

Jean Deprun

Das Kino und die Identifikation

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/185>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Deprun, Jean: Das Kino und die Identifikation. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 13 (2004), Nr. 1, S. 170–175. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/185>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Jean_Deprun_Das_Kino_und_die_Identifikation.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Jean Deprun

Das Kino und die Identifikation*

Die religiöse Funktion des Kinos

Wenn sich die Moral zur Religion verhält wie die Arbeit zum Geschenk oder die Eroberung zur Gnade, dann ist das Kino für den Sport, was die Religion für die Moral. Alle Zwischenstufen bleiben im Übrigen möglich. Das Stadion kann zum Zirkus verkommen; der Zuschauer eines Fußballspiels nimmt, ebenso wie der Filmzuschauer, eine religiöse Haltung ein; er vereinigt sich mit dem Helden, der vor seinen Augen kämpft, fühlt sich an dessen Niederlage schuldig und triumphiert, wenn dieser triumphiert; das Ganze ohne eigene Beteiligung oder Risiko, lediglich dank der identifizierenden Macht des Blicks. Dies macht jedoch nur einen sekundären Aspekt des Sports aus: Man kann sich ohne Mühe vorstellen, dass dieselben Athleten ihren Kampf mitten in einem leeren Stadion austragen. Was aber wäre ein Film, den man vor blinden Augen vorführte?

Mehr noch als das Theater oder der Sport erfordert das Kino eine religiöse Haltung. Wir wollen darunter jegliche *Technik der Identifikation* verstehen. Religiös ist jedes Ritual, das mich mit Gott vereint, das die Grenzen überschreitet und mich zu seinem Sohn oder seinem Abbild macht. Doch man muss auch die Stätte vorbereiten, um seinen Gott gebührend zu empfangen. Deshalb braucht jede Opferhandlung zwei Phasen: Reinigung, Vereinigung; Tod des bisherigen Menschen, Auferstehung des Erwählten. Am Ende des Dramas wird ein neuer Mensch geboren. «Ich bin es nicht mehr, der lebt...» Dieser eleusische Rhythmus von Sterben und Geburt, vom Eintauchen ins Dunkle und von glückhafter Visitation: Das Kino hat ihn auf seine Weise aufgenommen. Es sichert den Fortbestand der religiösen Werte, die das Theater verraten hat.

Geboren aus dem Kult, hat sich das Theater heute davon gelöst. Bestenfalls fungiert es noch als staatlicher Kult, als Selbstdarstellung, welche die Gruppe für sich inszeniert. Die Form des Theatersaals zwingt uns dazu, zu sehen und gesehen zu werden, und schreibt so die Herrschaft der Anderen über uns fest. Man kleidet sich festlich, man streift sich die gesellschaftliche Uniform über, man rüstet sich wie für einen Wettkampf. Nirgendwo sonst sind die Tabus des-

* [Anm. d. Hrsg.:] Ursprünglich erschienen unter dem Titel „Cinéma et identification“ in: *Revue internationale de filmologie* 1,1 (1947), S. 36-38.

potischer. 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. Es besteht keine Hoffnung, hier einen reinen Ort für Gott zu schaffen.

Das Theater hat Verrat an der ersten Phase begangen, der Vorbereitung der Stätte, an der das Opfer sich vollziehen soll; und zugleich wurde auch die zentrale Phase, der Akt der Auferstehung, durch diesen Verrat korrumpiert. Eine allzu geräumige, allzu breite Bühne zwingt den Blick, sich auf bestimmte Dinge zu konzentrieren, andere zu vernachlässigen. Dies raubt ihm die Fähigkeit zur Identifikation, er verkommt zur Kritik. Diese Form der Wahrnehmung hindert uns am Sehen. Das Auge muss, auf sich selbst gestellt, ein allzu reiches Feld überblicken, um nachträglich ein Zentrum zu bestimmen, das allein zu schwach wäre, um sich vom Hintergrund abzuheben: Der Blick verausgibt und verirrt sich. Man kann nicht gleichzeitig geben und empfangen; unsere Identifikation wird durch unsere Aktivität blockiert. Der Gott, den wir suchen, tritt nicht in uns ein. Der Schauspieler auf der Bühne identifiziert sich, aber der Saal folgt ihm nicht. Die Haltung des Zuschauers bleibt ganz *aufs Spektakel gerichtet*.

Realistische und spektakuläre Haltung

Im Gefolge von *Bernard-Leroy* definiert *Janet* das Spektakuläre bekanntlich so:

Wenn wir eine realistische Haltung einnehmen, wenn wir im richtigen Leben eine Straße hinuntergehen, dann kümmern wir uns vor allem um den materiellen Gehalt unseres Tuns, [...] darum, wie es sich auf die Dinge der Außenwelt auswirken wird. Eine Geste kann uns dazu bringen, jemand anzurempeln oder ihm auszuweichen, eine andere, eine Scheibe einzuwerfen. Um solche Handlungen mit äußerer Wirksamkeit optimal zu kontrollieren, verbinden wir sie mit allen möglichen Komplikationen, Verzögerungen und Verbesserungen. [...] In der Wahrnehmung der Menschen um uns herum spielen diese Anfänge unserer Handlungen eine noch größere Rolle. Ein anderer Mensch ist für uns immer ein Mann, eine Frau oder ein Kind, ein Freund oder ein Feind. [...] In seiner Gegenwart begehen oder entwerfen wir spezifische Handlungen, sexuelle, aggressive, abwehrende [...]. Schließlich entwickeln wir auch Gedanken über Gegenstände oder Personen, Gedanken, die wir

bereit sind, unseren Nächsten mitzuteilen, [...] und wir empfinden in diesem Zusammenhang eine ganze Palette von Gefühlen.¹

Dieser Gruppe von Haltungen und sekundären Reaktionen, die unser Bewusstsein in der Realität bestimmen, steht die Teilhabe am Spektakel gegenüber.

In diesem Zustand entfällt ein wichtiger Teil unserer sekundären Handlungen. Wir strengen uns nicht mehr an, unseren Spaziergang zu einem gelungenen Erlebnis zu machen. [...] Wir geben uns keine Mühe mehr, das Anrempeln anderer Passanten zu vermeiden oder einen Bekannten zu grüßen. [...] Allerdings behalten wir eine letzte Gruppe unserer Sekundärhandlungen bei: Wir sind nach wie vor bereit, unserem Nachbarn oder uns selbst Achtung entgegen zu bringen, [...] wir sind bereit, die Gefühlsregungen des Publikums zu teilen, mit ihm zu applaudieren oder zu pfeifen [...]. Die Teilhabe am Spektakel impliziert ein Verhalten, dessen sekundäre Elemente unvollständig und auf gewisse soziale und persönliche Reaktionen reduziert sind.²

Eine solche Haltung schließt *die Identifikation* aus. So reduziert sie ist, die Kontrolle über unser Handeln ist nach wie vor gegeben. Man bleibt *auf der Hut* und *in der Distanz*. Die *Funktion des Realen*, weit davon entfernt, sich abzuschwächen, reichert sich an und kompliziert sich; man bleibt sich des *Gegenstandes* bewusst. Im Angesicht des Spektakels bleibt man sich selbst; ich spiele mit dem Gegenstand, weit entfernt davon, in ihm aufzugehen; und ich erkläre ihn, was seine magische Wirkung betrifft, für *harmlos*. Verringere ich meine Abwehr, dann nur, weil ich mich keiner Gefahr ausgesetzt sehe. Kein Eindringen ist zu befürchten. Das Zuschauerbewusstsein lässt sich herbei, aber es gibt sich nicht hin. Im Gegenteil: Im Theater verhindern das Lachen und die Tränen die Identifikation und verneinen sie. Lache ich, dann verlange ich, dass mein Nachbar lacht wie ich. Ich will, dass er am Spiel teilnimmt, weil ich weiß, dass es sich um ein Spiel handelt und dass alle mitmachen müssen, um die Illusion auf Armeslänge zu halten. Ich entscheide darüber, ob ich mich auf die Illusion einlasse, und ich weiß, dass ich sie frei gewählt habe und jederzeit widerrufen kann. Weit davon entfernt zu lachen, weil ich zum Narren gehalten wurde, lache ich, um es nicht zu werden: Meine Gefühle sind die eines Komplizen.

1 Vgl. P. Janet, *De l'angoisse à l'extase*, Band II, S. 174–175.

2 Ibid., S. 175–176.

Die Phasen der Faszination

Die filmische Haltung, oder besser: der filmische *Zustand*, schließt jede Komplizenschaft aus. Eigentlich handelt es sich nicht einmal um eine richtige Haltung. Man verlangt von mir nur, dass ich mich verliere. Kein Zurückschrecken, kein Auf-der-Hut-Sein; ich distanzriere mich nicht mehr, ich verteidige mich nicht mehr, ich höre auf, eine *Haltung* zu haben. Im Theater blieb ich noch ich selbst, spielte noch meine Rolle. Hier danke ich ab und entledige mich meines Ichs. Ich entziehe mich den Blicken, die mich zwingen, meine Form zu wahren und auf ihre Erwartungen einzugehen. Niemand sieht mich, und ich sehe niemanden. Niemand setzt mehr seine Hoffnungen oder Befürchtungen in mich; ich bin jede Verantwortung los. Ich habe die Gegenwart, die ich war, und die Vergangenheit, die ich bin, beiseite gelegt und gleichsam in Klammern gesetzt. Weil er kreisförmig war, setzte der Theatersaal jeden den Blicken aller aus. Im Kino hingegen folgen meine Augen ohne Furcht einem Weg, den mir keiner verwehrt. Die Nacht, die mich umgibt, wird mich nicht im Stich lassen; als verlässliche Wächterin schützt sie mich bis zum Schluss. Der Schatten im Theater war temporär, bedroht, treulos. Im Kino hingegen verleiht er meinen wehrlosen Händen Sicherheit. Man darf eintreten, ich lasse bitten.

Man kommt: Ich brauche den Besucher nicht zu führen. Er kennt den Weg, weiß, wohin er geht. Das filmische Bild verlangt keine Anstrengung der Wahrnehmung. Es kommt fertig wahrgenommen und geordnet an. Ich weiß, was wichtig ist; ich muss keinen Beitrag leisten zu dem Bild, das mich erfüllt. Wunderbare Passivität, einzigartig im geistigen Leben. Im Traum oder in der Halluzination blieb das Bild noch mein Werk; ich hielt es auf Distanz, ich wurde von ihm zum Narren gehalten und war sein Komplize. Ich konnte nicht wirklich daran Gefallen finden, weil ich zu gut wusste, woraus es bestand, zu gut wusste, dass ich alles selbst hineingelegt hatte. Das Bewusstsein, das träumt, ist *von sich selbst* fasziniert. Im Kino werde ich von außen in Bann geschlagen.

Ein *Ding* kann nicht faszinieren; den Dingen gibt man nach. Nur die Liebe fasziniert und unterwirft uns. Jede Suggestion beruht nach Freud auf einer erotischen Bindung. Der Hypnotiseur nimmt auf magische Weise den Platz des Furcht erregenden Vaters oder der geliebten Mutter ein. Entsprechend unterschied Ferenczi zu Recht, wie Freud festhält, zwei Arten der Hypnose: «eine schmeichlerische, begütigende, die er dem Mutter Vorbild, und eine drohende, die er dem Vater zuschrieb.»³ Die eine wie die andere lassen den archaischen

3 Freud, Sigmund (1974) Massenpsychologie und Ich Analyse [1921]. In: *Studienausgabe. Band IX*. Frankfurt: S. Fischer, S. 118.

Urgrund des Seins zu Tage treten. Im einen wie im anderen Fall kommt die Identifikation zum Tragen: «Von der Verliebtheit ist es offenbar kein weiter Schritt zur Hypnose. [...] Dieselbe demütige Unterwerfung, Gefügigkeit, Kritiklosigkeit gegen den Hypnotiseur wie gegen das geliebte Objekt. [...] Kein Zweifel, der Hypnotiseur ist an die Stelle des Ichideals getreten.»⁴ Die materiellen Mittel, derer man sich derzeit bedient, um die Hypnose einzuleiten, haben nur den Wert eines Vorwandes. Natürlich kann man das Subjekt zum «Fixieren eines glänzenden Gegenstandes» auffordern (und wie kann man dabei nicht an die Leinwand denken, diesen leuchtenden Fleck in der Nacht des Kinos?). In Wirklichkeit aber «dienen diese Verfahren nur der Ablenkung und Fesselung der bewussten Aufmerksamkeit. Die Situation ist die nämliche, als ob der Hypnotiseur der Person gesagt hätte: «Nun beschäftigen Sie sich ausschließlich mit meiner Person, die übrige Welt ist ganz uninteressant.»⁵

Die Leinwand spielt eine analoge Rolle in der Entstehung der filmischen Hypnose. Aber sie spielt nicht nur diese Rolle und dient in der Faszination durch den Film zugleich als direktes Objekt und als Hilfsobjekt.

Die Identifikation nach dem Sein und nach dem Tun

Im Freudianismus weist die Identifikation zwei Wertigkeiten auf. Sie ist regressiv und morbid, soweit sie das *Sein* des Objekts betrifft, und sie ist fruchtbar und progressiv, wenn sie sich auf die Ebene des Tuns erstreckt.⁶ Das männliche Kind sieht im Vater den *Garanten* seiner zukünftigen Männlichkeit oder aber das *Hindernis* für seine gegenwärtige Liebe zur Mutter. Wenn sich der Ödipuskomplex auf normale Weise auflöst, verhält sich der Sohn seinerseits wie ein Mann, löst sich von der Mutter ab und beginnt dem Vater zu gleichen. Gelingt es nicht, den Komplex aufzulösen, wird sich der Sohn auf magische Weise mit dem Vater identifizieren, ihn zum Über-Ich erheben und die Energien, die durch den Konflikt gebunden sind, in einer selbst bestrafenden Entladung gegen sich wenden. Im Allgemeinen kompensiert man den Verlust eines geliebten Wesens auf magische Weise, indem man unter dem Einfluss des *Lustprinzips* das Bild dieses Wesens in sich selbst errichtet. Die Identifikation im Modus des Tuns entsteht demnach aus einem Verzicht auf den unmittelbaren Genuss und aus dem Annehmen der

Ibid., S. 107.

5 Ibid., S. 117.

6 Diese Unterscheidung findet sich nicht *expressis verbis* bei Freud. Einen Hinweis in diese Richtung enthält aber *Massenpsychologie und Ich Analyse*, S. 98–99, und bildet den grundlegenden Text zu dieser Frage; hinzuziehen kann man auch *Trauer und Melancholie*.

Lebensaufgabe. Sie löst eine Reihe von positiven Handlungen aus und richtet sich nach *außen*. Die Identifikation nach dem Modus des Seins hingegen ist wesentlich regressiv. Entstanden aus einer morbiden Bindung an die unmittelbare Wollust, lässt sie die archaischen Mechanismen der oralen Libido wieder auferstehen, mittels derer man sich das geliebte Wesen einverleibt. Es handelt sich um einen narzisstischen Rückzug auf sich selbst, eine Rückkehr zu infantilen Formen des Eros. Dieser Rückzug schlägt sich nicht im Verhalten nieder, kommt aber auf magische Weise im Traum und im Symptom zum Ausdruck.

Muss man auch die filmische Identifikation auf ihn zurückführen? Ohne konkreteren Untersuchungen vorzugreifen, wollen wir zwei Argumentationslinien vorschlagen.

Der *Rahmen* der filmischen Hypnose ist wesentlich regressiv. Eine nächtliche, mütterliche Welt, in der die Aufmerksamkeit für das Reale nachlässt, eine Atmosphäre, die derjenigen der Mysterienkulte analog ist: All das trägt bei zur Entstehung eines Klimas, das man, je nach dem eigenen Wertsystem, als wundersam oder als infantil bezeichnen kann.

Der *Inhalt* der Identifikation, der noch nicht richtig untersucht ist, umfasst ebenfalls archaische Aspekte. Wie *Cohen-Séat* festhält, identifiziert sich der Zuschauer genau genommen nicht nur mit Personen des eigenen Geschlechts. Handelt es sich, im Zusammenhang mit der regressiven Haltung, um eine Rückkehr zur narzisstischen Objektwahl? Man wird dagegen die Aktivität, die Mobilität, das Leben des filmischen Bildes ins Feld führen; man wird auf die Stars verweisen, die neue Menschentypen erschaffen. Doch diese Dinge unterstützen nur unsere These. Ein Bild positiven Gehalts kann man sich auch auf regressive Weise aneignen. Es mag sich zwar auswirken, aber nicht im Sinn eines effektiven Fortschritts und auch nicht im Sinn der Intentionen, die an seinem Ursprung standen. Vielmehr erhört das filmische Bild den narzisstischen Wunsch nach Unverwundbarkeit, den kindlichen Glauben an die Allmacht der Wünsche. Darin liegt sicherlich die Ambivalenz dieses Bildes. Wird es als hypnotisches Spektakel dargeboten, so verliert es seine ursprüngliche Kraft und Bedeutung. Das Subjekt wird im temporären Zustand der Regression nur das auswählen, was verspricht, der Regression Dauer zu verleihen. Zwischen filmischer Haltung und Filmbild besteht demnach ein Widerspruch. Dieser Widerspruch ist nicht nur dem Kino eigen. Jedes Heilverfahren, das auf *Lenkung* beruht, strauchelt darüber. Die psychoanalytische Behandlung überwindet den Widerspruch, indem sie die Wirkung psychischer Kräfte dazu verwendet, ihre Wirkung zu verunmöglichen. Gibt es im gleichen Sinn auch eine filmische *Übertragung*? Künftige Forschungen sollten sich, wie uns scheint, die Bestimmung einer solchen Übertragung zur Aufgabe machen.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger