmen, wie z.B. in denen Charly Chaplins oder Eisensteins, werden diese Erfindungen, noch durch weitere Neuerungen verfeinert, vor allem durch die metaphorische Gesamtbildmontage und mit ihren Überblendungen - den filmischen Allegorien."<sup>1</sup>

Jakobson ist mit der Zuordnung seiner neu definierten Begriffe Metonymie und Metapher im nichtsprachlichen Medium Film recht großzügig. Verglichen mit ihm geht Metz analytischer vor. Um die beiden Tropen Metonymie und Metapher im Film wiederzufinden, setzt er die Film-Kette mit der Wort-Kette gleich. Diese wird als Syntagma definiert. Dagegen setzt er das Paradigma, das -analog zur Wortwahl- die Bevorzugung des einen Bildes vor einem anderen beschreiben soll. Die Parallele zwischen dem Wort in der Satz-Kette und dem Bild in der Film-Kette ist auch hier offensichtlich. Aber selbst innerhalb dieses engen Definitionsrahmens bekommt Metz mit den Anwendung der Kategorien Metonymie und Metapher Schwierigkeiten, zumal beide Tropen nicht so klar voneinander zu trennen sind. Das zeigt ein Beispiel:

Die von Jakobson als metaphorisch beschriebene "Gesamtbildmontage" Eisensteins könnte man nämlich auch als metonymisches Verfahren sehen. Diese Art zu montieren, die für Eisenstein typisch ist, ist in der Filmgeschichte unter dem Namen "Attraktionsmontage" bekannt worden. Sie verknüpft zwei Bilder miteinander, die gezielt auf eine assoziative Verbundenheit zwischen den beiden Bildern hinweisen soll. Viel zitiert ist eine Kollage in Pudowkins "Mutter", in der ein maschinenrender Demonstrationszug mit schäumenden, sprudelnden Frühlingsbächen unterschritten wird. Das euphorische

<sup>1</sup> ebenda, S. 136.

Frühlingsgefühl, das von den Bächen ausgeht, geht auf die Demonstranten über. "Es findet eine Übertragung von Bedeutung aufgrund der Funktion durch impliziten Vergleich statt"<sup>1</sup>. So gesehen handelt es sich um eine Bild-Metapher. Da es sich aber um ein Hintereinander in der filmischen Kette handelt, die Bedeutung also durch eine Verschiebung in einer "zeitlichen Beziehung"<sup>2</sup> entsteht, könnte man dieses Stilmittel auch als Metonymie bezeichnen. Genau dieser Probleme will sich Christian Metz mit seinen an der psychoanalytischen Lehre orientierten Begriffen von Metonymie und Metapher annehmen. Er sortiert die Zuordnung von Metonymie/Syntagma und Metapher/Paradigma neu und sagt:

*"In fact, however, while some types of editing, depending on the content of the edited images are indeed metonymic (like those sequences which aligu several shots of different parts of the same landscape, the same appartement etc.), the basic principle of editing (all editing) resides in an operation, which is wholly syntagmatic, and not metonymic, since it consist in a juxtaposing and combining element in discourse - in the filmic chain - without these motifs necessarily having any metonymic connections as referents, is to say in "reality" or in the imaginary reality which constitutes the diegesis."*<sup>3</sup>

Zu den Dichotomien Metonymie/Metapher und Syntagma/Paradigma kommt nach Metz noch die referentielle Beziehung hinzu. Doch um

<sup>1</sup> Vgl. Definition für Metapher mit Theodor Lewandowski: Linguistisches Wörterbuch, a.a.O., S. 682: "Metapher. Übertragung von Bedeutungen, Bezeichnungen aufgrund von Ähnlichkeiten der äußeren Gestalt, der Funktion und Verwendung durch impliziten Vergleich bzw. ineinander fließen der Vorstellung."

<sup>2</sup> Eine zeitliche Beziehung ist nach Lewandowski ein metonymisches Merkmal, vgl. seine Definition in: Theodor Lewandowski: Linguistisches Wörterbuch, a.a.O., S. 685: "Metonymie. Ersetzung eines Ausdrucks durch einen anderen Ausdruck, der zu ihm in einer realen, daß heißt kausalen, räumlichen oder zeitlichen Beziehung steht." Im Film ist diese Beziehung zeitlich, weil sie auf einer Abfolge, also auf einem Nacheinander von Bildern beruht.

<sup>3</sup> Christian Metz: *The Imaginary Signifier* (1977). London: Macmillan, 1985. 3. Auflage. S. 183.

seine Analyse nicht nur nachzuerzählen, sondern auch verständlich zu machen, müssen wir zu Roman Jakobson zurückkehren.

Jakobson hat die Begriffe Syntagma und Paradigma nie erwähnt, obwohl er in seinem Aufsatz exakt diese Kategorien, bzw. Störungen innerhalb der Bildung dieser Kategorien herausarbeitet. Er zeigt wie eine Beeinträchtigung der Kombinations- und Selektionsfähigkeit durch Kunstgriffe ausgeglichen werden, die den rethorischen Figuren Metonymie und Metapher sehr ähnlich sind, aber anders als diese nicht nur durch Ersetzung innerhalb der linearen Wortkette wirksam werden, sondern sich auch entlang der hypothetischen Assoziationskette, die das Paradigma bildet, bewegen. Wie das genau aussieht, läßt sich anhand eines Assoziationstestes, der bei Kindern durchgeführt wurde, verdeutlichen. Jakobson hat ihn dokumentiert<sup>1</sup>:

In diesem Test werden Kinder dazu veranlaßt, Assoziationen zu einem Reizwort zu äußern, die dieses entweder ersetzen oder ergänzen. Dementsprechend wird der assoziierte Begriff in "substituierende" oder "prädikative" Reaktion kategorisiert. Das Reizwort im besagten Fall heißt "hut" (deutsch: Hütte). Einem Kind fiel dazu "burnt" ein, einem anderen "is poor little house". Beide Assoziationen sind prädikativ, weil sie eine Ergänzung zum Ausgangswort bilden. Aber während die erste Reaktion das Ausgangswort nur in einen Kontext einbindet, also in einem Kontiguitätsverhältnis zu ihm steht, stellt die Reaktion des zweiten Kindes darüber hinaus noch eine Bedeutungsbeziehung zum Reizwort her. Jakobson nennt diese Beziehung eine "semantische Similarität". Waren diese Reaktionen prädikativ, sind die folgenden substituierend: "hut" löste bei den befragten Kindern u.a. die Tautologie "hut", weiter die Synonyme "cabin" und "hovel", und schließlich die Metaphern "pallace" und "den" aus. Da alle Wörter gegen das Reizwort ausgetauscht werden können, entspricht ihre Beziehung einer Stellungssimilarität; außerdem sind sie mit dem Ausgangswort durch semantische Similarität miteinander verbunden, weil eine Ersetzung

<sup>1</sup>Folgendes referiert nach: Roman Jakobson, a.a.O., S. 134ff.

nicht nur auf der syntaktischen, sondern auch auf einer Bedeutungsebene erfolgt.

Metonymische Reaktionen auf das Reizwort, wie "thatch" und "litter" entsprechen einer Kombination von Stellungssimilarität und semantischer Kontiguität.; "Stellungssimilarität", weil eine Ersetzung innerhalb des Syntagmas stattfindet, "semantische Kontiguität", weil es sich auf der Bedeutungsebene eher um ein kontextbildende, als um eine Ersetzende Beziehung handelt.

Die prädikative Beziehung zum Reizwort konstituiert die Stellungskontiguität, also das Syntagma. Ist die Reaktion durch das Reizwort ersetzbar, wird die paradigmatische Beziehung geltet. Jakobson nennt dieses Substitutionsverfahren Stellungen-Similarität. Darüber hinaus unterscheidet er semantische Kontiguität und Similarität, gemeint ist die referentielle Beziehung zwischen Reizwort und Reaktion. Im Fall "hut" und "cabin" stehen die Bedeutungen auch in austauschbarer Beziehung zueinander, deshalb nennt Jakobson ihr Verhältnis, gemäß dem Ersetzungsverfahren, welches die Similarität ausmacht, semantische Similarität. Die Inhalte der Wörter "hut" und "litter" die intuitiv als metonymische Figur empfunden werden, nennt Jakobson semantische Kontiguität, weil es sich hier eher um eine kontextbildende, als um eine ersetzende Beziehung handelt.

Zurück zu Christian Metz: Auf ähnliche Weise wie Jakobson seine Reizwörter zu kategorisieren versucht, geht Christian Metz vor, wenn er die komplizierte Beziehung zwischen Paradigma/Syntagma, Kontiguität/Similarität, Stellung und Semantik und schließlich Metonymie und Metapher zunächst zu entwirren und dann für filmische Analysen brauchbar zu machen versucht. Fürs erste ersetzt er den Begriff "prädikativ" durch "positional" und erklärt, daß die positionale Kontiguität das Syntagma entstehen läßt<sup>1</sup>. Die vielfältigen Beziehungen zwischen den oben aufgezählten Dichotomien reiht er in eine Tabelle ein und versucht anschließend, filmische Ausdrucksmittel damit zu analysieren. Hier seine Tabelle<sup>2</sup>:

<sup>1</sup>Folgendes referiert nach: Christian Metz, a.a.O., S. 187ff.

<sup>2</sup>Christian Metz, a.a.O., S. 187.



	Similarity	Contiguity
In the discourse	Paradigm	Syntagm
In the referent	Metaphor	Metonymy

Bevor er seine Analyse durchführt, ersetzt er den Begriff "similarity" durch "comparability" mit der Begründung, daß er sich deutlicher vom Begriff "contiguity" abgrenzt und besser auf den gemeinsamen Kern verweist, den zwei Elemente die in Similaritätsbeziehung zueinander stehen, teilen.

Das Stilmittel der "Attraktionsmontage" oder der "Bild-Metapher", das bei der Kategorisierung in die Tropen Metonymie und Metapher Probleme bereitet, weil es sowohl metaphorisch als auch metonymisch zu deuten war, findet Metz mit der Kombination von "referential comparability and discursiv contiguity" angemessen beschrieben. Kurz gesagt handelt es sich um eine Metapher, die syntagmatisch gezeigt wird. Die Bilder stehen im Syntagma, in der Film-Kette, nebeneinander und bilden durch die Überlagerung ihrer Bedeutung eine Metapher. Eine Metapher, die durchs Paradigma konstituiert ist, ist z.B. eine von jenen Kino-Stereotypen, die rauschende Wellen oder lodernde Flammen zeigen, wenn die Erregung eines Liebespaares am Höchsten ist. Paradigmatisch sind diese Bilder, weil sie der eigentlichen Szene vorgezogen wurden, metaphorisch, weil beider Szenen Assoziationskreise einander überlagern.

Mit der Beschreibung der Metonymie im Film wird es schon schwerer: Eine Kreuzung von referentieller Kontiguität und diskursiver Komparabilität, einfacher gesagt: Eine Metonymie, die paradigmatisch dargeboten wird, sieht Metz in jenen Bildern, die ich als Motiv bezeichnen würde. Als Beispiel führt er jene Einstellung aus Fritz Langs "M" an, die einen Luftballon zeigt, der sich in einer Hochspannungsleitung verfängt, (zuvor war der Luftballon als Geschenk von M an das kleine Mädchen, das er ermordet hat, einge-führt worden). Problematisch ist diese Analyse, weil man sie ebenso dem zweiten Typ zuordnen könnte. Metz hält dagegen, daß es sich hier

um einen eigenständigen Typ handelt, weil das Bild nur wegen seiner kontextbildenden Vorbereitung (Similarität) funktioniert, also anders als Typ zwei, der dieser Vorbereitung im Film selbst nicht bedarf. Zur Illustration des letzten Typus, der syntagmatischen Metonymie, holt Metz das bereits eingeführte Bild aus Fritz Langs *M* herbei, setzt es aber in Beziehung zu dem Bild, in dem das Mädchen mit Ballon gezeigt wird. Im letzten Bild steht Ballon für das Mädchen - eine Bedeutungsverschiebung hat stattgefunden.

Was hat Christian Metz gemacht?

Metz hat sich bei dem Versuch die Tropen Metonymie und Metapher auf den Film anzuwenden relativ genau an Jakobsons Interpretation des an Kindern vollführten Assoziationstestes gehalten<sup>1</sup>. Letztlich wollte er die von Freud so definierten "Hauptwerkmeister" der Traumarbeit für die Erklärung von filmischen Phänomenen nutzbar machen. Dabei hat er nicht nur eine Analogie zwischen Film und Traum hergestellt, sondern auch eine zwischen Film und Sprache. In diesem Rahmen hat er die Bedeutungen von Freuds Begriffen "Verdichtung" und "Verschiebung" auf ihren literarischen Kern reduziert. Er sagt:

*"In Freudian terms, we say that condensation and displacement are the "prototypes" of metaphor and metonymy, the latter being the chief "figurations" of the symbolic order."*<sup>2</sup>

Mit dieser Umdeutung der Freudschen Begriffe versucht Christian Metz den Film mit linguistischen Methoden zu analysieren, wobei er eine Literarisierung des Bildes vornimmt, eine visuelle Rhetorik schafft. Allein, die Rhetorik hat ihren Raum in der Sprache und nicht im Bild. Doch mit dieser Analyse kann Metz seiner semiotischen Tradition treu bleiben, auch wenn dies durch die (geringe) Ausbeute und den hohen Kompliziertheitsgrad seiner Analyse verschleiert, nicht sofort sichtbar ist. Eine von James Monaco zusammengestellte Grafik

<sup>1</sup>Übrigens ohne dies durch eine Anmerkung kenntlich zu machen.

<sup>2</sup>eibenda, S. 168.

semiotischer Deutungen von Filmstilmitteln enthält als Unterschrift folgende Interpretation. Sie zeigt Ähnlichkeiten zu Metz' Deutung:

*"Wir verstehen das Bild nicht nur als solches, sondern im Kontext: In Verbindung mit Auswahlkategorien (paradigmatisch) und Aufbaukategorien (syntagmatisch). Die Auswahlkategorien sind entweder denotativ oder konotativ und jede Möglichkeit wird charakterisiert durch die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant. ... In Metonymien und Synekdochen ist der Signifikant auf bestimmte Arte und Weise ähnlich, während in Tropen der Signifikant und Signifikat nicht gleich (sondern verschieden von ihm) ist."<sup>1</sup>*

Die Vokabeln Paradigma und Syntagma sind gleich geblieben. Statt "referent" und "discoursiv" wurde damals noch Signifikat und Signifikant gesagt, was für eine Einordnung in die semiotische Unterscheidung zwischen Denotation und Konnotation von Bedeutung war. Die Kriterien zur Bestimmung der referentiellen Beziehung sind auch die gleichen geblieben. Statt Kontextbildung sagte man Aufbaukategorie, statt semantische Kontiguität und Similarität Konnotation, die wiederum je nach Trope, in "auf bestimmte Art und Weise ähnlich" und "nicht gleich" unterschieden wurden. Nach dem oben aufgeführten Zitat ist eine filmische Tropenbildung nur im Rahmen des Paradigma möglich. Diesen Begriff zu erweitern und innerhalb des als Filmkette definierten Syntagma nachzuweisen, ist Metz Errungenschaft. Nur, seine Analyse hat mit Sprache zu tun und nichts mit dem Traumphänomen. Von der Basis seiner Überlegung, nämlich dem intuitiv gut motivierten Vergleich zwischen Film und Traum, ist nichts mehr übrig geblieben. Seine Analyse wird der Zuschauersituation, die durch die Traummetapher gut beschrieben ist, nicht gerecht. Sie ist ein sinnenleertes Verfahren. Dabei hätte Christian Metz dadurch, daß er sich auf Roman Jakobson Analyse beruft, die Chance gehabt, Parallelen zwischen Film und

<sup>1</sup>James Monaco: Film verstehen. Hamburg-Reinbek: Rowohlt, 1987.

Traum tatsächlich linguistisch zu untermauern und obendrein die Erlebniswelt des Zuschauers angemessen zu beschreiben. Denn: Gerade in der Erlebnisweise des Similaritätsgestörten lassen sich bestimmte Eigenschaften auf die Filmsituation übertragen. Versucht dieser doch, seine gestörte Selektionsfähigkeit durch verstärkte Kontextbildung zu überbrücken. Dabei schafft er es, nicht nur Wörter durch Bildung von größeren, linguistischen Einheiten in einen Kontext einzubinden, sondern nimmt auch Gegenstände seiner Umgebung als Kontext wahr. Es ist ein Wahrnehmen "in praesentia", eine Unfähigkeit, sich außerhalb seines Jetztzustandes zu denken.

Auch wenn Christian Metz behauptet: "The spectator thinks that the different images have all been taken out of a single huge block of reality endowed with some kind of prior existence..."<sup>1</sup>, ist es genau das Erleben des Similaritätsgestörten, die gleiche Selektionsunfähigkeit, die kennzeichnend ist für das Kino-Erleben. Auch dort gibt es nur das, was die Kinoleinwand preisgibt. Es gibt keine Wahl, sondern nur ein fließendes "endless Now"<sup>2</sup>. Genau diese Eigenschaft ist es die Film und Traum gemeinsam haben und die Freud, bezogen auf den Traum, zu den Aussagen veranlaßte:

*"Das "Nein" scheint im Traum nicht zu existieren"<sup>3</sup>,*

und etwas ausführlicher:

*"Der Traum verdrängt den Optativ und ersetzt ihn durch ein simples Präsens. ... Das Präsens ist die Zeitform, in welcher der Wunsch als erfüllt dargestellt wird."<sup>4</sup>*

Das Gemeinsame an der Similaritätsstörung der Traumwelt und der Kino-Situation ist, daß sich alle nicht über ihren Jetztzustand hinausdenken.

<sup>1</sup>Christian Metz: The Imaginary Signifier, a.a.O., S. 186.

<sup>2</sup>S.K. Langer: Feeling and Form, a.a.O., S. 415.

<sup>3</sup>Sigmund Freud: Die Traumdeutung, a.a.O., S. 265.

<sup>4</sup>ebenda, S. 436.

Aber nicht nur Jakobson hätte Metz zu fruchtbareren Analysen verhelfen können, auch eine genaue Studie des Freudschen Traumdeutungsverfahrens und seiner Begriffe Verschiebung und Verdichtung hätten Metz vielleicht zu einer sinnvolleren Anwendung dieser Begriffe auf die Kinosituation veranlaßt.

Freud hat sich bei der Beschreibung seiner Begriffe "Verdichtung" und "Verschiebung" zwar auf die Tropen Metapher und Metonymie gestützt, aber im Grunde nicht deren literarische Bedeutung, sondern das Verhältnis zwischen "manifestem Trauminhalt" und "latentem Traumgedanken" gemeint. Mit "manifestem Traumgedanken" beschreibt Freud den Traumtext, der nach dem Erwachen erinnert wird. Er wird als Gewordenes betrachtet. Das Original dazu ist der "latente Traumgedanke", - eine unbewußte Wunschkäußerung, die das psychoanalytische Verfahren bewußt macht.

Freud versuchte den Unterschied zwischen Beiden anhand einer Sprach-Metapher zu erklären: Er vergleicht Traumgedanken und Trauminhalt mit zwei Sprachen, wobei der erste den Status des Originals innehat, das durch die Traumarbeit in den zurückbleibenden Trauminhalt übersetzt wird. Die Übersetzungsmodi sind dabei Verdichtung und Verschiebung, sie beschreiben das Verhältnis zwischen Original und der Übersetzung.

Den umgekehrten Weg, der vom Trauminhalt zum Traumgedanken führt, weist anhand der Übersetzungsmodi zum Original, Freud nennt dieses umgekehrte Verfahren die "Traumdeutung" oder "Traumanalyse". Auffällig bei der Analyse ist der starke Kontrast zwischen kurzem Trauminhalt und seitenlanger Deutung. Der Trauminhalt erscheint im Vergleich zum Original komprimierter. Tatsächlich finden nur wenige Elemente des Traumgedanken eine direkte Repräsentation im Trauminhalt. Es ist eher so, daß alle manifesten Traumelemente auf mehrere Dinge des Traumgedankens verweisen. Das Abbildungsverhältnis entspricht also nicht einer Funktionsbeziehung. Im Gegenteil, jedes Traumelement erweist sich als überdeterminiert, als mehrfach im Traumgedanken vertreten. Dieser Beziehung zwischen Traumgedanken und Trauminhalt gibt Freud den Namen "Verdichtung".

Ein schönes Beispiel für dieses unausgewogene Verhältnis zwischen Original und Übersetzung ist jene Sammelperson aus Freuds berühmten Traum von "Irmas Injektion", die zunächst die Person Irma darstellt, deren Haltung aber an eine andere Person erinnert; das Sträuben, mit dem sie sich gegen eine Untersuchung im Rachenraum wehrt, gleicht wiederum dem Verhalten einer anderen Person, einer Patientin Freuds, die ihn an die Krankheit seiner ältesten Tochter erinnert. Im weiteren Verlauf des Traums verweist diese Mischfigur noch auf ein Dutzend Personen.

Statt alle Personen, die der Assoziationskreis des latenten Gedankens berührt einzeln im Traum auftreten zu lassen, wird eine Mischperson gebildet, die die prägnantesten Eigenschaften der einzelnen Figuren trägt. Sie wird sozusagen als Repräsentant aller Personen in den Traum geschickt. Dieses Verhältnis zwischen Trauminhalt und -gedanken hat Freud als "Verdichtung" bezeichnet. Sie steht im Dienste der Ökonomie. Denn es ist sparsamer eine Figur mit allen für den Traumgedanken wichtigen Eigenschaften auszustatten, als jede für sich darzustellen.

Diese Idee führt zurück zu den Annahme, daß Traum und Film die gleiche Repräsentationsform haben. Metz hat diesen Gedanken ausgeführt und versucht, die Traumbildner Verdichtung und Verschiebung auf deren Kern zu reduzieren. Herausgekommen sind die rethorischen Begriffe Metapher und Metonymie. Seine Analysen beschränken sich auf die Auslegung verschiedener stilistischer Phänomene innerhalb der filmischen Kette. Dabei hat er sich erheblich von Freuds Verdichtungsbegriff entfernt. Wie oben beschrieben, stellt Freud mit Verdichtung die Beziehung zwischen dem Original Traumgedanken, der durch die Analyse wieder zum Vorschein gebracht wird und dem manifesten Trauminhalt dar. Die Relation Verdichtung wäre demnach nicht innerhalb der Filmkette zu suchen, sondern als Relation zu etwas zu definieren, was vom Film ausgehend als Original angesehen werden kann: und das ist die physikalisch-empirische Realität. Bezugsrahmen einer Analyse wäre jetzt nicht mehr die Filmkette, sondern der Kino-Apparat, wie ihn Jean Louis Baudry definiert.

Innerhalb dieses neuen Rahmens verhalten sich Realität und Film zueinander wie Traumgedanke zu Trauminhalt. So wie der Trauminhalt ist auch der Film ein komprimierter Gewordener. Tatsächlich ist das Filmgeschehen gedrängter, als das Originalgeschehen. Unwichtiges wird ausgelassen. Im Kino erleben wir Handlungen und Geschichten, die Tage, Monate, Jahre dauern, innerhalb von - in der Regel - neunzig Minuten. Diese Drängung der Ereignisse kann man als Verdichtung auffassen. Sie ist ein wichtiges Mittel zur Erzeugung von Illusionen. Als Gegenbeispiele lassen sich Andy Warhols frühe Filme anführen, die Mitte der sechziger Jahre entstanden sind und mit Elementen der Dauer im Film und der realen Zeit experimentieren. Der 1963 gedrehte Film "Sleep" zeigt sechs Stunden lang einen schlafenden, sich hin- und herwälzenden Mann. Wohl in keinem gängigen Kinofilm wird dem als belanglos empfundenen Ereignis des Schlafens auch nur ein Hundertstel der Zeit gewidmet, die ihm Warhol in seinem "Underground"-Film einräumt.

Auch die Relation der Verschiebung läßt sich im Verhältnis zwischen Traumgedanken und Trauminhalt wiederfinden. Beim Durchlesen seiner zahlreichen Analysen fiel Freud ins Auge, daß einige bedeutsam erscheinende Elemente des manifesten Trauminhalts in der ausformulierten Analyse eher am Rande auftauchten. Dagegen traten unbedeutende Traumteile plötzlich in den Vordergrund und gruppierten sich um den auffälligsten Traumgedanken. Der Vergleich zwischen Traumtext und Traumgedanken zeigt, daß diese psychische Energie von einem wichtigen, brisanten, dem Bewußtsein unangenehmen Gedanken abgezogen und auf einen unwichtigen verlagert wurde. Ziel dieser Werteverlagerung sei, so sagt die Lehre, den Original-Traumgedanken zu verstellen, und so durch die Abwehr unangenehmer Gedanken eine gut durchschlafene Nacht zu gewährleisten, gleichzeitig aber verborgene, unerlaubte Wünsche zu zensieren.

Das Verfahren, das dabei angewandt wird, ist die Verlagerung der seelischen Energie von einem Element auf ein anderes. Da mit psychischer Energie nicht eine besonders plastische, sinnliche oder deutliche Ausformung einer Traumpassage gemeint ist, dieses Verfahren aber

schwer darzustellen ist, illustriere ich die "Verschiebung" an einer Zwangsvorstellung<sup>1</sup>:

Freud berichtet von einer Patienten, die an einer Zwangsneurose litt, und sich veranlaßt sah, daß folgende Szenario in regelmäßigen Abständen zu wiederholen: Sie stellte sich vor einen Tisch, dessen Tischtuch einen Fleck aufweisen mußte, schellte dem Stubenmädchen, gab ihm einen belanglosen Auftrag und entließ es wieder. Die Analyse dieses Szenarios führte zur Hochzeitsnacht der Patientin, in der ihr Ehemann von Impotenz gezeichnet, durch einen mit roter Tinte vorgetäuschten Fleck im Bettuch sein "Versagen" zu kaschieren versuchte, weil er sich vor dem Stubenmädchen schämte. Freuds Patientin spielt dieses Ereignis nach, wobei sie das Stubenmädchen nur herbeiholt, um indirekt auf den Fleck auf der Tischdecke hinzuweisen. Sie verschiebt dieses Ereignis von ihrem Ehemann auf sich und vom Bett auf den Tisch.

Solche Ereignisse und Erinnerungen gehen auch in den Traum ein und da Konflikte nicht aufgehoben, sondern verschoben werden, wird ein unwichtiges Element mit den psychischen Energien des wichtigen behaftet. Wäre dieses Szenario geträumt worden, würde statt der Vokabel "Bett" das Wort "Tisch" im Traumtext auftauchen. Die Verschiebung findet innerhalb des Wortkomplexes "Tisch-und-Bett" statt.

Die Essenz ist, daß es sich bei dem Begriff "Verschiebung" um die Verlagerung von psychischen Energien handelt und zwar nicht nur innerhalb einer Wortkette<sup>2</sup> (wie es das digitale Textverfahren der Psychoanalyse vermuten läßt) sondern auch, um eine Verlagerung von psychischen Energien innerhalb einer räumlichen Dimension.

Das bedeutet, daß der Raum als Kontext erlebt wird und Verschiebungen innerhalb eines Szenarios stattfinden, wie es z.B. der Zwangsneurotiker tut oder es im Traum geschieht, wo ein Konflikt durch visuelle (und verschlüsselte) Wiederbelebung des Ereignisses, aus dem er hervorgegangen ist, eingebunden wird. Verschiebungen

---

<sup>1</sup>Folgendes zitiert nach: Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, a.a.O., S. 207 f.

<sup>2</sup>Diese Sicht hat zu so mißverständlichen Auslegungen, wie der von Christian Metz geführt, der durch Analogiebildung zwischen Wortkette und Filmkette Bedeutungsverschiebungen von einem Bild zum anderen als "Verschiebung" gedeutet hat.



finden demnach auch innerhalb einer räumlichen Dimension statt - und genau das passiert im Kino.

In diesem Sinne nämlich kann man das Spiegelstadium als Verschiebung von psychischen Energien entlang der Blickachse durch den Kinoraum deuten. In diese Richtung geht auch Christian Metz Interpretation, wobei er die Begriffe Verdichtung und Verschiebung durch Metapher und Metonymie ersetzt hat:

*"Thus the child's ego is formed by identification with its like, and this in two senses simultaneously, metonymically and metaphorically: the other human being who is in the glass, the own reflection which is and is not the body, which is like it. The child identifies with itself as an object."*<sup>1</sup>

Deutet man das Spiegelstadium als Verschiebung von psychischen Energien entlang der Blickachse durch den Kinoraum, läßt sich erklären, warum der Kinobesucher den vorbeiziehenden Bildern nicht nur zuschaut, sondern ihn erlebt. Schon Béla Balázs beschrieb die Zuschauersituation in dieser Weise:

*"Wir durchschreiten den Raum und fühlen ihn."*<sup>2</sup>

So kann man, wenn überhaupt, Freudschen Begriffe "Verdichtung" und "Verschiebung" nur dann sinnvoll anwenden, wenn man nicht die Filmkette, sondern den Kino-Apparat als Bezugsrahmen wählt. Da Freud die "Verdichtung" als Verhältnis zwischen "latentem Traumgedanken" und "manifestem Trauminhalt" sieht, und nicht als Tropen, muß sich die selbe Relation innerhalb des Kino-Apparates wiederfinden lassen. Diese zeigt sich m.E. im Verhältnis von Film und "Realität".

Auch die "Verschiebung" im Sinne Freuds kann nicht innerhalb der Filmkette wiedergefunden werden, sondern nur innerhalb des Kino-Apparates, da bei der Anwendung dieses Begriffs der Zuschauer mit

<sup>1</sup>Christian Metz: The Imaginary Signifier, a.a.O., S. 45.

<sup>2</sup>Béla Balázs: Der Geist des Films, a.a.O., S. 99.

einbezogen werden muß. Denn eine "Verschiebung" seelischer Energien ist ohne Subjekt nicht möglich. So gesehen kann man die narzißtische Spiegelidentifikation mit einer "Verschiebung" in Freuds Sinne gleichsetzen.

Aber selbst wenn man "Verdichtungen" und "Verschiebungen" innerhalb des als Repräsentation des Unbewußten definierten Kino-Apparates wiederfindet, haben sie doch wenig mit dem Verfahren der Traumdeutung zu tun. Streng genommen müßten sich diese Operationen auf einen Text anwenden lassen, den der Kinobesucher nach dem Verlassen des Kinos notiert, gleich dem Träumer, der nach dem Erwachen seinen Traum aufschreibt. "Verdichtungen" und "Verschiebungen" müßten sich dann entlang einer Assoziationskette, wie die Traumdeutung diese Relationen entlang der Assoziationskette die an ein Traumfragment anknüpft, nachgewiesen werden, so erscheint mir noch sinnloser, als das von Christian Metz.

## 6. Der filmische Darwinismus

Baudry geht davon aus, daß das Kino die Repräsentation des Unbewußten ist. Gleichzeitig sagt er, daß die Menschheit die Erbauung des Kinos angestrebt hat, sobald dies technisch möglich war. Das Kino hatte aber, als es erfunden wurde, nicht die gleiche Struktur wie heute. Spannend ist, daß genau diese filmischen Stilmittel, das Traumerleben am besten simulieren, sich gegen andere durchgesetzt haben. So kann man, geht man von Baudrys These aus, von einem filmischen Darwinismus sprechen, der den Stilmittel den Fortbestand sichert, die das Traumerleben am besten simulieren.

Zuerst wurden den bewegten Bilder in Mutoscopen, Bioscopen oder Cinemascopeen dargeboten. Der Schaulustige ging zu dem entsprechenden Gerät und besah das kleine, sich bewegende Bild. Die Trennung zwischen Subjekt und zu beschauendem Objekt war deutlich. Schon die nächste Entwicklung brachte mehrere Eigenschaften, die wichtig sind für die Simulation einer oralen Erlebniswelt, in die der Träumer regrediert, mit sich. Die Erbauung von Filmtheatern, in der das Bild auf eine Leinwand geworfen wurde, ahmt jene für die orale Phase typischen Anordnungs- und Größenverhältnisse der Mutter-Kind Dyade nach: Die Zuschauer nehmen zu den auf der Leinwand dargestellten Personen Blickwinkel und Position des zur Mutter hinschauenden Säuglings ein. Diese Anordnungsverhältnisse haben sich bis heute durchgesetzt. Gleichzeitig wird mit der Erhaltung dieser Anordnungsverhältnisse nicht nur der Zuschauer in die gleiche Immobilität verwiesen, die kennzeichnend ist für die Situation des hilflosen Säuglings, diese Immobilität verstärkt zudem noch das egozentrische Gefühl, welches das zentralperspektivische Kinobild impliziert.

Auf die idealistischen Implikationen des Kinobildes hat erstmals Jean Louis Baudry in seinem Aufsatz "The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus"<sup>1</sup> aufmerksam gemacht.

<sup>1</sup>Folgendes zitiert nach: Jean Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, a.a.O., S.27f.

Baudry zeigt auf, daß die zentralperspektivische Konstruktion des Kinobildes auf einer bestimmten Konzeption beruht, die dem narzißtischen Streben des Menschen nach Einheitlichkeit und Vollkommenheit des Seins nachgibt. Das fotografierte Bild ist, wie das Renaissance-Bild auf einen fixen Punkt hin konzipiert, zu dem das sehende Objekt sich verhält: Es ist in dem Bildraum integriert. Zum Vergleich führt Baudry die Raumkonzeption der Griechen an, die die westliche Malerei vor der Renaissance, welche die Zentralperspektive einführte, beeinflusst. Der Raum ist dort diskontinuierlich, das heißt Lichtgebung und Verteilung der Gegenstände im Raum sind nicht auf einen fixen Punkt hin angelegt. Die Zuordnung eines festen Standpunktes, so Baudry, gibt dem Betrachter das egoverstärkende Gefühl, das Bild selbst geschaffen zu haben, da die Bilder aller optischen Geräte einer zentralperspektivischen Raumkonzeption unterliegen, gilt auch für das Kinobild, daß es den Wünschen nach Vollkommenheit und Einheitlichkeit des Seins entgegenkommt. Um diese narzißtische Erhöhung auf optimale Weise zu erlangen, muß der Zuschauer vor dem zentralperspektivischen Bild einen festgelegten Platz einnehmen, das bedeutet nicht nur, daß der Film besser mit ausreichend Abstand von der Leinwand und von einem Platz in der Mitte einer Stuhlreihe aus gesehen werden kann, auch ein Hin- und Herlaufen im Kinoraum bringt nicht den gewünschten Effekt. Der kanadische Philosophieprofessor F.E. Sparshott kann in diesem Zusammenhang mit einer eigenen Erfahrung aufwarten:

*"For instance, the use of a zoom lens increasing the (objective) size of the image does have the effect of bringing the action nearer; but getting up and walking towards the screen, though it produces a (subjectively) larger image and does of course bring the screen nearer, does not bring the action nearer at all."<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>F.E. Sparshott: Vision and dream in the cinema . In: Philosophie exchange. New York: Brockport. Sommer 1971. S. 111 - 122. S. 114.

Gefordert im Raumkonzept der Renaissanceperspektive ist also die Immobilität des Zuschauers, gleich dem Säugling und dem Träumer, der in dieses Stadium regrediert. Mit der Entwicklung von stehenden Mutoscope-Zuschauer zum sitzenden Kinobesucher wird dieser Forderung nicht bloß nachgegeben, sie wird sogar durch die Größe des Bildes optimiert. So haben sich schon in der ersten Entwicklungsstufe des Kinoapparates zwei wesentliche Kriterien für die Simulierung eines traumhaften Erlebnisses etablieren können.

Diese äußeren Eigenschaften der Kinosituation haben sich bis heute durchgesetzt. Der Zuschauer sitzt immer noch unbeweglich im Sessel und schaut nach oben zur Leinwand, wie er einst zur Mutter hinaufgeschaut hat. Die einzige Entwicklungsmöglichkeit, die im Rahmen der These vom filmischen Darwinismus möglich ist, ist die Vergrößerung der Leinwand, - und tatsächlich ist durch die Einführung des Cinemascope-Formats diese Möglichkeit genutzt worden.

Während sich die äußeren Eigenschaften zur Simulation der Erlebniswelt der oralen Phase beim Kino-Apparat relativ schnell durchgesetzt haben, haben sich die filmischen Stilmittel, die diese Erlebniswelt simulieren erst nach und nach durchgesetzt. Die Filme der Frühzeit waren nichts weiter als bewegte Bilder. Diese Filme kannten meist nur einen Einstellungswinkel und eine festgelegte Entfernung vom abzufilmenden Objekt: Die Kamera stand meist frontal zum Geschehen, die "Nine - foot - line" wurde als verpflichtend empfunden. Der Filmausschnitt glich einem theaterhaften Einblick in die Guckkastenbühne, deren starkes "Rahmenerlebnis" im Namen beschrieben wird.

Mit dem "Rahmenerlebnis" sind wir beim ersten Merkmal für eine Weiterentwicklung der filmischen Ausdrucksmittel in Richtung Traum. Es gehört zu den drei Bildkriterien, die H.Herma in einem un-

veröffentlichtem Aufsatz aufgestellt hat und auf die sich der Hirnphysiologe Otto Pötzl bezieht<sup>1</sup>. Neben der "Bewegungsparallaxe" und der "epischen Deixis" nennt Herma als zweites Kriterium die "Umrahmung". Durch den Rahmen sind Raum und Beleuchtung, aber auch Größenverhältnisse und Anordnung der Gegenstände im Bild festgelegt. Pötzl zeigt nun anhand dieser von Herma aufgestellten Bildkriterien, daß die Traumarbeit kurzzeitig exponierte Bilder in eine filmische Wahrnehmung umgestaltet, d. h. Bewegungsparallaxe, Umrahmung und epische Deixis im Traum nicht wiederzufinden sind. Zu diesem Zweck wertet Pötzl den Einfluß von tachistoskopisch, d. h. mit einer Expositionszeit von nur einer hundertsten Sekunde vorgeführten Bildern auf die Träume von hirnerkrankten Patienten aus. Die Auflösung des Rahmenerlebnisses durch die Traumarbeit stellt er an einem Beispiel dar: Die Versuchsperson für dieses Experiment war ein im U-Boot-Krieg geschädigter Offizier, der den folgenden Traum erzählte, nachdem ihm vor dem Einschlafen das farbige Bild "Juden an der Klagemauer" eine hundertsten Sekunde lang tachistoskopisch vorgeführt wurde:

*"Zuerst war ziemlich hohe See, eigentlich ein sehr schönes Bild; das Wasser, die Wellen ganz weiß glänzend; das Schiff war ganz schwarz, nur der Vorderteil, Kiel und Kamme zu sehen. Es ganz weiß, keine Leute drauf. Dann das Bild wechselt. Sehr viele Menschen darauf, ganz klein wie Punkte; in lebhafter Bewegung. Die Arme habe ich gesehen; die Bewegung; wie wenn sie etwas geschwenkt hätten, Tücher oder dergleichen. Die Arme waren im Verhältnis zu den Figuren zu groß."*<sup>2</sup>

Natürlich ließe sich dieses Traumerlebnis auch psychoanalytisch deuten. Unschwer ist zu erkennen, daß hier Eindrücke aus dem U-Boot-Krieg verarbeitet wurden. Pötzl aber interessiert sich nicht für eine ana-

<sup>1</sup>Folgendes zitiert nach: Otto Pötzl: Vergleichspunkte zwischen Film und Traum. In: Lhotsky: Der Film als Experiment und Heilmethode. Wien: 1950. S 98 - 125.

<sup>2</sup>Ebenda, S.102.

lytische Deutung, sondern für die Parallele zwischen Traum und Film. Aufgefallen war ihm, daß die Traumarbeit des Patienten die Szenen, die im Bild nebeneinander standen, in ein Hintereinander im Traum verwandelt hatte. Damit, schließt Pötzl, habe die Traumarbeit das "Rahmenerlebnis" gesprengt<sup>1</sup>.

Auch im Film haben sich Stilmittel durchgesetzt, die das Rahmenerlebnis des zentralperspektivischen, bewegten Filmbildes sprengen. Das ist zum einen die "entfesselte Kamera", zum anderen die Montage.

Die bewegte Kamera: Der Effekt der bewegten, schwenkenden, rollenden, panoramatisierenden Kamera ist, daß sie nicht als Außenstehender auf den Raum blickt, sondern ihn erleben läßt. Diese Raumwahrnehmung beruht auf einem in der Hirnphysiologie bekanntem Prinzip des "Pars pro toto."

Verkürzt gesagt bedeutet dies, daß eine Zwangsablenkung des Blickes nach rechts gleichbedeutend ist mit einer Körperbewegung nach rechts. Die Richtung der Teilbewegung steht für die Bewegungsveränderung des ganzen Körpers. Im Traum nun, sagt Pötzl, wird dieses Prinzip umgekehrt:

*"...aus Blickfolgen, die sich auf Augen und Kopf beschränkt hatten, entwickeln sich richtungsgleich (Hervorhebungen, O.P. ) geträumte Eigenbewegungen der ganzen Person."*<sup>2</sup>

Das umgekehrte Prinzip heißt "Toto pro parte". Daß das gleichzeitige Eintreten von tatsächlicher Bewegung des Schläfers und Erleben von Eigenbewegung im Traum auch synchron erfolgt, dies aber schwer nachzuweisen ist, stellt Pötzl diesen Vorgang anhand eines Patienten dar, welcher an einem fast vollständigen Abschluß der Sehrinde durch Zerstörung des Rückenmarkes litt. Diese körperliche Beeinträchtigung

<sup>1</sup>Vgl.:Ebenda,S.104.

<sup>2</sup>ebenda, S. 111.

kann die gleichen Eigenschaften wie eine Schlafsituation vorweisen, auch dort ist der Weg zur Sehrinde versperrt, der Kranke erlebte:

*"... bei Blickbewegungen nach aufwärts und abwärts die auffallend langsam und sakkadiert erfolgen, ein sakkadiertes Auf- und Abwärtsschweben der Person."<sup>1</sup>*

Diese Reaktion konnte auch durch unbefohlene Blickbewegung hervorgerufen werden. Kann man die Schwerelosigkeit des Träumers mit dem Prinzip des "Toto pro parte" deuten, erklärt sich das Raumwahrnehmen des Kinzuschauers anhand des "Pars pro toto": Die Lenkung des Blickes durch die bewegte Kamera bewirkt den Eindruck, sich in die gleiche Richtung zu bewegen, in die der Blick zeigt. Gesteigert wird dieses Empfinden durch die Immobilität des trägen im Kinossessel sitzenden Körpers.

Nun wird klar, warum das Kino erst mit dem Einsatz der bewegten Kamera als Kunstform anerkannt wurde. Die starre Aneinanderreihung von unbewegten Bildern wirkte zu distanzierend. Erst die entfesselte Kamera ließ den Zuschauer den Bildraum erleben. Das transzendente Ich wurde in den Bildraum geschaukelt und die narzißtische Implikation des zentralperspektivischen Bildes: Die Einheitlichkeit und Vollkommenheit des Seins, zu kosmomorphischem Raumerleben gesteigert.

Die Montage: Konnte man die bewegte Kamera als Verstärkung der Implikation des zentralperspektivischen Bildes als künstlerischen Ausdruck des narzißtischen Wunsches nach Vollkommenheit und Überhöhung des Egos deuten, entspricht das Auflösen des Rahmenerlebnisses durch die Montage, durch eine Stückelung in Szenen, in Groß-, Nah- und Totalaufnahmen, in Unter- und Obersichten, in Fahrten, Schwenks und Panoramas frühkindlichen Omnipotenzgefühlen: Das neugierige Kamera-"Auge" ist immer am richtigen Ort, ist überall und macht sich so den Raum und die Welt un-  
tertan.

---

<sup>1</sup>ebenda, S. 113.



Aber nicht nur das. Wenn man von einem filmhistorischen Darwinismus ausgeht, der den Stilmitteln den Fortbestand sichert, die der Simulation eines Traumerlebens am besten gerecht wird, kann man gerade bei der Montage einige interessante Beobachtungen machen. Hier nämlich hat sich das Stilmittel durchgesetzt, daß den Bildrahmen sprengt, das heißt, jenes welches die Traumhaftigkeit am besten simuliert.

In der Frühzeit des Filmes standen sich, grob gesagt, zwei Montagestile gegenüber: Pudowkins "assoziative Montage" und Eisensteins "Attraktionsmontage".

Typisch für Eisensteins "Attraktionsmontage" waren Sequenzen wie jene, die ich im Zusammenhang mit Christian Metz erwähnt habe: Ein Demonstrationszug wird mit Bildern eines sprudelnden Frühlingsbaches unterschritten. Allerdings ist dies eine Szene aus Pudowkin Film "Mutter", der zu dieser Zeit schon von Eisenstein beeinflusst war. Ein vielzitiertes Beispiel vom Meister selbst ist die kontrastierende Montage eines Schlachtvorganges mit Szenen von der Meuterei auf dem "Panzerkreuzer Potemkin". Dieser Montagestil ist eher ein rethorischer. Tatsächlich hat der ehemalige Japanologiestudent Eisenstein versucht die Wort- und Satzbildungsmöglichkeiten dieser ideogrammatichen Sprache auf den Film zu übertragen :

*"Zur Bezeichnung des Wortes "weinen" wird ein Auge und Wasser gemalt, das graphische Symbol für Trauer sind ein Messer und ein Herz."<sup>1</sup>*

So beschreibt Jerzey Toeplitz in seiner Filmgeschichte anhand eines Beispiels die Wortbildungsmöglichkeiten des Japanischen und ihren Einfluß auf Eisensteins spätere Filmarbeit und weiß: "Noch lange wird der junge Sergej an die Ideogramme denken"<sup>2</sup>. Auch wenn man das nicht so pathetisch ausdrückt wie Toeplitz wird deutlich, daß Eisenstein von seinen Japanologiestudien geprägt wurde.

<sup>1</sup>Jerzey Toeplitz: Geschichte des Films, a.a.O., S. 300.

<sup>2</sup>ebenda, S. 300.

Sein Montagestil setzt Bilder zusammen, wie Wörter in diesen Sprachen zusammengesetzt werden, um einen neuen Ausdruck zu bilden.

Das Charakteristische an der "Attraktionsmontage" ist, daß der Erzählfluß stoppt und, wie Metz es sagen würde, ein Referent auf der paradigmatischen Achse zu einem Nebeneinander in der Filmkette umgeformt wird. Anders gesagt, es werden Bilder eingeschnitten, die die Handlung kommentieren. Das ursprüngliche Bild wird durch das zweite gleichsam konnotiert: Beide verschmelzen zu einem symbolhaften Bildkomplex. Der "Film-Autor" ist deutlich präsent, er gibt seinen Kommentar zum Geschehen und der Zuschauer wird aus seinem Jetzt erleben herausgerissen.

Skopophilistische Bedürfnisse werden hier - verglichen etwa mit dem analytischen Stil der "assoziativen Montage"- nur in geringem Maße erfüllt und narzißtische Identifikationsmöglichkeit gar nicht gewährt. Im Gegenteil, dem Zuschauer wird ein Kommentar des Autors aufgezungen. Das Anhalten des Erzählflusses verweigert ein Zurücklehnen in den Kinosessel. Die Illusionsbedürfnisse des Zuschauers werden nicht befriedigt; durch den Kommentar des Autors werden aber nicht nur diese verweigert, sondern auch ein intellektueller Austausch erzwungen. So gesehen simuliert Eisensteins "Attraktionsmontage" keine traumähnliche Erlebnisweisen. Im Gegenteil, er zwingt zu einer Auseinandersetzung und betont zudem das Rahmenerlebnis, weil er Bilder als ganze nimmt und aneinander montiert, und nicht in einzelne Szenen auflöst.

Genau das ist bei W.I.Pudowkins "assoziativer Montage" anders.

Pudowkin beschreibt seinen Montagestil anhand einer Szene:

*"Ein Mann steht an der Hauswand, er wendet den Kopf nach links, dort erscheint ein anderer Mann und schleicht durch das Tor. Die Zwei sind ziemlich weit voneinander entfernt - sie halten inne. Der erste Mann nimmt einen Gegenstand und hält ihn dem anderen herausfordernd hin. Der andere ballt wütend die Hände und wirft sich auf den ersten. In diesem Moment schaut eine Frau aus dem Fenster des dritten*

*Stockwerks und schreit "Polizei!". Die Gegner laufen auseinander."*<sup>1</sup>

Diese Szene stückerelt Pudowkin in einzelne Beobachtungen:

- "1. Der Beobachter sieht den ersten Mann, der den Kopf nach dem Tor wendet.*
- 2. Was sieht dieser Mann? Der Beobachter schaut ebenfalls in jene Richtung und sieht den zweiten Mann, der durch das Tor schleicht, dann stehenbleibt.*
- 3. Wie reagiert der erste, auf das Erscheinen des zweiten? Wieder wendet sich der Beobachter jenem zu, der erste Mann hält einen Gegenstand, er fordert den zweiten damit heraus.*
- 4. Wie reagiert der zweite? Erneute Wendung - Er ballt die Hände und wirft sich auf den Gegner.*
- 5. Der Beobachter tritt beiseite und schaut zu, wie sich die beiden herumschlagen.*
- 6. Ein Schrei von oben. Der Beobachter hebt den Kopf. Er sieht die Frau, die am Fenster steht und ruft.*
- 7. Der Beobachter schaut hinterher und sieht das Ergebnis der Hilferufe - die Flucht der beiden Männer."*<sup>2</sup>

Es fällt ins Auge, daß Pudowkin die Szene mit einem Blick auf einen potentiellen Zuschauer konzipiert. Er stellt beim Auflösen der Szene in Einzelteile Fragen, die ein Zuschauer stellen könnte und baut die Szene so auf, daß eine Identifikation über den Blick hervorgerufen wird: Die zweite Einstellung ermöglicht eine Verschmelzung des Blickes vom ersten Protagonisten und dem Zuschauer. Dadurch wird eine Identifikationsmöglichkeit mit dem zweiten hergestellt. Diese Szenenauflösung ist typisch für das klassische Erzählkino Hollywoods. André Bazin hat recherchiert, daß "um 1938 die Filme tatsächlich fast

<sup>1</sup>W.I. Pudowkin: Filmtechnik, Filmmanuskript und Filmregie. Zürich: Arche, 1961. S. 68.

<sup>2</sup>ebenda, S. 68/69.

einheitlich nach dem gleichen Prinzip (dem oben beschriebenen, Anmerkung B. H.) geschnitten worden sind"<sup>1</sup>.

Laura Mulvey hat in ihrem berühmten Aufsatz "Visuelle Lust und narratives Kino" eine psychoanalytische Deutung dieses Montagestils vorgestellt und dessen ideologischen, von der patriarchalischen Ordnung geprägten Implikationen herausgearbeitet. Mir geht es hier um die psychologische Deutung<sup>2</sup>:

Laura Mulvey nimmt an, daß der Partialtrieb der Schaulust (Skopophilie), der nach Freud sowohl die Lust am Ansehen als auch die Lust am Angesehen werden, einschließt, im Kino durch die Geschlechter arbeitsteilig organisiert ist. Die Teilung findet in männlich-voyeuristischer und weiblich-exhibitionistischer Perspektive, die gezeigt wird, die des aktiven, handelnden, männlichen Protagonisten ist, die Frau gilt nur als Katalysator seines Handelns. Sie tritt auf, wenn der vom Held vorangetriebene Erzählfluß stoppt, und ein Vakuum für ihre exhibitionistische Darstellung schafft. Beispiele für diese Selbstdarstellung sind etwa die Bühnenauftritte vieler Schwarze-Serie-Heldinnen. Auf ihren Auftritten ruht der zuvor durch Gegenschnitt eingeführte dominierende Blick des Helden. Mit den Blicken auf die Selbstdarstellung der Frau verschmelzen auch die Identitäten. Der Zuschauer setzt sich an die Stelle des männlichen Helden. Dadurch, daß er sich mit dessen Blick identifiziert, wird er handelnd und aktiv wie jener. So fördert die Blickdramaturgie der "assoziativen Montage" das narzißtische Gefühl, das Wiedererkennen in einer vollkommeneren Gestalt, das wir vor dem Spiegel "jubilatorisch"<sup>3</sup> erlebt haben.

Übertragen auf das von Pudowkin übernommene Szenenbeispiel hätte der erste Mann "der den Kopf nach dem Tor wendet" die gleiche Position, wie der von Mulvey beschriebene männliche Voyeur: Es ist sein Blick, der im zweiten Szenenfragment gezeigt wird. Der zweite Mann, der in dieser Szene ins Bild tritt, hätte mit Laura Mulveys

<sup>1</sup>André Bazin: Was ist Kino?, a.a.O., S. 36.

<sup>2</sup>Folgendes zitiert nach: Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino, a.a. O...

<sup>3</sup>Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, a.a.O., S.63.

Deutung gesprochen, die Position des passiven Exhibitionisten. Der Blick des ersten Protagonisten und der des Kinozuschauers ruhen auf dem Mann, "der durch das Tor schleicht" und "dann stehenbleibt". Zwar ist sein Auftritt nicht, wie das der Kino-Heldinnen von einem Stoppen des Erzählflusses begleitet, in dem seine exhibitionistische Selbstdarstellung Platz hat, aber auch sein Auftritt ist durch einen voyeuristischen Partialtrieb eingeführten aktiv-dominierenden, dem Sein Auftritt dient dazu, die Identifikation zwischen dem ersten Mann und dem Zuschauer herzustellen. Das geschieht über die skopophilistische Befriedigung der Frage: "Was sieht der (erste, Ergänzung B. H.) Mann?"<sup>1</sup>.

So kann man Mulveys Analyse nicht nur als Identifikation über den aktiven, männlichen Helden sehen, die durch den weiblichen Exhibitionismus zustande kommt, sondern die Wirkung dieser Blickdramaturgie auch an anderen, im klassischen Kino durchaus gängigen Szenenauflösung feststellen. Zur narzißtischen Identifikation braucht es nicht immer die sich darstellende Frau. Sie funktioniert über den Blick.

Diese Art der Szenenauflösung sprengt nicht nur den Bildrahmen und simuliert dadurch traumhaftes Erleben, sie folgt zudem noch der skopophilistischen Neugier des Zuschauers und stärkt gleichzeitig seine narzißtischen Komplettierungswünsche. So gesehen, wundert es nicht, daß sich Pudowkin "assoziative Montage" gegen Eisensteins intellektuellen Stil durchsetzen konnte. Zumal der Pudowkinsche Montagestil nicht nur den Illusionsbedürfnissen des Zuschauers entgegenkommt, sondern auch zwei stilistische Folgen nach sich zieht, die Traumhaftigkeit imitieren: Das flache Bild und der fließende Schnitt.

Das flache Bild: Die Montage hat stilistische Folgen. Eine von ihnen ist die Flachheit des Bildes. Die Wirkung des flachen Bildes läßt sich am besten an einem Gegenbeispiel erklären. Gemeint ist Orson Wells "Citizen Kane".

<sup>1</sup>Vgl. W.I. Pudowkin: Filmtechnik, a.a.O., S. 68.

Bekannt geworden ist dieser Film nicht nur wegen seiner inhaltlichen Provokation, sondern auch wegen seines ungewöhnlichen Inszenierungsstils, der sich auffallend von der in Hollywood gängigen "assoziativen Montage" absetzte. Wells löste das Leinwandleben nicht in zahlreiche Einzelteile auf, sondern inszenierte, anlehnend an den theaterhaften Inszenierungsstil der Jahrhundertwende, extrem ausschnittbetonend. Die einzelnen Ereignisse verband er durch eine "Mise-en-Scene" in der Tiefe. Die Tiefenschärfe ermöglicht, daß ganze Szenen in einer einzigen Einstellung gezeigt werden, die Kamera selbst bleibt unbeweglich. Die dramatische Wirkung, die üblicherweise durch die Montage erreicht wird, kommt hier durch die Bewegung der Schauspieler im Raum zustande. Die einzelnen so gestalteten Szenen wurden ineinander überblendet. Und trotz der dramatischen Wirkung durch die Bewegung der Schauspieler im Raum wirkte dieser Film distanzierend. So empfand es auch André Bazin:

*"Filme wie "Citizen Kane" verlangen vom Zuschauer eine intellektuelle Aufmerksamkeit, die in einem vollkommenen Gegensatz zur Passivität stehen."<sup>1</sup>*

Es ist anzunehmen, daß diese distanzierende Wirkung der fehlenden Szenenauflösung zu verdanken ist. Ihr Fehlen gibt Stilmitteln wie der Tiefenschärfe den Vorzug. Umgekehrt läßt sich sagen, daß die Szenenauflösung mit der Zweidimensionalität des Bildes fest verbunden ist. Dasselbe denkt auch André Bazin:

*"Die Unschärfe des Bildes war erst mit der Montage entstanden. Sie war nicht nur ein technische Notwendigkeit der ineinander übergewenden Einstellungen, sondern geradezu die logische Konsequenz der Montage, ihre bildhafte Entsprechung."<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup>André Bazin: Was ist Kino?, a.a.O., S. 101.

<sup>2</sup>ebenda, S. 36.

Vielleicht sind nicht nur die einfältigen Themen ("Der Schrecken vom Amazonas", "Gonzilla"), die 3-D-Filme häufig behandeln, der Grund dafür, warum sich das 3-D-Bild nicht durchsetzen kann, sondern auch an der fehlenden Möglichkeit, eine 3-D-Szene in einzelne Teilansichten aufzulösen. Da diese Möglichkeit einige weitere Folgen nach sich zieht, wie z.B. die Identifizierung durch eine Blickdramaturgie ist das 3-D-Bild gemessen am flachen, zweidimensionalen eher ein distanzierendes Stilmittel.

Vom filmischen Darwinismus ausgehend wundert es nicht, daß im Laufe der Filmgeschichte sich nicht das dreidimensionale Bild als Normalfall etablieren konnte, sondern das zweidimensionale, erinnert es doch an die flachen Schatten ins Platons Höhle und die schemenhaften Bilder, die und Nachts erscheinen.

Der fließende Schnitt: Die Aufhebung des Rahmenerlebnisses durch die Montage brachte neben dem flachen Bild noch das Stilmittel des "fließenden Schnitts" mit sich. Dieser ließ mit seiner Forderung nach stimmigen Bildanschlüssen, nach Kontinuität bei Kostümen, Kulisse, Lichtgebung und Bewegung, dem Verbot eines Kamerasprunges über die 180° Achse, dem "eye-line-matching", den (von Orson Wells in "Citizen Kane" deutlich durch Überblendungen markierten) Übergang von einem Bild zum anderen im Unsichtbaren verschwinden. Dadurch wird die Grenze von einer Bildsequenz zur nächsten negiert. Schon die Illusionen der Bewegung innerhalb einer Bildsequenz beruht auf der Verneinung eines Unterschieds von einem Bild zum anderen. Dazu sagt Baudry:

*"Thus on the technical level the question becomes one of the adoption of a very small difference between images, such that each image, in consequence of an organic factor is rendered incapable of being seen as such. In this sense we could say that film - and perhaps in this respect it is exemplary (für die Funktionsweise des seelischen Apparates, Anmerkung B. H.)*

*- lives on the denial of difference: the difference is necessary for it to live, but it lives on its negation."*<sup>1</sup>

Ebenso wie der Unterschied von einem Bild zum anderen verleugnet wird, um Bewegung zu suggerieren, geschieht dies durch den fließenden Schnitt von einem Bildstreifen zum anderen und von einer Szene zur anderen. Dadurch wird nicht nur das Rahmenerlebnis ein weiteres Mal gesprengt, sondern ein fließendes Kontinuum geschaffen, welches das träge Auge des Zuschauers über Orts- und Zeitwechsel hinwegtäuscht. Die Negierung der Differenz durch den fließenden Schnitt schafft die totale Illusion.

Stand Orson Wells Inszenierungsstil "im vollkommenen Gegensatz zur Passivität"<sup>2</sup>, lädt der fließende Schnitt geradezu dazu ein, sich den Lenkungen des Blicks hinzugeben. Es ist, als ob nicht der Gehalt des Films den Blick lenkt, sondern die fortlaufende fließende Bewegung. Mehr noch als bei der entfesselten Kamera kommt hier das Prinzip des "Pars pro toto" zur Geltung, - die physiologisch untermauerte Tatsache, daß eine Lenkung des Blickes in eine bestimmte Richtung als Bewegung des ganzen Körpers in die gleiche Richtung empfunden wird.

Als illusionsverweigernde Stilmittel sind Verletzungen der Konventionen des fließenden Schnitts besonders beliebt.

Am bekanntesten ist wohl Jean Luc Godards "Außer Atem", der sich wie Orson Welles gegen den "assoziativen Montagestil" Hollywoodscher Prägung wendet. Enno Patalas beschreibt die Szene, in der Michel und Patricia am Tisch sitzen und sich unterhalten, folgendermaßen:

*"Die besten Resultate zeitigt Godards erfinderische Kühnheit in der elliptischen Montage einiger Szenen. In fortlaufenden Einstellungen; etwa der Großaufnahme eines Dialogpartners der Amerikanerin - fehlen zwischendurch Stücke, so das die*

<sup>1</sup>Jean Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, a.a.O., S. 29.

<sup>2</sup>André Bazin: Was ist Kino?, a.a.O., S. 101.



*Bewegungen ruckhaft werden, wie bei schadhaften Filmstreifen."*<sup>1</sup>

Das ruckhafte Hin- und Her reißt den Zuschauer aus seiner "Passivität" heraus und verweigert ihm seine Illusionierungswünsche. Aber selbst ein Film, der sich gegen alle Konventionen des "fließenden Schnitts" wehrt, bringt doch ein gewisses Maß an Illusionierung mit sich. Deutlich wird dies, wenn die Projektion durch einen Filmriß unterbrochen wird. Es verhält sich also mit der Montage wie mit dem seelischen Apparat: Wie beim Kino-Apparat die totale Bewußtmachung des Projektionsprozesses nicht möglich ist, ist die Funktionsweise des seelischen Apparates durch die Entzifferung des Unbewußten nie abgeschlossen.

Noch eine weitere Beziehung kann zwischen Traum und fließendem Schnitt hergestellt werden: Spannend ist, daß ausgerechnet über den fließenden Schnitt, der auf der Negierung der Differenz zwischen den Bildern beruht und so einen kontinuierlichen Fortlauf garantiert, eine Erlebnisweise simuliert wird, die mit dem "ozeanischen Gefühl" der oralen Phase korrespondiert. Auch diese Erlebnisweise ist eine, die mit "sich nicht in Differenz erleben" bezeichnet werden kann. Denn: Die duale Beziehung zwischen Ich und dem anderen, die das Stadium des Imaginären konstituiert, wird im Laufe des ödipalen Dramas, wie es Lacan beschreibt, durch Hinzutreten eines Dritten: den symbolischen Vater oder dem Anderen durchbrochen. Dieser gilt als "differenzielles Element eines strukturalen Komplexes"<sup>2</sup>. Erst mit dem Durchlaufen des ödipalen Dramas, wird dem Kind der Zugang zur symbolischen Ordnung ermöglicht und damit zur Selbstständigkeit des Ichs. Kann man also die Selbstständigkeit des Ichs mit einem "sich in Differenz zum Anderen erleben" bezeichnen, regiert vor der Herausbildung der Ich-Funktion eine Erfahrung des "sich nicht in Differenz erleben". Innen und Außen werden noch nicht als unter-

<sup>1</sup>Enno Patalas: Außer Atem. In: Filmkritik. Heft 6. Jahrgang 60. In : Filmkritik. Bd.1. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1976. S. 171 - 175. S. 174.

<sup>2</sup>Hans H. Hiebel: Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan). In: Klaus - Michael Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Westdeutscher Verlag, o.J.

schiedlich erlebt. Dieses Unvermögen, die Grenze zwischen Innen und Außen zu unterscheiden, ist charakteristisch für das Kinoerleben. Wie gesagt fühlt sich der Kinzuschauer in den Bildraum versetzt. Bezeichnend ist auch die Wasser-Metaphorik in "fließender Schnitt" und "ozeanisches Gefühl". Letzter Ausdruck unternimmt den Versuch, das schwimmende Gefühl zu beschreiben, das charakteristisch für die pränatale Existenz des Menschen ist. Wenn Lacan behauptet, daß die Geburt des Menschen erst mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung abgeschlossen ist, kann man annehmen, daß die Mutter-Kind-Dyade der oralen Phase als Fortsetzung der pränatalen Existenz empfunden wird. In diesem Zusammenhang wurde nicht verpaßt, den dunklen Kinoraum mit dem Mutterbauch zu vergleichen.

Schluß: So haben sich innerhalb der Filmgeschichte mehr und mehr die Stilmittel herausgebildet, die das Gefühl der oralen Phase am besten nachempfinden lassen:

Am Anfang waren bewegte Bilder, die allein dem skopophilistischen Vergnügen dienten, aber die starre Aneinanderreihung von bewegten Bildern wirkte zu distanzierend. Erst die bewegte Kamera und die Szenenauflösung sprengten wie die Traumarbeit den Bildrahmen und konnten so die im zentralperspektivischen Bild angelegte Weltanschauung von der Vollkommenheit und Einheitlichkeit des Seins, welches mit dem Erblicken der Gestalt im Spiegel korrespondiert, zu kosmomorphischem Raumerleben steigern. Aber erst mit der Montage, die die Flachheit des Bildes und den Fließenden Schnitt mit seinen Forderungen nach Kontinuität nach sich zieht, wird durch die Negierung der Differenz zwischen den verschiedenen Bildstreifen und dem Vortäuschen einer fortlaufenden Bewegung ein Gefühl simuliert, daß dem Erleben an der Mutterbrust gleicht: "Das ozeanische Gefühl". Psychologisch gedeutet wäre das eine filmgeschichtliche Entwicklung, von der skopophilistischen Erlebnisweise der phallischen Phase, über der durchs Spiegelstadium konstituierten, narzißtischen Erlebnisweise, zum "ozeanischen Gefühl" der oralen Phase.

## 7. Schlußbetrachtungen

Die konkretistische Gleichsetzung von Filmkamera und dem seelischen Apparat, wie ihn Freud definiert hat, führte zur Ausdrucksästhetik von Béla Balázs. Dieser hatte die Vorstellung, daß die Kamera Aufschluß gibt über die Funktionsweise unsere psychischen Apparatur. Seine Metapher war die von der Kamera-"Seele". Damit wollte er einerseits die Aufladung der Bilder mit Affekten erklären, zum anderen das Spiel des Films mit den Gefühlen und Ängsten der Zuschauer, das, da es visuell dargeboten wird, oft für einen Vergleich zwischen Film und Traum herhalten muß. Doch diese affektauslösende Wirkung des Bildes war durch eine konkretistische Gleichsetzung von Kamera und seelischem Apparat nicht metapsychologisch zu unterlegen, weil Béla Balázs den Zuschauer nicht in seine Metapher integrierte. Anders ist das bei Jean Louis Baudry's Vorstellung vom Kino als Repräsentation des Unbewußten. Dadurch, daß seine Metapher zu Jacques Lacan's Realer Ordnung führte, diese aber die Erlebnisweise der oralen Phase beschreibt, in der die einzelnen Funktionen des seelischen Apparates noch nicht ausgeformt sind, kann Baudry mit seiner Metapher vom Kino-"Ubw" man mehrere Phänomene metapsychologisch erklären, die intuitiv für einen Vergleich zwischen Film und Traum stehen: Die affektauslösende Wirkung des Bildes, d.h. dessen Hyperealität, die Unbeweglichkeit des Zuschauers, die "bi-presence" des Zuschauers und die Sitz- und Größenanordnung von Zuschauer und Leinwand, die die Situation des zur Mutter hinaufblickenden Säuglings imitiert. Weiter konnte er noch ein metapsychologisches Fundament für die starke Anziehungskraft des Kinos liefern. Anders als Siegfried Kracauer, der den Kinobesuchern Passivität und Regressionsbedürfnis unterstellte, kann Baudry den Gang ins Kino als ein vom seelischen Apparat gelenktes deuten, weil der seelische Apparat so konzipiert ist, daß er die Rückkehr in ein infantiles Stadium wiederholt. Da der selbe seelische Apparat auch für die Erbauung des Kinos zuständig ist, einer Repräsentation des Unbewußten, kann er den Gang ins Kino als ein nach außen verlagertes regredieren in die orale Phase deuten.

Aber Baudry's Metapher konnte nicht nur Eigenschaften erklären, die Film und Traum gemeinsam haben. Seine Idee hat dazu veranlaßt Folgen seiner Metapher zu durchdenken.

Seine These von Kino als Repräsentation des Unbewußten führte zu Jacques Lacans Realer Ordnung. Mit diesem Begriff beschreibt Lacan die Erlebnisweise der oralen Phase. Anzunehmen, daß die Identifikation im Kino nicht nach einem geschlechtsspezifischen, sondern nach einem oralen Modus verläuft, würde aus der Sackgasse hinausführen, in die Laura Mulvey die Filmwissenschaft hineingebracht hat. Da in der oralen Phase Polaritäten zusammen fallen, auch die zwischen männlich und weiblich, beschreibt ein oraler Identifikationsmodus eine seelische Bisexualität, die wiederum erklären kann, daß Zuschauer und Zuschauerinnen flexibel identifikatorische Positionen einnehmen.

Wenn man annimmt, daß das Kino die Repräsentation des Unbewußten ist, dann haben Film und Traum die gleiche Form. Diese These war Ausgangspunkt für das vierte Kapitel und führte zu Christian Metz Studie "The Imaginary Signifier". Dieser hat auf der Basis der Gleichsetzung von Filmkette und linear angeordneter Wortkette die beiden "Hauptwerkmeister" der Traumarbeit, "Metonymie" und "Metapher", im Film wiederzufinden versucht. doch seine Analysen ließen wenig übrig vom intuitiv gut motivierten Vergleich zwischen Film und Traum, außerdem hat er sich weit von Freud Begriffen "Verdichtung" und "Verschiebung" entfernt. Strukturen in der Kinosituation, die mit diesen Begriffen beschrieben werden können, habe ich zu finden versucht, wobei ich nicht mehr, wie Metz die Filmkette, sondern den Kinoapparat als Bezugsrahmen wählte. In diesem Sinne war die narzißtische Identifikation über die Blickachse, als "Verschiebung" von seelischen Energien im Raum zu deuten und die Drängung der Ereignisse auf der Leinwand als "Verdichtung". Aber auch diese Interpretationen haben sich weit vom intuitiv gut motivierten Vergleich zwischen Film und Traum entfernt.

Im letzten Kapitel bin ich Baudry's These vom filmischen Darwinismus Nachgegangen und habe versucht darzustellen, daß sich in der Tat jene filmischen Mittel durchgesetzt haben, die dem Traum am ähnlichsten sind. Ein Kriterium für die Ähnlichkeit war zwischen Traum und Film war die Aufhebung des

Rahmenerlebnisses. Filmische Stilmittel die diesem Kriterium gerecht werden, sind die bewegte Kamera und die Montage. Gerade bei den verschiedenen Montagestilen, die in der Frühzeit des Film miteinander konkurrierten, hat sich der Stil durchgesetzt, der das Rahmenerlebnis sprengt. Pudowkins "assoziativer Montage". Dieser Montagestil bringt noch zwei weitere Kriterien mit sich, die traumähnlich sind: das flache Bild und der fließende Schnitt. Obendrein ermöglicht er noch eine narzißtische Identifikation über den Blick.

So hat Baudry's Metapher vom Kino-"Ubw" zu einer Menge Überlegungen angeregt.

- Rudolf Arnheim: Film als Kunst (1932). Frankfurt a. M.: Fischer, 1988.
- Béla Balázs: Der sichtbare Mensch. Schriften zum Film. Bd. 1. Berlin (Ost): Henschel, 1982. S. 45 - 147.
- Béla Balázs: Der Geist des Films (1930). In: Schriften zum Film. Bd. 2. München: Hauser, 1984. S. 51 - 208.
- Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. S.136 - 169.
- Jean Louis Baudry: Author and Analyzable Subject(1976)In:Theresa Hak Kyang Cha (ed.): Apparatus.Cinematografic Apparatus: Selected Writings. New York: Tanam, 1980.S.67-83.
- Jean Louis Baudry: The Apparatus (1975). In: Theresa Hak Kyang Cha (ed.): Apparatus.Cinematografic Apparatus: Selected Writings. New York: Tanam, 1980.S.42-66.
- Jean Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematografic Apparatus (1974). In: Theresa Hak Kyang Cha (ed.) Apparatus Cinematografic Apparatus: Selected Writings. New York: Tanam, 1980. S. 25 - 40.
- André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont,1975.
- Robert Curry: Films and Dreams. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism. Herbst,1974. Bd. 33. S.83-89.
- Daniel Dayan: The Tutor-Code of Classical Cinema. In: Bill Nichols: Movies and Methods. Berkeley, 1976. S. 439 - 459.
- Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1907/08). In: Schriften zur Kunst und Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987.
- Sigmund Freud: Abriß der Psychoanalyse (1938). Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. S.9-61.
- Sigmund Freud:Das Unbehagen in der Kultur (1930).Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. S.63-129.
- Sigmund Freud: Die Traumdeutung (1900). Frankfurt a. M.: Fischer, 1989.

- Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1915-17). Frankfurt a. M.: Fischer, 1990.
- Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Uwe Gaube: Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus. München: Fink, 1978.
- Jens Hagedstedt: Die Entzifferung des Unbewußten. Zur Hermeneutik psychoanalytischer Textinterpretation. Hamburg 1986: M.A. masch.
- Jens Heise: Traumdiscourse. Die Träume der Philologie und die Psychologie und die Psychologie des Traums. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989.
- Hans H. Hiebel: Strukturele Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan). In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. westdeutscher Verlag, o.J.
- Roman Jakobson: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen (1956). In: Derselbe: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1979. S. 117 - 141.
- Helga Katzenberger: Der Tagtraum. Eine phänomenologische und experimentelle Studie. München, Basel: Reinhardt, 1969.
- Gertrud Koch: Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld / Roter Stern, 1989.
- Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler (1949). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino (1927). In: Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion (1949). In: Schriften 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1949. S. 63 - 70.

- Detlef Langer: Freud und der Dichter. Diss. masch. 1991.
- S.K. Langer: Feeling and Form. A Theory of Art. Developed from "Philosophy in a New key". New York: Scribners, 1953.
- Theodor Lewandowski: Linguistisches Wörterbuch. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Mayer, 1985. 4. Auflage.
- Georg W. Linden: Reflections on the Screen. Belmont: Wadworth, 1974. 10. Auflage
- Hugo Mauerhofer: Psychologie of Film Experience (1949). In: Gerald Mast, Marshal Cohn(ed.): Film Theory and Criticism. New York: Harper & Row, 1977. S. 229 - 235.
- Christian Metz: The Imaginary Signifier (1977). London: Macmillan, 1985. 3. Auflage.
- Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino. In: Semiologie des Films. München: Wilhelm Fink, 1972. S. 20 - 35.
- Margarete Mitscherlich: Über die Mühsal der Emanzipation. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990.
- James Monaco: Film verstehen. Hamburg-Reinbek: Rowohlt, 1987.
- Laura Mulvey: Visuelle Lust und Narratives Kino. In: Gisling Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorson (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, S.30 -46.
- Hugo Münsterberg: The film: A Psychological Study. The Silent Fotoplay (1916). New York: Dover, 1970.
- Gerda Pagel: Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius, 1989.
- Platon: Phaidon, Politeia. Hamburg-Reinbek: Rowohlt, 1990.
- Otto Pötzl: Vergleichspunkte zwischen Film und Traum. In: Lhotsky: Der Film als Experiment und Heilmethode. Wien: 1950. S.98 -125.
- W.I.Pudowkin: Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie. Zürich: Arche, 1961.
- Günther Salje: Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse. In: Thomas Leithäuser u.a.: Entwurf zu einer Empirie des Alltagsbewußtseins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 261 - 287.