

Vinzenz Hediger

Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms

Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie

Als die Filmwissenschaft ein junge, überblickbare und einigermaßen einheitliche Disziplin war, in den siebziger und frühen achtziger Jahren, gab es noch Paradigmen, die das ganze Feld beherrschten. Zunächst war der autorzentrierte, phänomenologisch-ästhetische Ansatz dominant; dann, ab Mitte der siebziger Jahre, herrschte der psychoanalytisch-ideologiekritische Ansatz vor. Versteht man Theoriegeschichte nicht nur als Rekapitulation sich abfolgender Positionen, sondern auch als Frage nach der Konstellation, die einer Idee zur Evidenz verhilft, so kann man sich unter anderem die Frage nach dem Timing der psychoanalytischen Filmtheorie stellen. Mit Blick auf das ganze Feld der Geisteswissenschaften, insbesondere aber auf die Filmwissenschaft hielt Richard Dyer vor einigen Jahren fest: «Why [academic psychoanalysis] came to such prominence in 1970s/1980s cultural analysis is a history yet to be written.» Eine solche Geschichte müsste auch darauf eingehen, weshalb die Psychoanalyse, «a depth model *par excellence*», auch in der Debatte um die so genannte Postmoderne noch Zuspruch erhielt (Dyer 1992, 5). Schaut man sich die Geschichte der Filmtheorie an, kann man die Frage aber auch anders stellen: Warum so spät? Warum setzte sich der Gedanke, aus der Psychoanalyse eine Theorie des Mediums Film zu entwickeln, nicht schon früher durch? Denn die Theoriegeschichte des Films zeigt unter anderem dies: Der psychoanalytischen Filmtheorie eignet, um einen Schlüsselbegriff der Psychoanalyse aufzugreifen, ein Moment der *Nachträglichkeit*. Zentrale Momente der Theorieproduktion der siebziger Jahre waren in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren vorgebahnt worden, von Psychologen und Psychoanalytikern wie Cesare Musatti und Serge Lebovici, die sich im Rahmen der Filmologie-Bewegung im Frankreich der Nachkriegsjahre mit der Frage befassten, was ihre Disziplin zu einer interdisziplinären Wissenschaft des Films beitragen könnte.

Anhand einer Auswahl von Texten, die zuerst in der *Revue internationale de filmologie* erschienen waren, ging ein Dossier in der *Montage/AV* 12/1 dem Beitrag der Psychologie zur Filmologie nach. Dabei zeigte sich, dass die empiri-

sche Psychologie innerhalb der Filmologie-Bewegung unter anderem deshalb eine zentrale Stellung einnahm, weil sich psychologische Probleme im Unterschied zu soziologischen oder ästhetisch-philosophischen leicht operationalisieren lassen (Hediger 2003, 64). Anders gesagt: Für die Begründer der Filmologie hatte die empirische Psychologie den forschungspolitischen Vorzug, dass sie in nützlicher Frist praxisrelevante Forschungsergebnisse zu produzieren versprach. In einem zweiten Dossier soll es nun anhand von fünf weiteren Texten um den Beitrag der Psychoanalyse zur Filmologie gehen. Im Zentrum stehen Arbeiten von Cesare Musatti, Serge Lebovici und Jean Deprun, die in offenkundiger Weise spätere Themen der Filmtheorie vorweg nehmen. In einem ersten Schritt möchte ich die fünf Texte in ihrem theoriehistorischen Kontext situieren. In einem zweiten Schritt werde ich auf die Frage ihrer Latenz und der Nachträglichkeit ihrer theoriehistorischen Wirkung eingehen.

I

Die Filmologie, konzipiert vom französischen Philosophen und ehemaligen Filmproduzenten Gilbert Cohen-Séat in seinem Buch *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma* von 1946 und offiziell ins Leben gerufen 1947 anlässlich eines internationalen Kongresses in Paris, war ein «umfassendes Forschungsprojekt, das in der Geschichte der Filmtheorie wohl einzigartig ist», wie Frank Kessler festhält (Kessler 1997, 134). Nie zuvor (und auch nicht danach) befassten sich so viele namhafte Wissenschaftler aus etablierten Disziplinen so eingehend mit dem kulturellen Phänomen des Kinos (Lowry 1985; Hediger 2003). Zu ihren Errungenschaften zählten nicht zuletzt Beiträge zur Wirkung des Kinos aus psychoanalytischer Sicht (Casetti 1999).

Freud selbst stand dem Kino bekanntlich skeptisch gegenüber, ein Umstand, der von den Filmtheoretikern der siebziger und achtziger Jahre mitunter beklagt wurde: Zuspruch von höchster Stelle hätte ihren Gegenstand legitimer erscheinen lassen und ihnen die Sache insgesamt leichter gemacht.¹ Gerade Musatti und Lebovici aber genossen in psychoanalytischen Kreisen einiges Ansehen. Musatti war ein Pionier der Gestaltpsychologie in Italien und führte Anfang der dreißiger Jahre an der Universität Padua die Psychoanalyse ins aka-

1 Einer solchen Abstrahlung von Diskursautorität verdankt sich bis zu einem gewissen Grad auch der Erfolg von Gilles Deleuze in der Filmwissenschaft: Ist er doch der einzige poststrukturalistische Meisterdenker neben Barthes, der sich fürs Kino interessiert und über Film geäußert hat. Und wer ist schon nicht Neo-Scholastiker genug, um nicht gelegentlich der Argumentationskraft eines passenden Kirchenvater-Zitats zu vertrauen?

demische Curriculum ein. Aufgrund der anti-jüdischen Rassengesetze wurde Musatti 1938 aus dem Universitätsdienst entlassen und verbrachte die Kriegsjahre als Leiter des industriepsychologischen Forschungslabors von Olivetti in Ivrea, bevor er 1948 zum Ordinarius für Psychologie an der staatlichen Universität Mailand ernannt wurde. Musatti war zudem der Gründer und Herausgeber der *Rivista di psicoanalisi*, der wichtigsten psychoanalytischen Fachzeitschrift in Italien. Serge Lebovici wiederum studierte vor dem Krieg in Paris, verbrachte einen Großteil des Kriegs im Untergrund und avancierte in den fünfziger Jahren zum führenden Kinderpsychiater Frankreichs; ab 1970 war er zudem Präsident der internationalen Gesellschaft für Psychoanalyse, des Weltverbands der freudianischen Psychoanalytiker (Lebovici hatte das Amt in einer Kampfwahl gegen Alexander Mitscherlich gewonnen). Angesichts ihres institutionellen Status' innerhalb der psychoanalytischen Bewegung hätten sich Musatti wie Lebovici als Begründungsautoritäten einer psychoanalytischen Filmtheorie also durchaus angeboten. Die empirisch-psychologischen Arbeiten, die im Horizont der Filmologie entstanden, fanden eine kontinuierliche Fortführung in kommunikationswissenschaftlichen Studien zur Medienwirkung. Die Überlegungen hingegen, die Musatti und Lebovici zu Kino und Psychoanalyse anstellten, entfalteten erst mit einiger Verzögerung und auf dem Umweg über Jean-Louis Baudry und vor allem über Christian Metz, der sich auf die Filmologie explizit beruft (wenn auch hauptsächlich in den Fußnoten), ihr volles Theorie generierendes Potential.

An Versuchen, den Film mit der Psychoanalyse zu erklären, mangelt es schon in den ersten Jahrzehnten des neuen Mediums nicht. In der französischen Filmkritik der zwanziger Jahre gibt es entsprechende Ansätze, oder im Umfeld der Zeitschrift *Close Up* Anfang der dreißiger Jahre (Donald et al. 1999). In der Regel aber sind diese Texte Ergebnisse der Anstrengung, einzelne Filme zu deuten und ihren latenten, unter dem manifesten lagernden Sinn zu Tage zu fördern. Ferner gibt es schon in den zwanziger Jahren Bemühungen, die Psychoanalyse mit Filmen zu erklären und einem größeren Publikum zugänglich zu machen. G. W. Pabsts *GEHEIMNISSE EINER SEELE: EIN PSYCHOANALYTISCHER FILM* (D 1926) ist dafür ein Beispiel, oder das Drehbuch, mit dem Siegfried Bernfeld in den zwanziger Jahren die Psychoanalyse in einem abendfüllenden Film erschöpfend dazustellen hoffte und das vor kurzem von Karl Sierek und Barbara Eppensteiner neu ediert wurde (Sierek/Eppensteiner 2000).

Die Psychoanalytiker, die sich an der Filmologie-Bewegung beteiligten, wählten einen anderen Zugang. «[I]m Grunde sind die so genannten psychoanalytischen Filme für die Psychoanalyse nur von beschränktem Interesse», hält Cesare Musatti (2004a, 126) gleich zu Beginn seines Aufsatzes «Kino und

Psychoanalyse» aus dem Jahr 1950 fest, der ein Jahr zuvor in einer kürzeren Fassung schon in der *Revue internationale de filmologie* erschienen war (Musatti 1949). «Die Beziehungen zwischen Kino und Psychoanalyse, um die es mir geht, sind von anderer Natur, und sie betreffen bestimmte Aspekte des filmischen Bildes oder auch die Art und Weise, wie es der Zuschauer erlebt, wenn es auf die Leinwand projiziert wird» (Musatti 2004a, 126). Nicht Werkexegese ist Musattis Geschäft und auch nicht Propaganda für sein Handwerk (die ohnehin nicht gelingen kann, wie er weiter ausführt, weil die Darstellung der Psychoanalyse im Film unter dem Diktat der Dramaturgie steht und immer nur um den Preis von Verkürzungen und Verzerrungen zu haben ist). Stattdessen zielt er auf eine wahrnehmungspsychologisch fundierte Theorie der Filmrezeption.

Es sind letztlich zwei praktische Fragen, die Musatti zu beantworten versucht. Die erste Frage ist ein Dauerbrenner der Medienpsychologie: Welche Wirkung haben Filme auf Kinder? Für Musatti lässt sich eine Antwort darauf nur im Rückgriff auf die Theorie finden: «Bevor wir die verschiedenen Probleme untersuchen, die der Kinobesuch von Kindern aufwirft, gilt es, den spezifischen Charakter der Filmrezeption aus psychologischer Sicht zu betrachten» (Musatti 2004b, 144). Die eigentliche Frage lautet also: Was kann die Psychoanalyse und die psychoanalytische Theorie uns darüber sagen, wie Filme rezipiert werden, damit wir besser verstehen, welche Auswirkungen sie auf die kindliche Psyche haben? Auskünfte darüber gibt Musatti in seinem Aufsatz «Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden» aus dem Jahr 1952. Die zweite Frage wirft die analytische Praxis auf: Wie kommt es, dass Filme eine so starke Präsenz in den Träumen der Analysanden entwickeln, und wie kommt es, dass Filme so oft in die Bildung von Symptomen hinein spielen? Oder anders gefragt: Welche Auskunft kann eine wahrnehmungspsychologisch fundierte Theorie der Filmrezeption über die Affinität des Films zum Traum und zum Symptom geben, den beiden psychischen Produktionen, denen die Arbeit des Analytikers in erster Linie gilt? Um diesen Problemkreis dreht sich Musattis Text «Kino und Psychoanalyse», der im Wesentlichen auf dem selben klinischen Material basiert wie der spätere Aufsatz.

Aus der Beobachtung, dass der Film als Tagesrest und Ferment von Symptomen in die Arbeit des Analytikers hineinragt, zieht Musatti unter anderem den Schluss, dass der regelmäßige Kinobesuch zu den Berufspflichten des Psychoanalytikers gehört. An sich ein konventionelles Argument: Jeder Analytiker weiß, dass er über die kulturelle Umgebung seiner Analysanden auf dem Laufenden sein muss, damit er die Referenzen, aus denen sich ihre psychischen Produktionen zusammensetzen, entschlüsseln kann. Für einen Moment allerdings vermeint man in den entsprechenden Passagen Musattis den langen Schatten

des Kinoskeptikers Freud wahrzunehmen: Fast scheint es, als möchte hier ein leidenschaftlicher Kinoliebhaber, von schlechtem Gewissen angetrieben, sein *guilty pleasure* mit fachlichen Argumenten rechtfertigen.

Im Vergleich zu den Zielen der psychoanalytischen Filmtheorie der siebziger Jahre, die sich letztlich als Kulturtheorie verstand, sind Musattis Anliegen relativ bescheiden. Gleichwohl nimmt er in seiner Analyse entscheidende Momente insbesondere der Theorie von Christian Metz vorweg. Ausgehend von Albert Michottes (2003a [1948]) Untersuchung des Realitätseindrucks im Kino hält Musatti fest, dass der Realitätseindruck im Kino sich grundlegend von dem unterscheidet, «der von jeder anderen Form darstellender Kunst hervorgerufen wird, das Theater eingeschlossen» (Musatti 2004a, 126). Dem Realitätseindruck im Kino eignet ein Moment des quasi-halluzinatorischen Für-Wahr-Haltens des Erschautes: Ein Befund, den Metz im *Imaginären Signifikanten* wieder aufgreift und unter Rückgriff auf das Strukturmodell des psychischen Apparates aus dem siebten Kapitel von Freuds *Traumdeutung* metapsychologisch zu untermauern sucht.

Auch von einem Element der Regression in eine kindliche Mentalität spricht Musatti im Zusammenhang mit der Rezeptionshaltung des Kinozuschauers. Regression ist bekanntlich ein Generalthema der psychoanalytischen Filmtheorie. Metz' Erklärung des Realitätseindrucks basiert auf dem Begriff der *topischen* Regression, d.h. der Umkehrung des Bewusstseinsstroms im psychischen «Apparat», die sich im halbschlafartigen Zustand einstellt, in der sich der Kinozuschauer befindet, und die dazu führen, dass die Filmbilder von innen her, aus dem Unbewussten heraus mit psychischer Energie besetzt werden; diese Besetzung führt gemäß der Freudschen-Metzschen Psychohydraulik zu einer Verwechslung der äußeren Bilder mit inneren und damit zum Realitätseffekt. Überdies regrediert der Zuschauer beim Ansehen von Filmen auch auf eine frühere Stufe seiner psychosexuellen Entwicklung: Gemäß Laura Mulvey ist dies die ödipale Stufe (Mulvey 1989), woraus sich erklärt, dass der Blick an sich im Kino männlich ist. Gaylyn Studlar kritisiert Mulveys Analyse und verfeinert sie zugleich, in dem sie die These aufstellt, dass man noch weiter regrediere, auf eine präödipale Stufe; in diesem Sinn sei der Blick im Kino nicht an sich männlich, sondern polymorph pervers (Studlar 1992).

Beide Konzepte der Regression, die topische und die psychosexuelle, basieren auf der Annahme, dass der Kinozuschauer sich vor der Leinwand in einem halbschlafähnlichen Zustand befindet, einem Zustand, der zugleich auch dem des Kleinkindes vor dem Spiegel während des Lacanschen Spiegelstadiums vergleichbar ist und sich durch «sous-motricité» und «sur-perception» kennzeichnet, ein Mangel an körperlicher Eigenbewegung und ein Überschuss an Wahr-

nehmungsbereitschaft (Metz 2001). Nur in diesem Dämmerzustand vermag sich das Subjekt dem Zugriff des Realitätsprinzips so weit zu entziehen, dass die Energieströme der Psyche die Richtung wechseln und man sich auf frühere Stufen der Organisation der Persönlichkeit zurückfallen lassen kann. Wiederum findet sich der Topos bei den Psychoanalytikern der Filmologie-Bewegung vorgebahnt, diesmal bei Serge Lebovici. Sein Text mit dem Titel «Psychoanalyse und Kino» dekliniert nicht nur die strukturelle Analogie von Film und Traum nach psychoanalytischem Verständnis vollständig durch; Lebovici hält auch fest, dass man «den Zuschauer im Kino in zahlreichen Punkten mit dem Träumer vergleichen kann» (Lebovici 2004, 165), und zwar namentlich im Hinblick auf seinen Zustand der Regungslosigkeit und der mentalen Hyperrezeptivität.

Von zentraler Bedeutung ist für die Psychoanalytiker im Umfeld der Filmologie schließlich auch das Konzept der Identifikation. Metz unterscheidet bekanntlich zwischen Primäridentifikation und Sekundäridentifikation, eine Unterscheidung aufgreifend, die Freud zwischen der Selbstidentifikation macht, durch die sich das Subjekt erst konstituiert, und der Fremdidentifikation, durch die sich das Subjekt Eigenschaften anderer anverwandelt (oder vielmehr einverleibt: Identifikation ist in Freuds Verständnis ein latent kannibalischer Prozess). Nach Metz wiederholen sich Primär- und Sekundäridentifikation im Kino, verteilt auf den Projektionsapparat und den Film: Das Subjekt, das den Film erschaut, identifiziert sich erst mit dem Gerät, das den Film projiziert, und schafft damit erst die Möglichkeitsbedingung für die sekundären Identifikationen mit den handelnden Figuren auf der Leinwand. Der Zuschauer als photo-mechanischer Cyborg: ich muss die Maschine werden bzw. mir den Projektor einverleiben, damit ich den Film sehen kann.

Metz' Konzept der Primäridentifikation blieb umstritten. Gleichwohl handelt es sich um seinen originären Beitrag zur Debatte um die Identifikation im Kino. Musatti etwa konzentriert sich in seiner Analyse auf Figuren bezogene Affektdispositionen, also auf Formen der Sekundäridentifikation im Sinn von Metz. Er unterscheidet in seinem Text über die psychischen Prozesse, die im Kino zum Tragen kommen, zwischen drei Formen der Identifikation: die tröstende Identifikation, d.h. die Identifikation mit einem unerreichbaren Objekt; die Identifikation aus Eifersucht, d.h. die Identifikation mit jemandem, dessen Stelle wir einnehmen möchten, und die Identifikation aus Sympathie, d.h. die Identifikation mit jemandem, dessen affektive Anlage wir teilen. Musatti hält sich mit dieser Typologie auf einer sehr allgemeinen theoretischen Ebene. Zugleich aber legt er eine Spur für das Studium von Rezeptionsprozessen, die durchaus originell ist und so noch nicht weiter verfolgt wurde.

Die psychoanalytische Filmtheorie der siebziger Jahre konzentrierte sich auf die Analyse des Kinodispositivs und auf die Analyse von Filmen. Über den Zuschauer machte sie nur sehr allgemeine und höchst pauschale Aussagen, ein Defizit, das später unter anderem von der Forschung zum Publikum des frühen Kinos (Hansen 1991, 1993) und von Vertretern der Cultural Studies, die sich für die spezifische individuelle Aktivität der Filmrezeption interessierten, moniert und teilweise korrigiert wurde. Die Originalität und anhaltende Latenz von Musattis Identifikationskonzept liegt nun darin, dass er dem Textverhältnis den individuellen Zuschauer einbeschreibt. Die Rezeption von Filmen hat nach seiner Ansicht viel, wenn nicht fast alles mit der persönlichen Geschichte und Disposition des Rezipienten zu tun: Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms ist immer jemandes Tagesrest. Die affektive Disposition des Zuschauers, der sich mit dem Leinwandgeschehen identifiziert, lässt sich zwar durchaus auf drei Grund legende Typen bringen; deren Kombination variiert aber von Fall zu Fall, und die Vorgänge der Rezeption kann man letztlich nur in Fallgeschichten beschreiben. Ein strategisches Argument auch: In der Debatte um die vermeintlich schädlichen Auswirkungen des Kinos, zu der sein Text gehört, entzieht Musatti mit seinem Insistieren auf den individuellen Anteilen an der Filmrezeption medienessentialistischen Pauschalverurteilungen des Films den Boden. Was der Film auslöst, gilt es von Fall zu Fall zu entscheiden. Eine vergleichbare Position vertritt in der neueren Debatte die historische Rezeptionsforschung (Staiger 1992, 2000). Allerdings konzentriert sich diese aus methodologischen Gründen auf Rezeptionsprotokolle wie Filmkritiken und blendet den einzelnen Zuschauer weiterhin aus. Fallgeschichten der Rezeption in dem Sinn, den Musattis Konzept der Identifikation impliziert, eröffnen eine Perspektive für eine historische Rezeptionsforschung mit theoretischem Anspruch, die näher am Zuschauer bleibt.²

Für die aktuelle filmtheoretische Debatte könnte es auch von Interesse sein, Musattis Überlegungen zur Identifikation mit Albert Michottes Konzept des phänomenalen Körpers zusammen zu führen, das er in einem Aufsatz für die *Revue Internationale* im Jahr 1953 entwickelte. Die Anteilnahme am Lein-

2 Für ein aktuelles Beispiel einer Rezeptionsanalyse, die den Ansatz der Cultural Studies und die Methode der teilnehmenden Beobachtung mit dem ursprünglich psychoanalytischen Modell der Fallgeschichte zusammen bringt vgl. Schneider 2004. Staiger selbst arbeitet Rezeptionsgeschichte mittlerweile ebenfalls anhand von individuellen Fallstudien auf; im Zentrum ihrer Untersuchungen stehen *scrapbooks*, Sammelalben mit Zeitungsausschnitten, in denen Filmfans Memorabilien ihrer bevorzugten Stars zusammen tragen. Die Grundlage der Untersuchung bildet demnach auch in diesem Fall, wie bei den Analysen von Zeitungsartikeln, ein gut fassliches Konvolut von Bildern und Texten. Vgl. Staiger 2004.

wandgeschehen ist nach Michotte nur möglich unter der Bedingung, dass der Zuschauer vorübergehend die natürlichen Bestimmungen seines Körperempfindens suspendiert und in seiner Wahrnehmung einem virtuellen, oder phänomenalen Körper-Ich Vorrang gibt, das ihm als Vehikel des Nachvollzugs der auf der Leinwand dargestellten Regungen und Verhaltensweisen dient (Michotte 2003b, 134). Für die Theorie des Films, ebenso wie für die Theorie von virtuellen Welten, ist Michottes Konzept des phänomenalen Körpers von großem Interesse; in Verbindung mit einem auf Fallgeschichten ausgerichteten Konzept von Identifikation lässt es sich zu einem theoretischen Modell weiterentwickeln, das der Kontingenz von Rezeptionsprozessen ebenso Rechnung trägt wie ihrer psychologischen Komplexität.

Einen weiteren Aspekt der Identifikation bringt schließlich Jean Deprun in seinem Text «Das Kino und die Identifikation» ins Spiel. Die psychoanalytische Filmtheorie der siebziger Jahre verstand den konventionellen Spielfilm, insbesondere denjenigen amerikanischer Provenienz, stets als Maschine zur Herstellung und Perpetuierung bürgerlicher-patriarchaler Subjektivität; Laura Mulveys These, dass der Blick im Kino stets männlich sei, ist die vielleicht pointierteste Variante dieser Analyse. Jean Deprun allerdings vertritt eine gegenläufige Ansicht. Deprun, der mittlerweile zurückgezogen in Paris lebt, studierte Ende der vierziger Jahre an der Ecole Normale Supérieure in Paris Philosophie, wo er unter anderem Vorlesungen bei Maurice Merleau-Ponty besuchte und auch mit Jacques Lacan in Berührung kam. Deprun befasste sich später vorwiegend mit literarischer Editionsarbeit und mit Philosophie; unter anderem schrieb er einen längeren Essay über Sade als Philosophen, der als Einführungstext in die Pleiade-Ausgabe der Werke de Sades aufgenommen wurde. Während seiner Studienzeit, und wohl nicht zuletzt unter dem Einfluss von Gilbert Cohen-Séat, befasste sich Deprun vorübergehend auch mit dem Kino. «Das Kino und die Identifikation» und «Kino und Übertragung» sind zwei kurze Texte, in denen Deprun Schlüsselkonzepte der Psychoanalyse aufs Kino anwendet. Gedacht waren sie als Teil einer Reihe, die noch weiter geführt werden sollte, nach dem zweiten Text aber abbrach.

Feierte Balázs das Kino noch als Vehikel der Überwindung der Schriftkultur und der Rückkehr zum Ausdrucksreichtum, zur Unmittelbarkeit und Authentizität einer visuellen Kultur, dann ist für Deprun das Kino ein Mittel der Rückkehr zum Ritual und ein Instrument der Entgrenzung und Überwindung des bürgerlichen Subjekts. Die Zwangsanstalt bürgerlicher Subjektivität unter den Kunstformen ist vielmehr das Theater:

Nirgendwo sonst sind die Tabus despotischer. Nirgendwo sonst bleibt man unwiderruflicher auf sich selbst zurückgeworfen. Ausgeschlossen, dass man den alten Menschen an der Garderobe abgibt, um sich in der Anonymität zu verlieren. Im Theater vermag die Dunkelheit einen nur schlecht zu verbergen. In jeder Pause öffnet sich das soziale Auge neu. (Deprun 2004, 172f.)

Im Theater lässt sich «[d]as Zuschauerbewusstsein ... herbei, aber es gibt sich nicht hin» (ibid., 173). Erst im Kino wird die Identifikation, im Sinn einer Hingabe mit Distanzverlust, wirklich möglich. Deprun vergleicht das Kino zudem mit dem Sport. Unkonventionell ist das nicht: Man kennt solche Überlegungen aus der kritischen Debatte über den Begriff der Masse. In einem positiven Sinn beunruhigend an Depruns Analyse ist, dass sie affirmativ gedacht ist. Möglicherweise legte Deprun mit seinen Texten eine weitere Spur zu einer Nachträglichkeit, die noch jenseits der teilweise schon historisch gewordenen³ psychoanalytischen Filmtheorie liegt.

Im Zentrum von Depruns Überlegungen steht aber nicht nur das Kino als Mittel der Emanzipation von den Zwängen der modernen bürgerlichen Gesellschaft. In seinem zweiten Text interessiert er sich auch für das therapeutische Potenzial des Kinos. In der Gaumont-Produktion *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (Léonce Perret, Frankreich 1912) wird eine Hysterikerin aus ihrem Zustand der Katatonie befreit, als man ihr nach Anleitung eines Psychiaters die filmische Rekonstruktion des Ereignisses vorführt, das sie traumatisierte. Als wäre er inspiriert von Perrets Film und wollte zugleich in ähnlicher Weise die Grundlagen der Vorführsituation im Kino erkunden wie Musatti in seinen Analysen, überlegt sich Deprun, ob beim Filmsehen aufgrund der Identifikation des Zuschauers mit den Filmfiguren nicht ähnliche Effekte der Übertragung zustande kommen wie in der Situation des therapeutischen Gesprächs, wenn der Analysand seine Konflikte stellvertretend am Analytiker austrägt oder eben auf diesen überträgt. Heike Klippel weist in ihrer Analyse von *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* darauf hin, dass Perrets Film Charcots Devise «Sehen ist Wissen» gleichzeitig persifliere und verwirkliche. «Der Kinematograph als Heilmittel für die Hysterie» muss «nach den Regeln der Psychoanalyse ... der

3 Vgl. dazu Heath 1999. Interessanterweise dienen einige Positionen der psychoanalytischen Filmtheorie der siebziger Jahre der aktuellen Kunstkritik als wichtige Bezugsgrößen, insbesondere in Texten zur Videokunst. Bisweilen wird das Kino dabei ganz im Sinn der Analysen der siebziger Jahre als Zwangsanstalt dargestellt, dem gegenüber das Museum, das den Betrachtern die Gelegenheit gibt, sich frei zum projizierten oder vorgeführten Bild zu bewegen, eine Stätte der Befreiung sei. Wie das Interesse der Surrealisten für afrikanische Kunst in den zwanziger Jahren zeigte, kann der Archaismus eine wirksame Strategie der Avantgarde sein.

reine Unsinn sein, da gerade das Bild den im Infantilen befangenen Stillstand der Hysterie repräsentiert» und die Kranke an der Befreiung aus ihrem Zustand hindere (Klippel 2002, 189). Auf eine solche Ambivalenz stößt in seinen Ausführungen auch Deprun, wenn er zum Schluss kommt, dass gerade die Identifikation es verhindert, dass von der Leinwand die Befreiung ausgeht, die den therapeutischen Effekt der Übertragung ausmacht. Man kann die Psychoanalyse beziehen, um das Kino zu verstehen, und den Film, um das Symptom zu entschlüsseln. Das Kino als therapeutischer Automat zur Behebung der Pathologien der Moderne bleibt indes eine Fantasie: Ein Traum, den das Kino träumt, und etwas später auch die Filmtheorie.

II

Ihren durchschlagenden Erfolg verdankte die psychoanalytische Filmtheorie der siebziger Jahre nicht zuletzt der Sinnfälligkeit ihrer Grundannahmen: Sie war eine jener Ideen, auf die irgendjemand früher oder später kommen *musste*. Kino und Psychoanalyse verbindet bekanntlich der historische Zufall ihrer zeitgleichen Erfindung. 1895, als die Lumière-Brüder ihre Angestellten beim Verlassen ihre Fabrik für filmische Aufnahme- und Projektionsapparate filmten, erdachte Sigmund Freud in seinem «Entwurf einer Psychologie» gerade sein erstes Modell des psychischen Apparats. Die psychoanalytischen Filmtheoretiker der siebziger Jahre interpretierten diesen historischen Parallelismus als theoretische Analogie (Heath 1981, 109). Wie es im aktuellen Jargon heißt, *verschalteten* sie die beiden Apparate – den psychischen Apparat im Sinne Freuds und den *apparatus* des Kinos, worunter im Wesentlichen eine Verrechnung von Aufnahmeapparat + Projektionsapparat + ökonomischer und sozialer Institution des Kinos verstanden wurde (Baudry 1974; De Lauretis und Heath 1985; Metz 2000; vgl. dazu auch Winkler 1992) – zu einer außerordentlich wirkungsvollen Maschine der Begriffs- und Theorieproduktion.⁴ Der Film als Traum und das Filmbild als Fetisch, als Gegenstand, der eine Absenz ver-

4 In der Literaturwissenschaft lässt sich in den achtziger und neunziger Jahren ebenfalls die Entwicklung einer psychoanalytischen Theorie des Mediums verzeichnen: So schlägt Peter Brooks (1994) vor, die literarische Form unter dem Gesichtspunkt einer «Rhetorik des Begehrens» zu behandeln und den Roman als Verwandten des Tagtraums im Freudschen Sinne – ein Nachtrag zu Metz' *Imaginärem Signifikanten*, den Brooks allerdings in seiner Bibliographie nicht ausweist. Für eine Darstellung psychoanalytischer Medientheorien mit literaturwissenschaftlichem Hintergrund, die unter anderem die Lacan-Rezeption Kittlers behandelt, vgl. Ellrich 2003.

deckt (Metz 2000); der weibliche Körper als Signifikant der Kastrationsangst (Mulvey 1989); die Montage als *suture*, als Zunähen des stets von seiner Spaltung bedrohten Subjekts durch eine fortlaufende Schließung der Blickräume (Oudart 1969; Heath 1981; Silverman 1986): Kaum ein Aspekt des Kinos, für den die Kino-Psyche-Analogie nicht eine Erklärung lieferte.⁵ Weil bei Freud das Subjekt zudem immer im Zwangsgestell der Gesellschaft fest hängt, deckte die Erklärung neben dem psychischen stets auch den sozialen Aspekt des analysierten Sachverhalts ab; dadurch ergaben sich Perspektiven des politischen Handelns. So dominant war der psychoanalytische Ansatz vorübergehend in der Filmwissenschaft, dass man beim Lesen fast schon hört, wie dem zeitgenössischen Publikum der Atem stockt, wenn Richard Dyer in einem seiner Texte provokant und leichtfüßig festhält, einem schwulen Filmwissenschaftler wie ihm könne doch ein homophober Phallokrat wie Jacques Lacan nun beim besten Willen nichts Wissenswertes über Film beibringen.⁶ Angesichts der Dominanz des psychoanalytischen Ansatzes verwundert es auch nicht, dass sich die kognitive Filmtheorie bei ihrem Auftreten Mitte der achtziger Jahre dezidiert als Alternative zur psychoanalytischen präsentierte: Der Wechsel vom psychoanalytischen Modell des passiven, perversen Zuschauers zum kognitiven des aktiven, Problem lösenden Rezipienten war als Paradigmenwechsel für die ganze Filmwissenschaft gedacht (vgl. dazu Lowry 1992; Hediger 2002). Der Paradigmenwechsel gelang dann nicht ganz. Mittlerweile haben beide Ansätze ihren sicheren Platz im Fächer der Ansätze, die in der Filmwissenschaft vertreten werden, wobei die kognitive Filmtheorie zuletzt den etwas größeren Output an Publikationen verzeichnete (vgl. Bergstrom 1999 und Sierek 2000 für die psychoanalytische Filmtheorie; Smith 1995; Smith und Plantinga 1999; Wuss 1999; Jullier 2002 und Smith 2003 für die kognitive).

Warum gerade in den siebziger Jahren, fragte Richard Dyer, und warum auch noch darüber hinaus? Warum so spät? lautet die dritte mögliche Frage, die sich stellt, wenn man bedenkt, dass die psychoanalytische Filmtheorie in ihren Grundzügen erfunden war, mindestens zwei Jahrzehnte bevor sie Paradigmenstärke erreichte.

Für die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie lassen sich mehrere Erklärungen denken: Zeithistorische, wissenschaftssoziologische und

5 Für einen Überblick über die psychoanalytische Filmtheorie mit einer stärkeren Gewichtung der deutschsprachigen Diskussion vgl. Kappelhoff 2002.

6 In seiner Einleitung zu *Only Entertainment* hält Richard Dyer fest: «Psychoanalysis is normatively phallicentric and homophobic» (Dyer 1992, 4). Die feministische Filmtheorie der siebziger Jahre stellt nicht zuletzt den Versuch dar, den patriarchalen Freud gegen den Strich zu lesen und mit Freud über Freud hinaus zu denken.

diskurstheoretische. Die Zeithistorische: Der Kino-Psyche-Analogie eignet ein spezifisches ideologiekritisches Potential, das erst im Licht des Zweigestirns von Lacan und Althusser vollauf zu Tage trat und erst im Gefolge der 68er-Revolution nachgefragt wurde, als es wieder einmal darum ging, das Ausbleiben der Revolution zu erklären (man erinnert sich an die Konstellation der zwanziger Jahre, als die Frankfurter Schule Psychoanalyse und Marxismus vermählte, um zu erklären, weshalb die Revolution in Deutschland nicht stattfand). Die wissenschaftssoziologische: Es bedurfte der Einrichtung der Disziplin Filmwissenschaft und der Etablierung von Fachvertretern, die sich von Berufs wegen nur mit Film befassten, damit die Idee angemessenes Gehör finden konnte. Die diskurstheoretische: Die Kino-Psyche-Analogie leuchtet auf Anrieb ein, sobald sie aus dem vorwiegend empirisch-sozialwissenschaftlichen Kontext der Filmologie in ein kunst- und sprachwissenschaftliches, hermeneutisches Feld verschoben wird. Die Psychoanalyse ist eine hermeneutische Disziplin. Letztlich weist sie eine stärkere Affinität zur Philosophie und zur Literatur- und Kunstwissenschaft auf als zur empirischen Psychologie; man denke nur an die Vielzahl von Beispielen aus Kunst und Literatur, die Freud in seinen Schriften anführt. Die Filmologie aber nahm schon nach wenigen Jahren eine starke Wendung ins empirisch-sozialwissenschaftliche. Die Kino-Psyche-Analogie verlor damit ihren Resonanzboden und fand ihn erst im Kontext der Filmwissenschaft der späten sechziger und frühen siebziger Jahre wieder, die sich aus der Sprach- und Literaturwissenschaft heraus konstituierte.

Die Geschichte des psychoanalytischen Moments der Kulturtheorie, die Richard Dyer einfordert, ist damit natürlich noch nicht geschrieben; sie ist auch dann bestenfalls nur skizziert, wenn man alle drei vorgeschlagenen Erklärungsmodelle bündelt. Vielleicht stellt das aber immerhin einen Anfang dar. Außer Zweifel steht, dass eine solche Geschichte nicht vollständig ist, wenn sie die Spur nicht verfolgt, die von der psychoanalytischen Filmtheorie zurück zur Filmologie führt.

Literatur

- Baudry, Jean-Louis (1994) Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [1974]. Übers. Max Looser. In: *Psyche* 48/11, November, S. 1047–1074.
- Bergstrom, Janet (Hg.) (1999) *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley: University of California Press.
- Brooks, Peter (1994) *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford: Blackwell.

- Casetti, Francesco (1999) *Theories of Cinema, 1945–1990*. Austin: University of Texas Press.
- De Lauretis, Teresa / Heath, Stephen (1985) *The Cinematic Apparatus*. Basingstoke: Macmillan.
- Deprun, Jean (2004) Das Kino und die Identifikation. In: *Montage/AV* 13/1, S. 170–175.
- Donald, James / Friedberg, Anne / Marcus, Laura (Hg.) (1999) *Close Up 1927–1933. Cinema and Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- Dyer, Richard (1992) *Only Entertainment*. London: Routledge.
- Ellrich, Lutz (2003) Psychoanalytische Medientheorien. In: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Hg. v. Stefan Weber. Konstanz: DVK, S. 253–276.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hansen Miriam (1993) Early Cinema, Late Cinema. Permutations of the Public Sphere. In: *Screen* 34/3, S. 197–210.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1999) Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories. In: *Cinema and Psychoanalysis. Parallel Histories*. Hg. v. Janet Bergstrom. Berkeley: University of California Press, S. 25–56.
- Hediger, Vinzenz (2001) Des einen Fetisch ist des anderen Cue. Psychoanalytische und kognitive Filmtheorie. Anmerkungen zu einem verpassten Rendez-vous. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft GFM*. Hg. v. Hans-Jürgen Wulff und Jan Sellmer. Marburg: Schüren 2002, S. 41–58.
- (2003) «La science de l’image couvre et découvre tout l’esprit». Das Projekt der Filmologie und der Beitrag der Psychologie. In: *Montage/AV*, 12/1, S. 55–71.
- Jullier, Laurent (2002) *Cinéma et cognition*. Paris: L’Harmattan.
- Kappelhoff, Hermann (2002) Kino und Psychoanalyse. In: *Moderne Film Theorie*. Hg. v. Jürgen Felix: Mainz: Bender, S. 130–159.
- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage/AV*, 6/2, S. 132–139.
- Klippel, Heike (2002) Filmanalyse: Le Mystère des Roches de Kador. In: *Moderne Film Theorie*. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 186–190.
- Lebovici, Serge (2004) Psychoanalyse und Kino. In: *Montage/AV*, 13/1, S. 160–169.
- Lowry, Edward (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Lowry, Stephen (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1/1, S. 113–128.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Übers. Dominique Blüher, Margrit Tröhler u.a. Münster: Nodus Publikationen.
- Michotte van den Berck, Albert (2003a) Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [1948]. In: *Montage/AV* 12/1, S. 110–125.
- Michotte van den Berck, Albert (2003b) Die emotionale Anteilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [1953]. In: *Montage/AV* 12/1, S. 126–135.

- Mulvey, Laura (1989) *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Musatti, Cesare (1949) Le cinéma et la psychanalyse. In: *Revue internationale de filmologie* 6.
- Musatti, Cesare (2004a) Kino und Psychoanalyse. In: *Montage/AV* 13/1, S. 126–143.
- Musatti, Cesare (2004b) Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden. In: *Montage/AV* 13/1, S. 144–159.
- Plantinga, Carl / Smith, Greg M. (Hg.) (1999) *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Oudart, Jean-Pierre (1969) La suture. In: *Cahiers du cinéma* 211, S. 36–39 und 212, S. 50–55.
- Schneider, Alexandra (2004) Jackie Chan is Nobody, and so am I. Juvenile Fan Culture and the Construction of Transnational Male Identity in the Tamil Diaspora. In: *Youthscapes. Popular Cultures, National Ideologies, Global Markets*. Hg. v. Sunaina Maira und Elisabeth Soep. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (in Druck).
- Sierek, Karl / Eppensteinger, Barbara (Hg.) (2000) *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld Psychoanalyse Filmtheorie*. Frankfurt: Stroemfeld/Nexus.
- Silverman, Kaja (1986) Suture. In: *Narrative, Apparatus, Ideology*. Hg. v. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, S. 219–235.
- Smith, Gerg M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Perception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Staiger, Janet (2004) Cabinets of Transgression. Archives, Museums, Scrapbooks and Our Canons of Collecting. Vortrag bei der Konferenz «Film Geschichte Schreiben», Wien, 2. April 2004.
- Studlar, Gaylyn (1992) *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Winkler, Hartmut (1992) *Der filmische Raum und der Zuschauer. «Apparatus» – Semantik – «Ideology»*. Heidelberg: Winter.
- Wuss, Peter (1999) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. 2. Auflage. Berlin: Sigma.