

Cesare Musatti

Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden* (1952)

Bevor wir die verschiedenen Probleme untersuchen, die der Kinobesuch von Kindern aufwirft, gilt es, den spezifischen Charakter der Filmrezeption aus psychologischer Sicht zu betrachten.

Empirisch gesehen erscheint die Kinematografie nichts weiter als ein besonderes technisches Mittel, um einer größtmöglichen Anzahl von Zuschauern die Aufzeichnung bestimmter Sachverhalte vorzuführen. Ein technisches Mittel, das sich von allen anderen unterscheidet, weil es sich primär an den Gesichtssinn richtet (von der Integration des Auditiven durch die Einführung des Tons einmal abgesehen); weil es über die Möglichkeit verfügt, Gegebenheiten sowohl in Bewegung als auch statisch zu zeigen; weil es sich der Aufnahme an «echten» Schauplätzen bedienen kann oder zumindest an Schauplätzen, die dem Publikum als solche erscheinen, zugleich aber auch Schauplätze präsentieren kann, die – wie im Theater – bloß vorgestellt sind. Ein technisches Mittel ferner, das es erlaubt, durch die Montage augenblicklich von einer Szene zur anderen zu wechseln, so dass es möglich wird, den Blickpunkt zu verändern, aus dem die Szene aufgenommen ist, und damit auch den, aus dem sie der Zuschauer sieht. Ein Mittel schließlich, das es erlaubt, unter Zuhilfenahme der unterschiedlichsten technischen Hilfsmittel (oder Spezialeffekte) selbst den merkwürdigsten Situationen einen Anschein von Realität zu geben, die in der tatsächlichen Welt, wie sie sich uns im gewöhnlichen Leben darstellt, nicht beobachtet werden können. Von einem psychologischen Standpunkt aus ist das Kino aber mehr als nur das. Vielmehr trägt die Gesamtheit seiner besonderen Merkmale, die wir hier überblicksmäßig aufgelistet haben (die Aufstellung ließe sich erheblich verlängern), dazu bei, dass beim Zuschauer psychische Prozesse aktiviert werden, die die filmische Rezeptionssituation zu etwas ganz und gar Außergewöhnlichem machen. Wollen wir verstehen, welche Wirkungen

* [Anm.d.Hrsg.:] Ursprünglich erschienen unter dem Titel «I processi psichici attivati dal cinema» in: Cesare Musatti (1960) *Psicoanalisi e vita contemporanea*. Torino: Boringheri, S. 198–216.

das Kino auf die Zuschauer im Allgemeinen und auf die Kinder im Besonderen hat, so müssen wir diese Situation genauer untersuchen.

1. Die Realität der filmischen Szene

Ein erstes und grundlegendes Element besteht in der «Realität» der filmischen Szene. Dieser Aspekt wurde insbesondere von Michotte** untersucht, der dargelegt hat, dass sich der Realitätseindruck des Films in Qualität wie Intensität gänzlich von dem jeder anderen darstellenden Kunst unterscheidet, sei es das Theater, seien es alle anderen Formen der statischen, unbewegten Darstellung. Michotte hält fest, dass sich dieser Eindruck von Realität der Körperhaftigkeit oder Dreidimensionalität verdankt, den die Bewegung der filmischen Szene verleiht. Ich selbst habe vor vielen Jahren (1924) in einer Laborsituation die so genannte *Stereokinese* experimentell untersucht, d.h. die Verwandlung von flachen Figuren in körperhafte, die man erzielen kann, wenn man die Figuren in Bewegung versetzt, so dass ihre Form sich verändert. Die Stereokinese kommt immer auch im Kino zum Tragen und macht – wie ich seither beobachten konnte – die Entwicklung einer stereoskopischen Kinematografie letztlich überflüssig, ist das Kino doch schon in seiner gewohnten Form bis zu einem gewissen Grad stereoskopisch. Was die Darstellungsform des Theaters betrifft oder die theatralische Form, so ist sie, obwohl sich das Geschehen natürlich in einer dreidimensionalen Umgebung abspielt, an sich schon Fiktion, und sie kann diesen Charakter niemals ganz ablegen. Im Kino hingegen wissen wir zwar, dass die Szene projiziert ist und wir nur die Leinwand vor uns haben, ein Wechselspiel von Schatten und Licht, doch ändert das nichts an dem Eindruck einer tatsächlichen Realität, die sich vor unseren Augen entfaltet. An anderer Stelle habe ich vor kurzem ausgeführt, dass die Geschehnisse eines Romans für den Leser eine imaginierte Realität darstellen und die des Theaters eine repräsentierte, dass aber die Handlung des Films eine präsentierte Realität ist, die sich auf der Leinwand ereignet.¹ Gleichwohl ist die Realität des Films nicht etwa die einer Halluzination. In jedem Moment ist es möglich, uns aus ihr

** [Anm. d. Übers.:] Albert Michotte van den Berck, Le caractère de «réalité» des projections cinématographiques. In: *Revue internationale de filmologie*, 3/4 (1948), S. 249–61. Deutsche Übersetzung «Der Realitätseindruck der filmischen Projektion». In: *Montage/AV* 12/1/03, S. 110–125.

1 Vgl. Musatti, Kino und Psychoanalyse, in diesem Heft [ursprünglich erschienen unter dem Titel «Cinema e psicoanalisi» in: Cesare Musatti (1960) *Psicoanalisi e vita contemporanea*. Torino: Boringhieri, S. 144–164].

zurückzuziehen, uns bewusst zu werden, dass wir uns nur im Kino befinden und die wahre Realität, in der sich unser Leben abspielt, eine andere ist. Deshalb scheint mir auch die Folgerung zutreffend, mit der Michotte die oben zitierte Untersuchung abschließt: «Wir sind der Ansicht, dass sich die kinematografische Situation beschreiben lässt, indem man festhält, dass diese den Eindruck vermittelt, man nehme reale Dinge und Ereignisse tatsächlich wahr, dass es sich dabei aber um eine mehr oder weniger deformierte Realität handelt, die einer Welt angehört, die unter einem psychologischen Gesichtspunkt betrachtet nicht unsere Welt ist und von der wir uns trotz allem erheblich distanziert fühlen.» Dieses Merkmal der filmischen Szene, einen Realitätscharakter aufzuweisen, der aber gleichsam auf einer anderen Ebene als derjenigen der tatsächlichen Realität liegt, zieht wichtige psychologische Konsequenzen nach sich.

2. Die evasive Funktion des Kinos

Jede Form der Kunst hat eine «evasive» Funktion, auch wenn sich die Essenz der Kunst natürlich nicht darin erschöpft. «Evasiv» meint, dass sie uns gestattet, uns von unserer Alltagswelt zu lösen, um uns anderswo hin zu begeben, und uns erlaubt, unser Leben zu bereichern, indem wir Erfahrungen machen, die fernab von denen liegen, die uns unsere alltägliche Existenz auferlegt. Noch mehr als von der Kunst werden unsere Bedürfnisse nach Evasion von der Fantasie gestillt: von unserer Vorstellungskraft im weitesten Sinn, die es auf paradoxe Weise erlaubt, uns den raumzeitlichen Koordinaten zu entziehen, auf die uns unser Verhältnis zur Umwelt, das wir über unser körperliches Wahrnehmungsvermögen aufbauen, tendenziell festlegt. Es handelt sich dabei um eine Möglichkeit, die Lebewesen ohne Bewusstsein versperrt ist, namentlich solchen ohne höhere psychische Funktionen wie Fantasie, Erinnerungsvermögen usw. Ich befinde mich in diesem Augenblick räumlich und zeitlich hier an diesem Ort, aber ich kann in meiner Fantasie zugleich irgendwo anders sein und an irgendeinem Punkt in der Zeit. Solange die Evasion sich kraft meiner Fantasie vollzieht, bleibt sie jedoch labil, und das Gewicht der tatsächlichen Realität stellt einen schwerwiegenden Ballast dar, der ihre Reichweite einschränkt. Das Kind verfügt über die Möglichkeit, seinen Fantasien ein reales und materielles Gerüst zu verleihen, und es tut dies im Spiel, indem es ein beliebiges Objekt, das ihm in die Hände fällt, benutzt, um daraus ein Pferd zu machen, einen Zug, den Feind, je nach Szenario seiner siegreichen Abenteuer. Die Erwachsenen hingegen haben das Spielen verlernt. Dies ist vielleicht auch das typischste Merkmal der psychologischen Wandlung, die das Kind durchläuft, wenn es erwachsen

wird. Der Erwachsene kann die Elemente, die ihm die tatsächliche Realität anbietet, und die Fantasien, die von der Einbildungskraft aufgerufen werden, nicht mehr frei gestalten, um daraus ein Ganzes zu machen, indem er den Fantasien den Stoff realer Dinge verleiht und so, unter Zuhilfenahme der Imagination, die Realität transfiguriert. Er kann es nicht mehr, weil sich in ihm der Realitätssinn verfestigt hat, so dass ihm der Unterschied zwischen wahrgenommener Realität und bloßer Einbildung stets klar ersichtlich ist. Es bleibt damit die Möglichkeit des bloßen Fantasierens: unser privates Theater. Erwachsene machen davon viel mehr Gebrauch, als man meinen könnte. Die Befriedigung, die sie daraus beziehen, erreicht aber nicht für alle dasselbe Maß, und zwar eben deshalb, weil die Realität, wie wir gerade festhielten, uns stark einschränkt und die Bilder, die wir selbst produzieren, ihr gegenüber wenig Konsistenz aufweisen. Die Freiheit, die wir beim Fantasieren genießen, nimmt dem Gegenstand der Fantasie seinen bindenden Charakter, der eben derjenige der Realität ist und den wir im gleichen Akt, in dem wir uns etwas einbilden oder der Realität entfliehen, auch in dem wiederfinden möchten, was wir ihr entgegenstellen. Bisweilen gelingt es uns, auch der Fantasie bis zu einem gewissen Grad den einschränkenden Charakter der Realität zu verleihen, etwa dann, wenn wir den Eindruck haben, dass die interne Logik unserer Vorstellungen sich unseren Intentionen gegenüber verselbständigt: ganz so, als würden wir die Fantasie rezipieren, als wäre sie schon von Anfang an in ihren Einzelheiten genau bestimmt und als würden nicht *wir* sie nach unserem Gutdünken in die eine oder andere Richtung vorantreiben. Wenn es aber nicht wir selber sind, die diese Geschichten erfinden, sondern sie uns in Form einer Erzählung angeboten werden – wenn wir sie in einem Buch lesen oder auf einer Bühne verfolgen, sie anhand von Momenten erblicken, die in einem Gemälde oder eine Statue festgehalten sind, oder sie, vage skizziert, beim Hören eines Musikstückes in ihren emotionalen Bestandteilen erfassen (denn auch das Musikstück ist eine Erzählung, obwohl wir nicht mit Sicherheit sagen können, welche) – dann erscheinen uns diese Geschichten in gewisser Weise als wahr und wir können tatsächlich die reale Gegenwart hinter uns lassen und in diese höhere Realität vordringen. Eine wesentliche Bedingung für diese Wirkung der Kunst mag darin bestehen, dass die Welt, die sie evoziert, niemals ganz dieselbe Konsistenz erreicht wie die tatsächliche Realität. «Das ist allzu wahr», urteilt bisweilen die Kritik. Soweit es aber nur um die Wirkungen im Rahmen einer Realitätsflucht geht, gilt jedenfalls, dass die Kunst umso mehr unseren Anforderungen gerecht wird, je mehr sie uns in eine tatsächliche Welt transportiert und je perfekter die Illusion ist (auch wenn sie vom Bewusstsein begleitet wird, dass es sich um eine Illusion handelt). Entsprechend macht die Realität der filmischen Szene, wie

wir sie weiter oben definiert haben, das Kino zu einem Instrument der Flucht aus dem Alltag, das von maximaler Wirkungskraft ist. Gilt dasselbe auch für Kinder und Jugendliche? Zwei Einschränkungen müssen meines Erachtens gemacht werden. Wenn der Eindruck von Realität – nur unter dem Aspekt der Wahrnehmung betrachtet – sich auch beim Kind einstellt (wie auch bei gewissen Tieren, etwa den Hunden), so setzt das Verstehen eines filmischen Plots doch eine gewisse mentale Entwicklung und einen Lernprozess voraus, wie sie auch für das Verstehen von Sprache Voraussetzung sind. Die Entwicklung der kinematografischen Technik ging im Verlauf ihrer Geschichte einher mit einer fortschreitenden Erziehung der Zuschauer, und heutzutage sind auch Menschen von geringem kulturellem und intellektuellem Niveau in der Lage, einer filmischen Handlung zu folgen und sich in sie zu versenken. Sie wäre ihnen kaum verständlich, wären sie nicht bis zu einem gewissen Grad mit der kinematografischen Kultur vertraut. Für ein Kind hingegen kann ein Film, und vor allem ein technisch gesehen moderner Film, unverständlich bleiben, und zwar einerseits aufgrund der Schwierigkeit, die einzelnen Episoden in einen Zusammenhang zu bringen und den Sachverhalt in seiner Ganzheit zu erfassen, und andererseits aufgrund der Schwierigkeit, den Sinn des Sachverhalts zu verstehen. Dementsprechend kann das Kind, das die Handlung nicht begreift, nicht «evadieren», sich nicht ins Land der Einbildung davonstellen. Vielmehr zieht es sich in den Kinossessel neben seiner Mutter zurück, lutscht an der Süßigkeit, die man ihm gegeben hat, damit es sich ruhig verhält, und bleibt fest verankert in der langweiligen Realität eines dunklen Kinosaals voll fremder Leute. Die andere Einschränkung betrifft eine Frage, die wir schon angeschnitten haben. Das Kind verfügt über ein anderes Mittel, um sein Bedürfnis nach Evasion zu stillen, nämlich das Spiel. Ist es des Spielens überdrüssig, verlangt es nach einer Intervention von außen, um seine Evasion auf andere Weise fortzusetzen. Dabei reicht ihm ein flüchtiger Erzählstrang, um darauf eine Realität aufzubauen. Weil es nur wenig zwischen der wahrgenommenen Realität und der reinen Vorstellung unterscheidet, ist das Kind, anders als der Erwachsene, nicht auf den Realitätseindruck angewiesen, den das Kino bietet. Die Geschichte, die ihm erzählt wird, ruft Bilder auf, die Gehalt genug haben, um es zufrieden zu stellen. Andererseits kann das Kino, durch seinen Realitätseindruck, für das Kind auch über das Ziel hinausschießen. Es verfügt nicht über die Fähigkeit des Erwachsenen, sich in einen Film zwar zu versenken, sich aber im richtigen Moment wieder daraus zurückzuziehen, wenn die emotionalen Reaktionen zu stark werden (wie wir das beim Träumen tun, wenn der Traum zu Angst erregend wird und wir aufzuwachen versuchen, um in die Realität zurückzufinden). Auch vermag das Kind nicht wie wir die Balance zu halten, wenn wir uns

von einem Film zwar bewegen lassen, dabei aber stille Tränen vergießen und nicht solche der verzweifelten Bestürzung. Denn wir wissen stets, dass es sich nur um eine Fiktion handelt. Wird hingegen das Kind von der Realität des Films ergriffen, verfängt es sich darin und reagiert mit Verzweiflung. Vor allem aber fürchtet es sich, weil es sich persönlich von der Handlung auf der Leinwand bedroht fühlt wie von einer realen Gefahr. So hat sich zum Beispiel Walt Disneys Schneewittchen-Film [SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS, USA 1937], obwohl von großer technischer Perfektion, als ganz ungeeignet für Kinder erwiesen: Bei der Szene mit der Hexe erfüllten sie den Saal mit Schreien und Schluchzen und hielten sich die Augen zu, weil das Geschehen, das ihnen von der Leinwand herab entgegen kam, sie real verängstigte. Erst in der Adoleszenz, also in jener Entwicklungsphase, in der das fantasierende Spielen dem Wettkampf weicht, erweisen sich die Geschichten, die Erwachsene den Kindern erzählen, als zu ärmlich und zu wenig lebensecht. Nun vertieft sich der Junge in die Lektüre von Abenteuerromanen – was allerdings Zeit braucht und ermüdet, sehr viel mehr jedenfalls als das Betrachten eines Films (die verrufenen Comics stellen einen Kompromiss zwischen beidem dar) –, und nun wird auch das Kino für den Jungen zu einem bequemen Instrument der Evasion: Einer Evasion, die ihn, der immer noch klein ist, in die Welt der Großen entführt, in ihr geheimnisvolles Leben, zu dessen Sphären auch er aufsteigen möchte.

3. Die Sprache des Kinos und die unbewussten psychischen Vorgänge

Als ich weiter oben sagte, dass der Erwachsene oder das Individuum, das im Begriff ist, erwachsen zu werden, deutlich zwischen Realität und Fantasie unterscheidet, so dass ihm Verwechslungen nicht mehr unterlaufen, bezog ich mich auf unser bewusstes Denken. Es gibt allerdings Zustände und Bereiche der Persönlichkeit, in denen diese Unterscheidung nie vollauf zum Tragen kommt, und zwar deshalb, weil hier auch in uns Erwachsenen ein Erbe aus der Kindheit waltet, also ein Restbestand infantiler Mentalität weiterwirkt. Vor allem die Psychoanalyse, die Erforschung unseres Unbewussten, erlaubt es, zu diesem Schluss zu kommen. Für das Unbewusste hat die Fantasie, die bloße Vorstellung, den Wert einer tatsächlichen Realität. Viele Phänomene unbewussten Ursprungs, wie wir sie beispielsweise bei Neurotikern antreffen – Angstzustände, Selbstbestrafungsimpulse, emotionale Konflikte –, sind in der Tat nicht an Ereignisse gebunden, die wirklich stattgefunden haben, oder an Handlungen, die effektiv ausgeführt wurden, sondern an rein unbewusste

Fantasien, an Begehungen, die solche geblieben sind, weil sie vom Bewusstsein zurückgewiesen oder gar ignoriert wurden: Fantasien und Begehungen, die das Unbewusste trotzdem als echte Realitäten behandelt. Obwohl man nicht sagen kann, dass sich das Unbewusste von der fiktiven Realität der Fantasie täuschen lässt, weil ja, wie Freud konstatiert hat, das Unbewusste stets vollumfänglich informiert ist über alles, was das Bewusstsein weiß, müssen wir doch schließen, dass diese Elemente der Fantasie im Unbewussten wirken, als wären sie Wirklichkeit, aber doch immer als von dieser verschieden wahrgenommen werden: als wären sie Wirklichkeit, aber auf einer anderen Ebene als derjenigen der tatsächlichen Realität. Treffen wir aber diese Feststellung (die keine rein theoretische Aussage ist, sondern Ergebnis der Untersuchungen jener merkwürdigen psychischen Prozesse, die sich ohne unser Wissen abspielen), dann benutzen wir die gleiche Formulierung – «Realität, aber auf einer anderen Ebene» –, die wir weiter oben schon verwendet haben, um den Realitätseindruck des Films zu erläutern. Zweifellos ist das ein eigenartiges Ergebnis, scheint es doch offensichtlich, dass ein Film, den man sich anschaut, und eine Fantasie, die sich unbewusst in uns entwickelt, zwei ziemlich unterschiedliche Dinge sind. Gleichwohl zieht diese Analogie wichtige Folgerungen nach sich. Bekanntlich ist eines der Mittel, das die psychoanalytische Technik verwendet, um sich in einer gewissen Weise darüber zu informieren, was sich im Unbewussten der Menschen abspielt, die Traumdeutung. In der Ausübung ihrer theoretischen und praktischen Tätigkeit überprüfen und studieren die Psychoanalytiker zahlreiche Träume von normalen Individuen und von Neurotikern. Schon eine bloß oberflächliche Untersuchung dieser Träume erlaubt es, mit einer Häufigkeit und einem Reichtum, die keineswegs als zufällig zu betrachten sind, Bilder, Personen, Situationen und manchmal ganze Plots von Filmen darin eingeschlossen zu finden, die kürzlich oder vor längerem von den Analysanden gesehen wurden. Manchmal erinnern sie sich weder an den Titel des Films noch daran, wann und wie sie ihn gesehen haben. Ist der Analytiker aber selbst Kinogänger und verfügt er über ein gutes Gedächtnis, dann gelingt es ihm oft, die Filme mit großer Sicherheit zu identifizieren. Aber Träume sind nichts anderes als unbewusste Fantasien, denen es dank der Veränderung, die sich im psychischen Apparat während des Schlafes zuträgt, gelingt, bis in unser Bewusstsein vorzudringen. So erlangen (oder vielmehr bewahren) sie einen Realitätscharakter, so dass sie auf dieselbe Weise erlebt werden wie Halluzinationen. Und dies, obwohl das Subjekt in gewisser Weise und in unterschiedlichem Ausmaß ein vages Gefühl dafür behält, dass es sich im Grunde «nur um einen Traum» handelt; und in extremen Fällen hat man sogar deutlich den Eindruck, beim Träumen zu wissen, dass man träumt. Also noch einmal Realität, aber auf

einer anderen Ebene. Deshalb kann man sagen, dass Träumen ein wenig so ist, als würde man sich einen Film anschauen, der vor uns abläuft, während wir schlafen. Genau diese strukturelle Analogie zwischen Filmen, die wir sehen, und unbewussten Fantasien (oder, was auf dasselbe hinaus läuft, Träumen) erlaubt auch einen gewissen «Austausch» zwischen beiden. Er vollzieht sich zum einen durch die Verwendung, den der unbewusste Prozess, aus dem der Traum hervorgeht, aus den gebrauchsfertig vorliegenden oder zumindest leicht modifizierbaren Elementen macht, die das Kino ihm liefert; zum andern findet er während der Rezeption statt, und zwar in der Übertragung starker emotionaler Besetzungen aus dem Unbewussten auf einzelne Situationen des Films.

4. Die emotionalen Reaktionen während der Filmvorführung

Weiter oben haben wir hinsichtlich der Tränen, die man im Kino vergießt, auf den besonderen Charakter hingewiesen, den sie beim Erwachsenen besitzen. Es sind Tränen von geringem Gewicht, bleibt uns doch immer die Möglichkeit, uns wieder zurückzuziehen, wenn wir uns zu tief auf die «Realität» der filmischen Handlung eingelassen haben. Diese Formen der Rührung haben aber auch noch andere Aspekte. Manchmal überraschen und erstaunen sie selbst jenen, der sich von ihnen hat ergreifen lassen, weil er sich über die Gründe seiner Gefühlsreaktion nicht im Klaren ist. Er kommt unter Umständen zum Schluss, dass die Situation eigentlich banal war oder künstlerisch unbefriedigend oder jedenfalls nicht eindrucksvoller als viele andere, die ihn nahezu indifferent gelassen hatten. In einem solchen Fall müssen wir konstatieren, dass die Rührung nicht direkt vom filmischen Sachverhalt ausgelöst wurde, sondern dieser Sachverhalt seinerseits – auf der Grundlage formaler Analogien und verschiedener Arten der Bezüge, mittels derer die tatsächliche Realität mit den tiefgründigen Elementen unserer Persönlichkeit korrespondieren kann – eine bestimmte Konfliktsituation oder eine emotionale Gestalt reaktiviert, die an vergangene Schichten unserer persönlichen Erfahrung gebunden sind und sich in uns latent erhalten haben. Natürlich lassen sich viele abnorme emotionale Reaktionen, die wir angesichts von Alltagserlebnissen an den Tag legen, auf dieselbe Weise erklären, also durch die Beteiligung von Elementen aus unserem Unbewussten. Im besonderen Fall der emotionalen Reaktionen, die bei der Rezeption eines Films auftreten (wie auch, in geringerem Ausmaß, bei der Lektüre eines Buches), scheint es, dass diese Prozesse häufiger vorkommen und heftiger wirken. Wir können demnach festhalten, dass die Art und Weise, wie wir filmische Situationen erleben, ebenso wie die Affinität, die zwischen dieser

Rezeptionsweise und der Fantasietätigkeit des Unbewussten besteht, solche Prozesse in spezifischer Weise begünstigen. Einen Beleg dafür bilden einige besondere emotionale Reaktionen, die nicht einfach nur aus allgemeiner Rührung entstehen, sondern das Resultat von eindeutig pathologischen Angstreaktionen sind. Das Phänomen der Kinoangst ist Leuten wohl bekannt, die sich mit der Psychotherapie von Neurosen befassen und insbesondere mit jenen Neurotikern, die an Phobien leiden. Deren plötzliche Angstattacken manifestieren sich im Bereich der Psyche als entsetzlicher Schrecken, als werde man ohnmächtig oder müsse sterben. Im organischen Bereich treten eine Reihe von Phänomenen auf wie Druck auf der Brust, Erstickungsgefühle, schneller Puls, Lähmungserscheinungen und vasomotorische Veränderungen verschiedener Art, die für die plötzliche Todesangst eine Grundlage und eine suggestive Rechtfertigung liefern. Für Individuen mit dieser Störung bilden filmische Situationen sehr oft den Anlass für einen Anfall. Anhand einiger Patienten, die ich selbst im Detail analysiert habe, konnte ich feststellen, welche Episoden diese Wirkung auslösen. Oft war es auch möglich, bei Episoden, die in der Regel weder Furcht einflößend noch besonders eindrucksvoll waren, die Verbindung zu weit zurück liegenden Ereignissen aus der persönlichen Vergangenheit des Analysanden herzustellen, deren konflikthafte Elemente der Film im Unbewussten reaktivierte. So gesehen stellt die Angst nicht eigentlich eine Reaktion auf etwas dar, das man auf der Leinwand sieht, sondern eine Reaktion – in der Regel zum Zweck der Selbstbestrafung – auf eine Situation, die im Unbewussten wirkt und von der filmischen Szene in Gang gesetzt wird.

5. Die Prozesse der Identifikation

Bis hierhin haben wir unsere Überlegungen auf der Basis einer Analogie zwischen der Art und Weise entwickelt, wie wir die «Realität» der filmischen Szene erleben, und der «Realität» der unbewussten Fantasien, die von den Trieben und Begehren, also von den Tendenzen, die in den tieferen Schichten unserer Persönlichkeit wirken, hervorgebracht werden. Ein Problem dieser Überlegungen könnte Folgendes sein. In unseren Fantasien, ob bewusst oder unbewusst, fungieren wir stets selbst als Protagonisten. Wir stellen uns vor, wie wir dies oder jenes tun oder getan haben, dies oder jenes erleben, oder auch, dass dies oder jenes jemand anderem geschieht, aber jemand, der in einer direkten Beziehung zu uns steht. Im Kino hingegen sind wir nur Zuschauer. Vor unseren Augen laufen Ereignisse ab, die uns im Grunde nichts angehen und uns nicht berühren. Man kann in diesem Zusammenhang auch von Evasion in eine andere

Welt sprechen oder in eine andere Realität, nur scheint es sich immer um eine Welt zu handeln, in die wir eindringen, ohne darin einen Platz einzunehmen: als unsichtbare, nicht handlungsfähige Gäste. Wenn dem wirklich so wäre, dann blieben die verschiedenen psychischen Prozesse unverständlich, von denen wir weiter oben gesprochen haben. Die Wahrheit ist jedoch, dass wir uns nicht nur neben die filmischen Figuren stellen, so dass uns ihr Handeln fremd bleibt, sondern auf gewisse Weise am Geschehen selbst teilnehmen, und zwar auf dem Weg über die Identifikation mit den verschiedenen handelnden Figuren. Der Vorgang der Anteilnahme oder der Solidarisierung mit dem einen oder anderen Protagonisten kommt in Gang – ob nun in grober Form («Hier sind die unseren!») oder in komplexerer, indem man die einzelnen geistigen Antriebe der Handlung nachvollzieht, und damit über einen Prozess der Identifikation. Manchmal scheinen auch Träume den Charakter von Szenen aufzuweisen, die sich vor dem Träumer abspielen, ohne dass er selbst teilnähme, so dass er den Eindruck hat, nur Zuschauer zu sein. Die Analyse solcher Träume enthüllt aber stets, dass sich der Analysand hinter einer handelnden Person der Traumszene versteckt, es mithin immer jemand gibt, der ihn selbst repräsentiert. Während sich also angesichts der filmischen Szene Identifikationen des Subjekts mit der einen oder anderen Figur vollziehen, wird in der Szene des Traums – kraft der Prozesse, die ihn gegen ein erschöpfendes Verstehen schützen – die persönliche Identität des Subjekts verschleiert. Die psychoanalytische Forschung, die den Prozess der Identifikation, soweit er sich im Alltagsleben vollzieht und die Grundlage bestimmter neurotischer Mechanismen bildet, in allen Einzelheiten untersucht hat, unterscheidet drei Arten der Identifikation (alle gebunden an die Organisation unserer affektiven Besetzungen): die Identifikation mit dem geliebten Objekt, das verloren ging, verboten ist oder unerreichbar geworden ist (tröstende Identifikation); die Identifikation mit dem, an dessen Stelle wir sein möchten (Identifikation aus Eifersucht); und die Identifikation mit jemandem, von dem wir spüren, dass seine affektive Anlage der unseren entspricht (Identifikation aus Sympathie). Die beiden letzten Formen der Identifikation verbinden sich und fallen letztlich zusammen in der Rezeption eines filmischen Geschehens. Sie liegen den banalsten Situationen zu Grunde, dank derer beispielsweise ein junger Zuschauer die Gefühle selbst erlebt, die der Protagonist einer Liebesgeschichte zum Ausdruck bringt. Bei der Analyse eines jungen Mannes konnte ich diese Form der Identifikation in so ausgeprägter Form beobachten, dass er gar nicht mehr ins Kino ging, wenn möglicherweise Liebesfilme gezeigt wurden, weil er glaubte, dass er damit seiner Verlobten ein Unrecht zufüge. Er selbst bereitete ihr heftige Eifersuchtsszenen, weil sie zwei- oder dreimal aus eigenem Antrieb und auf eigene Kosten Filmvorführungen

besucht hatte. Aber auch die erste Form der Identifikation, die tröstende, tritt im Kino auf. Sie macht es möglich, dass der Zuschauer sich mit einem Individuum identifiziert, das ihm als Modell erscheint und dank seiner körperlichen oder geistigen Merkmale zum Objekt der Bewunderung wird. Ein Modell allerdings, das entrückt ist, weil es jener anderen Welt angehört, die zwar real erscheint, aber unerreichbar bleibt. Das Aktionsfeld dieser Form der Identifikation ist erheblich größer als das der beiden anderen, und sie stellt sich auch unabhängig davon ein, ob Subjekt und Objekt gleichen Geschlechts sind oder nicht. Durch sie kann sich der Zuschauer mit jedem Helden oder jeder Heldin der Geschichte identifizieren, solange sie ein heroisches Element aufweisen, das sich zusammensetzt aus einem bestimmten Grad der Perfektion in ästhetischer oder moralischer Hinsicht oder im Hinblick auf ein bestimmtes Ideal von Stärke, sowie aus einer gewissen Distanz des Vorbilds zum bewundernden Subjekt. Dieser Typ der Identifikation ist besonders stark mit der evasiven Funktion des Kinos verbunden. Der gesamte Prozess, durch den sich Evasion und Identifikation vollziehen, lässt sich folgendermaßen beschreiben: Der Zuschauer will sich von seinem Alltag lösen und sich in eine Welt, eine Umgebung und eine Geschichte versenken. Er findet sie in den Helden, die sich im Kino seiner Bewunderung darbieten, aber er empfindet diese zugleich als weit entfernt und unerreichbar. Er tröstet sich über diese Unerreichbarkeit hinweg, indem er ihre Persönlichkeit annimmt und nachlebt, und er verlängert diese Identifikation schließlich auch über das Ende der Vorführung hinaus. Auf diese Weise nimmt der Zuschauer die andere Persönlichkeit mit zu sich nach Hause und in sein alltägliches Leben, und er reichert sich durch sie in gewisser Weise an. Weit davon entfernt, sich auf die kurze Zeit der Vorführung zu beschränken, perpetuiert sich damit auch die evasive Funktion des Kinos.

6. Die suggestive Wirkung des Kinos

Genau in dieser Fortführung der Identifikation – soweit sie sich nicht auflöst in ein nachträgliches Fantasieren über den Film oder in ein Nacherzählen der Geschehnisse, die man im Kino gesehen hat, sondern sich auch im aktiven Verhalten des Zuschauers in seinem persönlichen Leben auswirkt – besteht das, was man für gewöhnlich die suggestive Wirkung des Kinos nennt. Man versteht auch, inwiefern diese Wirkung besonders intensiv ausfallen kann, reicht sie doch von der bloßen Nachahmung von Ticks, Gesten und Ausdrucksweisen über die Übernahme von Kriterien der moralischen Beurteilung, und damit von Bewertungen des Lebens und der gesellschaftlichen Beziehungen, bis zur Wie-

dergabe spezifischer Verhaltensweisen und schließlich zur Ausführung bestimmter Handlungen. Hierin wurzelt die vielerorts geäußerte Befürchtung, das Kino könnte auf die Menschen und insbesondere die Jugend eine negative Wirkung ausüben. Oft allerdings wird die Anklage in vager und ungenauer Form vorgetragen und auch nur deshalb, weil es bequem ist, einem besonders publikumswirksamen modernen Medium alle Übel anzulasten, die bei der moralischen Entwicklung der Jugendlichen zu beklagen sind. So wird etwa dem Gangsterfilm die Verantwortung für gewisse Aspekte der jugendlichen Delinquenz aufgebürdet. In den meisten Fällen wird die Beziehung zwischen gewalttätigen und kriminellen Impulsen und dem Interesse, das bestimmte Filme bei Jugendlichen wecken, auf den Kopf gestellt. Denn diese Impulse gehen nicht aufs Konto der Filme. Vielmehr sind bei den Jugendlichen bereits – latent oder manifest – starke aggressive Tendenzen zu verzeichnen, weshalb ihnen diese Filme gefallen. Es ist daher notwendig, Vorsicht walten zu lassen, bevor man alle Filme boykottiert, die in der einen oder anderen Weise gewalttätige Episoden enthalten oder Verhaltensweisen darstellen, die antisozial sind oder in unserem gesellschaftlichen Leben dem Tadel oder der Bestrafung unterliegen und deshalb geeignet scheinen, kriminelle Tendenzen zu befriedigen. Das gilt insbesondere dann, wenn man in Betracht zieht, dass innerhalb bestimmter Grenzen – und von der suggestiven Wirkung einmal abgesehen – die Befriedigung solcher Tendenzen im Bereich der filmischen Realitätsflucht und in Form einer affektiven Teilnahme durchaus ein Sicherheitsventil darstellen kann, das die Leute davon abhält, diese Tendenzen in der realen Welt auszuleben. Ein alter Richter gestand vor kurzem einem jüngeren Kollegen, dass er jeden Sonntag dem Fußballspiel lokaler Teams beiwohne und es mit Schreien, Fluchen und ausdrücklichen Bekundungen von Enthusiasmus verfolge, obwohl er sich des nicht eben würdevollen Charakters seines Verhaltens wohl bewusst sei. Er fügte an: Ich kann die ganze Woche meine Arbeit gelassen und ruhig versehen, wenn ich mich am Sonntag auf diese Weise verausgabe. Offenbar hat die Ausübung seiner besonderen beruflichen Tätigkeit, die ein hohes Maß an Verzicht auf Anteilnahme verlangt, bei diesem Menschen die sonntägliche Realitätsflucht zur Voraussetzung, während der er sämtlichen kämpferischen Impulsen freien Lauf lässt. Es steht außer Zweifel, dass das Kino für viele Menschen eine analoge Funktion erfüllt. Auch die Tatsache, dass selbst Gebildete mit hoch entwickeltem Geschmack es nicht verachten, sich nach einem Arbeitstag Westernfilme anzuschauen, obwohl sie vom Plot her meist einförmig und manchmal eher ungeschickt gestaltet sind, und dass sie solche Filme bisweilen, in der entsprechenden Gemütsverfassung, künstlerisch höherwertigen vorziehen, die weniger von einer Atmosphäre der Gewalt durchtränkt sind, rechtfertigt diese

Annahme umso mehr. Es stellt sich also folgende Frage: Wann beschränkt sich das Kino darauf, in harmloser Form unbewusste Regungen zu stillen, die sonst zu antisozialem Verhalten führen könnten, und wie kann es durch eine solche Bedürfnisbefriedigung die Aktivität des Subjekts gegen den Einfluss dieser Regungen schützen? Wann wiederum werden diese Regungen ihrerseits durch das Kino verstärkt, so dass aus Unbewusstem und Verdrängtem Tendenzen werden, die das Subjekt übernimmt und sein reales Verhalten mit Verhaltensweisen durchsetzt, welche die Suggestionen des Kinos aufgreifen und nachahmen? Es ist nicht leicht, eine einzige Lösung für dieses Problem zu finden. Einige Kriterien lassen sich aber formulieren. Zunächst kann das subjektive Verhalten demgegenüber Ausschlag gebend sein, was wir die «Realität» der filmischen Situationen genannt haben. Denjenigen, für die diese Realität eine abgelöste bleibt, fällt es erheblich leichter, die emotionalen Faktoren während der Filmrezeption auf diese Situation festzuschreiben und zu verhindern, dass es zu Folgewirkungen oder Suggestivwirkungen kommt. Deshalb kann man eine, sagen wir: gefährliche Wirkung für solche Erwachsene ohne weiteres ausschließen, die gut in der tatsächlichen Realität verankert und in der Lage sind, deutlich zwischen den Ebenen der Realität und der Fantasie zu unterscheiden. Eine gewisse Gefahr kann sich hingegen durchaus bei Jugendlichen einstellen, welche die kindliche Unfähigkeit noch nicht überwunden haben, die Ebenen auseinander zu halten. Darüber hinaus bestimmt sich die Gefahr, die von einer suggestiven Wirkung ausgeht, nach der Homogenität oder Vielfalt ihrer suggestiven Elemente. Ein Junge, bei dem sich die Leidenschaft fürs Kino in einer ausschließlichen Form entwickelt, so dass er nur jene Kinos besucht, in denen ein bestimmtes Genre läuft, dessen Helden psychologisch gesehen ziemlich einförmig sind, wird sich leicht verleiten lassen, in der Realität Haltungen und Verhaltensweisen zu reproduzieren, die denen solcher Helden entsprechen. Weniger beunruhigend ist es, wenn das Kino nicht die einzige, sondern nur eine von vielen Formen der Realitätsflucht des Subjekts darstellt und wenn die Verschiedenheit der Filmgenres, und damit auch der Helden, eine Vielzahl verschiedener Regungen anspricht und befriedigt, so dass das Kino das emotionale Leben bereichert, statt es in eine bestimmte Richtung zu polarisieren. Unter solchen Bedingungen kann sich die Realitätsflucht leicht als solche behaupten, so dass sich keine suggestiven Faktoren entwickeln. Sicherlich ist jemand, der über einen natürlichen Reichtum geistigen Lebens verfügt, für die Einwirkung einer Vielzahl von Modellen empfänglicher und damit auch leichter in der Lage, ihre Suggestivwirkung zu neutralisieren. Aber selbst in diesem Fall müssen wir sagen, dass weniger die Filme verantwortlich sind für die suggestive Wirkung, die von ihnen ausgeht, als die geistige Bildung der Zuschauer; und wenn es sich

um Jugendliche handelt, dann kommt es auf die Erziehung an, die sie genossen haben, und auf die Art und Weise und das Maß, in dem man ihnen geholfen hat, ihre Regungen in harmonischer und mit dem sozialen Leben vereinbarer Weise zu entwickeln. Dennoch hat die formale Gestaltung einer Filmerzählung auf die jeweilige Suggestivwirkung großen Einfluss. Hier allerdings sind die Schlüsse schwer zu ziehen, weil dieselben technischen Elemente der filmischen Umsetzung, die eine Suggestivwirkung begünstigen können, auch den Prozessen der Identifikation zuträglich sind – wenn wir, wie oben beschrieben, davon ausgehen, dass die Suggestivwirkung nichts anderes ist als eine verlängerte Identifikation. Auf der anderen Seite stellen die Prozesse der Identifikation den wichtigsten Faktor für eine vollständige Realitätsflucht dar, dem ein Film entsprechen muss, soll er den Ansprüchen des Publikums genügen. Aus diesem Grund sollte man sich auf die banale Schlussfolgerung beschränken, dass nur jene Filme hinsichtlich ihrer Suggestivwirkung keinen Schaden anrichten, in denen die Helden selbst harmlos sind, damit aber leider auch langweilig. Jedenfalls lässt sich bezüglich der filmischen Umsetzung Folgendes festhalten: Was man vermeiden sollte, ist die konkrete und direkte Wiedergabe von Gewaltakten in allen Details ihrer Ausführung, und das unabhängig davon, welche Stellung sie im Gesamtzusammenhang der Erzählung einnehmen, beispielsweise auch unabhängig davon, ob der Verantwortliche im Film verurteilt wird und seine Taten sühnen muss. Eine solche konkrete, in die Einzelheiten gehende Darstellung ist in der Tat besonders geeignet, auf der Grundlage einer natürlichen Disposition zur Gewalt, sei sie nun verdrängt oder nicht, eine intensive Suggestivwirkung auszuüben, die zur Nachahmung verleitet.

7. Die Erinnerung an den Film

Im Sinne eines Abschlusses dieser Überlegungen zu den psychischen Prozessen, die vom Kino in Gang gesetzt werden und die wir mit einem besonderen Realitätseindruck in Verbindung zu bringen versuchten, der von der filmischen Szene ausgeht, werden wir noch einige Worte zur Erinnerung an den Film sagen. Unsere Erinnerung an Filme ist in der Regel ziemlich unstet, unzuverlässig und lückenhaft. Vor vielen Jahren habe ich im Rahmen von Experimenten zur Psychologie der Zeugenaussage kurze Filme benutzt, die ich einer Gruppe von Versuchspersonen zeigte. Sie mussten später Berichte abfassen und mündlich Fragen zu den Filmen beantworten, die sie gesehen hatten. Die Ergebnisse der Experimente waren von einiger Beweiskraft, weil man mit ihnen nicht nur darlegen konnte, dass die Erinnerung an den Film sich rasch zersetzt, sondern

auch, dass sich ebenso schnell Veränderungen und Verfälschungen einstellen. Auch dieses Phänomen können wir der besonderen Weise zuschreiben, in der wir die filmische Szene erleben. Ihre Zugehörigkeit zu einer Realität, die jedoch die Realität einer anderen Welt ist, führt dazu, dass sie sich nicht in den festen Kontext unseres Alltags einfügt, sondern diesem äußerlich bleibt, mit eben der Konsequenz, dass wir sie tendenziell aus unserem Gedächtnis streichen. Die Situation entspricht in gewisser Weise derjenigen der Träume, die, wie jeder aus eigener Erfahrung weiß, eine besondere Tendenz haben, unserer Erinnerung zu ent schlüpfen. Deshalb haben wir oft den Eindruck, dass ein Traum, an den wir uns im Moment des Erwachens erinnern, von einer Lockerung unserer Aufmerksamkeit profitiert, um ins Nichts zu entfliehen und sich uns auf immer zu entziehen. Auch im Fall der Träume handelt es sich um Situationen, die in gewisser Weise zu unserer Erfahrung gehören. Sie fügen sich aber nicht in die Erfahrung der tatsächlichen Realität ein und bleiben daher dieser gegenüber pleonastisch oder nebensächlich, so dass sie unterdrückt werden können. Sicherlich kommt im Fall der Träume – wie die psychoanalytische Untersuchung gezeigt hat – auch ein besonderer Faktor des Ausgliederns aus dem Bewusstsein zum Tragen: der Prozess der Verdrängung, wie er technisch genannt wird. Wenn in unseren Träumen vorübergehende Elemente ins Bewusstsein dringen, die zu unserem Unbewussten gehören und sich den Schlafzustand zu Nutze machen, um sich konkret zum Ausdruck zu bringen, obschon nur auf dem Umweg über eine umfassende Arbeit der Verformung und Umwandlung – dann ist es nur folgerichtig, dass die Träume, sobald sich der normale Wachzustand wieder eingestellt hat, dasselbe Schicksal erleiden wie die Faktoren, die sich in ihnen ausdrücken konnten, und dass sie denselben Kräften der Verdrängung unterworfen sind. Und wenn es denn zutrifft, dass in den Filmen – dank all der Prozesse, die wir weiter oben aufgezählt haben – unbewusste und damit auch verdrängte Strebungen Resonanz finden, die sie in gewisser Weise befriedigen können, dann lässt sich durchaus verstehen, wie dieselben verdrängenden Kräfte auf sie wirken, die diese Strebungen ins Unbewusste verbannen. So sind sie also, analog zu den Träumen, einem aktiven Prozess der Ausgliederung aus dem Bewusstsein unterworfen. Es ist deshalb davon auszugehen, dass auch Abenteuerfilme diesem Prozess der Ausgliederung anheim fallen, da sie die Funktion der Realitätsflucht erfüllen und sich mit allen emotionalen Resonanzen aufladen, von denen wir gesprochen haben. Filme dagegen, die der Dokumentation dienen oder didaktische Ziele verfolgen, dürften nur dem einfachen Mechanismus des Vergessens unterworfen sein, der weiter oben beschrieben wurde und den man der besonderen filmischen Rezeptionsweise zuordnen kann. Weil auch dieser allgemeine Mechanismus des

Vergessens einige Wirkung zeigt, ist anzunehmen, dass die Lehrwirkung didaktischer Filme erheblich geringer ist, als man vorab annehmen könnte. Doch man kann diesen Mechanismus des Vergessens vielleicht abschwächen, indem man den didaktischen Film nicht als in sich geschlossenes Informationselement einsetzt, sondern als demonstratives Hilfsmittel im Verlauf einer Unterrichtsstunde oder Diskussion, als deren integraler Bestandteil er fungiert. Und dies deshalb, weil sich der Film in diesem zweiten Fall einem Kontext einfügt, der tatsächlich zur realen Welt des Subjekts gehört.

Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger