

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Das Gesicht im Film / Filmologie und Psychoanalyse

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/188>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Das Gesicht im Film / Filmologie und Psychoanalyse*, Jg. 13 (2004), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/188>.

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.

montage/av

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

13/1/2004

Das Gesicht im Film/
Filmologie und Psychoanalyse

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	4
<i>Joanna Barck und Wolfgang Beilenhoff</i> Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen Eine Einleitung der Gastherausgeber zum Themenschwerpunkt «Das Gesicht im Film»	6
<i>Jacques Aumont</i> Der porträtierte Mensch	12
<i>Wolfgang Beilenhoff</i> Affekt als Adressierung Figurationen der Masse in PANZERKREUZER POTEMKIN	50
<i>Karl Sierek</i> Eye-Memory und mimische Entladung Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild	72
<i>Joanna Barck</i> Den Film aufs Gesicht projizieren Terayamas Gesichter des Sekundären	90
<i>Vinzenz Hediger</i> Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie	112
<i>Cesare Musatti</i> Kino und Psychoanalyse	126
<i>Cesare Musatti</i> Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden	144
<i>Serge Lebovici</i> Psychoanalyse und Kino	160

<i>Jean Deprun</i> Das Kino und die Identifikation	170
<i>Jean Deprun</i> Kino und Übertragung	176
Zu den Autoren	182
Impressum	184

Editorial

«Das Gesicht im Film» und «Filmologie und Psychoanalyse» – mit diesen Themen beschäftigt sich diese Ausgabe der *montage/av*. Das Dossier «Das Gesicht im Film» knüpft an aktuelle Fragestellung in der Filmwissenschaft an, während wir mit dem Themenschwerpunkt «Filmologie und Psychoanalyse» eine filmtheoretische Diskussion, die in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren in Frankreich und Italien geführt wurde, in deutscher Übersetzung zugänglich machen.

Die Texte zum «Gesicht im Film» kreisen um ein Phänomen, dessen theoretisch-kritische Aufarbeitung – so der Befund von Joanna Barck und Wolfgang Beilenhoff, den Gastherausgebern dieses Themenschwerpunktes – erst seit wenigen Jahren systematisch in Angriff genommen wird. In ihrem einleitenden Text situieren sie die nachfolgenden Beiträge im Kontext der gegenwärtigen Debatte und weisen auf die Problemstellung der sekundären Inszenierung des Gesichts hin, das es nicht mehr auf seine Innerlichkeit hin zu befragen, sondern als Projektionsfläche zu analysieren gilt.

Jacques Aumont zeichnet in «Der porträtierte Mensch» die Transformationen nach, die das Gesicht im europäischen Film seit dem Zweiten Weltkrieg durchlaufen hat, wobei die mediale Inszenierung sowie die vielfältigen Ausformungen und Einsatzmöglichkeiten des Gesichts deutlich werden. Wolfgang Beilenhoff untersucht in «Affekt als Adressierung», wie Sergej Eisenstein in *BRONENOSEC POTEMKIN* (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, UdSSR 1925) das Gesicht als Zeichen des Singulären auflöst und als universalen Signifikanten verwendet, um der Opposition zwischen Individuum und Masse zu entkommen. Karl Sierek zeigt in «Eye-Memory und mimische Entladung» anhand von *TWO SECONDS* (USA 1932, Mervyn Le Roy), dass sich die Bildanalysen von Aby Warburg auch für die Filmwissenschaft zur Historisierung der Gesichtsdarstellung eignen. Joanna Barck geht in «Den Film aufs Gesicht projizieren» der Funktion der Maske in Terayama Shûjis Film *DE'NEN NI SHISU* (*STERBEN AUF DEM LAND*, Japan 1974) nach, die eine Lesbarkeit der Gesichter verhindere und einen veränderten Modus der Filmrezeption herausfordere.

Das Dossier «Filmologie und Psychoanalyse» führt die Auseinandersetzung mit der Filmologie-Bewegung der späten vierziger und fünfziger Jahre fort, die mit Frank Kesslers kommentierten Übersetzung von Etienne Souriaus grundlegendem Text «Die Struktur der filmischen Universums und das Vokabular

der Filmologie» in der Ausgabe 6/2/1997 dieser Zeitschrift begonnen hatte und im Themenschwerpunkt «Filmologie und Psychologie» in der Ausgabe 12/1/2003 fortgesetzt wurde. Die Textauswahl in dieser Ausgabe erkundet nun die Berührungspunkte zwischen der Filmologie-Bewegung und der Psychoanalyse. Die fünf Texte von Cesare Musatti, Jean Deprun und Serge Lebovici geben einen Überblick über die verschiedenen Ansätze, die Psychoanalytiker im Umfeld der Filmologie entwickelten. Musatti überwindet in «Kino und Psychoanalyse» die Freudsche Scheu vor dem Kino und beschäftigt sich mit dem Nutzen des Kinos für die psychoanalytische Praxis, während er in «Die psychischen Prozesse, die vom Kino aktiviert werden» aufgrund eines weitgehend identischen klinischen Materials die Wirkungsweise des Kinos auf theoretische Begriffe bringt. Jean Deprun bezieht sich auf zwei Schlüsselbegriffe der Psychoanalyse, den Begriff der Identifikation und den Begriff der Übertragung, und geht unter anderem der Frage nach, inwiefern der Film therapeutische Wirkung haben kann. Serge Lebovici schließlich untersucht die Analogie zwischen dem Film und dem psychoanalytischen Verständnis des Traums. Nimmt Lebovici damit ein zentrales Thema der psychoanalytischen Filmtheorie der siebziger Jahre vorweg, so gilt dies, wie Vinzenz Hediger in seinem Einleitungssatz darlegt, in vergleichbarer Weise auch für die Arbeiten der anderen Autoren, insbesondere für die Texte von Cesare Musatti. Was bei Metz, Baudry und anderen zum wirkungsmächtigen filmtheoretischen Paradigma werden sollte, war in den Arbeiten der Psychoanalytiker, die sich im Umkreis der Filmologie bewegten, in seinen Grundzügen bereits angelegt.

Unser besonderer Dank gilt Francesco Casetti und dem Herausgeberkomitee von *Ikon* für die großzügige Gewährung der Rechte für Übersetzung und Abdruck der Texte von Lebovici und Deprun, die ursprünglich in der *Revue internationale de filmologie* publiziert wurden.

Joanna Barck und Wolfgang Beilenhoff

Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen

Eine Einleitung der Gastherausgeber

Nach dem Gesicht im Film zu fragen, implizierte lange Zeit entweder die Hinwendung zum Stargesicht oder mündete in eine traditionelle Interpretation des Gesichts als physiognomisch und psychologisch bestimmbare Ausdrucksfläche. Als solche war das Gesicht nicht nur attraktiv oder charakttervoll, sondern vor allem auch moralisierbar. Der mimische Ausdruck des Gesichts, nicht selten durch seine spezifische Physiognomie unterstützt (vgl. Campe/Schneider 1996; Löffler 2003), diente nicht nur dem Stummfilm zur Charakterisierung der Figur. Doch insbesondere dort schien das mimisch bewegte Gesicht besonders prädestiniert, die Tiefen und Untiefen einer dem bloßen Auge ansonsten verborgenen Seele wieder auszuloten. Auch Béla Balázs' 1923 geschriebene Filmabhandlung *Der sichtbare Mensch* situiert das filmische Gesicht in dem seit der Spätaufklärung kontinuierlich reflektierten Gesichtsdiskurs, indem die Unmittelbarkeit und Echtheit eines Gesichtsausdrucks proklamiert wird. Balázs' Filmtheorie muss an dieser Stelle als grundlegender Beitrag für die spätere Auseinandersetzung um die komplexe Rolle des Gesichts innerhalb der Kommunikations- und Wahrnehmungstheorien gewürdigt werden.¹ Hervorzuheben ist dabei die ästhetische Dimension, in der Balázs die filmische Physiognomie auslotet.

War für Balázs das Gesicht vor allem noch lesbar und dechiffrierbar, so ist es für Jacques Aumont bereits eine Kommunikationsfläche, die durch bestimmte Inszenierungsverfahren seine Bedeutung erlangt. In seinem Buch *Du Visage au Cinéma* (1992), dessen Kapitel «L'Homme Portrait» in diesem Heft als Übersetzung vorliegt, hat Aumont zum ersten Mal eine systematische Untersuchung des Phänomens Gesicht unternommen. Seither wächst das Interesse am medialisierten Gesicht und seinen Funktionen beständig und mit ihm nicht nur die

1 In diesem Kontext ist auf Hermann Kappelhoffs Aufsatz «Unerreichbar, unberührbar, zu spät Das Gesicht als eine kinematographische Erfahrung» hinzuweisen, der in der nächsten Ausgabe der *montage/av* zum «Gesicht im Film» erscheinen wird und Balázs' Filmtheorie in Bezug auf das filmische Gesicht genauer thematisiert.

Anzahl an entsprechenden Kunstwerken und Filmen,² sondern auch die der damit korrespondierenden (film-)wissenschaftlichen Diskurse.³ Die theoretisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Gesicht setzt verhältnismäßig spät ein, bedenkt man, dass das Gesicht sowohl in der bildenden Kunst als auch im Film in den 1960er Jahren stark thematisiert wurde. Man denke dabei an Ingmar Bergmans ANSIKTET (DAS GESICHT, S 1958) und PERSONA (S 1966), oder an Arnulf Rainers «Gesichts-Übermalungen», in denen sich bereits eine hohe Sensibilität für die Gesichtsproblematik und die Folgen der vielfältigen Medialisierungen feststellen lässt.⁴ Die dort beginnende Reflexion über das Gesicht führte zu einer wachsenden Zahl von Analysen visueller Kommunikationsstrukturen und ihren gesichtsdominanten Strategien.

Die enorme Konjunktur, die das Gesicht seit den 1960er Jahren bis heute verzeichnen kann, spiegelt sich wider in den Begriffen der *facialen Kommunikation* und der *facialen Gesellschaft*, in der das Gesicht selbst zum Medium der Informationssteuerung wird. «Wir leben in einer facialem Gesellschaft, die ununterbrochen Gesichter produziert. Das Menschengesicht erweist sich als «Maß aller Dinge», hebt Thomas Macho 1996 in der Zeitschrift *Ästhetik & Kommunikation* hervor (1996, 26).⁵ Mit Rekurs auf Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* (1971, 462) führt er aus: «gerade im Zeitalter der Enttäuschung humanistischer Hoffnungen – während «der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein *Gesicht* im Sand» – hat sich eine Art von universaler Physiognomik durchgesetzt, die den Aufbau der immergleichen Ordnung (Punkt-Punkt-Strich-Strich) selbst an entlegensten Stellen provoziert.» (Macho 1996, 26) Eine solche Ordnungsstruktur als «universale Physiognomik» zu bezeichnen, setzt einen grundlegenden Verzicht auf die Bedeutsamkeit und Tiefenstruktur eines Gesichts voraus, das die Bewegung einer wie auch immer gedachten Seele widerspiegeln würde. In dieser veränderten Auffassung steht das Gesicht nicht mehr als ein Feld humanistischer Einschreibungen zur Verfügung, deren Berechtigung nur aus der Annahme eines geschlossenen Menschenbildes resultieren konnte. Vielmehr rückt die bloße Grundstruktur des Gesichts an die Stelle der tieferschichtigen Signifikanz eines individuellen Gesichts. Was bleibt, ist das Prinzip der Gesichtshaftigkeit. Und aus einem sol-

2 Stellvertretend seien hier zwei Arbeiten genannt, die sich explizit mit der Gesichtsthematik auseinandersetzen: der Film FACE/OFF von John Woo (USA 1997) und Rosemarie Trockels Plakat bzw. Fotoarbeit «Beauty» (1995).

3 Drei maßgebliche Publikationen sind in diesem Zusammenhang hervorzuheben: Gläser/Groß/Kappelhoff 2001, Blümlinger/Sierek 2002 und Löffler/Scholz 2004.

4 Vgl. hierzu u.a. Derenthal 2002, 27–31.

5 Der vollständige Titel der Ausgabe lautet «Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft».

chen Prinzip leiten Gilles Deleuze und Félix Guattari die Macht des Gesichts ab, das heißt, seine Fähigkeit, jede Form mit seiner spezifischen Struktur zu okkupieren und auf dieser Basis die visuelle Kommunikation zu <vergesichtlichen>. Laut Deleuze und Guattari ist das Gesicht ein System «Weiße Wand-Schwarzes Loch», das unaufhörlich Gesichtseinheiten produziert: «In diesem Sinne wird nicht nur der Mund, sondern auch die Brust, die Hand, der ganze Körper und auch das Werkzeug selber <mit einem Gesicht versehen.>» (1997, 240) Und an einer anderen Stelle: «Im Kino gibt es Großaufnahmen von Messern, Tassen, Uhren oder Wasserkesseln, aber auch von einem Gesicht oder dem Teil eines Gesichts. Griffith: der Wasserkessel sieht mich an.» (ebd.)

Diese für die Problemstellung des Themenschwerpunkt relevante Verschiebung in der Gesichtsrezeption, die statt nach der Innerlichkeit zu fragen, das Gesicht als Projektionsfläche analysiert, verweist auf die Bedeutung seiner medialen Inszenierung: denn das Gesicht wird hier als ein vermitteltes Gebilde begriffen, dessen Aussagefähigkeit untrennbar mit einer Analyse seiner Inszenierung verbunden ist. So zum Beispiel bei den Beschreibungen des Gesichts von Greta Garbo, die Roland Barthes in *Mythen des Alltags* 1957 unternimmt: «Es ist kein gemaltes Gesicht, es ist ein gipsartiges Gesicht, an der Oberfläche verschlossen durch die Farbe und nicht durch seine Linien. In diesem zugleich verletzlichen und kompakten Schnee sind allein die Augen – schwarz wie seltsames Fruchtfleisch, doch keineswegs expressiv – zwei ein wenig zitternde Verletzungen.» (1970, 73) Ein anderes, zeitgenössisches Beispiel drängt sich als Antwort auf die veränderte Gesichtsrezeption auf: der Film *FACE/OFF* (USA 1996, John Woo), in dem das chirurgisch abgetrennte Gesicht des Protagonisten als eine Matrix in sterilisierender Flüssigkeit aufbewahrt wird, bevor man sie dann schließlich einem neuen <Träger> überstülpt: «Man schlüpft eher in ein Gesicht hinein, als daß man eines besitzt.» (Deleuze/Guattari 1997, 243) Bezeichnend für beide Beispiele ist, dass die Frage nach der Identität und Individualität der Protagonisten nicht mehr über eine Aufladung des Gesichts mit tiefenpsychologischer Bedeutung vorgenommen wird. Vielmehr wird auf eine deutliche Konterkarierung der Physiognomik und der damit zusammenhängenden Vorstellung von der Lesbarkeit des Gesichts gesetzt.

Eine solche Gesichts-Rhetorik reflektiert nicht nur die Inszenierungsmodi des Gesichts, sondern auch die grundsätzliche Fiktion eines <natürlichen> und in diesem Sinne eines <primären> Gesichts, das ungetrübt seine Wahrheit ausstellen würde. Damit entfaltet sie gleicherweise eine veränderte faciale Kommunikationsordnung, in der das Gesicht in rekursiven Selbst- und Re-Inszenierungen widergespiegelt wird. Vor diesem Hintergrund betrachtet zielt die dem Themenschwerpunkt vorangestellte Frage nach dem Gesicht im Film auf die

semantischen und diskursiven Konstitutionen, deren Verfahren wir als *sekundäre Inszenierungen* bezeichnen.

Ein kurzer Seitenblick auf das sogenannte *Attraktionsgesicht* im frühen Film wirft ein interessantes Licht auf die heutige Gesichtsproblematik. Das Gesicht bildete seit den kinematographischen Anfängen eine omnipräsente Phänomen im Film, wobei die Tatsache seiner Inszenierung – anders als in der frühen Fotografie – selbst ausgestellt wurde. Hier begegnet man einer Gesichtsdarstellung, die die spätere Überkodierung und Semantisierung in Ansätzen erahnen lässt. Tom Gunning (1986) und Frank Kessler (2002) machen in ihren Untersuchungen deutlich, welche Stationen einer medialen Performanz das Gesicht durchlaufen musste, um das zu werden, was es heute für uns ist: eine spezifische Bedeutungsfläche, auf die wir in unserer medial gesteuerten Kommunikation nicht mehr verzichten wollen. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die Entwicklung der Groß- und Nahaufnahmen, so kann man durchaus konstatieren, dass sie von Anbeginn an prädestinierte Einstellungsgrößen für das Gesicht im Film waren,⁶ womit sie das Gesicht formal in die Nähe der Porträts rückten – aber mit einem großen Unterschied im Ergebnis. Betrachtet man zum Beispiel die Großaufnahmen in dem frühen Film *LES TROIS FLACONS DE GRIBOUILLE* (mit dem französischen Komiker André Deed; I 1910), so ist das Gesicht hier weder eine lesbare physiognomische Fläche, noch eine *Persona* des Porträts, in der sich Individualität und Idealität zu einem gültigen Ausdruck verbinden, noch eine «natürliche» Erscheinung: Es ist zu aller erst ein Ereignis, oder wie Kessler es formuliert, ein «*Attraktions-Gesicht*». Und als solches stellt es sich selbst in der Vergrößerung und Vergrößerung seiner Grimassen als etwas aus, das erst durch die mediale Überformung komisch, grotesk und interessant, mit anderen Worten: sehenswert wird. Was hier eine Inszenierung erfährt, ist das Gesicht als «groteskes Schauspiel, als technische oder mimische Attraktion, Spektakel der Nähe, Bild des Fremdartigen oder Fremden, als staunenswertes und erstaunliches Gegenüber» (Kessler 2002, 74f.). Bemerkenswert ist auch der Widerspruch, der der Darstellung bereits eingeschrieben ist. So orientiert sich die formal-ästhetische Inszenierung des Gesichts in den Großaufnahmen deutlich an der des klassischen Porträts. Man sieht den Protagonisten in Brusthöhe (Nahaufnahme) und vor einem beruhigenden, symmetrisch ornamentierten Stoffbanner situiert, das nicht mit dem Hintergrund der vorherge-

6 Als «Vorbereiter» der filmischen Nah- und Großaufnahme muss insbesondere Georges Dumeny betrachtet werden, der als Assistent von Etienne J. Marey – den Gunning als den „einflussreichsten wissenschaftlichen Vorvater des Films« (2002, 49) bezeichnet – das Gesicht als bewegtes Brustbild bereits in die Chronophotographie einführte. Zu der Legende, Griffith sei der «Erfinder» der Großaufnahme und damit der des Gesichts im Film vgl. Gunning 2002, S. 23ff.

henden Aufnahmen übereinstimmt. Doch anderes als im repräsentierenden Porträt bebt das Gesicht des Darstellers in unziemlichen Zuckungen, bis im dramatischsten Moment sogar der Oberkörper aus der, selbst unbewegten, Kameraeinstellung herausfällt, um in der Bildperipherie in unbändiges Gelächter auszubrechen. Ein solches ›Gesichts-Betragen‹ will nichts erzählen, individualisieren oder normalisieren – es will vielmehr seine filmische Inszenierung ausstellen. Und dies nicht zuletzt deswegen, weil sie das Gesicht unverhüllt zum bloßen Objekt und Zweck eines Amusements macht, das Menschlichste am Menschen – sein beredtes Gesicht – als das nicht minder Gemachte entlarvt (vgl. Gunning 2002, 52–60).

«Inzwischen wirkt nichts alltäglicher als ein Gesicht», resümiert Macho (1996, 26). Ein Film ohne Gesichter? – kaum vorstellbar. Und dennoch oder gerade weil das Gesicht so selbstverständlich geworden ist, muss erneut nach seiner Funktion und seinen Inszenierungen gefragt werden – dabei kommt dem Phänomen der *sekundären Inszenierung* hier ein besonderer Stellenwert zu.⁷

Den Anfang unserer Analysen macht eine Übersetzung des Kapitels «L’Homme Portrait» («Der porträtierte Mensch») aus dem eingangs erwähnten Buch *Du Visage au Cinéma* von Jacques Aumont. Seine Reflexionen beschreiben das Gesicht als einen Kommunikationsträger, der durch seine Inszenierungsgrade universelle Einsatzmöglichkeiten bietet. «Könnte es eine schönere Rolle für das Filmgesicht geben, als die des menschlichen Gesichts?», fragt Aumont und liefert damit einen vorausweisenden Ansatz für unsere, über zehn Jahre später gestellte Frage nach der sekundären Inszenierung des Gesichts im Film. Die von Aumont angesprochenen Gesichts-Phänomene spiegeln sich in den aktuellen Debatten und schließlich auch den hier versammelten Texten wider. Zwei Schnittstellen zu den Texten von Wolfgang Beilenhoff und Joanna Barck bieten Aumonts Überlegungen zu dem «Gesicht der Menge» und dem Gesicht in der Maskierung bzw. Porträtierung. So analysiert Beilenhoff am Beispiel des sowjetischen Films die Transkription von Individualgesichtern auf den Körper der Masse, wohingegen Barck die Frage nach der sekundären Inszenierung des Gesichts aus der Störung seiner ›Menschlichkeit‹ heraus stellt. Die Neuperspektivierung der Gesichtsrhetorik in der Großaufnahme im Kontext von Bewegungsbild und Gedächtnisleistung, die Karl Sierek mit Rekurs auf Aby Warburg unternimmt, finden sich in Aumonts materialreicher Analyse als Ansätze wieder.

7 Der Schwerpunkt resultiert aus den Untersuchungen der Projektgruppe *Das Gesicht im Film*, die im Rahmen des Kölner Forschungskollegs «Medien und kulturelle Kommunikation» seit zwei Jahren tätig ist.

Der Themenschwerpunkt zielt darauf ab, das Gesicht in der Pluralität seiner Bilder darzustellen. Alfred Hitchcock sagte: «Die Position des Gesichts bestimmt die Einstellung». Will man jedoch mehr über das Gesicht im Film erfahren, muss man nicht vielmehr die Aussage des Satzes umkehren? Und der Untersuchung die These voranstellen: «Die Einstellung bestimmt das Gesicht».

Literatur

- Aumont, Jacques (1992) *Du Visage au Cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Barthes, Roland (1970) *Mythen des Alltags* [frz. 1957]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.) (2002) *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl.
- Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (1996) *Geschichten der Physiognomik*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1997) *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [frz. 1980]. Berlin: Merve, S. 230 262.
- Derenthal, Ludger (2002) Porträts sind Lügen. In: *Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts*. Hg. v. Cornelia Kemp & Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York: Prestel, S. 27 31.
- Foucault, Michel (1971) *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gläser, Helga / Groß, Bernhard / Kappelhoff, Hermann (Hg.) (2001) *Blick. Macht. Gesicht*. Berlin: Vorwerk 8.
- Gunning, Tom (1986) The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant Garde. In: *Wide Angle*, 8,3/4, S. 63 70.
- (2002) In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films [eng. 1997]. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger & Karl Sierek. Wien: Sonderzahl.
- Kessler, Frank (2002) Das Attraktions Gesicht. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Christa Blümlinger & Karl Sierek (Hg.), Wien: Sonderzahl, S. 67 76.
- Löffler, Petra (2003) «Mimische Störung». Zum Bild der Grimasse. In: *Signale der Störung*. Hg. v. Albert Kümmel & Erhard Schüttpelz. München: Wilhelm Fink.
- Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hg.) (2004) *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont.
- Macho, Thomas (1996) Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus. In: *Ästhetik & Kommunikation* 25,94/95, S. 25 31.

Jacques Aumont

Der porträtierte Mensch

Vorbemerkung des Übersetzers

*Bei dem hier übersetzten Text handelt es sich um das vierte Kapitel aus Jacques Aumonts Buch *Du visage au cinéma*¹. Zu seinem besseren Verständnis soll sein Ort im Kontext der Gesamtargumentation des Autors kurz umrissen werden. Nachdem Aumont in Kapitel 1, «*Du visage*», einleitend einen kondensierten Überblick über die abendländische Geschichte des Gesichts und seiner Darstellungen in den bildenden Künsten gegeben hat, wendet er sich den verschiedenen Ausprägungen des Filmgesichts zu. In Kapitel 2, «*Le visage ordinaire du cinéma*», analysiert er zunächst die Rolle des Gesichts im amerikanischen Film von der Stummfilmzeit bis zu den fünfziger Jahren. Er wählt ihn als Ausgangspunkt seiner Untersuchung, weil er als der Aumont zufolge klassische Film die Maßstäbe dafür gesetzt hat, welche Form des Filmgesichts als normal, als «gewöhnliche Gesicht» wahrgenommen wird. Von zentraler Bedeutung ist dabei die konsequente Einbindung des Gesichts in die narrative und dramatische Ökonomie des Films, weswegen Aumont auch auf die ökonomischen Kategorien des Gebrauchswerts und des Tauschwerts zurückgreift. Er konstatiert, dass mit dem entscheidenden Einschnitt der Einführung des Tons ersterer von letzterem weitgehend verdrängt wird: Während im Stummfilm auch der Gebrauchswert seinen Platz hatte, «ein Gebrauchswert, der aus dem Gesicht ein außergewöhnliches Objekt macht, einen tendenziell unbeweglichen Ort der Expressivität», und es somit nicht gänzlich der syntagmatischen Organisation des Films unterordnet (Aumont 1992, 49), dominiert für Aumont im amerikanischen Tonfilm uneingeschränkt sein Tauschwert, der es vollständig der Aufgabe unterwirft, zu kommunizieren: «[E]in Tauschwert, der es [i. e. das Gesicht] im Gegenteil zu einem reinen Agenten des Sinns, der Erzählung und der Bewegung macht, zur Drehscheibe der Narrativität und zum Bindeglied der Diegese» (49). Die durch die Verabsolutierung der Kommunikationsfunktion bedingte Abstraktheit des Gesichts, das auf die Kommunikationskanäle Augen und Mund reduziert wird, ruft allerdings ein Bedürfnis nach Kompensation hervor.*

1 Aumont, Jacques (1992) *Du visage au cinéma*. Paris: Éditions de l'Etoile, S. 111–140.

Diese leistet der Glamour, den Aumont auch als «harmloses Supplement» (62) bezeichnet. Das Glamourgesicht ist untrennbar mit der Erfindung des Starsystems und seinem vornehmlichen Distributionsmedium verbunden, dem Starphoto in Schwarzweiß: «Der Glamour verbreitet sich zunächst im Umkreis des Films, auf der Photographie, in der Werbung. Er begünstigt den aufkommenden Mythos des Stars und [...] das Glamourphoto bringt häufig Masken hervor, keine Gesichter – das heißt also soziale Typen und standardisierte Gesichtsausdrücke – und [...] um das Gesicht unter der Maske zu erkennen, muss man die Identität des Stars kennen. Doch der Glamour ist vor allem eine Sinnlichkeit, die sich auf dem Photo abgelagert hat, die sich auf die photographische Materie selbst als Licht, als Glitzern (glamour/glimmer) gelegt hat, welche die Sinnlichkeit der photographierten Materialien verdoppelt und unterstreicht, Samt und Seide, Haut, schmachtende Augen, dick geschminkte Münder. Diese Sinnlichkeit ist im übrigen nur die einer bestimmten Photographie, und zwingend der Schwarz-Weiß-Photographie: Wie noch kürzlich Claude Chabrol bemerkte, ist es unmöglich, etwa eine Großaufnahme in Farbe mit Glamour zu überziehen» (62 f.).

In seinem dritten Kapitel, «Le visage en gros plan», verfolgt Aumont dann einen zweiten Traditionsstrang der Behandlung des Gesichts im Film, welcher gleichsam als Nebenlinie in der Stummfilmzeit entsteht: Der (überwiegend europäische) Kunstfilm stellt nicht die absolute Lesbarkeit des Gesichts in den Mittelpunkt, sondern verdrängt sie laut Aumont im Gegenteil zugunsten der Sichtbarkeit des «stummen Gesichts». Dieses Konzept der Sichtbarkeit, das Aumont vor allem an Schriften von Bela Balázs aufzeigt, beruht auf der Ersetzung einer Illusion der Transparenz und Unmittelbarkeit durch eine andere. Denn einerseits bedeutet es, dass das Gesicht als Gesicht wahrgenommen wird und nicht völlig in seiner Funktion aufgeht, transparentes Medium der Kommunikation zu sein, andererseits beruht es auf der «Ideologie» (78) seiner vermeintlich unvermittelten Zugänglichkeit für den Zuschauer, die auf einer vorsprachlichen, vorzeichenhaften Evidenz beruhen soll. Aus diesem Konzept des Filmgesichts geht mit dem Ideal einer «Polyphonie des Ausdrucks» (82), in der sich letztlich die «expressive Einheit des Films» (82) bündelt, de facto eine neue Form der facialis Lesbarkeit hervor: In deutlicher Anlehnung an die Thesen zur Gesichtlichkeit, die Deleuze/ Guattari in Mille Plateaux entwickelt haben, wird für Aumont in dieser Tradition das Gesicht zum Zentrum einer generellen Bewegung der Physiognomisierung, die alle Bestandteile des Filmbildes erfasst. Daraus resultiert nicht nur, dass die Großaufnahme wegen der zentralen Rolle des Gesichts zur Grundvoraussetzung jeder Filmkunst erklärt wird (84), sondern darüber hinaus, dass ein Gesicht immer wie in einer Großaufnahme zu sehen ist,

selbst wenn es aus der Ferne gefilmt wird (85). Neben der Physiognomisierung macht Aumont in dieser Traditionslinie noch eine zweite Modellierung des Filmgesichts aus, die photogénie. Stimmt der Begriff in den frühen Tagen der Photographie noch mit dem überein, was man im Deutschen ‹photogen› nennt, also die Eignung für die photographische Darstellung (was von den rein technischen Implikationen des klaren, kontrastreichen Bildes bis zu ästhetischen Urteilen – jemand sieht auf Photographien oder in Filmen ansprechend, schön ausreichen kann), so meint photogénie bald mehr. Ein solches weitreichenderes Konzept der Photogenie rekonstruiert Aumont aus mehreren Schriften von Jean Epstein. Ihm zufolge bezeichnet die photogénie gleichermaßen eine magische Macht des Mediums Film, die jenseits jeglicher Planbarkeit durch Kameramann oder Regisseur etwas Flüchtig-Vergängliches auf und in den gefilmten Gegenständen einfängt, wie auch das Resultat dieses spezifischen Vermögens. Ist hier die Nähe zu Baudelaires Definition der Moderne wie zu Benjamins Überlegungen zum Optisch-Unbewussten offensichtlich, verknüpft Epstein die photogénie noch mit einem weiteren Aspekt, dem Einfangen einer moralischen Qualität der Dinge – und vor allem natürlich des Gesichts –, die über die jeweilige Individualität hinausweist auf das Sein oder das Leben selbst (87ff.). Das Gesicht der Nachkriegszeit, dem sich Aumont im hier übersetzten Kapitel zuwendet, ist also auch als Absatzbewegung gegenüber den zuvor entfalteten Formen des Filmgesichts zu lesen.

Michael Cuntz

Wenn es ferner unmöglich ist, in jedem Menschen eine allgemeine Wesenheit zu finden, welche seine menschliche Natur wäre, so existiert trotzdem eine menschliche Allgemeinheit der Bedingtheit. Es ist nicht von ungefähr, dass die Denker von heute lieber von der «menschlichen Bedingung» als von der menschlichen Natur reden. Unter Bedingung verstehen sie, mit mehr oder weniger Klarheit, die Gesamtheit der Begrenzungen a priori, die seine Grundsituation im All umreißen. [...] Die geschichtlichen Situationen verändern sich: Der Mensch kann als Sklave in einer heidnischen Gesellschaft geboren sein oder als Feudalherr oder als Proletarier. Was sich nicht verändert, ist die Notwendigkeit, in der Welt zu sein, darin an der Arbeit zu sein, darin inmitten der andern zu sein und darin sterblich zu sein. Die Begrenzungen sind weder subjektiv noch objektiv, oder besser, sie haben einen subjektive und eine objektive Seite. Objektiv, weil sie überall angetroffen werden und überall erkennbar sind; subjektiv, weil sie gelebt werden und nichts sind, wenn

der Mensch sie nicht lebt, das heißt sich nicht frei in seiner Existenz in bezug auf sie bestimmt. So verschieden die Entwürfe auch sein mögen, mindestens wird keiner mir ganz fremd bleiben, da sie sich alle als ein Versuch darstellen, jene Grenzen zu überschreiten oder sie zurückzuschieben oder sie zu vereinen oder sich ihnen anzupassen. Demzufolge hat jeder Entwurf, wie individuell er auch sei, einen allgemeinen Wert. (Sartre 1971 [1945], 26 f.)²

Als sich in der Nachkriegszeit die zweite (oder dritte) große Revolution der Kinogeschichte ereignete, erfasste sie zwangsläufig auch das Gesicht. Doch blieb sie weit davon entfernt, eine ohnehin unmögliche Rückkehr zum Stummfilm herbeizuführen. Vielmehr bewirkte sie einige Transformationen des Normalgesichts, das sich im Tonfilm³ durchgesetzt hatte. Im übrigen war diese ausschließlich auf dem Terrain der Ästhetik und der Ideologie angesiedelte Revolution eine rein europäische Angelegenheit, die keinerlei unmittelbare Auswirkungen auf die Filmindustrie Hollywoods hatte. Selbst in Europa wurde sie von einer Kritik, die zwischen dem Gespür für die drängenden Erfordernisse des Augenblicks und dem Bewusstsein der geschichtlichen Entwicklung des Kinos hin- und hergerissen war, nicht sofort wahrgenommen. Jacques Rivette (1953, 1955), der vermutlich als erster für Rossellini den Begriff der ‚Modernität‘ gebrauchte, skizzierte gleichzeitig die Umrisse eines kinematographischen Klassizismus, den Howard Hawks ideal verkörperte.

Heute, nach dem *Zeit-Bild* (Deleuze 1996) und all den *Geschichte(n) des Kinos*,⁴ ist es einfach, die kinematographische Modernität mit einer Definition zu greifen, die in ihrem Schematismus irgendwie immer passt. Diese Modernität wäre laut dieser Definition eine Folge des zweiten (Welt)Kriegs und seiner Schrecken. Aus ihnen sei eine neue Richtung hervorgegangen, die das Kino über das Dokumentarische zu einem neuen Realismus geführt haben soll. In diesem Kontext erlangt der neorealistische Mythos vom Nicht-Schauspieler seine volle Bedeutung: Der Neorealismus findet seinen Ausdruck demnach in einem Kino des Körpers, dem, ohne jegliche Vermittlung durch den Schauspie-

- 2 A.d.Ü.: Die französische Ausgabe ist mit dem Quellennachweis der Zitate nicht konsequent, häufig fehlen genaue Angaben, bisweilen sogar der Hinweis, aus welchem Text zitiert wird. So weit dies möglich war, wurden für die deutsche Übersetzung die genauen Angaben rekonstruiert.
- 3 A.d.Ü.: Aumont, der sich in der Folge ausdrücklich auf Michel Chions Thesen zum Vokozentrismus bezieht, um diese noch im Sinn des Primats des gesprochenen Wortes zuzuspitzen, verwendet hier den im Französischen neben *cinéma sonore* ebenso geläufigen Term *cinéma parlant*, wörtlich also: Sprechfilm.
- 4 A.d.Ü.: Aumont spielt hier auf Jean-Luc Godards für das Fernsehen geschaffene Reihe an.

ler und fast ohne die Vermittlung der Figur, der wirkliche Mensch innewohnt; es handelt sich um ein Kino des unschuldigen und vollständigen Gesichts. Dieses Gesicht wäre im Grunde das erste eigentlich menschliche Gesicht des Kinos, eines, das der Mechanik des Sinns ebenso entkommt wie dem Eintauchen in das Unsagbare. Aber was soll «menschlich» denn eigentlich heißen? War das Gesicht nicht sowieso immer schon menschlich?

Das Begehren der Dauer

Revolutionen fallen nicht einfach vom Himmel, die Revolution des Neorealismus ebenso wenig wie die des Sprechfilms. War die Revolution des Sprechfilms schon seit langem durch den redseligen Gebrauch des Gesichts und seiner Attribute vorbereitet worden, so folgt die des Neorealismus einer gewissen Anzahl stilistischer Wandlungen innerhalb des Klassizismus, die ihr den Weg bereitet haben. Diese Wandlungen bestehen im wesentlichen in der Herausbildung eines neuen Registers in der Schauspielkunst sowie neuer dramatisch-räumlicher Beziehungen, was dem Filmgesicht potentiell neue Modalitäten eröffnete. Diese rührten unter anderem von der Figur her, die das Paar Plansequenz + Tiefenschärfe bildet, und mit deren Lob und Verteidigung ihr Apologet Bazin (1975, 63–80) uns gleichzeitig auch einen ideologischen Schlüssel zu ihrem Verständnis ausgehändigt hat.

Im Hollywoodkino, das als einziges auch statistisch untersucht ist, ist ab 1939 eine Tendenz zur Ausdehnung der Einstellungen spürbar. Filme wie *HIS GIRL FRIDAY* (*SEIN MÄDCHEN FÜR BESONDERE FÄLLE*, USA 1940, Howard Hawks) oder *THE LETTER* (*DAS GEHEIMNIS VON MALAPUR*, USA 1940, William Wyler) sind in dieser Hinsicht um so aussagekräftiger, als sie ansonsten weder eine Neuorientierung seitens der Schauspieler erforderten noch irgend welche technische Neuerungen ins Spiel brachten. Die zeitliche Dehnung wirkte spektakulärer und wurde daher auch ausgiebiger kommentiert, als sie sich ab 1940 mit Veränderungen in der Inszenierung selbst verband. Dabei handelte es sich vor allem um die Verwendung von kurzen Brennweiten (*CITIZEN KANE*, USA 1941, Orson Welles; *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* [*DER GLANZ DES HAUSES AMBERSON*], USA 1941, Orson Welles; *LITTLE FOXES* [*DIE KLEINEN FÜCHSE*], USA 1941, William Wyler) und vor allem von beweglichen Kameras, die das Jahrzehnt mehr als alles andere prägten. 1945 verwendete Minnelli «zum ersten Mal» außerhalb des Musicalgenres einen Kran, und zwar in *THE CLOCK* (*URLAUB FÜR DIE LIEBE*, USA 1945, Vincente Minnelli) einem Film, der mit langen Einstellungen arbeitet. Zwischen 1946 und 1948 wurden mehrere Modelle der

Dolly erfunden. Dieses äußerst bewegliche Wägelchen beansprucht nur wenig Raum, so dass man mit ihm neben den Schauspielern herlaufen kann. Es ist möglich, mit ihm durch Türen zu gehen und sich noch in die kleinsten Winkel zu schmiegen (Alfred Hitchcock sollte in *ROPE* [COCKTAIL FÜR EINE LEICHE], USA 1948 und *UNDER CAPRICORN* [SKLAVIN DES HERZENS], USA 1948, ausgiebig davon Gebrauch machen).

Aber selbst wenn man von diesen berühmten Sonderfällen absieht, ist die Beweglichkeit der Kamera eine verbürgte Tendenz vieler Filme dieser Jahre, die ihren Gipfel und Schlusspunkt nach 1960 mit der allgemeinen Verbreitung des Zooms finden sollte. Der Zoom kam 1949 auf, wurde aber erst fünf Jahre später – von Aldrich – wirklich eingesetzt. Das erste hochwertige Vario-Objektiv, das Pan-cinor von SOM-Berthiot, wurde von Rossellini ausgiebig und unermüdlich verwendet, so 1960 für *ERA NOTTE A ROMA* (ES WAR NACHT IN ROM, I/F 1960, Roberto Rossellini) und *VIVA L'ITALIA* (I 1960, Roberto Rossellini). Danach brach die Herrschaft des Angénieux-Objektivs an, die ihren Höhepunkt beim manisch zoomenden Lelouch von *UN HOMME ET UNE FEMME* (EIN MANN UND EINE FRAU, F 1966, Claude Lelouch) erreichte. Mit diesem Objektiv gelangte eine Mode nach Hollywood, die sich jedoch rasch überlebte.

Obwohl sie sich über einen weiten Zeitraum erstrecken, lassen sich all diese Veränderungen dennoch auf ein Grundprinzip zurückführen: Immer geht es darum, dem Raum Zeit und Beweglichkeit zu verleihen, ihn in der Dauer zu erfassen und sich nicht mehr auf die Standardformel der analytischen Erkundung zu verlassen, die das klassische Goldene Zeitalter entwickelt hatte. Mit dieser dem Raum gewährten Dauer erlangt das Gesicht einen etwas anderen Status, was sogar für das konventionelle Erzählkino gilt. Der kommunikative Austausch, der in der Dauer der Einstellung festgehalten wird, ist anders und weniger stark markiert als zuvor, da das Spiel der Blicke nicht mehr systematisch vom System Off + Schnitt gedoppelt wird. Die Rekadrierung des Bildausschnittes – ob mit dem Zoom oder der Dolly ist einerlei – gestattet es, ein Gesicht um seiner selbst willen zu verfolgen und zu fokussieren, um ihm im entscheidenden Augenblick plötzlich etwas zu entlocken. Und die Dauer der Einstellungen erlaubt es, auch Momente des Leerlaufs einzubeziehen und das Gesicht nicht mehr in jeder Sekunde dem eisernen Gesetz der Kommunikation zu unterwerfen.

Die Veränderungen können dabei geringfügig ausfallen: In *UNDER CAPRICORN* ist die große zentrale Szene, in der Lady Harrietta ihr Geständnis ablegt, in einer einzigen Einstellung von zehn Minuten gefilmt. Ingrid Bergman wird in ständig neuen Bildausschnitten gezeigt, auch um den Preis winziger Ortswechsel der Kamera, die auf eine Dolly montiert ist. Das Resultat folgt

im Wesentlichen auch weiterhin der szenischen Logik des klassischen Gesichts, weil Hitchcock weder im Text des Monologs noch im Mienenspiel der Schauspielerin größere Atempausen zulässt. (Unter diesem Gesichtspunkt gingen die Plansequenzen von *CITIZEN KANE* weiter, indem sie Gesichter mit weitläufigeren Räumen in Verbindung brachten, die ihnen etwas Ungewisses hinzufügenen).

Anderswo aber sollte man zu einer ganz und gar anderen Logik gelangen, wie in *VAGHE STELLE DELL'ORSA* (*SANDRA*, I 1964, Luchino Visconti) wo die unvermittelt heftigen Bewegungen des Zooms die Plansequenz durchlöchern, ohne sie zu zerreißen. Diese Kameragesten (von zwei Ausnahmen abgesehen handelt es sich um das rasche Heranholen der Personen) hat Visconti selbst als Pseudo-Übergänge bezeichnet. Sie sollen den tatsächlichen Übergang, den Einstellungswechsel, weniger aus Gründen der Ökonomie ersetzen, als vielmehr garantieren, dass diesseits und jenseits dieser Zäsur das Gesicht mit sich selbst identisch bleibt, was seine Expressivität verstärkt.

Die Rache des Wirklichen

Dies alles genügt allerdings nicht, um das Gesicht seinem klassischen Status entkommen zu lassen. Wenn man für das Gesicht der Nachkriegszeit von einer neuen Rolle, einer neuen Wertigkeit sprechen kann, so weniger aufgrund der genannten stilistischen Veränderungen als deshalb, weil eine neue Poetik des Films auf den Plan trat. All dies spielt sich wie gesagt in Europa ab, und zwar in Form einer vehementen Wiederkehr des Wirklichen. Im Film der zwanziger und dreißiger Jahre hatte es nicht an realistischen Strömungen gefehlt – doch hatte keine von ihnen der Versuchung widerstanden, das Wirkliche mit einem poetischen Bild des Wirklichen zu verwechseln. Das französische Kino hatte den Dunst und die Düsternis des «poetischen» Realismus gesehen. Die deutsche Realismuswelle, die unter dem Namen Neue Sachlichkeit verhandelt wird (*ABSCHIED*, D 1930, Robert Siodmak, *MENSCHEN AM SONNTAG*, D 1930, Robert Siodmak), stand dem Dokumentarfilm näher, doch unterschied sich das internationale Genre des Dokumentarfilms 1928 kaum von der poetischen Rekonstruktion des Wirklichen, die hier impressionistisch war und dort futuristisch sein wollte (siehe das Werk von Joris Ivens). Was wiederum Hollywood angeht, so konnte man den Realismus dort nur als großes Spektakel denken (vgl. *THE CROWD* [*EIN MENSCH DER MASSE*], USA 1928, King Vidor). Kurz, es blieb noch reichlich Raum für eine andere realistische Ästhetik, die einige Mittlerformen zwischen dem Wirklichen und seinem Bild beseitigen würde.

Es ist zur Binsenwahrheit geworden, dass die Realisten der vierziger Jahre prosaischer als ihre Vorgänger waren, weil sie auf ein Wirkliches abzielten, das zu düster war, als dass man es noch weiter hätte einschwärzen müssen. Doch der auffälligste Unterschied lag darin, dass diese Realisten nicht in einem Vakuum, als entfernte Nachahmungen außerfilmischer Bewegungen entstanden. Die realistische Bewegung im Nachkriegskino war ebenso sehr und mehr noch eine kritische als eine filmische Angelegenheit und brachte ihrerseits intellektuelle, ideologische und philosophische Entsprechungen mit sich.

Der mächtigsten der realistischen Ideologien, die vor dem Krieg in einer Zangengeburt zur Welt gebracht wurde und die bis dahin in Westeuropa sehr verhalten aufgetreten war, schien 1950 noch eine schöne Karriere bevorzustehen. Während der sozialistische Realismus für die einen gleichbedeutend mit der Wahrheit war, wurde er von anderen bekämpft, die in ihm nichts als einen Rückfall in die Inhaltsfixiertheit sahen. Der Streit um Wahrheit und Lüge, der zwischen Frankreichs Malern und Dichtern, in deren Reihen es viele Weggefährten des PCF gab, erbittert tobte, war mehr als nur die Modeerscheinung einer Saison. Doch diese Debatte betraf das Kino kaum. Das sowjetische Modell des sozialistischen Realismus war das einzige realistische Modell, das für den Film existierte, und es fand kaum Verbreitung. Außerdem gab es im Kino keine «Abstraktion» und keinen Formalismus, denen man dieses Modell wirksam hätte entgegenstellen können. Die Streitigkeiten wurden also auf das verminten Terrain des «Klassengehalts» der Filme verlegt und der kalte Krieg läutete jeder ernsthaften Diskussion die Totenglocken.

Vor allem aber wurde das Gelände schnell von einem anderen, verführerischeren Realismus belagert. Umberto Barbaro, Italiens marxistischer Kritiker und Verteidiger des sozialistischen Realismus, gab diesen preis, sobald er über den Film sprach. Als bedingungsloser Verfechter des Realismus stellte er 1951 den folgenden Syllogismus auf: Das Kino ist eine Kunst, und da die Gleichung gilt: «Kunst = Realismus», folgt daraus, dass der Realismus nicht bloß Tendenz, sondern der Inbegriff der Filmästhetik ist – im übrigen eine reichlich idealistische Ästhetik:

Und da man die Realität nicht in Fragmenten durchdringen und erkennen kann (womit man in den Naturalismus verfallen würde *la tranche de vie!*), wird man Kunst nur ausgehend von einer Idee machen, und es wird die Gegenwart dieser Idee, dieser Weltanschauung sein, welche die Früchte der menschlichen Phantasie als künstlerisch oder weniger künstlerisch kennzeichnet. (Barbaro 1976, 599)

Nur wenige Filme werden gedreht, die diesem Kanon entsprechen – LE POINT DU JOUR (VOR TAGESANBRUCH, F 1949, Louis Daquin) vielleicht, VIVERE IN

PACE (IN FRIEDEN LEBEN, I 1946, Luigi Zampa), und selbst dieser nicht wirklich. Diejenigen Filme, denen Barbaro ein positives Zeugnis ausstellte, sind tatsächlich fast alle der Tendenz zuzurechnen, die man bald, eben dank Barbaro, neorealistisch nennen sollte, und die nicht mehr darin bestand, halb-didaktisch eine Idealgesellschaft zu preisen, sondern die vielmehr die Mechanismen der tatsächlichen Gesellschaft zum Vorschein brachte.

Als bedeutete es keine herausragende moralische Anstrengung, eine dar gestellte Welt ganz adäquat, ganz aktuell und lebendig, ohne Entstellung, ohne Verfälschung in ihrer äußeren Erscheinung und mit ihren heimlichen, unterirdischen Triebfedern wiederzugeben, welche sie sich bald zum Guten, bald zum Schlechten hinwenden lassen. (Barbaro 1976, 509)

Weniger optimistisch als Barbaro, was die Möglichkeit einer exakten Wiedergabe der «heimlichen, unterirdischen Triebfedern» anbetrifft, sprach André Bazin (1975, 341) von einem «phänomenologischen Realismus, in dem die Realität nicht entsprechend der Psychologie und den Erfordernissen des Dramas korrigiert wird», das heißt von einem Realismus der Erscheinungen, der aber aus der Tiefe gerechtfertigt ist:

In gewisser Weise finden wir das Verhältnis zwischen Sinn und Erscheinung umgekehrt: Diese wird uns immer wie eine singuläre Entdeckung dargeboten, wie eine gleichsam dokumentarische Offenbarung, die ihr Gewicht des Pittoresken und der Details bewahrt. Die Kunst des Regisseurs besteht folglich in seiner Geschicklichkeit, den Sinn aus diesem Ereignis emporsteigen zu lassen, wenigstens denjenigen, den er ihm verleiht, ohne deshalb dessen Zweideutigkeiten zu tilgen. Der so definierte Neorealismus ist also keineswegs das Eigentum irgendeiner Ideologie, nicht einmal irgendeines Ideals, ebenso wenig wie er irgendein anderes ausschließt, gerade so, wie die Wirklichkeit nichts ausschließt, was immer es auch sei. (ibid.)

Das Wesentliche steckt für Bazin also nicht im Werk und weniger noch in seinem Inhalt, als vielmehr in seiner Entstehung, in den Mitteln der Aufnahme. Es ist diese Verschiebung in der Bestimmung dessen, was den photo-kinematographischen Realismus bedingt, die es ihm erlaubt, die Aporien hinter sich zu lassen, zu denen seine geistigen Lehrer, von Sartre bis Malraux, ihn zu verdammen schienen: Für diese konnten Photographie und Film nur zu Künsten werden, wenn sie sich am Vorbild der Malerei ausrichten. Für Bazin besteht das Wesen der Photographie in seiner Natur als Spur, als Lichteindruck, die «mehr als die Ähnlichkeit eine Identität mit sich bringt» und der folglich der Betrachter sei-

nen Glauben schenkt. Sind andererseits das Photo und der Film Künste, so nicht dadurch, dass sie eine Schönheit anstreben, die ein Attribut des Imaginären wäre (wie Sartre es will), sondern indem sie nach einer latenten Schönheit der Welt trachten, zu deren Ausdruck unser Eingriff dient. In der photo-kinemato-graphischen Kunst, «übertrifft» der Mensch nicht die Natur (Sartre), sondern «macht sich auf die Suche nach seiner Geschichte und seinem Schicksal, indem er es mit den Erscheinungen auf ihrem eigenen Gebiet aufnimmt» (Andrew 1978).

Der Realismus ist also eine «Kunst des Wirklichen», der «Formgebung des Wirklichen», wie es die provokante Formel Michel Mourlets besagt. Es ist bekannt, welchen Erfolg diese Idee später im Gewand des Fetisch-Begriffs der *mise en scène* gehabt hat. Gérard Legrand (1979) unterscheidet von letzterer zwei greifbarere Komponenten, die Schauspielereführung und die «Anordnung des Raums und der Zeit, in denen sie spielen», doch haben zwischen Bazin und ihm Kritiker wie Eric Rohmer, Jean Douchet und Serge Daney die selbe Vorstellung im Umkreis der These eines fundamentalen Dokumentarismus des Kinos variiert. Verblasst ist heute die Erinnerung daran, dass diese These wortwörtlich bereits in einem kleinen Essay von 1944 formuliert wurde, den wir René Barjavel verdanken und in dem man Folgendes liest: «Ein dramatischer Film [...] ist immer ein Dokumentarfilm» (Barjavel 1944, 85).

Barjavels Essay war Bazin keineswegs unbekannt, und auf das *Cinéma total* des ersten antwortete zwei Jahre später (1946) der zweite in der Zeitschrift *Critique* mit seinem Artikel «Der Mythos des totalen Kinos» (Bazin 1975, 19–24). Dieses «totale Kino» ist damals ein Zukunftsprojekt, dessen Elemente in der Mehrzahl gegen 1970 verwirklicht werden sollten – Farbe, Plastizität, Rundfunkausstrahlung, die Ansprache verschiedener Sinneswahrnehmungen. Ohne die konkreten (und häufig in ihrer antizipatorischen Präzision erstaunlichen) Einzelheiten seines Vorgängers aufzugreifen, ohne ihn im übrigen jemals zu nennen (denn Barjavel war wegen seines Verhaltens während der Besatzung suspekt), kommt Bazin mit ihm darin überein zu denken, dass das «totale Kino» die Verwirklichung eines uralten Traumes sei, der von der vollkommenen Reduplikation der Welt (der Erscheinungen) handelt. Weiter stimmt er mit ihm in der Ansicht überein, dass, sofern dieses Kino Kunst ist, es die Kunst der Formung des Wirklichen sein müsse – und dies zu garantieren sei der technische Fortschritt allein, wie beide bemerken, gänzlich unfähig.

Dieser Realismus ist absolut. Er übersteigt bei weitem die dem Augenblick geschuldeten Gegensätze zwischen den verschiedenen lokalen Realismen, die alle noch entfernte Abkömmlinge der ästhetischen, literarischen und piktoralen Ideologien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren. Aber wenn das Kino

phantasmatisch als Magie entworfen wird, welche die Erscheinungen *ad libitum* dupliziert, was geschieht dann mit seinem Gesicht? Wie schickt sich diese Magie in die Diktatur des Menschlichen?

Das menschliche Gesicht

Nun, ganz einfach, indem sie sich dieser diktatorischen Idee des Menschlichen hingibt. Die Vorstellung vom Film, die nach dem Krieg entsteht, kreist ganz um die menschliche Person, um das als Menschliches dargestellte Menschliche:

Der Charlie aus *A DOG'S LIFE*⁵, Renoirs *MONSIEUR LANGE*⁶, der episodische Negersoldat aus Rossellinis *PAISÀ*⁷, verfolgen mich wegen ihrer Präsenz als menschliche Wesen. (Raymond Barkan)

Und was man vom ihm [dem Schauspieler] verlangt, ist nicht zu spielen, sondern zu leben. Die Kamera ist eine unbarmherzige Schnüfflerin. Sie bleibt nicht bei der Grimasse stehen. Sie zerbricht die Masken, sucht in der Tiefe nach dem Menschlichen. (Barjavel, 1944, 84)

[...] Sein Talent [es geht immer noch um den Schauspieler] besteht in der Qualität seiner menschlichen Substanz. (ibid., 85)

Die beiden ersten Sätze Barjavels gleichen Formulierungen Jean Epsteins wie ein Ei dem anderen, und das gleiche gilt für die Vorstellung einer Kamera, «die Masken zerbricht». Neu hingegen ist die Forderung nach einer «menschlichen Substanz» und sie nimmt die Stelle jener «psychoanalytischen» Mechanismen ein, die für Epstein so wichtig waren. Das Menschliche steht auf der Tagesordnung, es ist dasjenige, was «in der Tiefe» gesucht, aufgespürt und notfalls auch hervorgerufen werden muss. Könnte es eine schönere Rolle für das Filmgesicht geben als die des menschlichen Gesichts? Strotzend vor Menschlichkeit, ist es dazu angetan, den in der Nachkriegszeit wieder auferstandenen Humanismus zu befriedigen. (Selbst das amerikanische Kino hat sich dem nicht gänzlich entziehen können: Man denke nur an den für heutige Begriffe erstaunlichen Anklang, den ein Film wie *THE LITTLE FUGITIVE* [DER KLEINE AUSREISSER, USA 1953, Ray Ashley / Morris Engel / Ruth Orkin] fand.)

5 *A DOG'S LIFE* (EIN HUNDELEBEN, USA 1918, Charlie Chaplin)

6 *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* (DAS VERBRECHEN DES HERRN LANGE, F 1935, Jean Renoir)

7 *PAISÀ* (I 1946, Roberto Rossellini)

Das menschliche Gesicht ist in dieser Zeit in erster Linie Gesicht des Menschen im allgemeinen und erst danach das Gesicht einer bestimmten Person. Wie stark es auch typisiert sein mag (und dies ist meistens der Fall), es behält immer auch etwas von einem anonymen Gesicht. Wenn es der mit einem Gesicht verbundene Name erlaubt, eine symbolische Beziehung zu anderen Gesichtern einzugehen, so ist die erste Handlung des Films der fünfziger Jahre, diesen Namen vergessen zu wollen. Das menschliche Individuum wird idealiter – und in einigen, übrigens sehr berühmten Grenzfällen tatsächlich – als menschliches Wesen vorgestellt, das absichtsvoll nicht mit den künstlichen Eigenschaften einer Figur ausgestattet wird. In diesem Gegensatz zwischen Individuum und Figur lässt sich eine weitere Facette von Bazins Denken ausmachen, die über das Denken Sartres hinausgeht: Für Bazin ist eine Filmfigur nur dann interessant, wenn sie ein Individuum *ist*, selbst wenn der Schein und die Glaubwürdigkeit darunter leiden:

Was die Darsteller angeht, so hatte kein einziger von ihnen auch nur die geringste Kinoerfahrung. Der Arbeiter kommt direkt aus der Fabrik von Breda, den Bengel hat man auf der Straße inmitten der Schaulustigen entdeckt, die Frau ist eine Journalistin. (Bazin 1975, 298 über LADRI DI BICICLETTA [FAHRRADDIEBE], I 1948, Vittorio de Sica)

So sind die Helden aus LADRI DI BICICLETTA vielleicht Typen, ganz sicher aber sind sie Individuen und auf gar keinen Fall sind sie Schauspieler und Figuren. Natürlich sind diese Individuen Filmindividuen, und die beabsichtigte Allgemeinheit ihres Status steht nicht in Widerspruch zu ihren Eigenheiten (die eine entfernte Entsprechung in dem merkwürdigen Status von SOIGNE TA DROITE (SCHÜTZE DEINE RECHTE, F/CH 1987, Jean-Luc Godard) finden, wo das Individuum sorgfältig vom Menschen unterschieden wird). Es sind dies körperliche Eigenheiten, die der Film ausnutzt, um seine Bilder zu schaffen – doch es sind Bilder, die im Wirklichen, mit ihm und ausgehend von ihm geschaffen werden, Bilder wie dieses:

Bevor de Sica sich für dieses Kind entschieden hat, hat er es nicht das Schauspielen probieren lassen, sondern einzig und allein das Laufen. Was er wollte, war neben dem wolfsgleichen Gang des Mannes das Trippeln eines Buben, weil die Harmonie dieses Missklangs für sich genommen von größter Bedeutung für das Verständnis der ganzen Inszenierung war. [...] Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, dass die Geschichte von FAHRRADDIEBE davon handelt, wie ein Vater und sein Sohn durch die Straßen von Rom laufen. (Bazin 1975, 303)

Dieser letzte Satz enthält, für sich allein genommen, kondensiert die ganze Ideologie des Neorealismus à la Bazin: Namenlosigkeit der Darsteller, Bedeutung ihrer Körperlichkeit, insofern diese etwas von ihrem tiefen Wesen enthüllt, Prägnanz der großen humanistischen Themen. (Für Emmanuel Lévinas steht die Vater-Sohn-Beziehung exemplarisch für die Beziehung zum anderen im allgemeinen, weil sie als verantwortliches Verhältnis alleine dazu angetan ist, über eine Objektbeziehung hinauszugehen.)

Auch das menschliche, das humanistische Gesicht spielt nicht, es ist. Es bedeutet nicht, wenn «bedeuten» meint, wie ein Stück Wechselgeld im Spiel der Kommunikation und des Tauschwertes befangen zu sein, was im Kino heißt, für andere Filmgesichter ein Gesicht zu sein. Das humanistische Gesicht, wie es der Bazinsche Neorealismus definiert, ist nicht Gesicht für ein anderes Filmgesicht, denn es ist Gesicht *für mich*. Daher ist der radikale Statuswechsel, der dieses Gesicht hervorgebracht hat, auch und vor allen Dingen ein Zuschauerwechsel, und Bazin lag nicht falsch damit, so stark auf dem Glauben zu insistieren, den der neorealistische Film erzeugt: Es geht nicht mehr darum, einen Dialog, eine Form der Kommunikation zu verstehen, sondern darum, das zu glauben und zu verstehen, was stumm gesagt wird, darum, in eine direkte Kommunikation mit der Welt des Films einzutreten.

Das mit einer neuen Funktion versehene Gesicht nimmt also neue Wertigkeiten an. In ihm findet sich nicht mehr die abstrakte und kalte Schönheit der *photogénie*⁸ und weniger noch die hergestellte und verlogene Schönheit des Glamour, sondern eine persönliche, innere Schönheit, die wahrhaftig Widerschein der Seele ist. Allein darauf zu setzen, darin besteht das Wagnis eines Films, dessen Titel Programm ist: *BELLISSIMA* (I 1951, Luchino Visconti). Hier wird die Titelfigur des kleinen Mädchens in unseren Augen in dem Moment sehr schön (*bellissima*), in dem seiner Mutter die Augen aufgehen: Sie besitzt nicht die Schönheit eines zukünftigen Stars, keine Kinoschönheit, sondern vielmehr die einfache Schönheit eines Kindes, welche sich hinter dem eher unvoreilhaftigen Gesicht einer kleinen Heulsuse verbirgt. Die Mutter, jene Magnani, die bereits ein Weltstar ist, muss ihrerseits ihr Gesicht entkleiden, die Schminke der Schauspielerin ablegen, um seine Wahrheit preisgeben zu können – etwa in der Szene, als sie, von dem anstrengenden Tanzkurs heimgekehrt, ihre Bluse ablegt und in schwarzer Unterwäsche dasteht, die ihre Haut, wenn auch keusch, hervorhebt

8 A.d.Ü.: «*Photogénie*» bezeichnet hier, ebenso wie Glamour, eine bestimmte Erscheinungsform des Gesichts, das dem menschlichen Gesicht der Nachkriegszeit historisch vorausgeht und die Aumont in den voranstehenden Kapiteln seines Buchs erläutert hat. Der Begriff darf also nicht mit der Alltagssprachlichen Vorstellung des Photogenen verwechselt werden. Vgl. Anm. 1.

– und die ihr Gesicht plötzlich nackt und wehrlos erscheinen lässt, einfach als ein Frauengesicht.

Darin sehen viele auch das Wagnis, das Rossellini und Bergman im erstaunlichen Finale von *EUROPA 51* (I 1952, Roberto Rossellini) eingehen, in dem auch Ingrid Bergman die Schauspielerin entkleidet, um ein wahrhaftigeres Gefühl an die Oberfläche dringen zu lassen, ebenso wie in *LA PAURA* (*DIE ANGST*, BRD/I 1954, Roberto Rossellini) wo ein boshaftes Drehbuch die gleiche Arbeit an ihr verrichtet: Es ist ein noch größeres Wagnis, das sogar mehr Arbeit erfordert, um noch tiefer zu schürfen, nicht bloß unterhalb des Make-ups, sondern bis unter die natürliche Expressivität von Ingrid Bergmans Gesicht, das so viel davon besitzt. Anderswo ist es das gegenteilige Wagnis der Hässlichkeit, einer Wahrheit der Hässlichkeit, die entweder in Güte und Edelmut oder in Schande und Niedergang bestehen kann. (Man denke nur an den alten homosexuellen Schauspieler in *I VITELLONI* [*DIE MÜSSIGGÄNGER*, I/F 1953, Federico Fellini] an die Einstellung, in der er sich umdreht. Wir sehen eine Gipsmaske mit dem zahnlosen Lächeln des Abgrundes: «*Forse ti faccio paura?*», wahrhaft eine Maske der Angst, der unsagbaren Todesangst. Wir sehen eine Medusa, die man schnell ins Dunkel zurückgleiten lassen muss).

Es ist, mehr noch als alles andere, das Wagnis der Filme, die von Kindern als Opfer oder Mörder handeln (oder als Opfer *und* Mörder, wie die Helden aus den vermischten Meldungen, die Antonioni und vor ihm Cayatte inspiriert haben – *I VINTI* (*KINDER UNSERER ZEIT*, I/F 1952, Michelangelo Antonioni) und davor *NOUS SOMMES TOUS DES ASSASSINS* (*WIR SIND ALLE MÖRDER*, F/I 1952, André Cayatte), von Kindern, deren Schönheit um so anrührender ist, je krimineller sie sind. Kinder und Tiere waren im Deutschland der Stummfilmzeit wegen ihrer Unschuld photogen, aber in *GERMANIA, ANNO ZERO* (*DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL*, I/BRD 1947/48, Roberto Rossellini) wird die Unschuld selbst zum Verbrechen. Der junge Edmund hat einen anmutigen Körper, obwohl seine Beine zu lang sind, sein Mund zu klein, doch machen die blonde Tolle und die grauen Augen alles andere wett. Aber gerade durch seine Anmut wird seine Exklusion noch offensichtlicher und vielleicht sogar noch fürchterlicher: Selbst von der kleinsten Arbeit bleibt er ausgeschlossen, die Gesetzlosen stellen ihn außerhalb ihres Gesetzes, die anderen Kindern halten ihn von sich fern, ja selbst seine eigene Familie jagt ihn fort in ihrer stumpfen, unverbesserlichen Verständnislosigkeit, die nicht begreift, was in ihm brennt. Es ist die Anmut eines Mörders, eines Selbstmörders, die Anmut der doppelten Todsünde, die der Film unter einer dritten versteckt, indem er Edmund filmt, als würde er sich prostituieren: Entwürdigung der Schönheit, der diese Schönheit, die nicht verwelken kann, dennoch standhält. (Als das

blonde Kind sich ins Leere stürzt, glaubt man für einen Augenblick, er werde seine Flügel ausbreiten).

Schönheit und Hässlichkeit: Diesem Kino geht es schwerlich darum, sie einander entgegensetzen oder, der alten romantischen Aufhebung ihrer Unterscheidung folgend, eine irgend geartete Schönheit der Hässlichkeit ins Spiel zu bringen. Es kommt ihm vielmehr darauf an, als einen Wert der Darstellung des Gesichts in filmischen Fiktionen die herausragende Qualität seines Daseins als Gesicht zu bezeichnen, insofern es der Ort der Menschlichkeit selbst ist. Schönheit und Hässlichkeit sind zweitrangig, sind stets weniger wesentlich als die Menschlichkeit des Menschlichen. Deswegen sind beide auch stets durchschnittlich: Würde sich das Individuum durch zu große Schönheit oder Hässlichkeit auszeichnen, würde es sich dieser Wesentlichkeit entziehen.

Darüber hinaus ist das Individuum anonym, es existiert nur, weil es menschlich ist. Die Anonymität seines Gesichts lässt sich daher nur schwer von einer anderen Anonymität unterscheiden, derjenigen der Menge, die wie das Individuum ein Gesicht hat. Doch in der neorealistischen Menge gibt es keine Typisierungen nach Art des Stummfilms. Die Typisierung verstreut, sie ergibt eine Sammlung, eine Zusammenstellung von Gesichtern, die sich, obwohl einander im großen und ganzen ähnlich, geringfügig voneinander unterscheiden. Das Gesicht der Menge hingegen ist eher ein einziges «Gesicht», dessen Bestandteile überall sein können, sogar außerhalb der Gesichter in Gesten, Kleidern oder dem Rhythmus der Bewegungen. In *BELLISSIMA* ist dies der Fall bei den Müttern der kleinen Mädchen und ihrem ständig summenden Chor mit seinem etwas schematischen «Gesicht», das bisweilen auf das spröde Schwenken der improvisierten Fächer reduziert wird. Und dieser Chor hat seine Entsprechung in dem der *RAI*, welcher den Hintergrund für den Vorspann bildet, und der wie eine Person im Gegenschuss zur Solosängerin gefilmt ist. Im gleichen Film gilt dies vor allem für die Gruppe der berühmten *donnone*, der «dicken Damen», jener Nachbarinnen, die durch das Treppenhaus des Gebäudes geistern und ohne Unterlass die kleine Wohnung mit ihrem Geschnatter heimsuchen. Aber es gilt auch für das Kollektiv der Fischer in *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*, I 1947/48, Luchino Visconti) und in *STROMBOLI, TERRA DI DIO* (*STROMBOLI, I/USA* 1949, Roberto Rossellini), oder für die Reisplückerinnen in *RISO AMARO* (*BITTERER REIS*, I 1949, Giuseppe di Santis). Das Gesicht der Menge ist ein namenloses Gesicht, das weniger zusammengesetzt als vielmehr symbiotisch ist. Es existiert nur durch das, was es an Menschlichkeit transportiert.

Die Mischung aus Anonymität und wesenhafter Menschlichkeit unterscheidet diese Gesichter, die individuellen wie die kollektiven, von allen anderen Wertigkeiten des Filmgesichts. Sie sind dazu da, sich tief ins Geflecht der Ge-

sichtlichkeit zu verstricken, ein Geflecht das aus Nacktheit und Entkleidung geknüpft ist, aber auch aus Lachen und Begehren, aus Weinen und Todesangst, vor allem aber aus dem, was auch der Existentialismus entdeckt hatte: aus dem Dasein zum Tode. Natürlich besaßen weder der Neorealismus noch die Nachkriegszeit dafür die Exklusivrechte. Die Menschlichkeit eines Gesichtsausdrucks ist es, was Renoir in *LA CHIENNE* (*DIE HÜNDIN*, F 1931) oder *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (*EINE LANDPARTIE*, F 1936) sucht. Im Namen des selben Ideals einer (ein wenig anders verstandenen) menschlichen Wahrheit wird Bresson den Schauspieler zugunsten des Modells ablehnen («Ein Modell, das, sich selbst und dir zum Trotz, den wahrhaftigen Menschen vom fiktiven Menschen abhebt, den du dir ausgedacht hast» (Bresson 1975, 109)).

Was dieser Auffassung vom Filmgesicht in der Nachkriegszeit so viel Kraft verleiht, ist die Tatsache, dass sie nicht nur der Speerspitze der Filmkunst eigen ist, sondern der Gesamtheit des Films. Die Gleichsetzung zwischen Filmgesicht und menschlichem Gesicht ist in dieser Zeit so intensiv, dass sie, als eine Art Evidenz, ein Erbe dieses geschichtlichen Moments bleiben wird. (Was man merkwürdigerweise das «moderne Kino» nennt, ist nichts als seine Fortführung mit anderen Mitteln.)

Gesicht, Stimme, Figur

Bleibt ein unvermeidlicher Aspekt dieses Erbes: Das menschliche Gesicht steht zwangsläufig mit der Stimme in Verbindung. Wie bereits in einem früheren Kapitel bemerkt, beruht der Film der klassischen Periode auf einer doppelten Vorherrschaft, die den Status einer Evidenz gewonnen hat – auf der Vorherrschaft des Gesichts über alle anderen visuellen Objekte und auf der Vorherrschaft des gesprochenen Worts über alle anderen klanglichen Objekte: «Das erste, was ich zeichne, und die Einstellung ist dabei gleichgültig, ist das erste, was man auch betrachtet, und das sind die Gesichter. Die Position des Gesichts bestimmt die Einstellung» (Hitchcock). Michel Chion (1982, 16), der diese Sätze Hitchcocks zitiert, spricht in diesem Zusammenhang von «Vokozentrismus»:

Im Film, «so wie er ist», gibt es für die Zuschauer, «so wie sie sind», nicht einfach Klänge, zu denen unter anderem die menschliche Stimme gehört. Es gibt die Stimmen und die übrigen Klänge. Anders gesagt, ganz gleich um welches klangliche Amalgam es sich handelt, die Anwesenheit einer menschlichen Stimme hierarchisiert die Wahrnehmung und macht sich zu ihrem Zentrum. (Chion 1982, 15)

Doch dieser Vokozenismus ist nur dann wirklich stark ausgeprägt, wenn die Stimme privilegiert wird – und nicht das gesprochene Wort. Das gewöhnliche Kino trennt, wie wir gesehen haben, das Bild des Körpers (und somit des Gesichts) von dem der Stimme ab, um sie anschließend mit mehr oder weniger viel List und Geschick wieder zu einem mehr oder weniger ungestalten Ganzen zusammenzukleben. Es erreicht also niemals «die Gesamtheit der Person» (Chion 1982, 105), die das Radio allein mit der Stimme und die der Stummfilm allein mit dem Körper herstellt.

Die Thesen Michel Chions haben mit sehr viel Verve die lange umgangene und immer noch schwierige Frage nach der Verbindung des Tons mit dem Bild neu aufgeworfen. Gleichwohl nimmt er Voraussetzungen in Anspruch, die ästhetisch nicht unvorbelastet sind. Chion stellt zwei große Entwürfe des Tonfilms einander gegenüber: ein Kino des Dialogs, in dem der dargestellte Körper gleichsam vom gesprochenen Wort belagert wird, das den Aufnahmeplan strukturiert und die Handlung vorantreibt (es geht also um das, was wir als «Tauschwert» bezeichnet haben), und ein Kino der Präsenz, der «Emanation» der Person («wenn der Dialog eine Art Absonderung der Figuren ist»), das vermutlich niemals verwirklicht worden ist, dessen Utopie aber am Horizont des «totalen Kinos» der Nachkriegszeit auftaucht.

Emanation: Wenn man es etwas anders auffasste, wäre vermutlich genau dieses Wort dazu geeignet, das Nachkriegskino zu charakterisieren, insofern dieses sich zu vergewissern trachtet, dass derjenige, der spricht und derjenige, den man sieht, wirklich ein und dieselbe Person sind. Folglich muss man ausgehend von diesem Seinsmodus des Gesichts, der als eigentlich menschlicher intendiert ist, erneut die zweifache Frage stellen, die das Gesicht aufwirft: Die ihr inhärente nach dem Stimmbild und die ihr äußerliche nach dem Synchronismus.

Der sogenannte Synchronismus kann unter zwei Aspekten erfasst werden, von denen der eine eher theoretischer und der andere eher historischer Natur ist. Die theoretische Fragestellung lautet: Wann liegt Synchronismus vor? Kann sein Vorhandensein vom Betrachter konstatiert werden? Kann es nicht, im Gegenteil, nur durch einen Gewaltakt in der kreationellen⁹ Sphäre zuverlässig festgestellt werden? Oder gilt das eine, weil das andere gilt? Die letztgenannte Position erscheint zwangsläufig als die vernünftigste: Der Synchronismus kann nur durch bestimmte Aufnahmebedingungen gewährleistet werden, doch für mich als Zuschauer existiert er nur, wenn mir der Film pragmatisch das Wissen übermittelt, welches ich benötige, um den Film als synchron aufzunehmen: Man

9 A.d.Ü.: Aumont verwendet hier die von Etienne Souriau und der *Ecole de filmologie* erarbeitete Terminologie.

kann sich der Wahrheit nicht verschließen, dass sich selbst der versierte Zuschauer in diesem Punkt täuschen kann.

Tatsächlich gibt es kein absolutes Kriterium, das es gestatten würde, vermittelt sinnlicher Wahrnehmung eine Synchronie festzustellen zwischen dem Klangbild und dem Bild von... ja wovon eigentlich? Von einem Mund? Aber der Ton kommt, wie wir bereits gesagt haben, nicht aus dem Mund, er kommt von tiefer her. Synchronismus kann demnach nichts anderes bedeuten, als der Stimme phantasmatisch einen Ort zuzuweisen, von dem sie ausstrahlt, und dieser Ort scheint ein Mund sein zu müssen. Dabei weiß man im Grunde genau, dass der Mund nur die Körperöffnung ist, durch die der Klang, welcher die Stimme materialisiert, seinen Weg nimmt. Alle neueren theoretischen Überlegungen, die versucht haben, über das Stadium der Erfindung eines Vokabulars und einer Typologie hinauszugelangen, stoßen auf dieses Hindernis: Die Stimme wird phantasmatisch als dem Mund zugehörig vorgestellt.

Serge Daney, der 1977 die Unterscheidung zwischen den Stimmen, die «außerhalb des Bereichs sprechen, den man sieht» und den Stimmen, «die im Bild ihren Ausgangspunkt haben» (Daney 1996, 170 und 173) getroffen hat, befasst sich eingehend mit der Figur der Stimme, die aus dem Körper hervorkommt, ohne dass man den Mund zu sehen bekäme: «Ihr Status ist rätselhaft, ihr visueller Doppelgänger ist der Körper in seiner Undurchdringlichkeit, in seiner Expressivität, der Körper als ganzer oder als in Stücke zerteilter» (ibid., 175). Diese Formulierung benennt das Wesentliche: Nichts wird im Film jemals das Stimmbild mit dem Körperbild verbinden, es sei denn ein Akt des Glaubens. Nehmen wir die erste Einstellung aus *MOSES UND ARON* (BRD 1974, Jean-Marie Straub / Danièle Huillet): Moses in Großaufnahme (dargestellt von dem Opernsänger Günther Reich), ruft den allmächtigen und undarstellbaren Gott an. Diese Einstellung ist gleich in zweifacher Hinsicht ein Skandal: Man hört die diaphane, von der gesamten irdischen Natur übertragene Stimme dieses unsichtbaren Gottes, und die Stimme des Sängers muss, um an unser Ohr zu dringen, sich buchstäblich durch seinen Nacken hindurcharbeiten, oder, wer weiß, von Gottes Stimme (der Stimme der Engel?), an der sie sich bricht, zurückprallen – und all das bei einem Filmemacher, der für seinen Synchronismuskult bekannt ist. Oder nehmen wir die Cafészene mit Paul und Nana aus *VIVRE SA VIE* (*DIE GESCHICHTE DER NANA S.*, F 1962, Jean-Luc Godard), in der die beiden in Rückenansicht gefilmt sind. Auch hier dringen die Stimmen aus der Tiefe der Körper zu uns, selbst wenn der große Spiegel uns gegenüber sie zu reflektieren hilft. Zwischen den Gesten, dem sachten Erschauern, und den gesprochenen Worten scheint es bisweilen durchaus so etwas wie Übereinstimmungen zu geben – aber es bleibt doch bei der gleichen stumpfen Trägheit der Nacken, und

auch hier muss man glauben, ohne zu sehen (es sind die aggressiv die direkte Tonaufnahme konnotierenden Umgebungsgeräusche, die diesen Glauben hervorrufen). Nehmen wir hingegen Joseph Loseys *DON GIOVANNI* (F/I/BRD 1971), so stoßen wir am Ende des ersten Aktes, in der Szene von Donna Annas Bericht an Ottavio, auf den umgekehrten Fall. Nachdem er spürbar asynchron beginnt, wird der Gesang fortgesetzt, während die Schauspieler sich umdrehen und wir ihnen folgen, wie sie auf das hintere Ende eines Raumes zulaufen. Nun können wir uns nicht länger vorstellen, dass die Stimme aus den Mündern kommt; ihr zunächst ungewisser Ursprung wird schließlich gänzlich diffus, so als wäre er keine Emanation der Körper, sondern des Ortes und seiner Architektur. (In *OTHON* [BRD/I 1970, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet] wiederum trifft Straub die entgegengesetzte Wahl: Man sieht Lacus und Martian lange von vorne, wie sie miteinander sprechen, ehe man ihnen in einer langen Kamerafahrt folgt, die sie in Rückenansicht zeigt und die nun als synchron akzeptiert wird.)

Als Glaubensfrage hängt das Problem des Synchronismus sehr stark von der Ästhetik ab, die ihn jeweils geleitet hat. Der synchrone Klang ist keineswegs der «realistischen» Periode des Films vorbehalten, und schon gar nicht seiner neo-realistischen Variante, in der im Gegenteil ganz unbekümmert die Nachsynchronisation praktiziert wurde. Eine erste Spielart synchronistischer Ästhetik ließe sich schon bei Renoir finden, bei dem sie dem Anliegen entspricht, den Schauspieler als menschliche Person zu respektieren (was sehr deutlich wurde, als einer schwachsinnig restaurierten Fassung von *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE*, angeblich im Namen der besseren Verständlichkeit der Dialoge, dieser Respekt für die Stimme abhanden kam). Eine zweite Form findet man später im *Cinéma direct*, das Ende der sechziger Jahre eine Art ideale Vermählung zwischen den Kräften des Dokumentarischen und der Manipulation darstellt (eine Ästhetik, die Jean-Louis Comolli [1969] als marginale, dafür jedoch um so aktivere politische Position gelesen hat), oder auch in der Praxis des direkten Tons, der bei Rivette, Rohmer und Straub als Garant der Wahrhaftigkeit des gefilmten Körpers und seiner Beziehung zum Raum fungiert:

Wenn man beim Drehen mit der direkten Tonaufnahme arbeitet, kann man nicht über den tatsächlichen Raum hinwegtäuschen: Man muss ihn respektieren, und indem man ihn respektiert, bietet man dem Zuschauer die Möglichkeit, ihn zu rekonstruieren. (Jean Marie Straub)

Der Synchronismus erscheint folglich als unmögliche und doch ersehnte Übereinstimmung der Stimme und des Körpers. Bresson schreibt:

Naive Barbarei der Synchronisation. Stimmen ohne Wirklichkeit, die nicht mit der Bewegung der Lippen übereinstimmen. Die gegen den Takt der Lungen und des Herzens ansprechen. Die «sich im Mund geirrt haben». (Bresson 1975, 56)

Dass es um den Mund geht, um die Lippen, versteht sich: Doch es geht auch, als Anzeichen einer Tiefendimension des Körpers, um die Lungen, um das Herz (um das Herz und seinen Rhythmus, aber auch, wie könnte man daran zweifeln, um das Herz als Sitz der Leidenschaften, der Seele).

In besagter Übereinstimmung liegt auch, in noch unverblümter Form, das Problem des Stimmbildes. Wie soll man einer Stimme ein Bild verleihen? Den Begriffen scheint hier ein Widerspruch innezuwohnen, ein Widerspruch zwischen dem, was dem Körper und der Präsenz zugehört – der Stimme – und dem, was zum Sehen und zum Erscheinen gehört – dem Bild. Spontan fasst man das Stimmbild als aus dem Geheimnis der körperlichen Präsenz, aus einer Inkarnation hervorgegangen auf. Noch einmal Bresson: «Über die Wahl der Modelle. Seine Stimme zeichnet mir ein Bild seines Mundes, seiner Augen, seines Gesichts, liefert mir sein vollständiges Porträt, das äußere wie das innere, besser als wenn er vor mir stünde» (Bresson 1975, 18).

Die Stimme gehört entschieden zum Körper, daran ließ Merleau-Ponty keinerlei Zweifel und geißelte die Synchronisationen, in denen dicke Menschen von den Stimmen dünner synchronisiert werden und umgekehrt (1997, 240). Was den anderen Teil des Begriffs anbelangt, das Bild, stellt man die klangliche Wiedergabe meistens als Nicht-Repräsentation dar, als einfache Spur. Fast immer wird dabei ihre Präsenzmächtigkeit naiv überschätzt, als ob hier keine Wiedergabe, keine Repräsentation, kein Bild im Spiel wäre. Warum also sollte es hier nicht, wie bei jedem Bild, einen analogischen Prozess mit seinen Konventionen, seinen Akzeptanzschwellen und mit seiner eigenen Ausdrucksfähigkeit geben? Sicher bleibt diesem Bild nur ein schmales Register als Spielraum und sicher lässt es sich kaum modulieren. Ein Parameter wie die Bandbreite ist nicht sehr leistungsstark, weit aus weniger als die Empfindlichkeit des Films für das sichtbare Bild, da ja selbst am Telefon die Stimme erkennbar und präsent bleibt. Größere Wirkungen ließen sich mit der virtuosen Beherrschung des Akts der Tonaufnahme selbst erzielen, mit der Auswahl des Mikrophons, der Entfernung, in der es aufgestellt wird, mit dem Hall, den der Ort der Aufnahme erzeugt. Aber die Effekte der Herstellung von Klangbildern, werden, sofern sie nicht bis zum schieren Irrrealismus gehen, stets weniger stark sein als die der visuellen Bildproduktion. Es wird stets die Stimme selbst, das dargestellte «Objekt» sein, das die Präsenz und den Ausdruck liefert – und nicht seine Wiedergabe.

Das Stimmbild im Film soll, wo es überhaupt vorhanden ist, meistens so neutral wie möglich bleiben. Hat man sich von der *photogénie* erträumt, dass sie dem Gesicht diskret etwas hinzufügt, indem sie dieses sich selbst enthüllt, so gibt es keine *photogénie* der Stimme, keine «*phonogénie*»: Es existiert keine Zwischenstufe zwischen der platten Tonaufnahme und der expressiven Verformung. In den meisten Filmen werden die gesprochenen Worte in Nahaufnahme oder sogar in Großaufnahme aufgenommen, um auf ihre Verständlichkeit hinzuwirken. Dies gilt um so mehr für synchronisierte Filme, in denen jegliche Klangfarbe der Tonaufnahme nivelliert und homogenisiert wird.

Wir kennen den Charakter der uns nahestehenden Menschen ebenso durch ihre Art zu sprechen wie durch ihre Gesten und ihr Gesicht. Auf der banalen Leinwand wird all dies vereinheitlicht. Die verschiedenen Figuren sprechen alle gleich. Sie haben sich den Dialog in Scheiben aufgeteilt. Jeder muss seinen Teil davon durchkauen. (Barjavel 1944, 32).

Wie also das Stimmbild einsetzen? Der Film hat es in den letzten fünfzig Jahren im wesentlichen auf dreierlei Art versucht:

- Indem er das Timbre der Stimme stark macht. Dazu bedarf es einer gewissen Kühnheit, und man darf die Fallstricke der Emphase nicht fürchten. Als er Maria Casarès in *ORPHÉE* (F 1949) filmte, wollte Jean Cocteau das Zittern ihrer ständig gebrochenen, etwas zu tiefen Stimme nicht zügeln – die einen entweder bewegt, oder einem, wenn man ihr Selbstgefälligkeit unterstellt, an den Nerven zerrt. Das Ergebnis: Die Casarès hat das einzige interessante Gesicht des Films, ein sehr regungsloses, weißes Gesicht, das wie eine Maske und noch stärker als eine Maske geschminkt ist und das dennoch von diesem Zittern ergriffen wird, als würde es die ganze Zeit davor zittern, sich aufzulösen – und am Ende des Films löst es sich übrigens auch auf. Nur wenige vermögen es, die Stimmen so sehr zu lieben, wahrscheinlich weil sehr viel Indiskretion darin liegt, hinter das Geheimnis einer Stimme und somit auch einer Person zu kommen. (Oder aber es handelt sich um Filme «in der ersten Person», und wenn Godards gefilmte Essays bewegen, dann auch durch die unverwechselbare Körnung seiner Stimme, sanft und traurig, bisweilen auch ein wenig abgeschmackt, wie ein Gedicht von Verlaine.)
- Indem wiederum auf die Ästhetik des Direkten zurückgegriffen wird. Im *Cinéma direct* ist es ein Bestandteil des Stimmbilds, dass die Stimme durch den Ort bestimmt wird, an dem sie erklingt, dass sie von seinen materiellen wie akustischen Eigenschaften, von seiner Atmosphäre affiziert ist. Straubs Entscheidung, in *OTHON* den Text Corneilles von Schauspielern sprechen zu lassen, die alle einen ausgeprägten Akzent haben, ist häufig der Gegenstand von

Kommentaren gewesen. Der Akzent ist ein einfacher, «grober» Bestandteil des Stimmbildes. Doch darüber hinaus werden die Akzente in ΟΤΗΘΝ bei jeder Einstellung auf unterschiedliche Weise gleichsam modelliert, moduliert durch die Art, wie der Körper und seine Stimme in die Orte eingefügt sind. Entfernungen, die von der Halbferne bis zu extremer Nähe reichen, offene Räume, die von den kakophonischen Geräuschen der Stadt erfüllt sind, oder halbgeschlossene Räume: Jeder Ort bricht die Stimmen, verändert ihr Bild, wobei dank des Akzents ihre Unmittelbarkeit bewahrt bleibt. Die berühmten Bistroszenen aus Godards Filmen funktionieren nicht anders, ebenso wenig wie die – allerdings verhalteneren – Konversationsszenen eines Rohmer oder eines Rouch;

- Indem das Spiel der gesprochenen Worte bis an die äußerste Grenze getrieben wird. Oder bei einem Filmemacher wie Bergman noch über jede Grenze hinaus, wie in den Szenen schamloser Geständnisse, die er zu seiner Spezialität gemacht hat. In *SASOM I EN SPEGEL* (WIE IN EINEM SPIEGEL, S 1960, Ingmar Bergman) setzt die Erzählung mit dem grausamen und trostlosen Abend ein, an dem sich die Familie wiedersieht und an dessen Ende zwei Gespräche stehen, in denen Ehemann und Ehefrau Geständnisse austauschen. In ersten Gespräch reden Max von Sydow und Harriet Andersson, die in einer halbnahe Einstellung gezeigt werden, lange miteinander, doch sieht man sie nur im Gegenlicht. Ihre Gesichter sind kaum zu erkennen und die ganze bedeutungsvolle Schwere der Szene geht in die Schwankungen im Klang der Worte ein. Beim zweiten Gespräch liegt das Paar gemeinsam im Bett und man sieht in einer langen Nahaufnahme ihre Gesichter, die sie uns in der Horizontalen zuwenden, so dass sie im Bildausschnitt übereinander zu sehen sind. Eine erdrückende, für Bergman wohlvertraute Art der Kadrierung, in der man das Bemühen spürt, gerade nicht zu entwirklichen und zu entmenschlichen (wie es in neueren Filmen der Fall ist), sondern im Gegenteil in kontinuierlichen Szenen die komplexe, exzessiv menschliche Beziehung zweier Wesen zu filmen, die zueinander sprechen ohne einander zu erreichen. (Die selbe Idee wird in der darauffolgenden Szene wieder aufgenommen, wenn das Paar am nächsten Morgen aufwacht: Die Kamera ist einfach auf die andere Seite des Betts hinübergewechselt).

In all diesen Fällen geht es darum, eine Stimme mit einem Körper, das Bild einer Stimme mit dem Bild eines Gesichts in Einklang zu bringen, und gleichzeitig beide zum Zentrum der Darstellung zu machen. Der «Vokozentrismus» entspricht dieser Ausrichtung auf die Gesichter als Zentrum, denn beide sind nichts anderes als Spielarten des allgemeinen «Zentrismus», der die Ära des

modernen Subjekts charakterisiert. Diese Ära des Niedergangs des Textes ist, wie Michel Foucault gezeigt hat, auch die Ära, in der das gesprochene Wort, das von Jedermann, vom Individuum, vom Subjekt herrührt, auftritt als Verherrlichung des Subjekts gegen die Offenkundigkeit seiner Unterwerfung [*assujettissement*]. Unter diesem Gesichtspunkt trifft sich die aus dem Neorealismus hervorgegangene kinematographische «Modernität» mit der Modernität überhaupt. (Das Kino oder die alte moderne Kunst).

Vom endlich möglichen Porträt

Menschliches Gesicht, Stimm-Gesicht: Seit der Nachkriegszeit sucht der Film das Gesicht als Ort, an dem ihm Zugang zu einer tiefen «Wahrheit» der Person gewährt wird. Für diese Behandlung des Gesichts gibt es kein besseres Wort als *Porträt*. Nun ist es aber nicht selbstverständlich, von Porträts im Film zu sprechen, und dies trotz einer Fülle von Filmen, bei denen die Kritik den Eindruck hatte, dass es sich bei ihnen um Porträts handele (Porträts des Stars, des Regisseurs, der Epoche).

Um für das, was das Porträt im Film sein könnte, eine andere Eingrenzung zu finden als die im Ungefähren verbleibende Verschwommenheit der Metapher, erscheint es als das probateste Mittel, die das Porträtgenre definierenden Charakterzüge einen nach dem anderen dort zu untersuchen, wo es entstanden ist und wo es zu Beginn des Buches zuerst begegnete, in der Malerei. Zählen wir diese Züge auf: Beziehung zum Individuum; Beschreibung, in die sich die Zurschaustellung mischt; vom Begehren nach Wahrhaftigkeit getragene Expressivität; an das Dispositiv des Porträts geknüpfte Bedingungen (Schaffung eines diegetischen Raumes; Blick; Hervorhebung der Einzigartigkeit des Porträtiereten): Bereits durch diese einfache Liste verläuft eine Wasserscheide zwischen jenen Kriterien, die, so wichtig sie auch sein mögen, eher äußerlicher Natur sind – die Bedingungen der Inszenierung – und dem wesentlichen Anspruch des Porträts, der demgegenüber denjenigen definitorischen Charakterzug mit der größten Definitionsmacht darstellt.

Formale Kriterien zu betrachten ist interessant, führt aber vielleicht nicht allzu weit. Wie, aus welchem Blickwinkel, in welchem Abstand, in welcher Beziehung zum umgebenden Ort, mit welchen Einschränkungen oder welchen Freiheiten des wechselseitigen Spiels der Blicke wird das menschliche Gesicht gefilmt? Ungefähr so würde die unbegrenzt weitere Unterteilungen erlaubende Frage lauten, welche die unterstellte Parallele zum gemalten Porträt nahe legen würde. Nun ist aber die Bandbreite der kinematographischen Lösungen dieser

Fragen so groß und diese Fragen ähneln so sehr denen, die ganz allgemein die filmische Inszenierung definieren, dass es recht zweifelhaft erscheint, ob es so gelingen könnte, Momente des Porträts im Film einzugrenzen – und erst recht, ob es so überhaupt möglich ist, zu bestimmen, welche Filme so etwas wie Porträts enthalten.

Die Einstellung in *BELLISSIMA*, in der Anna Magnani und die kleine Tochter beim Betrachten der Probeaufnahme gezeigt werden, die von dem Mädchen gemacht wurden, könnte, würde man sie dem Filmstreifen entnehmen und vorteilhaft rahmen, als Porträt fungieren. Ihre kontrastreiche Ausleuchtung, die den Schatten bedeutungsvoll auf den beiden aneinander geschmiegtten Gesichtern verteilt, die Intensität des nach vorne gerichteten Blicks zusammen mit der gleichzeitig besorgten und betrübten Mine der Erwachsenen und dem seltsam abwesenden und teilnahmslosen Ausdruck des Kindes, würden es zu einem jener Porträts machen, in denen das Subjekt gleichzeitig ein wenig über seine gesellschaftliche Persona und sehr viel über seine Wahrheit als Subjekt aussagt (verglichen mit der Photographie Harcourts, die Barthes [1970, 23–26] analysiert hat, ist das Verhältnis also umgekehrt). Gleichwohl erscheint diese Einstellung so aber nicht im Film, zumindest nicht einzig und allein so. Betrübnis und Teilnahmslosigkeit etwa stehen in Wechselwirkung zueinander (die Einstellung unterstreicht entscheidend den Wahnsinn, der in die Beziehung zwischen den beiden Figuren Einzug gehalten hat, denn der Ausdruck des Rückzugs der kleinen Tochter ist ihre endlich formulierte, abschlägige Antwort auf die Machenschaften der Mutter), aber auch in Wechselwirkung mit dem, was sich zwischen der Leinwand, auf der die Probeaufnahme gezeigt wird, und der «Porträt-Einstellung» abspielt (der Kinosaal, in dem das vulgäre Lachen des Filmteams ertönt).

Diese Art von Schwierigkeiten hat sehr folgerichtig zur Suche nach einer strengeren Definition des Filmporträts, das porträthafte Moments im Film geführt. In ihrer Studie zum «Filmmenschen» schlägt Nicole Brenez daher vor, zwischen mehreren Formen des Porträts als jeweils unterschiedlichen Weisen der Darstellung des Menschen im Kino zu unterscheiden. Wie sie dabei zu recht feststellt, muss man, sofern man nicht die gefährliche (weil formalistische) Richtung einer Definition des filmischen Porträts als beliebig herauslösbares Stück einschlagen will, auf die anscheinend so einfache Äquivalenz mit dem gemalten Porträt verzichten. Man muss davon Abstand nehmen, das Porträt nur in der Stasis oder in der handlungsfreien Sequenz zu suchen. Nicht, dass es keine Filme gäbe, für die diese Definition die passendste wäre, da sie genau so konzipiert wurden. So wirken in *LE SILENCE DE LA MER* (*DAS SCHWEIGEN DES MEERES*, F 1947, Jean-Pierre Melville) die Groß- und Detailaufnahmen von

Howard Vernon, welche ihn sehr starr und in extrem unnatürlichen Posen zeigen, gleichsam wie Fermaten, wie eine Mischung zwischen *photogénie* (eine Photographen- und Beleuchter-*photogénie*) und Porträt. Doch stellen sich diese Porträts zu offensichtlich als solche dar, als dass man ihnen mehr als eine bloß formale Glaubwürdigkeit zugestehen könnte.

Darüber hinaus kann die Herkunft dieses Prinzips aus der Malerei keineswegs mit absoluter Sicherheit als erwiesen gelten, denn man vergisst dabei, dass das gemalte Porträt ebenfalls mit der Zeit zu tun hat(te), und zwar in Form des Einfangens des günstigen Augenblicks. Ein großer Porträtmaler des 17. Jahrhunderts, sagen wir van Dyck, begann damit, dass er sein Modell arrangierte, es in eine Hintergrundszenerie einpasste: Dies war die erste Montage, an deren Ende man die gewünschte expressive Haltung erreicht hatte. Van Dyck war für schnelle Ausführung berühmt, in wenigen Stunden des Posierens war das Wesentliche des Porträts geschaffen: Das Gesicht war gemalt. Danach übernahm eine Armee von Gehilfen die weitere Ausführung, der eine die Kleidung, der andere die Hände (die berühmten Hände, die dem Maler zu Ruhm gereichten und die nur selten die Hände des Modells waren). Dies stellt die zweite Serie von Arbeitsschritten, die zweite Montage dar. Alles ist montiert, fabriziert – aber für das Gesicht spielt man die Karte der Geschicklichkeit aus, der Maler ist nur dann exzellent, wenn er mit großer Schnelligkeit arbeitet, bevor die Pose und der Ausdruck, die er in ihrer Suggestivität modelliert hat, sich zu verwischen beginnen.

Zwei Jahrhunderte später trieb Ingres, der sich in der Rolle sah, die Tradition der Klassiker weiterzuführen, das System auf die Spitze:

Achten Sie darauf, dass sie das Antlitz, das sie darstellen wollen, voll und ganz vor Augen, in ihrem Geist haben, und dass die Ausführung nichts anderes sei als die Vervollkommnung dieses Bildes, das sie bereits besessen und im Voraus erfasst haben. (Ingres 1947)

Was «vor Augen steht», ist das, was vom Geist her kommt, und im übrigen weiß man um die Weinkrämpfe und Wutanfälle, die Ingres vor seinen Modellen überkamen, solange es ihm nicht gelang, eine Entsprechung zwischen beiden herzustellen. Doch wenn die Übereinstimmung sich ereignete, und sei es nur blitzartig für einen Augenblick, war das Porträt sogleich so gut wie gemalt (so lautet die berühmte von Monsieur Bertin überlieferte Anekdote, vor dem Ingres viel geweint und gewütet hatte, und der eines Tages, als er zufällig die Haltung einnahm, die diejenige des Porträts werden sollte, erlebte wie der Maler aufsprang und ihm sagte: «Kommen Sie morgen, Ihr Porträt ist fertig»). Bertins Porträt ist von 1832 und die Photographie lag schon in der Luft.

Wie ein Jäger verfügt der Photograph [...] nur über einen Augenblick. Er muss auf seine Beute lauern, um plötzlich den Ausdruck zu erfassen, der Aufschluss über das Modell gibt. Sobald das Photo aufgenommen ist, erlöscht er. [...] Die Rolle eines guten Porträtmalers besteht darin, das empfindliche Instrument zu sein, dank dessen sich eine Persönlichkeit enthüllt und entwickelt [*se révèle*]. (Freund 1977)

Diese Zeilen, die von Gisèle Freund stammen, hätten beinahe für den Maler geschrieben worden sein können, der es verstand, die Persönlichkeit des Monsieur Bertin plötzlich, im entscheidenden Augenblick zu erfassen. Gleichzeitig Photo und Gemälde, ist das Porträt eine Angelegenheit des Ergreifens. Aber der Film erfasst keine Augenblicke, sondern nur Phasen der Dauer (eine der Aporien der *photogénie* liegt darin, dass sie einen entscheidenden Augenblick einfangen wollte). Man darf also die Vorstellung von einem kinematographischen Porträt nicht zu eng auf der Folie des photographisch-pikturalen Porträts entwickeln.

In etwas idealistischer Weise werden wir also – eher als von formalen Ähnlichkeiten – vom Wert des Porträts ausgehen, indem wir das Gewicht auf die Wahrheitsbeziehung legen, deren Herstellung man von ihm erwartet. Das kinematographische Porträt würde also bei denjenigen filmischen Gelegenheiten zu seiner Vollendung gelangen, in denen sich Expressivität abzeichnet, die aber individualisiert sind und auf Wahrhaftigkeit abzielen. In dieser vermutlich zu allgemeinen Hinsicht scheint das Nachkriegskino besser als andere Formen des Kinos nach dem Porträt zu streben, weil man es, mehr als bei anderen Idealen des kinematographischen Gesichts, mit einem Ideal der Wahrheit zu tun hat.

Auf keinen Fall darf man diese These banalisieren. Es mag tatsächlich evident erscheinen, dass ein Kino, dessen ästhetisch-ethisches Anliegen es in die Tiefe des Wirklichen führt, auch auf das Wirkliche des Menschen abzielt, das heißt, wenn man an diesem Wort hängt, auf seine Wahrheit. Folglich wäre es vor allem wichtig, als negativen Grundsatz zu postulieren, dass es – abgesehen von allen möglichen einzelnen Ausnahmen – kein kinematographisches Porträt außerhalb der Form der Behandlung des menschlichen Gesichts gibt, die der Nachkriegsrealismus hervorgebracht hat und die es zu einem Porträtgesicht macht. Als essentielles Kriterium kann dabei gelten, dass es nicht vom Körper abgeschnitten wird, wie es häufig beim photogenen oder beim Glamour-Gesicht der Fall ist, sondern dass es für sich allein die Gesamtheit der Person ausdrückt, als Ausdrucks-Gesicht, das für jeden, der es sehen will, die innigsten Eigenschaften des Modells zusammenfasst und sichtbar macht. Oder, eher als die Eigenschaften des Modells, die des Subjekts.

Der erste und offenkundigste Unterschied zwischen pikturalem und kinematographischem Porträt bestünde tatsächlich darin, dass letzteres Modell und Subjekt nicht miteinander vertauschen kann. Das Modell situiert sich auf der Seite des «Profilmischen», ganz im Sinn, den dieser Begriff in der Filmwissenschaft hat («das, was vor der Kamera zum Zweck des Filmens arrangiert wird»), während auf das Subjekt innerhalb des Filmischen abgezielt wird, oder in dem, was es umgibt (wie zum Beispiel die Diegese, wieder genau im Sinn der Filmologie, das heißt «in der Verstehbarkeit»).

Was also definiert das Subjekt des Porträts? Die Einzigartigkeit vielleicht? In der Malerei war dies unbestreitbar der Fall: «Wenn die Malerei Nachahmung der Natur ist, dann ist sie es zweifach hinsichtlich des Porträts, das nicht nur allgemein einen Menschen darstellt, sondern diesen oder jenen Menschen im besonderen, der von allen anderen unterschieden werden» (de Piles 1989, 129).

Aber worin besteht die porträtierte Einzigartigkeit im kinematographischen Porträt? Auf diese einfache Frage gibt es keine einfache Antwort, und man wird sich nicht aus der Verlegenheit helfen, indem man der Versuchung nachgibt, das Modell mit dem Schauspieler und das Subjekt mit der Figur zu identifizieren.

Das Vorhaben des Kinos, in dem das Porträt sich ereignet, besteht genau darin, diese Trennung zwischen Schauspieler und Person zu verwischen. Die Filme Rossellinis kann man mindestens ebenso gut als bildliche Beschreibung von Ingrid Bergman wie von Irène Wagner, Karin oder Katherine Joyce ansehen. Und wenn man die Verbindung Rossellini-Bergman für wenig beweiskräftig hält, weil sie sich in zu großer Nähe zum anstößigen Bekenntnis bewegt, kann man doch nicht umhin zu fühlen, dass es Anna Magnani selbst mit ihrem Gesicht, ihrem Körper, ihren Gesten, sogar mit ihren Manierismen ist, um die es in *BELLISSIMA*, in *L'AMORE* (I 1947/48, Roberto Rossellini) und in *MAMMA ROMA* (I 1962, Pier Paolo Pasolini) geht. Diese Teilhabe des Schauspielers am Subjekt des Porträts ist, falls man dieses Beispiel vorzieht, auch bei Renoir flagrant, der seinen eigenen Aussagen zufolge *NANA* (F 1926), *LA CARROSSE D'OR* (*DIE GOLDENE KAROSSE*, I/F 1952), *ELENA ET LES HOMMES* (*WEISSE MARGERITEN*, F/I 1956) nur in Angriff genommen hat, um mit Catherine Hessling, Anna Magnani, Ingrid Bergman drehen und ihr Porträt erstellen zu können.

Die Verbindung Rossellini-Renoir lässt sofort an die Namen anderer Filmemacher denken, an eine ganze Erbfolge, die vor allem durch zwei Generationen französischer Cineasten verkörpert wird: die von Rivette und Pialat und diejenige jüngere, die sich ihrerseits auf die beiden Meister – Rossellini und Renoir – beruft. Jacques Rivette käme dabei die Rolle des Vermittlers zu. Nachdem er als junger Kritiker beide bewunderte, hat er in der Vermählung der Improvisation Rossellinis mit der Leidenschaft Renoirs für die Schauspielerführung jene

Spielart des Vampirismus systematisiert, die darin besteht, die Figuren mit der lebendigen Substanz der Schauspieler zu nähren. Diese sind dabei gezwungen, ohne Unterlass Neues zu erfinden, aus ihrem Wissen, und, so könnte es den Anschein haben, aus ihrem Leben selbst zu schöpfen.

Man kann sich schwer vorstellen, dass eine andere Regiemethode beispielsweise die entsetzliches Unbehagen hervorrufende Szene in L'AMOUR FOU (F 1967/68, Jacques Rivette) ergeben hätte, in deren Verlauf Sébastien weinend seine Kleidung zerfetzt – eine lange, unbewegte Einstellung, in der die Tränen immer und immer weiter fließen müssen. Man muss sie nur mit irgendeiner fiktionalen Szene von gleicher Vehemenz vergleichen, sagen wir mit Paul Newman, der Tennessee Williams spielt, um festzustellen, dass das *Method Acting*, einfach deswegen, weil es auf eine momentane Kulmination der Expressivität abzielt, nichts hätte hervorbringen können, das in gleicher Weise andauert und sich ausdehnt. Rivettes Methode ist übrigens durchtrieben, denn sie lässt den vampirisierten Schauspieler glauben, dass alles von ihm selbst käme. In L'AMOUR FOU hatte Rivette Jean-Pierre Kalfon erlaubt, Racine wirklich vor der Kamera zu inszenieren – nur um ihn umso mehr vergessen zu lassen, wer der wirkliche Regisseur war. (In LA BELLE NOISEUSE [DIE SCHÖNE QUERULANTIN, F 1991, Jacques Rivette] ist die Figur des Frenhofer auch ein Inszenierender [*metteur en scène*], gar ein Meister in/innerhalb der Inszenierung [*maître-en-scène*], der nicht davor zurückschreckt, den Körper seines Modells hart anzufassen, damit er seine Wahrheit preisgibt: Eine kaum verborgene, fast didaktische und ein wenig ironische Metapher der Figur des Filmemachers, die Michel Piccoli in vollem Bewusstsein dessen spielte, worum es ging.)

Die Erschleichung der Bildaufnahmen [*captation*], welche Pialat vornimmt, ist in gewissem Sinne unschuldiger, weil sie offener eingestanden wird – doch der Natur der Sache nach gibt es kaum einen Unterschied. In einem Film wie A NOS AMOURS (AUF DAS, WAS WIR LIEBEN, F 1983, Maurice Pialat) häufen sich die Augenblicke der Wahrheit und die «Fallen-Szenen» (Philippon, 1989), in denen der Schauspieler für ihn völlig unvorhersehbar von der Regie dazu aufgefordert wird, die Figur zu ersetzen (eine schreckliche Falle, wenn der Schauspieler kein Profi ist und sich beim Spielen eng an seine eigene Person hält, wie es beispielsweise für Jacques Fieschi in der Szene des Hochzeitsmahls der Fall ist). Was das Portrait Sandrine Bonnaires im gleichen Film anbetrifft, so ist es beinahe unmöglich zu sagen, was auf die Schauspielerin und was auf die Figur des Mädchens abzielt. Demonstrativ wechselt man dabei von Episoden, die das Porträt der Figuren zeichnen (die drei Fragmente aus Alfred de Mussets Theaterstück *On ne badine pas avec l'amour* (Scherzt nicht mit der Liebe) zu Beginn des Films, welche sichtlich dazu dienen, die Fort-

schritte des Mädchen zu zeigen – die ihres Gesichts inbegriffen) zu solchen, die ein junges Mädchen von sechzehn Jahren in ihrem ersten Film porträtieren (die berühmte Plansequenz zwischen Vater [Maurice Pialat] und Tochter, die mit einem Augenblick unaussprechlich inniger Vertrautheit schließt, als sie feststellen, dass ein Grübchen in ihrem Gesicht verschwunden ist). Das Porträt ist zweideutig und reflektiert damit exakt die Zweideutigkeit der Rolle des Vaters, der auch der Regisseur ist.

Verschlagene *mise en scène* bei Rivette, perverse bei Pialat: Das Porträt des Schauspieler-Subjekts ist immer eine schwere Geburt, wie es die Filme einer Reihe ihrer Zeitgenossen beweisen. Eric Rohmer, dessen Filme die lebendige Substanz mehrerer junger Schauspielerinnen aufgesogen haben, hat, um dies zu erreichen, eine Falle von ganz anderer Art entwickelt. Ausgehend von einem narrativen Gerüst diskutiert er mit ihnen und bezieht ihre Ideen dann in einen Text ein, dem von diesem Moment an die Rolle einer Zwangsjacke zukommt, allerdings einer, die angenommen und gewollt ist. So wird das Porträt unauflöslich zu einem doppelten. L'AMI DE MON AMIE (DER FREUND MEINER FREUNDIN, F 1987, Eric Rohmer) zum Beispiel zeichnet uns weder das Porträt von Emmanuelle Chaulet noch von Sophie Renoir, sondern von Emmanuelle Chaulet als Blanche, von Sophie Renoir als Léa: weder die Schauspielerin noch die Figur, sondern die Schauspielerin *in* der Figur (speziell die Schauspielerin, denn die Schauspieler interessieren Rohmer nicht in gleicher Weise).

Jean-Marie Straub behauptet nicht, im eigentlichen Sinne Porträts zu machen, doch der Vampirismus ist bei ihm noch immer überall am Werk, seit er sich für die Verkörperung Johann Sebastian Bachs durch Gustav Leonhardt in der CHRONIK DER ANNA-MAGDALENA BACH (BRD/I 1967, Jean-Marie Straub) auf ihn berief. Ganz generell beruht das Kino von Straub-Huillet auf einer engen Verbindung zwischen einem Text und einem Ort, doch auf einer Beziehung, die nicht im voraus gegeben ist, einer Beziehung, die der Text zulässt, aber nicht erzwingt und die effektiv zu machen die Aufgabe des Schauspielers ist. Dafür muss der Schauspieler unfehlbar mit seiner Person bezahlen, und die Filme nehmen auch Körper auf, die zwar nicht gefoltet wurden – das Wort wäre exzessiv – aber doch malträtiert. Adriano Aprà bietet uns in der Rolle des Othon einen Körper dar, der ganz in einer Art Starrheit gehalten wird, sich niemals ausruht, vollständig angespannt bleibt, vielleicht wegen der Anstrengung der Diktions- und Gedächtnisleistung, sicher aber wegen der physischen Härte der Dreharbeiten, der Hitze, der Sonne. Auch MOSES UND ARON, LA MORT D'EMPÉDOCLE (DER TOD DES EMPEDOKLES, BRD/F 1986, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet), und PÉCHÉ NOIR (SCHWARZE SÜNDE, F/I/BRD 1989, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet) werden bevölkert von Bildern der Haut, die zu

stark der Sonne ausgesetzt ist, und letztgenannter lässt einen asthmatischen Sprecher, der auf einem Kiesboden liegt, lange Worttiraden ausstoßen.

Weiter oben waren wir auf eine Definition der *mise en scène* als Kunst der Schauspielerführung und der Anordnung des Raums und der Zeit ihres Spiels gestoßen (Legrand 1979). Das Kino von Straub/Huillet, das dem von Rivette, Pialat und Rohmer durch das sie verbindende Anliegen so nahe steht, vom Schauspieler zu profitieren (ebenso sehr und mehr noch, als ihn zu führen), markiert vielleicht noch deutlicher die Verbindung zwischen dem Schauspieler und seiner «Szene», die Szene, in die er durch die *mise en scène* gesteckt wird, die Verbindung zwischen dem Glauben an eine durch den Schauspieler freigesetzte Wahrheit und den Glauben an die Inszenierung als ästhetischer (und auch ethischer) Motor des Kinos. Was den Schauspieler anbetrifft, so nimmt dieses Kino, wie wir gesehen haben, exakt eine in der Nachkriegszeit verbreitete Konzeption auf.

Die Rolle des Schauspielers ist es, Kenntnis vom Dialog und den Beschreibungen zu nehmen, um daraus eine *totale* Rekonstitution in Fleisch und Blut zu machen; aber eine mögliche Rekonstitution unter einer unendlichen Zahl anderer. Darin besteht die wundervolle Rolle des Schauspielers: Er gibt der Figur eine Seele, und der Autor des Films ist nicht frei von einer beängstigenden Beklemmung, wenn er vor der Leinwand der ersten Projektion seiner Figur begegnet, von der er bis dahin, um die Wahrheit zu sagen, bloß Manifestationen ohne irgendeine [organische] Verbindung kannte, an die man glauben könnte; von diesem Moment an ist ein Rätsel aufgelöst: Es ist dieser Mann da, der die Figur ist. [...]

Die Führung eines Schauspielers durch einen Regisseur besteht also darin, dem Schauspieler «Erinnerungen» eines Wesens einzugeben, das zwar nicht das seine ist, aber doch eines Wesens, das nur dann ein Wesen ist, wenn er ihm etwas von seinem eigenen gibt. (Bailly 1950, 7)

Was die *mise en scène* anbelangt, so war sie, besser und mehr als ein Konzept, geradezu eine Parole, ein Schlachtruf der jungen Kritiker der *Cahiers du cinéma* in den fünfziger Jahren. Dass das erste Wort des ersten Artikels, der in den *Cahiers du cinéma* unter dem Namen Jacques Rivette (1953) erschien, «Evidenz» war, erinnert hinreichend daran, welches Ideal mit dieser Parole verteidigt wurde. Der Artikel, der den Titel «Génie de Howard Hawks» trug, berührte, natürlich, den raumzeitlichen Aspekt der *mise en scène*, doch die berühmte Formel von der «Kamera auf Augenhöhe» handelte weniger von der Beherrschung des Raums als vom Blick des Filmemachers auf seine Schauspie-

ler. (Noch heute weigert sich Jacques Rivette, ein Gesicht in Großaufnahme zu zeigen, und zwar, wie er selbst zugibt, aus Angst vor der Zerstückelung des Körpers, aus dem Missfallen am Montagekino heraus, kurz, aus Respekt für die Gesamtheit der Bewegungen des Körpers).

Während der folgenden zehn Jahre wurde das amerikanische Kino systematisch von dieser Schule der Kritik verteidigt und vor allem dem französischen Kino vorgezogen, weil es dem Ideal der *mise en scène* näher steht: zu wissen, wie man einem Schauspieler beim Spielen zusieht – also, aber gleichsam als logische Konsequenz daraus, zu wissen, wie man ihn zum Spielen bringt, ihn führt.

Daher ist der Inszenierungsstil, den Rivette in seinen eigenen Filmen praktiziert hat, nur eine Forcierung des dokumentarischen Aspekts, den die Parole der *mise en scène* bei konsequenter Befolgung bereits implizierte. So würde sich das Paradox einer Nouvelle Vague erklären, die europäischer als europäisch ist, obwohl ihre Autoren nur auf Hollywood geschworen hatten: Dies kommt daher, dass die *mise en scène* in der Lesart von Rivette, Mourlet und Legrand die bewusst oder unbewusst in den amerikanischen Film verlagerte Anwendung eines in Europa, aus dem europäischen Krieg entstandenen Ideals ist. (Wobei noch zu sagen bleibt, weshalb das Ideal der *mise en scène* auf dem Terrain Hollywoods nicht diese dokumentarische Seite entwickeln konnte und weshalb die Frage nach dem Porträt sich dort niemals gestellt hat: offensichtlich wegen der Ökonomie – der symbolischen Ökonomie des Schauspielers, der dort immer dazu bestimmt ist, Modell zu bleiben. LA FEMME MODÈLE, wie man den französischen Titel eines Films von Vicente Minnellis auch lesen könnte (DESIGNING WOMAN [WARUM HAB' ICH JA GESAGT?], USA 1957).

So existiert ein Kino, in dem der Schauspieler ebenso sehr Subjekt wie Modell ist, und in dem das Porträt, das der Film entwirft, auf ihn abzielt. Quer durch die Genres drängt sich hier ein Typ von Filmen auf, derjenige der Biographie, des «Porträts des großen Manns» (Brenez). Pier Paolo Pasolinis IL VANGELO SECONDO MATTEO (DAS I. EVANGELIUM – MATTHÄUS, I 1964) zielt auf Christus ab mittels des Schauspielers Enrique Irazoqui. Aber wäre es nicht einfacher, zu sagen, dass der Film den Schauspieler (einen Amateur, einen Studenten ohne Filmerfahrung) porträtiert, der darauf aus ist, ein Modell zu verkörpern, das Christus heißt? Christus ist von vornherein ein komplexes Modell, denn man kann nicht umhin, die unzähligen Gestalten Christi mit einzubeziehen, welche die Ikonographie oder die Patristik geprägt hat, und man kann befinden, dass das Anvisieren dadurch besonders indirekt ist. Doch bliebe das Prinzip das Gleiche für jedes kinematographische Porträt eines großen Manns, das keinen direkten Bezug zu diesem Mann selbst hat, sondern nur zur ihn einhüllenden Wolke der unzähligen Bilder, die bereits von ihm existieren.

Die Beispiele hierfür sind zahlreich, denn das Kino hat stets versucht, die großen historischen Gestalten der Vergangenheit im Körper eines Schauspielers wieder aufleben zu lassen. Doch gibt es filmische Biographien, in denen der Schauspieler nichts zählen darf, wie in der berühmten Serie, die Ende der dreißiger Jahre von den Warner Bros produziert wurde, und die Paul Muni in seiner Darstellung unterschiedslos von Pasteur über Émile Zola zu Juarez übergehen ließ. Was im Gegensatz dazu das moderne Kino interessiert, ist das Fortwirken des Schauspielers als Körper, als vollständige Person unter dem Bild des großen Mannes, auf den abgezielt wird.

Alles stützt sich im Kino wechselseitig. Der Schauspieler, der beauftragt ist, eine historische Person zu verkörpern [...] darf sich niemals auf die Schminke verlassen. [...] Die Seele eines Helden oder eines Monsters lässt sich nicht herbeischminken und doch ist gerade sie es, die es einzufangen gilt: Maßloser Ehrgeiz, Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit des Großen Manns und der Lüge des Darstellers. Letzter darf die Umrisse der historischen Personen, die ihm anvertraut sind, nicht zu genau nachzeichnen, sondern er muss sich diskret hinter der Illusion verstecken, die er in uns von ihnen erzeugen will. (Ledoux 1949, 56)

Übrigens kennt die Modernität hier zeitlich nur sehr unbestimmte Grenzen, denn die unglaublich plastischen Darbietungen Nikolai Tscherkassows, der im Abstand weniger Jahre nicht nur Newsky und Ivan den Schrecklichen, sondern auch den Zarewitsch Aleksej (in ПЬОТР ПЕРВЫЙ [PETER DER GROSSE], UdSSR 1937/38, Wladimir Petrow), Iwan Pawlow, Mussorgsky und Don Quichotte verkörperte, machen den Körper dieses Schauspielers bereits zu einem bemerkenswerten Vermittler in der Wiedergabe dieser illustren Männer.

Es gibt also keine einfache Gleichsetzung zwischen dem Paar Schauspieler-Figur und dem Paar Modell-Subjekt. Das aus dem Neorealismus hervorgegangene Kino kultiviert auf dem Gebiet der Porträrierung des menschlichen Gesichts mustergültig Zweideutigkeiten und Zwischenbildungen. In FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (FRANZISKUS, DER GAUKLER GOTTES, I 1949, Roberto Rossellini) durchkreuzt die Darstellung des Heiligen Franziskus und seiner Gefährten durch einfache Mönche jede Gewissheit. Es ist nicht das Porträt der Mönche als Individuen, das Rossellini erstellt, aber ebenso wenig ist es das der Personen der Geschichte. Tatsächlich porträtiert der Film jemanden, der weder der Heilige Franziskus noch der namenlose Schauspieler ist, der ihm seinen Körper leiht, oder besser jemanden, der sowohl das eine wie das andere ist, und dies vermittels des ihnen gemeinsamen Status des franziskanischen Mönchs.

Ganz und gar unzweideutig hingegen ist die dahinter stehende Absicht: Sie ist idealistisch, essentialistisch, äußerst menschlich, und zwar bis zu einem Grad, dass sie bisweilen als letztlich über das Menschliche hinausgehend betrachtet wird. So zum Beispiel, und hier ist es kaum übertrieben, bezüglich des *JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS, F 1959, Robert Bresson).

Und was Gott in diesem Film Bressons sieht, was der Priester bei seinen Gemeindemitgliedern sieht, ist nicht ihr der jeweiligen Gelegenheit angepasstes Gesicht, das sie für ihre Umgebung machen oder besser gesagt, das, wenn sie glauben, dass sie aufrichtig sind, ihre Gefühle für sie machen und, wenn sie sich verstellen, ihre Interessen: Die Personen tragen hier ihr zutiefst wahres Gesicht, dasjenige, das dem Priester erscheint, dasjenige, das sie vor Gott tragen, dieses Bild ihrer selbst, das sie verdammen oder retten werden, das sie aber niemals zurücklassen könnten.

Und man wirft ihnen vor, nicht natürlich zu sein, nicht jeden Augenblick den Ausdruck zu finden, der sich wie ein passendes Kleidungsstück so eng wie möglich an die gegenwärtige Form ihrer Gedanken schmiegt als ob man im Übernatürlichen die Zeit hätte, sich natürlich zu geben, als ob man vor Gott ein passendes Gesicht aufsetzte, als ob man vor dieser höchsten Instanz die Muße hätte, jene raffinierteste aller Lügen vorzubereiten, die Natur. (Ducrot, 1951, 5-6)

Das Gesicht und die endlich wiedergefundene Ewigkeit.

Nachspiel

Die Ewigkeit ist vergänglich, und das Kino hat es nicht vermeiden können, wieder eingeholt zu werden von der Kontingenz, von seiner Epoche, von der kleinen Apokalypse, welche die reichen Länder am Ende der sechziger Jahre erlebten.

Einmal mehr war dies vor allem die Angelegenheit Europas, und vermutlich des Kunstfilms. Doch nicht nur, denn es war auch eine Epoche der Exile und Reisen. Renoir und Rossellini waren zehn Jahre zuvor nach Indien gepilgert, doch nun waren es Amerika und Afrika, die ein Geflecht geheimer Affinitäten im alten Europa ausbreiteten. (Das brasilianische Cinema novo existierte für eine Zeit nirgendwo so stark wie im Dreieck Paris-Venedig-Karlsbad; dies ist auch die Zeit, in der Jean Rouch einen Film mit dem Titel *AFRIQUE SUR SEINE* drehte [F 1970].)

Das Gesicht musste einfach die Spuren all dessen, der Apokalypse und der heimlichen Beziehungen, tragen. Zwei Filme, von denen der eine kurz vor, der andere gerade nach Beginn des neuen Jahrzehnts gedreht wurde, bilden zusammen ein geeignetes Emblem, denn sie manifestieren mit ihren Titeln, ihren Projekten, ihrem Insistieren auf dem Gesicht das Wesentliche dessen, was sich damals mit dem Filmgesicht abspielte. Der erste ist das Werk eines Amerikaners mit griechischem Namen (der aber vor allem in Frankreich rezipiert wurde, und zwar von Anfang an im fast untergrundartigen Modus des «Kults»). *FACES* (*GESICHTER*, USA 1968, John Cassavetes): Der Titel ist das Programm, das der Film einlöst. Lange, ausschweifende Gesprächsszenen, die in einer Art geistesabwesendem Zustand der Empathie gespielt sind, erfüllen die Gesichter mit Gefühlen, lassen sie überquellen, so dass sie sich immer an der Grenze zur Auflösung bewegen, um sich sogleich wieder zu fangen. Cassavetes' wild bewegte Kamera geht auf die Suche nach ihnen, fängt sie ein, extrahiert sie in langen Großaufnahmen, die noch durch die Textur des aufgeblasenen 16mm-Formats verherrlicht werden. Sie zeigen sich als bereitwilliger Raub all dessen, was über sie hinweghuscht, all dessen, was fließt und sich ergießt, die Tränen, die Worte, die Emotion.

Nichts von all dem findet sich in *LES HAUTES SOLITUDES* (F 1974, Philippe Garrel). Die Großaufnahmen von Jean Seberg sind nicht das aufgewühlte Hin- und Herwogen eines Gesichts in unablässiger Bewegung, das vom Fließen der Liebe («*lovestreams*») mitgerissen wird. Ganz im Gegenteil, die Einstellungen sind unbeweglich: Das Gesicht selbst scheint eher danach zu trachten, die Emotionen, die es (durch)schütteln, einzudämmen und zurückzuhalten. Die Materie ist nicht mehr länger Tanz leuchtender Körnungen, sondern lässt an den porösen Stein denken, aus dem die Träume gemacht sind. Höhe und Einsamkeit: Das Gesicht wird überhöht, ist aber auch vereinsamt, es gehört einer jungen Frau, die leidet und der Philippe Garrel deswegen ein Denkmal errichtet.

Der Abstand zwischen den beiden Filmen ist groß. Und es ist gerade im Zwischenraum dieses Abstands, in dem mehrere bedeutsame Filme entstehen, die alle das gefilmte Gesicht aus der rühmenden Erhöhung in die Einsamkeit übergehen lassen, ohne das gemeinsame Register der Beklemmung zu verlassen. Der sichtbarste und beeindruckendste Zug in all diesen Filmen ist die Grausamkeit. Das Filmen wird zur Falle, die Kamera zur Höllenmaschine. Cassavetes' Kamera ging noch den Gesichtern entgegen, suchte auf ihnen das zutage Treten des Gefühls und des Ausdrucks. Aber die Kamera ist noch sehr viel fürchterlicher, wenn sie sich nicht bewegt, wenn sie fixiert und frontal betrachtet, ohne auszuweichen.

Bergman und Godard hatten sich als erste dorthin vorgewagt. Eine der letzten Szenen von *PERSONA* (S 1966, Ingmar Bergman) ist die Konfrontation der

beiden jungen Frauen von Angesicht zu Angesicht, in deren Verlauf die Krankenschwester in einem langen Monolog aus Behauptungen erklärt, was den Wahnsinn der anderen hervorruft. Die ganze Szene baut auf einer doppelten Figur der Spaltung auf. Zunächst wird der Monolog zweimal gesprochen, und zwar identisch, beim ersten Mal von einer Off-Stimme, während man das Gesicht von Liv Ulmann sieht (sie versucht, dieser Frontalität zu entinnen, versucht manchmal, durch das Zeigen ihres Profils zu entkommen), dann, symmetrisch, ein zweites Mal mit Blick auf das Gesicht von Bibi Andersson. Beide Male wird die Kadrierung immer enger, bis sie bei der extremen Großaufnahme angekommen ist. Am Ende der Szene sind die Symmetrie und die Verdoppelung so stark, dass sie sich in den Raum eines einzigen Rahmens einschreiben können: Ein geteiltes Gesicht, die Collage zweier Gesichtshälften, je eine der einen und der anderen Frau (vergeblich versucht Alma, diese absolute Identifikation auszutreiben: «Nein, ich bin nicht du!»).

Godard sollte häufig diese Idee des Festnagelns und der Identität wieder aufnehmen: Nur dass die Rede nicht mehr diejenige der Psychologie und der Empathie zwischen den Figuren war, sondern die eisige Rede der Politik, des schlechten Gewissens, der Reue und der Scham. Die Kamera wurde dabei noch starrer, noch frontaler, wie in den Passbildautomat-Effekten, die man in *LA CHINOISE* (*DIE CHINESIN*, F 1967, Jean-Luc Godard) (Jean-Pierre Léaud und Juliet Berto, wie sie eine Passage von Mao rezitieren) ebenso sieht wie in *WEEK-END* (F/I 1967, Jean-Luc Godard) (die «gekreuzte» Rede der beiden Proletarier aus der Dritten Welt) und in *TOUT VA BIEN* (*ALLES IN BUTTER*, F 1972, Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin) (die Passfotoabzüge von Yves Montand und Jane Fonda zu Beginn des Films).

Einige Zeit später wurde auch Jeanne Dielmann (*JEANNE DIELMANN*, 23, *QUAI DU COMMERCE*, 1080 BRUXELLES, B/F 1975) von Chantal Akerman in die Zwangsjacke langer Einstellungen mit sauber aufgeräumter Ausstattung eingesperrt, die kaum mit Sinn behaftet ist (der kleinbürgerliche Kitsch). Ihre monotonen Gesten sind dem eisernen Gesetz der rechten Winkel unterworfen: Gerade Linien der Türrahmen, des Bodens, absolute Frontalität der Kamera, Starrheit des Bildausschnitts. Es entsteht ein noch beengenderer Eindruck, denn es ist nicht einmal mehr die Kamera, die darauf hinarbeitet, die Figur zu kadrieren, sondern die Figur selbst, die sich ohne Unterlass selbst rezentriert (ohne dass ihr eine andere Wahl bliebe: Der Bildausschnitt bewegt sich niemals und das Weitwinkelobjekt, das wegen der Beengtheit der kleinen Brüsseler Zweizimmerwohnung erforderlich wurde, zögert nicht, die Köpfe der Schauspieler abzuschneiden, die diesem Zentrum entkommen möchten). Es kann nicht erstaunen, dass auch die Diktion, die Rede, ihrerseits monoton ist, eine

lange Litanei der grauen Existenz, die auch NEWS FROM HOME, LETTERS HOME (BRIEFE VON ZUHAUSE, B/USA/BRD 1976, Chantal Akerman) wiederum unter dem Zeichen der Starre und der Rechtwinkligkeit, abspulen.

Sogar Maurice Pialat entkommt in dieser Zeit nicht der Herstellung gleichsam in der Falle sitzender Gesichter. Es ist richtig, dass bereits L'ENFANCE NUE (DIE NACKTE KINDHEIT, F 1968, Maurice Pialat) die Stumpfheit eines Kindergesichts in seiner Einsamkeit, seinem Gefängnis zeigte. Aber NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE (WIR WERDEN NICHT ZUSAMMEN ALT, F/I 1975, Maurice Pialat) kehrt zu den Geschichten der Erwachsenen zurück, und sogar zur allerbanalsten: Ein Paar trennt sich. Der Bruch, mit seinen Aufschüben, seinen Intermissionen des Herzens, wird durchzogen von Szenen, in denen diskutiert oder gestritten wird: Szenen im Bett, Szenen im Auto, vor allem im Auto. Personen, die an diesem privilegierten Ort des Individualismus eingeschlossen sind: den Vordersitzen eines Autos. Die Heftigkeit der Szenen (die an anderer Stelle in den Gesten nervöser Ohnmacht von Jean Yanne hervorbricht) muss in den Schranken der Zwangsjacke aus Glas, Metall, Kunstleder gehalten bleiben. Sie trifft dann mit Wucht die Körper und mehr noch die Gesichter, die starr bleiben. Marlène Joberts Ausdruckslosigkeit bekommt plötzlich einen Sinn: In ihrem Gesicht bleibt nichts Ausdrucksvolles mehr, es ist bloß noch eine Oberfläche, in der im Gegenteil etwas seinen Eindruck hinterlässt – die Rede des Anderen, die anonyme, armselige und vorhersehbare Rede, die sie beide leitet.

Das Festnageln des Gesichts, die Großaufnahme und die Rechtwinkligkeit haben letztendlich folgenden Sinn: dem Gesicht die Möglichkeit zu nehmen, das sichtbare Äußere eines unsichtbaren Inneren zu sein, um aus ihm statt dessen die materielle Oberfläche einer Einschreibung zu machen, die empfänglich ist für etwas, das es wie von außen treffen wird, empfänglich für einen Text. In LA MAMAN ET LA PUTAIN (DIE MAMA UND DIE HURE, F 1973, Jean Eustache) reden die drei Protagonisten – vor allem Jean-Pierre Léaud und Françoise Lebrun – über ihre Leidenschaften, als wären sie etwas ihnen Fremdes, als ob sie sie beobachten und zitieren würden. Der Schlussmonolog Veronikas (zufällig auch der Vorname Anna Karinas in LE PETIT SOLDAT [DER KLEINE SOLDAT, F 1960, Jean-Luc Godard]) dauert sehr lange; der Text, der gekonnt mit den Floskeln gespickt ist, die in der damaligen Zeit in der Luft lagen, muss aufs Komma genau gesprochen werden, aber ohne dass sein tragisches Gewicht dabei in Vergessenheit geraten darf. Das Gesicht der Schauspielerin (auch für sie war es der erste Film) muss sich für den Text durchlässig machen, sich ihm unterwerfen, die Seite sein, auf der er zu lesen ist – aber es kann sich der Verwüstung durch den Text nicht entziehen. Figur, Schauspielerin, Modell, Subjekt: alle weinen, aber keine Kamerageste führt die Kamera wie bei Cassavetes heran, um diese Tränen zu sammeln.

Der Text in seiner Strenge ist die Basis einer Reihe von Filmen jener Jahre. In OTHON von Straub/Huillet setzt Corneilles Stück von Beginn an seine Präsenz durch. In der zweiten Einstellung spricht Othon, spricht er sehr schnell. Nichts erlaubt zu vergessen, dass er rezitiert, aber man sieht ihn nicht, man sieht bloß den Autoverkehr am Fuß des Palatin. In der dritten Einstellung ist er mit seinem Vertrauten im Bild gegenwärtig, aber von hinten, von Scheinwerfern erleuchtet, und die Stimmen tragen den Text durch die Körper hindurch. In der fünften Einstellung ist das Gesicht im Profil zu sehen, sehr stark eingezwängt in den Bildausschnitt, der den Schauspieler verfolgt, während er geht. Und so weiter: Es ist immer der Text, der den Vorrang hat, und wenn die Gesichter gezeigt werden, drücken sie nichts aus: Sie stellen den Text aus. Dieses strenge Prinzip verhindert übrigens nicht die Abwechslung, wie man in OTHON selbst sehen kann, wo die Gesichter aus unterschiedlichem Wachs gemachte Tafeln sind. Ebenso verfährt das gleiche Prinzip anderswo gemäß anderen Formen, wie in JAUNE LE SOLEIL (F 1971) von Marguerite Duras, wo die Diktion im Gegenteil gleichförmig langsam und wiederkäuend ist, wo aber auch die Gesichter fixiert und der Anstrengung ausgesetzt sind, den Text zu sprechen (jedes dieser Theaterschauspieler-Gesichter wird dabei zur Maske).

In dieser zunehmenden Aufgabe der manifesten Menschlichkeit des Gesichts geht die gute alte Zeit des Kinos für immer verloren. Was für einer schlechten Zeit muss das Filmgesicht nun die Stirn bieten...

Aus dem Französischen von Michael Cuntz

Literatur

- Andrew, Dudley (1983), *André Bazin*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- Bailly, Pierre (1950) Trois chapitres sur les acteurs. In: *Gazette du cinéma* 5, S. 7.
- Barbaro, Umberto (1976) *Neorealismo e realismo*. Bd. 2.: *Cinema e teatro*. Roma: Editori Riuniti.
- Barjavel, René (1944) *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*. Paris: Denoël.
- Barthes, Roland (1970), *Mythologies* [1953]. Paris: Seuil.
- Bazin, André (1975) *Qu'est ce que le cinéma. Edition définitive*. Paris: Editions du Cerf.
- Bresson, Robert (1975) *Notes sur la cinématographie*. Paris: Gallimard.
- Chion, Michel (1982) *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'étoile.

- Comolli, Jean Louis (1969) Le détour par le direct. In: *Cahiers du cinéma* 209, S. 48 53 u. 211, S. 40 45.
- Daney, Serge (1996) L'orgue et l'aspirateur [1977]. In: ders., *La Rampe. Cahier critique 1970 1982*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), S. 162 176.
- Deleuze, Gilles (1996), *Das Zeit Bild. Kino 2* [frz. 1985] (2. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ducrot, Oswald (1951) Le cinéma sauve son âme. In: *Raccords* 8.
- Freund, Gisèle (1977), *Mémoires de l'œil*. Paris: Seuil.
- Ingres, Jean Auguste Dominique (1947) *Ingres raconté par lui même à ses amis* Bd. 1. Genf: Pierre Cailler.
- Ledoux, Fernand (1949) Personnages et maquillage. In: *L'amour de l'art* 37 39.
- Legrand, Gérard (1979) *Cinémanie*. Paris: Stock.
- Merleau Ponty, Maurice (1997) Das Kino und die neue Psychologie [frz.1948]. In: *Kritik des Sehens*. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig: Reclam, S. 227 246.
- Philippon, Alain (1989) *A nos amours de Maurice Pialat*. Crisnée: Yellow Now.
- Piles, Roger de (1989) *Cours de peinture par principes* [orig. 1708]. Paris: Gallimard.
- Rivette, Jacques (1953), Génie de Howard Hawks. In: *Cahiers du cinéma* 23, S. 16 23. (1955) Lettre sur Rossellini. In: *Cahiers du cinéma* 46.
- Sartre, Jean Paul (1972) Ist der Existentialismus ein Humanismus? [frz. 1945]. In: Ders.: *Drei Essays*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, S. 7 51.

Wolfgang Beilenhoff

Affekt als Adressierung

Figurationen der Masse in PANZERKREUZER POTEMKIN



Dziga Vertov, DER MANN MIT DER KAMERA

I. Medium/Masse

Das Kino der 1920er Jahre ist ein Kino, das immer wieder explizit seine mediale Disposition reflektiert. Ein Kino, das daher Einstellungen kennt wie diese, Einstellungen, die das uns so geläufige Kompositum *Massenmedium* dekonstruieren, indem sie es als Zusammenspiel der beiden Komponenten *Masse* und *Medium* ausstellen und perspektivieren. Was wir hier, am nebenstehenden Bildzitat aus ČELOVEK S KINOAPPARATOM (DER MANN

MIT DER KAMERA, UdSSR 1928, Dziga Vertov) erkennen, ist ja nicht nur der selbstreferentielle Gestus, der den avantgardistischen Diskurs dieses Jahrzehnts auszeichnet, sondern zugleich, und darüber hinaus, ein Metabild, ein «picture about pictures» (Mitchell 1994, 37), das uns gezielt den Zusammenhang zwischen Masse und Medium erläutert.

Evident wird dieser Zusammenhang über die Positionierung des Kameramanns. Tricktechnisch eingeschrieben in das Bild, in Vertovs *Film-Auge*, gerichtet auf die Menge, haben wir hier, zudem noch multipliziert, einen Kameramann vor uns, der dabei gezeigt wird, wie er die städtischen Massen fokussiert. Es ist eine komposite, geschichtete Einstellung, ein visueller Diskurs, der es dem Zuschauer erlaubt, von einer zweiten Ebene aus zu beobachten, was auf der ersten Ebene geschieht, auf jener Ebene, die in ihrer topologischen Struktur, in dieser gezielten, durch die Multiplizierung noch zusätzlich unterstrichenen Exponierung des Kameramanns über der Masse eine Art visuelle Paraphrase formuliert: Nicht ein Maler, auch nicht ein Fotograf, sondern der Kameramann scheint jener Bild-Agent, der dazu prädestiniert ist, die großstädtischen Massen aufzuzeichnen, «die zusammenhanglosen, amorphen Bevölke-

rungsmassen» (Sombart, zit. in: Weyergraf/Lethen 1995, 638), die als Produkt des 19. Jahrhunderts die Großstädte bevölkern. Damit ist die Einstellung zugleich auch eine Art visueller Kommentar zum «Verhältnis von sozialer und technischer Entwicklung als einer Basiskonstellation der Moderne» (Münz-Koenen/Schaeffer 2002, XV).

Die Relevanz dieses metadiskursiven Kommentars zeigt sich zunächst in der historischen Filiation: Der Kameramann schreibt sich unmittelbar in eine medienarchäologische Linie ein, besitzt eine mediale Genealogie, die in ihren unterschiedlichen Ausfaltungen zeigt, wie sehr dieses Zusammentreffen «von sozialer und technischer Entwicklung» zu je spezifischen Konfigurationen von Masse und Medium führt:¹

Wie der Flaneur Baudelaires wählt auch der Lumière Operateur die Menge als sein bevorzugtes Territorium. Kleinste mechanische Bewegungen, Strom und Gegenstrom, Haltungen und Gesichter anonymer Passanten [...]: All diese flüchtigen und vorübergehenden Erscheinungen geben seinem Blick Nahrung und zeichnen bereits seinen Wirkungsbe reich vor. (Belloi 1995, 28)

Steht der Lumière-Operateur – und mit ihm der Vertovsche Kameramann – somit zunächst in einer mediengeschichtlichen Kontinuität zum Baudelaireschen Flaneur, so weist diese genealogische Linie zugleich auch einen markanten Riss auf: einen Medien-Sprung. Zwar ist für beide, für den Flaneur wie für den Operateur, die Menge gleichermaßen Rohstoff der Wahrnehmung, elektrisierendes, dynamisches Feld. Die Wahrnehmung dieser Menge, der Blick auf die Menge hingegen zeigt eine markante Differenz, die einem buchstäblichen medialen Rollenwechsel entspringt:

Das Umhergehen endet, der Operateur wählt einen festen Standpunkt, er *verläßt die Menge* und wird zu einem Einzelnen in etwas zurückgezogener Stellung. Der mobile und umherwandernde Blick wird fixiert, die Vermengung wird zur Distanzierung und der Flaneur – doch nur genau in diesem Augenblick – zu einem *Beobachter*. (Belloi 1995, 29; Herv. i. O.)

Es ist ein Rollenwechsel, der in Vertovs Film immer wieder anklingt, und zwar immer dann, wenn der Kameramann, zunächst in der Menge sich bewegend, Stativ und Kamera geschultert, die Menge verlässt, um sich ihr gegenüber zu positionieren: auf einer Brücke, an einer Straßenkreuzung, auf dem

1 Zu Vertovs Kameramann nun nicht mehr als Nachfahr des Flaneurs, sondern als Vorfahr des gegenwärtigen Mediennutzers, vgl. Manovich 2001, S. XIVff (Prologue: Vertov's dataset).

Dach eines Hauses. Es ist ein Rollenwechsel, der in seiner topologischen und dispositiven Konfiguration, in diesem Positionieren eines «Einzelnen in etwas zurückgezogener Stellung» und in dem damit verbundenen Generieren eines «*Beobachters*», nun weitreichende Folgen hat für das, was hier zur Sprache kommt: das Zusammenspiel von Masse und Medium. Denn, so unterstreicht Belloi, dieser Rollenwechsel, dieser Mediensprung führt – wie Lumières *vues* zeigen – unmittelbar dazu, dass sich zwischen «vorfilmischer» Menge und Kameramann, zwischen Masse und Medium eine historisch neue und höchst spezifische Interaktion entfaltet. Zwar ist auch für den Operateur, wie schon für den Flaneur, die Menge Rohstoff des Sehens, Stimulans der Wahrnehmung und begehrtes Objekt. Gleichzeitig jedoch erfährt sie durch die Kamera, durch das nun zum Zuge kommende Medium Film, eine weitreichende Transformation. Sie wird modellierbar und disziplinierbar. Modellierbar, indem die Kamera die Menge in ein dynamisches Feld verwandelt, das von Kräften der Konzentration wie der Zerstreuung geprägt ist; disziplinierbar, indem dasselbe Feld durch die Kamera eine bestimmende Struktur, eine Vorschrift der Bewegungsrichtungen, eine Vorhersagbarkeit und Rahmung der Bewegung erfährt.

Das in der thematisierten Einstellung aus ČELOVEK S KINOAPPARATOM inszenierte und reflektierte «Verhältnis von sozialer und technischer Entwicklung» ist jedoch keineswegs allein unter medienarchäologischen Gesichtspunkten von Relevanz für die hier verfolgte Frage nach dem Zusammenhang von Masse und Medium. Die Einstellung besitzt gleichzeitig – genauer: primär – auch einen prägnanten, für die Frage nach dem Zusammenhang von Masse und Medien höchst relevanten historischen und politischen Kontext. ČELOVEK S KINOAPPARATOM datiert auf das Jahr 1928, auf das Ende einer Dekade, die in der Sowjetunion geprägt war von dem Versuch, eine zu den westlichen Massengesellschaften alternative, von einer Utopie der Befreiung getragene Massengesellschaft zu entwickeln. Eine Utopie, die sich zu Beginn dieses Jahrzehnts exemplarisch darin manifestiert, dass bei den Masseninszenierungen historischer Ereignisse Tausende von Akteuren sich selbst als historische Subjekte spielen und ihre eigene historische Rolle performieren. Mit dem Effekt, dass – so der formalistische Theoretiker Viktor Sklovskij – «eine Art elementarer Prozess abläuft, über den die lebendige Struktur des Lebens transformiert wird in eine theatralische» (zit. in Buck-Morss 2000, 144). Deren völlig andere Konfiguration manifestierte sich am Ende dieses Jahrzehnts dann nicht minder exemplarisch darin, dass nun, mit dem beginnenden Stalinismus, die Masse zusehends zum Objekt ritueller und einer strikten Disziplin gehorchenden Inszenierung in *Räumen des Jubels* (vgl. Ryklin 2003, 71–86) wurde. Die ur-

sprüngliche Utopie der Befreiung wurde dabei eingedampft in die Oberflächenstruktur des Ornamentalen (vgl. Buck-Morss 2000, 152ff.).

Dass dem Film in diesem Zusammenhang eine singuläre Rolle zufiel, liegt auf der Hand. Wie kein anderes Medium zuvor vermochte es der Film, und auch dies zeigt ČELOVEK S KINOAPPARATOM, allabendlich ein Massenpublikum an einem Ort zu bündeln und dessen Blick gemeinsam auf einen Punkt zu richten (vgl. Kaes 2002, 177ff.). Wie kein anderes Medium zuvor verstand es der Film, Massen als sich bewegende Massenkörper und als Körpermassen wahrnehmbar zu machen. Wenn Eberhard Lämmert davon spricht, dass «Menschenmassen [...] erst durch Medien als Körperschaften besonderer Art wahrnehmbar [werden],» und dass «Medien [...] Masse selbst dort herstellen [können], wo sie nicht ist» (Lämmert 2002, XII), so trifft das zu diesem Zeitpunkt für kein Medium so zu wie für den Film.²

Es ist daher auch evident, dass die Massenutopien der sowjetischen 1920er Jahre primär über das Medium Film angegangen wurden. Eine besondere Funktion kommt zweifellos Sergej Eisenstein zu. Es war Eisenstein, der zu einem Zeitpunkt, zu dem europäische oder US-amerikanische Regisseure kulturkritische Negativbilder amorpher Massen entwarfen, die Masse als einen organischen Kollektivkörper inszenierte. Und es war Eisensteins BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925), der – wie die deutsche Rezeption dokumentiert – geradezu paradigmatische filmische Massenimages entwarf.³ Massenimages, die zudem das kollektive Imaginäre, die virtuelle Welt imaginierter Kollektivität so real erschlossen, dass man die Simulacra, die filmischen Bildentwürfe, schon bald als Dokumente der Sache selbst ansah: «Even more than the Civil War newsreels of 1918–1921, Eisenstein’s feature films [...] gave an experience of the mass that became the reference point for future meanings» (Buck-Morss 2000, 147).

Unter diesem Gesichtspunkt werden im Folgenden zwei Sequenzen dieses Films auf ihre jeweiligen Massenimages hin untersucht. Es sind Sequenzen, die, gleichsam in Verlängerung des Kompositums *Massenmedium*, ein weiteres

2 Zu den Verschiebungen, die der Medienumbruch zum Fernsehen mit seinem «solistischen Massenkonsum» (G. Anders) nach sich zog, vgl. Christina Bartz 2002, S.114ff.

3 Einsetzend mit den ersten Kritiken wie jener von Herbert Jhering und dessen Stichwort des Potemkin als «Massenfilm» («Panzerkreuzer Potemkin» [1.5.1926]. In: Herbert Jhering: *Von Reinhardt bis Brecht*. Bd. 2, Berlin: Aufbau 1959, 517) über Walter Benjamins zwei Jahre später in seiner «Erwiderung an O. A. H. Schmitz» getroffene Aussage über BRONENOSEC POTEMKIN als Film, wo «zum ersten Mal [...] die Massenbewegung den ganz und gar architektonischen Charakter» habe, und Eisensteins eigene Stellungnahmen wie dem Beitrag zur *Roten Fabne* von 19.5.1926 («Zum Prinzip des Helden im BRONENOSEC POTEMKIN»). In: Eisenstein 1973, 126f.) bis hin zu der bewundernswerten Studie von Susan Buck Morss (2000).

Kompositum, das des *Massengesichts*, ins Spiel bringen. Ein Kompositum, das in seiner Zusammenführung zweier Konzepte, die traditionell in Binäropposition zueinander stehen, die Spannung verdeutlicht, in der das Konzept des Gesichts als Chiffre der Individualität nun plötzlich sich wieder findet. Diese Spannung, die die europäische Kultur auszeichnet, war Eisenstein absolut bewusst. Er versuchte sie produktiv zu machen, indem er, und dies nicht zufällig gerade in Zusammenhang mit dem hier zu untersuchenden Film, das Gesicht aus seiner kulturellen Zementierung als Ausweis des Singulären herauszulösen gedachte. Was ihm vorschwebte, war die Transformation des Gesichts in einen universalen Signifikanten. Und damit die Möglichkeit, die angesprochenen Binarismen, vor allem die Binäropposition von Individuum und Masse, zu überschreiten:

Bei weitem freier waren wir, als es darum ging, das kollektive <Antlitz> [Gesicht] des <potemkinschen> Matrosen zu entscheiden. Im *POTEMKIN* gibt es nicht eine einzige durchscheinende Figur, nicht ein einziges individuelles Gesicht. Und doch gibt es ohne jeden Zweifel ein einheitliches <Antlitz> [Gesicht] des aufständischen Panzerkreuzers, das heißt der Flotte des Jahres 1905, gibt es ohne jeden Zweifel ein einheitliches <Antlitz> [Gesicht] des Matrosen der ersten Revolution. Nirgendwo dargestellt als solches, baut es sich dennoch in dem Film auf, physiognomisch absolut klar konturiert, indem es sich aus einer unzähligen Menge von Personen, Handlungen, Kanonen, Flaggen, Wellen, Nebeln, Wolken zusammensetzt. (Eisenstein 1966, 346 Übers.W.B.)

II. Aktion

Der Eintritt der Masse in die Geschichte – eine der visuellen Signaturen des 20. Jahrhunderts – geschieht bei Sergej Eisenstein oft buchstäblich: als enunziativ markierter Eintritt der Masse ins Bild. So im dritten Akt des *BRONENOSEC POTEMKIN*, wo zunächst der frühmorgendliche, noch ruhende Hafen, weiterhin dann das Zelt mit dem aufgebahrten Vakulincuk zu sehen sind, wo Zwischentitel eine Brücke zwischen dem aufständischen Panzerkreuzer und der Stadt schlagen – und plötzlich diese Einstellung erscheint: eine beidseitig durch eine Bildmaske, die wie ein Vorhang fungiert, zusätzlich gerahmte lange, schmale, leere Treppe, die durch Überblendung plötzlich voller Menschen ist, eine in ihrem Sprung von Leere zu Fülle rätselhaft Einstellung, rätselhaft wie die Entstehung der Masse selbst: «Plötzlich ist alles voll von Menschen» (Canetti 1960, 12).



Sergej Eisenstein, *PANZERKREUZER POTEMKIN*

Was wir hier, aus der Distanz einer durch keinerlei Nahaufnahmen unterbrochenen Totalen sehen, ist der Ausgangspunkt einer Bewegung, die zusehends anschwillt. Kanalisiert durch die städtische Architektur, forciert insbesondere durch die Treppe als Medium der Kinesis (Vgl. Zielinski 1996, S. 34), formiert sich der soziale Körper als ein Körper in Bewegung, als ein Körper, der eine erste Massenimago konstituiert: die Masse als Fluss. Und als wolle er die dieser Imago eigenen Attribute *Bewegung*, *Wachstum* und *Richtung* unterstreichen, spielt der Film unentwegt weitere Menschenmengen ein, vertikal gleichermaßen wie horizontal, die Fläche der Leinwand somit in ihren beiden Koordinaten durchmessend. Das Symbol des Flusses ist ein «[...] Symbol für die Zeit, in der sich die Masse bildet, in der sie noch nicht erreicht hat, was sie erreichen wird» (Canetti 1960, 91).

Diese Imago der Genese einer Masse erfährt im Weiteren eine gezielte Fortsetzung. Als wolle der Film die dem Massensymbol *Fluss* eigene topologische Struktur des Zwischenraums, des Transitiven noch verdeutlichen, sehen wir nun, weiterhin in einer Totalen, dazu noch in starker Aufsicht, dieselbe Masse, wie sie sich vom Bildhintergrund her langsam bewegt über eine das offene Meer zerteilende Mole zum Vordergrund hin. Eingeschnitten in diese Einstellung, die durch eine Kamerafahrt zusätzliche Plastizität gewinnt, strömen, in variierender Wiederholung der vorigen Einstellung, weitere Massen über unterschiedliche Treppen hinab. Der Fluss ist – so die visuelle Logik dieser Einstellungsfolge – zum Meer geworden. Eine zweite Massenimago mit einem anderen Massensymbol findet sich hierüber realisiert: «So groß wie das Meer will die Masse werden: Sie ist in das Meer geflossen» (Canetti 1960, 89), in jenes Element, das die städtischen Massen mit den aufständischen Matrosen teilen.⁴

So haben wir, einleitend, zunächst zwei Massenimagines, die semantisch wie figural hervorstechen. Es sind Einstellungen, die einen «entgegenkommenden Sinn» (Barthes 1990, 51f.) artikulieren, einen Sinn, der Gleichheit, Dichte, Wachstum und Richtung als konstitutive Merkmale der Masse ausweist (Carnetti 1960, S. 27ff). Sie zeigen uns, ausschließlich in der Totalen, die Masse als eine in Raum und Zeit verortete, als eine unter den Symbol-Adressen *Fluss* und *Meer* erfasste Masse. Als Masse, die jener *nicht gleichmütigen Natur* entsprach, um die es Eisenstein ging.⁵ Es sind einführende Tableaus, in denen uns die Masse als eine sich bewegende Konfiguration zahlloser Menschen gegenüber tritt. Eine Konfiguration, die sich zunächst als Linie – oder auch als Kontur – offenbart, als eine Abstraktion, als etwas, das erst noch verkörpert, personifiziert werden muss.⁶ Etwas, das somit erst noch ein *Gesicht* gewinnen muss. Denn das einzige Gesicht, das wir bisher gesehen haben, befindet sich außerhalb dieser Masse: das Gesicht Vakulincuks, des toten Matrosen.

Was an der nun einsetzenden, durch einen sowohl rhythmischen wie semantischen Impuls angetriebenen Verschaltung von Gesicht und Masse unmittelbar ins Auge sticht, ist nicht so sehr das weite Spektrum unterschiedlicher Gesichter, sondern der exponierte unterschiedliche Status, der ihnen zukommt. Einige, wie das Gesicht des Bourgeois, sind physiognomisch, auf reine Lesbarkeit hin ausgerichtet; andere wiederum, wie die Gesichter der trauernden Personen, sind geprägt von hoher Expressivität. Zwischen beiden Ausfaltungen bewegen sich, die Mehrheit bildend, die Gesichter der Arbeiter, der Matrosen, der Frauen: Gesichter, deren Funktion es ist, Evidenz zu erzeugen, indem sie «zu einem vollendeten Zeichen des dargestellten Menschen [werden]» (Eisenstein 1975, 280).

- 4 Diese Bildstruktur von *Meer* und *Mole* als Matrix der Massendarstellung bildet den Intertext für eine der bekanntesten Einstellungen aus TRIUMPH DES WILLENS (D 1935, Leni Riefenstahl). Jene Einstellung, in der, fast in Vogelperspektive, Hitler, flankiert von den um drei Schrittlängen zurück versetzten Lutze und Himmler, sich auf einer von der Sonne beschienenen Straße durch das *Meer* der uniformierten molaren SA und SS Masse bewegt. Es ist eine unverhohlene intertextuelle Usurpation, die, indem nun Hitler den Weg der *Mole* nimmt, die Eisensteinsche *Masse* durch den Riefenstahlschen *Führer* substituiert. Zu weiteren Aspekten solcher Bilderpolitik vgl. Krenkel 2000, S. 224f.
- 5 Den Stellenwert des «Naturelements Wasser» als Akteur im «kollektiven Spiel» unterstrich schon Mitte der 1930er Jahre Iwan Axjonow in seinem erst 1997 veröffentlichten Eisenstein Porträt. Vgl. Axjonow, 1997, S. 94f. Der Titel «Eine nicht gleichmütige Natur» war von Eisenstein geplant als Dach Titel für Untersuchungen zur Filmästhetik, vgl. Eisenstein 1980, S. 5.
- 6 Zum Stellenwert der Linie als ästhetischem Konzept, das für Eisenstein gleichermaßen Bewegung und Spur darstellt, vgl. Yampolsky 1993, S. 178f. und Bulgakowa 1996, S. 105f.

An die Stelle individueller, biografisch aufgeladener, in der Zeit sich verändernder Gesichter tritt somit eine «Tonleiter» (Eisenstein, zit. in Podoroga 1994, 95), eine Serie von Gesichtern, eine buchstäbliche Gesichter-Liste – die zugleich jedoch auch eine List ist. Zielt die Liste doch offensichtlich darauf, das Gesicht als privilegierten Träger von Individualität oder mimischer Expressivität zu untergraben. Die vielen Gesichter, die wir hier sehen, sind von einer tiefen Skepsis gegenüber dem Gesicht als Ausweis von Individualität geprägt. Ähnlich wie später Gilles Deleuze und Félix Guattari verfolgt auch Eisenstein eine Abkehr vom Gesicht als Träger der Individualität oder als Spiegel der Innenwelt (vgl. Podoroga 1994, 95–96). Was ihn dafür faszinierte, war das Gesicht als Reflexion der Merkmale einer Klasse oder sozialen Gruppe; das Gesicht als Maske, als expressives Detail, als Zeichen, als Typage. Es war – und auch dies ist für die weitere Überlegung von zentralem Stellenwert – ein eher skulpturhaftes, voluminöses Gesicht, ein Gesicht, das den Weg zurück zum Körper sucht. Diese von der traditionellen kulturellen und sozialen Norm sich absetzende neue Ausrichtung des Gesichts ist zweifellos der grundlegende Schritt, um auch das Zusammenspiel von Individuum und Masse jenseits etablierter Dichotomisierungen zu denken und zu inszenieren. Gebrochen in seiner Einzigartigkeit, zugleich jedoch profiliert in seiner plastischen und sozialen Dimension wird das Gesicht so unmittelbar frei für andere Optionen. Die «Lücke [...] zwischen radikalen Versionen der Subjektivität als Einzigartigkeit [...] und dem Wissen, Teil der Menge, eines vergrößerten sozialen Systems zu sein» (Koch 1995, 289) – diese Lücke, die ja Ursache für die privilegierte Rolle des Gesichts im Kino ist, wird auf andere Weise als bisher gefüllt. Ein Sprung ins Intime, eine Ausrichtung des Gesichts als Spiegel einer Innenwelt – mithin jene Qualität, die das Gesicht im Kino primär kennzeichnet – ist hier nicht zu erwarten.

Verfolgt man nun die textuellen Verfahren, mit denen das so de-individualisierte Gesicht hier verbunden wird mit anderen Gesichtern, so zeigt sich eine regelrechte Poetik der Konjunktion und Transformation von Individuum und Masse, von *Einem* und *Allen*, wie es in einem der Zwischentitel anklingt. Es ist eine Poetik, die sich systematisch die drei Parameter *Figur*, *Gesicht* und *Blick* zunutze macht.

Ein erstes Verfahren zur Einbettung der filmischen Figur in umfassendere Konfigurationen operiert mit der Topologie der Filmeinstellung. Es besteht darin, dass im Vordergrund ein Gesicht zu sehen ist und gleichzeitig schemenhaft im Hintergrund sich Personen von links nach rechts durch das Bild bewegen. Es ist eine spezifische Lesart der Schärfentiefe, ein Verfahren der Klammerung, der Verschaltung von Vordergrund und Hintergrund, von Ruhe und Bewegung, von Redner und Adressaten, von Einzelem und vielen. Es kommt so zu

einem gestaltästhetischen Zusammenspiel von Figur und Grund, mit dem Effekt, dass der Einzelne, als Figur, wahrnehmbar wird allein auf dem (Hinter)Grund der Masse. Es ist ein Zusammenspiel von reflektierender und reflektierter Einheit, wo das Kollektive als reflektierende und das Individuelle als reflektierte Linie einsetzt.

Operiert dieses Verfahren mit einer *visuellen Konjunktion* des *Einen* mit *Allen* im Rahmen einer einzelnen Einstellung, so folgt das nächste Verfahren einer syntaktischen, mehrere Einstellungen verbindenden Linie. Man könnte es das Verfahren einer *gestischen Ansteckung* der filmischen Figur bezeichnen: Eine Person spricht, andere beginnen gleichfalls zu sprechen; eine Hand ballt sich zur Faust, andere Hände antworten mit derselben Geste. Dies steigert sich am Ende der Sequenz sprunghaft im ekstatischen Gestus des Arbeiters, der sich das Hemd zerreißt. Verbunden hiermit wäre ein weiteres Verfahren, das man das einer *kollektiven Performanz* nennen könnte: Man tut etwas gemeinsam, man demonstriert, trauert, singt oder droht mit den Fäusten. Ein die medialen Differenzen von Bild und Schrift nutzendes Verfahren der Verknüpfung von Einzelfigur und Gruppe schließlich ist das einer wechselseitigen *Transkription von Text und Bild*. Seine paradigmatische Umsetzung findet es in der Sequenzialisierung des Zwischentitels «Alle für einen – einer – für alle», wo die die Leinwand füllenden Worte *einer* und *alle* mit Bildern einer Gruppe oder eines Einzelnen montiert werden.

Ein zweiter Parameter, der die beiden Pole *Individuum* und *Masse* füreinander durchlässig macht, ist die Großaufnahme, ist das Gesicht in Großaufnahme. Hier, wo «radikale Versionen der Subjektivität als Einzigartigkeit» ihren eigentlichen Ort haben, zeigt sich auch umso deutlicher die besondere Modellierung, die das Gesicht bei Eisenstein erfährt. Was das Gesicht in Großaufnahme generell auszeichnet, ist ja, wie die Filmtheorie schon früh betonte, eine Art Sprung, ein plötzliches Heraustreten aus den jeweiligen Raum/Zeit-Kontexten in eine Zone der Intimität:

Haben wir das Gesicht soeben noch inmitten einer Masse gesehen und wird es dann gesondert hervorgehoben, dann ist es uns, als wären wir plötzlich mit ihm unter vier Augen allein. Sahen wir es auch vorhin in einem großen Raum, so werden wir dennoch, wenn wir dann während der Nahaufnahme in dieses Gesicht blicken, nicht mehr an jenen Raum denken. Denn der *Ausdruck* des Gesichts und die *Bedeutung* dieses Ausdrucks hat keinerlei *räumliche Beziehung oder Verbindung*. Einem isolierten Antlitz gegenüber fühlen wir uns nicht im Raum. (Balázs 1961, 59 Herv. i.O.)

Diesen durch die Großaufnahme initiierten Raum/Zeit-Sprung unterstreicht Eisenstein gleichermaßen. Die von ihm hieraus gezogenen Konsequenzen für das Gesicht gehen jedoch in die geradezu gegenläufige Richtung. Bei Balázs bietet dieser Sprung ja den Schlüssel zu einer physiognomischen Lektüre des Gesichts, die den Blick für die im Mienenspiel intonierte «Tonleiter des physiognomischen Ausdrucks» (Kessler 1996, 522) öffnen soll. Hingegen zielt Eisenstein auf eine den Gegenpol mimischen Ausdrucks avisierende «Umarbeitung des organischen, «subjektiven» Gesichts» (Podoroga, 1994, 99). Die Gesichter der Arbeiter, das Gesicht des alten Mannes, das Gesicht der jungen Frau – all dies sind Gesichter, die nicht ausgerichtet sind auf Ausdruck, die nicht irgendein Innen suggerieren. Es sind vielmehr buchstäbliche Spiegel-Gesichter, Gesichter, die wie Seismographen funktionieren, Gesichter, die etwas sichtbar machen, was sich außerhalb von ihnen befindet, etwas, das in einem *Bild* der Masse gar nicht darstellbar wäre: die Geschichte, die Gruppe, die Klasse. De-subjektiviert, ohne deswegen zugleich de-individualisiert zu sein, sind dies Gesichter, die sowohl lesbar wie sichtbar, sowohl Zeichen wie Körper sind.

Steht jedes dieser Gesichter so zunächst für sich, gleichsam in visueller Autonomie, so wundert es nicht, dass auch die Blickstrukturen, der dritte hier verfolgte Parameter, eine abweichende Ausfaltung erfahren. Keines dieser Gesichter ist ausgerichtet nach der kanonischen Logik des Blicks, keines eingebunden in die elementare Syntax von Blicken und Erblickt-Werden. Und doch ist jedes dieser Gesichter geprägt durch einen Blick. Es ist ein ins Außen, ins absolute Off gerichteter Blick, dorthin, wo, wie wir aus den einleitenden Einstellungen wissen, der tote Matrose liegt. Jene Figur des Dritten, die als Vermittler zwischen den vielen einzelnen blickenden Gesichtern in Großaufnahme figuriert, die jene Leerstelle bildet, deren Funktion es ist, etwas, das nicht darstellbar ist, zur Darstellung zu bringen: das Band, das die vielen Einzelnen miteinander verbindet.

Der Effekt, der sich über die Einfügung einzelner Figuren in größere figurale Konstellationen ergibt, des Weiteren der mit der De-Subjektivierung der Gesichter in Großaufnahme verbundene Effekt, schließlich der über das Relais des Anderen gewonnene Effekt der Gleichheit. All diese Effekte bündeln sich zu einem Effekt wechselseitiger Fokussierung. Unter diesem Aspekt wäre daher auch die eingangs angesprochene Komposition von Mole und Meer ein ästhetisches Vorspiel der im Verlaufe dieser Sequenz immer deutlicher sich konturierenden Möglichkeit, beides sehen – und erleben – zu können, das Individuelle gleichermaßen wie das Kollektive. Fokussiere ich das Meer, wird die Mole zur Linie; fokussiere ich die Mole, wird das Meer zum Grund. Es ist somit eine

Komposition, die Meer und Mole, Masse und Individuum wechselseitig aufeinander verweist. Und so

[...] bestünde [die Neuerung Eisensteins] darin, zusammenhängende und kontinuierliche Intensitätsreihen geschaffen zu haben, die jede binäre Struktur überschreiten und die Dualität des Kollektiven und des Individuellen überwinden. Sie erreichen vielmehr eine neue Realität, die man das Dividuelle nennen könnte, die unmittelbar eine unermessliche kollektive Reflexion mit den je besonderen Empfindungen jedes Individuums vereinigt. (Deleuze 1989, 129)

III. ReAktion

Der vierte Akt des BRONENOSEC POTEMKIN beginnt mit dem epischen Zwischentitel: «In jenen denkwürdigen Tagen lebte die Stadt ein gemeinsames Leben mit dem aufständischen Panzerkreuzer.» Was folgt, ist ein Tableau der Solidarisierung zwischen der Bevölkerung von Odessa und den Matrosen der Potemkin: Die Brücke, die sich in der Massenimago *Meer* schon angedeutet hatte, wird intensiviert durch die nun folgende Dynamik von Gabe und Tausch. Boote bringen Nahrungsmittel zur Potemkin. Erhöht, von einer Treppe aus, richten sich Blicke hin auf den Horizont, hin zum Panzerkreuzer. Dabei werden einzelne Personen hervorgehoben: eine alte Frau mit Zwicker, eine Dame mit Schleier und Lorgnette, ein Krüppel ohne Beine. Erneut, wie schon vorhin, kommt es zu einem Ansteckungssyndrom: Quer durch die unterschiedlichsten sozialen Schichten hindurch generiert die Montage denselben Gestus des Winkens, eine buchstäbliche Kette des Winkens.

Sergej Eisenstein, PANZERKREUZER POTEMKIN



Die rot kolorierte Fahne des Panzerkreuzers wird gehisst, eine Mutter zeigt auf sie – und in das Winken der Kinder bricht der Zwischentitel «und plötzlich» ein. In der Fassung der Erstaufführung folgten hierauf unmittelbar vier kurze Einstellungen, in denen

[...] durch einen plötzlichen (von der Schauspielerin als auch durch die Montage erzeugten) Ruck der Kopf einer jungen Frau nach hinten geworfen [wird]. In den nächsten beiden Einstellungen folgt die panische Flucht der Menge die Treppe hinunter. Und *erst danach* sehen wir die Ursache dieser Panik: Soldaten betreten den Platz oberhalb der Treppe. (Klejman 1993, 11; Herv. W.B.)

Plötzlichkeit ist nicht nur – wie Karlheinz Bohrer (1981) verdeutlicht hat – eine zentrale Kategorie der Moderne; Plötzlichkeit ist zugleich Signatur jedes Affekts. Eines Affekts, der im vorliegenden Fall umso heftiger wirkt, als uns seine Ursache zunächst ja verborgen ist. Wir sehen eine Reaktion, sehen etwas, das in einem zeitlichen und kausalen Verhältnis zu etwas stehen muss – wissen jedoch nicht, welche Aktion dieser ReAktion vorausgegangen ist.⁷ Wir sehen, dass etwas bewegt wird, wissen jedoch nicht, wer oder was hier bewegt.⁸ Durch diese Ausblendung jeder Ursache, durch die Plötzlichkeit, mit der diese Bildkader den Fluss des filmischen Geschehens gewaltsam unterbrechen, wird daher auch die Intensität des Affekts, dessen Symptom der ruckende Kopf ist, umso überwältigender. Viermal wiederholt, springt der Kopf geradezu ins Bild. Er wird zu einem Spielball, der sich – wie auch die Affekte selbst – nicht mehr beherrschen lässt. Er ist Symptom und zugleich, als *jump cut*, kinematografischer Effekt. Daher sehen wir hier nicht nur, dass ein Kopf ruckartig nach oben schnell, wir sehen zugleich auch, wie der filmische Körper selbst über das Repetitive der vierfachen Wiederholung etwas Explosives gewinnt.⁹

Die unmittelbare Folge dieser Explosion ist zunächst ein eklatanter Bruch mit der diegetischen Orientierung des Zuschauers. Der nackte weiße Hintergrund, vor dem dieser Kopf nach oben springt, gibt uns keinerlei Hinweis darauf, wo das, was wir hier sehen, stattfindet. Zudem ist das Gesicht der Frau aus

7 Umso markanter ist daher auch der Umschnitt, den Eisenstein 1926 auf Verlangen des deutschen Verleihs vornahm: Er ließ nun unmittelbar auf diesen Zwischentitel, der zudem noch um die Konjunktion «und» gekürzt wurde, Großaufnahmen schießender Gewehre sowie marschierender Stiefel folgen und erzeugte so eine Kausalität, mit der die dann einsetzende Flucht in das traditionelle Schema einer Ursache / Wirkungslogik gepresst wurde.

8 Vgl. zu dieser aristotelischen Version von «patients» und «agens»: Starobinski 2001, S. 21ff.

9 Zum Stellenwert der *Explosion* als ästhetischem Prinzip bei Eisenstein vgl.: «Eine *Explosion* in der Kunst, besonders eine *pathetische* Explosion der Gefühle, wird nach dem gleichen Prinzip gebaut wie eine Explosion, die durch Sprengstoff erzeugt wird» (Eisenstein 1984, S. 683f.)

extremer Nähe aufgenommen. En face uns zugewandt, sehen wir jedoch kein eigentliches Gesicht. Alles, was wir sehen, ist ein Kopf, der von den Haaren, die nach unten fallen, verdeckt wird. Es ist ein depersonalisiertes, deterritorialisierendes Gesicht. Und so beginnt diese Sequenz – was die Forschung bislang kaum berücksichtigt hat – mit einer gezielten (Zer)Störung des Gesichts. So findet sich auch auf der Ebene des Gesichts – nur um ein Mehrfaches forciert – jene Verschiebung, die David Bordwell als generellen Effekt dieser vier Einstellungen unterstreicht:

This four shot series begins to loosen up the space of the Steps, presenting «quasi diegetic» images: never completely outside the story world [...] yet not firmly located in it, they function as immediate perceptual and emotional stimuli. (Bordwell 1993, 74)

Die so von der ersten Einstellung an als Zwischenzone intonierte Treppensequenz steht – wie Eisenstein selbst 1939 vermerkte¹⁰ – in einer auffälligen Beziehung zu der im vorhergehenden Kapitel untersuchten Sequenz. Im Zentrum findet sich erneut das Zusammentreffen von Individuum und Masse, von Gesicht und Körper. Und doch könnte die Differenz zwischen beiden Sequenzen extremer nicht sein. Während in der ersten Sequenz sich ein Kollektivkörper gebildet hatte, der sich über die Symbolstationen *Fluss* und *Meer* als aufbegehrende revolutionäre «Umkehrungsmasse» (Canetti 1960, 61ff.) kristallisierte, wird dieser Körper nun systematisch zerstört. Und während dieser Kollektivkörper dort mit einem reichen Fächer unterschiedlicher Gesichter bestückt wurde, wird auch das Gesicht hier zu einem Kampfplatz der Zerstörung.

Verfolgt man diesen Prozess der Zerstörung, so fällt auf, dass bereits mit den ersten Einstellungen ein Zerfallsprozess der Masse einsetzt. Ausgelöst durch die Drohgebärde des Duc, einer an sich nicht sonderlich großen Skulptur oberhalb der Treppe von Odessa, deren Friedensgebärde durch die Kamera gezielt in eine Drohgebärde verwandelt wird, kommt es unmittelbar zu Beginn dieser Sequenz zu einem Zerfall der Masse. In ungeordneter Bewegung, einzeln oder in Gruppen, «ganz Richtung geworden», besessen von einem einzigen Wunsch, dem Wunsch «weg von der Gefahr» (Canetti 1960, 56), fliehen die Menschen panisch die Treppe hinunter.

10 Referenzgröße des Vergleichs ist für Eisenstein jedoch nicht das Gesicht oder der Zusammenhang von Individuum und Masse, sondern die pathetische Struktur, die als kompositionelle Klammer dieser beiden Sequenzen fungiert; vgl. Eisenstein 1973, S.130–186.

«Die Panik ist ein Zerfall der Masse *in* der Masse. Der einzelne fällt von ihr ab und will ihr, die als Ganzes gefährdet ist, entkommen», heißt es bei Canetti (1960, 25 – Herv. i. O.). Ein solcher Zerfall wäre nicht möglich in einem offenen Raum. Damit Panik entsteht, bedarf es eingrenzender Raumdispositive. Für Canetti ist dies paradigmatisch der geschlossene Saal eines Theaters, in dem plötzlich Feuer ausbricht und alles zu den Ausgängen hin flüchtet. Eisenstein nimmt das Raumdispositiv Treppe. Es ist ein für die Darstellung des «Zerfalls der Masse *in* der Masse» geradezu prädestiniertes Dispositiv. Zudem ist es im vorliegenden Zusammenhang auch ein intertextuelles Dispositiv: Evoziert es doch jene Treppe, die im vorherigen Teil die Entstehung der Masse ermöglichte.

Der Zerfall der Masse verläuft, wie die Montagelisten verdeutlichen, über das systematische Aufsplittern eines vormals Ganzen in heterogene Partikel: «Beine eines Mannes knicken ein» (Eisenstein 1973, 33, Nr.16), «Davonlaufen» (Nr.17), «Die Treppe in Panik» (Nr. 24) «Zur Seite hin laufende Beine. Mutter mit Kindern auf die Kamera zu» (Nr.38); »Menschen rollen» (Nr.51); «Von oben: der Kinderwagen hüpf» (Nr. 68m); »Körper rollen auf den Treppenrand zu» (Nr. 90); «Beine größer in den Apparat hinein» (Nr. 91a). Und gerade weil Treppen Ordnungssysteme sind, die Bewegung, die Körper in Bahnen lenken, und dies zudem mit der kulturell stark markierten Symbolfunktion einer «vertikalen Erschließung der Welt» (Zielinski 1996, 36), wirkt die unmittelbar mit den ersten Einstellungen einsetzende Transformation der geordneten Masse in eine Panikmasse um so gewalttätiger.

Die Masse, die hier, ausgelöst durch das Schreiten der Kosaken und angetrieben durch die Stufen als kinetische Verstärker, die Treppe hinabstürzt, ist ein Kollektivkörper, der sich uns als ganzer wie auch als zerlegter zeigt. Wird unser Blick so eingestellt wie in der zitierten Einstellung mit ihrer Aufsicht auf die Treppe, dann sehen wir nur noch Bläschen, Punkte, die, eingeschlossen im Raum, sich unkoordiniert verschieben. Solche Totalen, solch summierende Einstellungen, die uns den jeweiligen Zustand des Ganzen zeigen, treten in regelmäßiger Folge, fast wie eine Kette von Interpunktionen, auf. In scharfem Kontrast zu ihnen, sozusagen am anderen Pol, in einem zusehends intensiver werdenden Rhythmus, verläuft die Zerlegung dieses filmischen Kollektivkörpers mittels einer Montage, die, akzentuiert durch Nahaufnahmen, nur mehr Einzelteile und kein Ganzes mehr fokussiert. So ist auch nicht das Erschießen die eigentliche Zerstörung, sondern die gewaltsame Transformation des gerade gebildeten Kollektivkörpers und Kollektivsubjekts in einen von Panik beherrschten, zerfallenden Körper.

Eine zentrale Funktion kommt in diesem Zusammenhang dem Gesicht als kulturell und medial markierter Adresse zu. In dieser Sequenz wird keineswegs nur der Kollektivkörper selbst, als Körper, aufgelöst und zerstört, sondern auch das Gesicht. Wie schon in der vorausgegangenen Sequenz haben wir auch hier – nur in weit stärkerem Grade – deterritorialisierte Gesichter in extremen, bisweilen die Kadrierung direkt im Gesicht ansetzenden Großaufnahmen: Gesichter wie jenes der Mutter, deren Sohn erschossen wird; oder jenes der jungen Frau mit dem Kinderwagen, das ikonografisch die Linie der Mater dolorosa aufruft. Es sind Gesichter, die partiell zwar noch der Diegese zugehören, allerdings nur noch partiell. Sie bewegen sich vielmehr in einer Zwischenzone und können, befreit von der Notwendigkeit, narrative Figuren zu verdeutlichen, zu reinem Affekt werden, zu jenem Gesicht der Lehrerin, das, wie der Rückgriff Francis Bacons auf dieses Gesicht signalisiert, zu einer Verkörperung extremer Affekte geworden ist.

Der unmittelbare Handlungskontext, in dem dieses Gesicht erscheint, ist geprägt durch den Kinderwagen, der die Treppenstufen hinunter springt, aus dem Bild rollt und vom Säbel des Kosaken, der mehrfach ins Off zielt, getroffen zu werden scheint. Auf diese Einstellungen folgt das Gesicht der Lehrerin. Es ist das einzige, zu dem detaillierte Anweisungen in der Montageliste vorliegen: «Der Kopf der Poltavceva blutüberströmt» (Eisenstein 1973, 37, Nr. 92) und: «Die Poltavceva mit zerbrochenem Pincenez» (Nr. 92b). Außerdem ist es das Gesicht, mit dem die Treppensequenz schließt. Ihm folgt unmittelbar die Einstellung des sich drehenden Geschützturms mit dem Zwischentitel: «Und es antworteten auf das Gemetzel des Odessaer Militärs die Geschütze des Panzerkreuzers.»

So endet die Treppensequenz mit einem Gesicht, das in seiner Zerstörung wie ein Spiegel jener Zerstörung figuriert, die der Kollektivkörper im Verlaufe dieser Sequenz erfahren hat. Es ist ein Gesicht, das als Verkörperung all dessen erscheint, was vorher geschehen ist und was gerade geschieht. Und dies zudem auf jenen beiden Ebenen, auf denen sich dieser Kollektivkörper als filmischer Körper ja konstituierte: auf der Ebene der Figur – und auf der Ebene des Diskurses.

Was ein Gesicht war, ist defiguriert. Es hat sich in etwas anderes verwandelt. Das rechte Auge blickt entsetzt, das linke Auge ist von einer Kugel zerstört. Zerstört ist auch das Pincenez. Der Mund ist aufgerissen zu einem Schrei. Es ist ein von physischer Gewalt besetztes Gesicht, das, wie die auffällige Asymmetrie zwischen seiner linken und rechten Hälfte demonstriert, seine Gestalt verloren hat. Wenn Deleuze meint, «die Großaufnahme des Gesichts [sei] das Angesicht [face] und seine Auslöschung [effacement] zugleich» (Deleuze 1989,

140), so trifft diese Suspendierung des Prinzips der Individuation und Kommunikation hier offenkundig nicht nur das Gesicht, sondern auch die Stimme. Der Mund ist aufgerissen zu einem Schrei, er ist transformiert in ein schwarzes, dunkles Loch, in jenes Loch «am Rande der Sprache» (Trabant 1998, 115), das den Einbruch des Realen signalisiert und so ein Schwanken zwischen Körper und Sprache, zwischen Präsenz und Bedeutung auslöst.

Defiguriert ist vor allem jedoch die Einstellung selbst. Was einem dank der rhythmischen Montage und der Kürze zunächst entgeht, ist die Tatsache, dass es sich hier um ein nahezu stillgestelltes Bild handelt. Diese Einstellung hat offensichtlich einen anderen medialen Status als die vorausgehenden. Denn während der kurz vorher gezeigte Student mit seinem Kopf der Bewegung des Kinderwagens folgt, bleibt die Einstellung mit der Poltavceva so, wie sie von Beginn an ist: starr, statisch, ohne jede mimische Aktivität, somit ohne jeden Zeitindikator. Der angesprochenen Zerstörung des Gesichts korrespondiert also eine Störung auch des Films selbst. Und so wird das Bild, das die ganze Sequenz abschließt, zu einem Bild zwischen Film und Fotografie, zwischen Bewegung und Stillstand, Leben und Mortifizierung.

Das kollektive Subjekt, das sich in der ersten Sequenz konstituiert hatte, ist somit über drei Stufen und Operationen zerstört. Als ein Kollektivkörper, der, in Panik versetzt, in seine Teile «zerfällt». Als ein Gesicht, das seine Individuation verliert und «verunstaltet» wird. Als ein Bild, das seinen Status als Bewegungsbild verliert und für einen Augenblick «erstarrt», um am Ende dieser Sequenz auch auf der Ebene des Medialen jene Versteinerung zu inszenieren, die das Gesicht, als Gesicht dieser Figur, im Verlaufe der Sequenz schon erfahren hat.

So rührt auch die hohe Affekt-Aufladung, die diese Einstellung auszeichnet, offensichtlich genau aus dieser Zwischenzone. Affektbilder sind Intervalle. Welches Bild könnte mehr Affektbild sein als dieses, ein Intervall: ein Innehalten zwischen Aktion und Reaktion. Innehalten zwischen dem Agieren der Kosaken und dem Reagieren des Geschütztes.

IV. Leinwand/Körper

Der zweite Akt des BRONENOSEC POTESKIN beginnt mit einer Bestrafungsaktion: Eine kleinere Gruppe von Matrosen soll exekutiert werden. Sie wird mit einer leuchtend weißen Persenning zugedeckt und so unserem Blick entzogen. Vakulincuks Ausruf «Brüder!» führt dazu, dass, so der folgende Zwischentitel, «Die Gewehre erzittern». Es kommt zum allgemeinen Aufstand. Die zum Tod Verurteilten befreien sich aus der Persenning, und das weiße Tuch bleibt auf



Sergej Eisenstein, *PANZERKREUZER POTEMKIN*

dem Schiffsdeck zurück. Tote Materie, spielt es plötzlich für einige Augenblicke die Rolle eines magischen Agenten: Als spüre es, nach dem Weggang der Matrosen, für eine kurze Zeit noch deren Präsenz, atmet und bewegt es sich.

Das Tuch ist zu exponiert, seine aufbauschende Bewegung zu signifikant, als dass man es für ein rein narratives Motiv halten könnte. Und so liegt es nahe, in diesem beinahe pathetischen Zusammentreffen von Tuch

und Körpern eine filmische Reflexion jener Bildtheorie zu sehen, die sich in der europäischen Kultur mit dem textilen Paradigma der *vera ikon* verbindet, einem Paradigma, das in dieser Einstellung, wie mir scheint, in doppelter Weise virulent wird. Einerseits, mit Blick auf das Problem der Darstellung, darin, dass Darstellung hier als Abdruck, als Spur, als Anwesenheit einer Abwesenheit thematisiert wird. Andererseits, mit Blick auf das Problem des Gesichts, darin, dass der Ursprung des Gesichts im Abdruck des Gesichts Christi auf dem Tuch der Veronika gesehen wird, in jener «Stunde Null», die den Ursprung des westlichen Gesichtsverständnisses bildet.¹¹

Aus dieser Perspektive liegt es nahe, das Angebot aufzugreifen, das der filmische Text hier macht, und mit den bisherigen Überlegungen zusammenzuführen. In einer subtilen metonymischen Operation würde dann das Tuch, das sich über die Matrosen spannt, zum Tuch der filmischen Leinwand, zu einem Modell taktilen Sehens, wo Anwesenheit und Abwesenheit, Nähe und Distanz, gleichermaßen möglich sind. Und zugleich ließe sich deutlicher die besondere Kontur von Eisensteins Film erschließen. Sie bestünde darin – und dies würde gerade durch die Differenz zum Modell der *vera ikon* unterstrichen –, dass hier nicht mehr ein einzelnes Gesicht zum Leinwand-Bild würde, sondern eine ganze Gruppe von Personen, sozusagen ein Mikro-Kollektiv. Deutlich würde hier, ein weiteres Mal, wie sehr dieser Film Abstand genommen hat vom Gesicht als Signum des Individuums. Und deutlich würde zugleich, verstünde man in der Tradition der *vera ikon* diese Einstellung als filmischen Ursprungsmythos, dass Film ein Körper-Medium ist, ein Medium, das Körpern Präsenz verleiht und

11 Vgl. zu diesem Komplex, der hier nur angedeutet werden kann, Deleuze/Guattari 1992 sowie Wolf 2002.

Körper affiziert. Mit dieser Fokussierung auf den Körper stellt sich nun zugleich die Frage, ob der eingangs angesprochene Zusammenhang von Masse und Medium nicht zu differenzieren ist, ob Film generell, als Medium, oder vielleicht auch nur dieser singuläre Film, es nicht erforderlich macht, zwischen dem Konzept *Masse* und dem im Laufe der Überlegungen zusehends stärker in den Vordergrund getretenen Konzept *Körper* zu differenzieren. Und damit zu entscheiden, ob wir den in Eisensteins Film so reich gefächerten Zusammenhang von Einzelnem und Ganzen als Masse oder als Kollektivkörper bestimmen sollen.

Masse ist, so Peter Sloterdijk, Canetti resümierend, «Gesellschaft als Auf-
lauf», ein «Zuviel an Menschenstoff», geprägt vom Effekt der «Mitgerissenheit», der zwar Körper bewegt, nicht jedoch selber vom Körper her gedacht wird (Sloterdijk 2000, 11ff.). Das Konzept des Kollektivkörpers hingegen tut genau dies. Im Mittelpunkt steht nun der Wunsch, den Körper als Matrix, als Referenz für eine Konzeptualisierung von Gemeinschaft produktiv zu machen, Gemeinschaft somit über die Analogie zum individuellen Körper selber als Körper zu imaginieren und zu inszenieren. Fragt man nun unter diesem Gesichtspunkt danach, welche Konzeptualisierung und Inszenierung dieser kollektive Körper in BRONENOSÉC POTEMKIN erfährt, so liegt es nahe, diese Frage anhand jener Vermessung anzugehen, die das Konzept des Kollektivkörpers gegenwärtig in seiner kulturwissenschaftlichen Kartierung erfährt. Grundlegend ist hier zweifellos jene Konfiguration einer Doppelachse, die den Kollektivkörper in zwei Richtungen denkt. Einerseits, mit Blick auf metaphorische und symbolische Verschaltungen von Körper und Gemeinschaft, als einen vertikalen Prozess, der unter das Stichwort einer «*Politik der Verbindung*» zu fassen wäre. Andererseits, mit Blick auf die Einfügung des Körpers in übergreifende soziale Praxen, als einen horizontalen Prozess, der unter das Stichwort einer «*Kunst des Zusammenhangs*» zu fassen wäre (vgl. Sasse/Wenner 2002, 9–10; Herv. i. O.).

Verfolgt man den vertikalen Prozess auf diese «*Politik der Verbindung*», so zeigt sich eine auffällige Analogisierung von Körper und Menschenmenge über eine Metaphorik des Organischen. Den Einstieg bildet, wie deutlich geworden ist, die Inszenierung der Menge als *Fluss* und *Meer*, als Kristallisationen, die direkte Anleihen am Paradigma des Natürlichen machen. Ihre nächste Realisierung findet die so initiierte Konzeptualisierung der Menge als organischer Körper dann über die als Verbindung von Kopf und Leib sich manifestierende Zusammenführung des toten Matrosen und der Trauermenge. Es ist eine Verbindung, die unverhohlen die Tradition des *corpus christi mysticum* zitiert (vgl. von Braun 2002, 308f.). Allerdings mit dem Effekt, dass die als Leib Christi sich

verstehende *Glaubensgemeinschaft* nun zu einer als Personifizierung der Geschichte sich verstehenden säkularen *Revolutionsgemeinschaft* geworden ist. Ihre definitive Umsetzung findet die *«Politik der Verbindung»* jedoch erst über die Kategorie Gesicht, über das Gesicht als «Bilder-Ort», als «der sichtbare Ort gesellschaftlicher, zwischenmenschlicher und innermenschlicher Funktionen» (Aumont 2002, 100f.). Das in dem einleitenden Zitat von Eisenstein umrissene «Gesicht» des Potemkin, jenes Gesicht, das «[als solches] nirgendwo dargestellt» ist, wäre dann genau dies: ein Gesicht, das sich «aus einer unzähligen Menge von Gesichtern, Ereignissen, Kanonen, Flaggen, Wellen, Nebeln, Wolken (bildet)» (Eisenstein 1966, 346 – Übers. W.B.).

Komplementär zu dieser vertikalen Achse mit ihrer Metaphorisierung von Gemeinschaft als Körper und als Gesicht perspektiviert die horizontale Achse den Kollektivkörper über soziale Praxis, über jene «soziale Performanz, die ihn [den einzelnen Körper] durch Rituale, Regeln und Organisationsformen [...] an einen symbolischen Träger bindet und in Bezug zu anderen in der Gemeinschaft setzt» (Sasse/Wenner 2002, 9). Fragt man unter diesem Gesichtspunkt danach, was die Menge der Trauernden, die Gruppe der protestierenden Arbeiter oder die Gruppe der bürgerlichen Frauen jeweils in sich, zugleich jedoch auch untereinander, zusammenhält, so ist dies ein breites Spektrum «sozialer Performanz». Einsetzend mit dem Ritual der Trauer, dessen dichteste Performanz sicherlich die schräg sich neigenden Köpfe der beiden Frauen zu Beginn der ersten Sequenz ist, weitergeführt im Ritual des gemeinsamen Singens, zugespitzt dann im Gestus der geballten Faust, deren Bindung an einen «symbolischen Träger» vielleicht nirgendwo so deutlich zum Ausdruck kommt wie in Roland Barthes' Feststellung, dies könne unmöglich eine faschistische Faust sein, vielmehr sei dies «unmittelbar eine Proletarierfaust» (Barthes 1990, 51; Herv. i. O.), entfalten diese beiden Sequenzen eine *«Kunst des Zusammenhangs»*, über die der Einzelne in einen vielfältigen Bezug zum jeweils Anderen, zu allen Anderen tritt und so einen Kollektivkörper bildet, in dem Teile und Ganzes in einem intensiven Bezug zueinander stehen. Es ist ein Kollektivkörper, der in hohem Grade durch das Paradigma der Hand konstituiert ist. Er ist als sozialer Körper aktiv und reaktiv. Und er ist, wie die Einstellung des Tuchs suggeriert, ein körperlicher Körper mit einer Haut.

Die Einstellung des Tuchs verdeutlicht zugleich jedoch eine Leerstelle in diesem Zweiachsenmodell aus einer *«Politik der Verbindung»* und einer *«Kunst des Zusammenhangs»*. Sie betrifft den Zusammenhang von Medium und Körper, die Frage danach, welche Rolle der Film selbst – als Medium – für die Generierung eines solchen Kollektivkörpers spielt. Wie in religiösen Gemeinschaften die Hostie oder in kapitalistischen Gesellschaftsformationen das Geld, so

ist hier nun der Film das Medium, das Kollektivkörper generiert: auf der Ebene des Films und auf jener des Zuschauers. Diese Funktion spielt der Film in den 1920er Jahren gleichermaßen im russischen, deutschen oder amerikanischen Kino. In jedem von ihnen finden sich während dieses Jahrzehnts Konzeptualisierungen und Realisierungen filmischer Kollektivkörper. Doch während sich dieser Kollektivkörper in *THE CROWD* (EIN MENSCH DER MASSE / DIE MENGE, USA 1927, King Vidor) über die Abstraktion der Warenzirkulation oder in *METROPOLIS* (D 1926, Fritz Lang) über die Abstraktion des Ornaments konstituiert, konstituiert er sich in *BRONENOSEC POTEMKIN* als ein Körper, der jenseits seiner Codierung immer auch zugleich als Körper erfahren wird. Als ein durch die Montage artikulierter Körper, der geradezu danach verlangt, mit seinen Affekten, mit seinem Pathos auch den Zuschauer selbst zu affizieren. Daher liegt vielleicht die Singularität dieses Films auch darin, jenen historischen Augenblick einer «Entschreibung» des Körpers, einer Rückgewinnung der Körperlichkeit zu «filmen», der für Jean-Luc Nancy einen zentralen Punkt des in den 1920er Jahren massenmedial sich umsetzenden «Programms der Moderne» einlöst:

Es bliebe, nicht *über* den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Chiffren des Körpers, sondern den Körper. Das war ein Programm der Moderne, und ist es vermutlich schon nicht mehr. (Nancy 2003, 13; Herv. i. O.)

Literatur

- Aumont, Jacques (2002) Bild, Gesicht, Passage. In: Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hg.) *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl, S. 97–114.
- Axjonow, Iwan (1997) *Sergej Eisenstein. Ein Porträt*. Hg., Nachwort und Anmerkungen von Naum Klejman. Berlin: Henschel.
- Balázs, Béla (1961) *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage. Wien: Globus.
- Barthes, Roland (1990) *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bartz, Christina (2002) Die Masse allein zu Hause. Alte Funktionen und neue Medien. In: Irmela Schneider/Peter M. Spangenberg (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd.1. Opladen: Westdeutscher Verlag, S.109–121.

- Belloi, Livio (1995) *Lumière und der Augen Blick*. In: *Kintop*. Jg. 4, S. 27 49.
- Bohrer, Karlheinz (1981) *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bordwell, David (1993) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buck Morss, Susan (2000) *Dreamworld and Catastrophe: the Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress.
- Canetti, Elias (1960) *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungsbild. Kino I*. Übers. von Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992) *Das Jahr Null Die Erschaffung des Gesichts*. In: dies. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen von G. Ricke und R. Voullié. Berlin: Merve, S. 229 261.
- Eisenstein, Sergej M. (1973) *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hg. von Hans Joachim Schlegel, München: Hanser.
- Eisenstein, Sergej (1975) *Zur filmischen Gestaltung des Typischen*. In: ders. *Schriften 3*. Hg. von Hans Joachim Schlegel, München: Hanser, S. 273 280.
- Eisenstein, Sergej (1980) *Eine nicht gleichmütige Natur*. Aus dem Russ. von Regine Kühn, Berlin: Henschel.
- Eisenstein, Sergej M. (1984) *YO. Ich selbst. Memoiren*. Hg. von Naum Klejman und Walentina Korschunowa, Einleitung von Sergej Jutkewitsch (2 Bände). Berlin: Henschel.
- Eisenstein, Sergej (1966) *Rezissura. Iskusstvo mizanceny* [Regie. Die Kunst der mise en scène]. In: ders. *Izbrannye proizvedenija v sestj tomach*. Bd. 4. Moskva: Iskusstvo [Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 4: Moskau: Verlag der Kunst].
- Kaes, Anton (2002) *Das Kino und die Massen*. In: Inge Münz Koenen/Wolfgang Schäffner (Hg.) *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin: Akademie Verlag, S. 170 180.
- Kessler, Frank (1996) *Photogénie und Physiognomie*, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.) *Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen*. Freiburg im Breisgau: Rombach, S. 515 534.
- Klejman, Naum (1993) *Der aufbrüllende Löwe*. In: *Montage/AV 2/2* (1993), S. 5 34.
- Koch, Gertrud (1995) *Nähe und Distanz: Face to face Kommunikation in der Moderne*. In: dies. (Hg.) *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 272 291.
- Koch, Gertrud (1994) *Die monströse Figur: Das Ornament der Masse. Zu Siegfried Kracauers Konzeption der Selbstrepräsentanz*. In: Aleida Assmann/Anselm Haverkamp (Hg.) *Stimme, Figur, Kritik/Restitution in der Literaturwissenschaft*. DVJ, Sonderheft 1994, S. 61 70.

- Krenkel, Karen J. (2000) Das Gesicht der Masse. Soziologische Visionen. In: Claudia Schmölders/Sander L. Gilman (Hg.) *Gesichter der Weimarer Republik*. Köln: Du mont, S. 206 227.
- Lämmert, Eberhard (2002) Was verbindet Medium und Masse? Geleitwort. In: Inge Münz Koenen/Wolfgang Schaeffer (Hg.) *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin: Akademie Verlag, S. IX XIII.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994) Metapictures. In: ders., *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, S. 35 82.
- Möbius, Hanno (1996) Symbolische Massendarstellungen in Fritz Langs Metropolis. In: Annette Graczyk (Hg.) *Das Volk: Abbild, Konstruktion, Phantasma*. Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 61 70.
- Münz Koenen, Inge/Schaeffer, Wolfgang (2002) Unruheherd Literaturwissenschaft. Eine Einführung. In: dies. (Hg.) *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin: Akademie Verlag, S. XIV XXII.
- Nancy, Jean Luc (2003) *Corpus*. Aus dem Frz. von Nils Hodyas u. Timo Obergöker. Berlin: diaphanes.
- Podoroga, Valerij (1994) S. Eizenstein i kinematograf nasilija [S. Eisenstein und der Kinematograph der Gewalt]. In: *Iskusstvo Kino* 1994, 6, S. 90 102.
- Ryklin, Michail (2003) *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz*. Aus dem Russ. v. Dirk Uffelman. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sasse, Sylvia/Wenner, Stephanie (Hg.) (2002) *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld: Transcript.
- Sloterdijk, Peter (2000) *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Starobinski, Jean (2001) *Aktion und Reaktion. Leben und Abenteuer eines Begriffs paars*. Aus dem Französischen von Horst Günther. München: Hanser.
- Trabant, Jürgen (1998) *Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weyergraf, Bernhard/Lethen, Helmut (1995) Der Einzelne in der Massengesellschaft. In: Bernhard Weyergraf (Hg.) *Literatur der Weimarer Republik 1918 1933*. München, Wien: Hanser, S. 636 ff.
- Yampolsky, Mikhail (1993) The Essential Bone Structure. Mimesis in Eisenstein. In: Ian Christie/Richard Taylor (Hg.) *Eisenstein Rediscovered*. London: Routledge, S. 177 188.
- Zielinski, Siegfried (1996) Affirmation und Überschreitung. Stufen als (film)architektonische Urartefakte. In: *FilmFaust*. Heft 93 100, S. 34 43.

Karl Sierck

Eye-Memory und mimische Entladung

Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild

Inzwischen hat sich in den meisten kunsttheoretischen und -analytischen Disziplinen eine sehr weit gefächerte und brauchbare Palette von Instrumenten zur Bild-Textanalyse entwickelt (Sierck 1993, 395–407). Speziell für die laufenden Bilder des Kinos und ausgehend von diesen auch für elektronische Medien steht die Analyse der Inszenierung von Räumlichkeit, Rahmungsverfahren, Farbstrategien, Anordnung des Dekors, Erzählweisen, Montage etc. kaum mehr vor Grundlegenden oder gar unlösbaren Problemen. Nur ein Bereich blieb bis vor wenigen Jahren weitgehend von dieser – wenn man es kritisch formulieren will – Planquadratisierung verschont: die kinematographische Darstellung des menschlichen Körperbildes und dabei wiederum mit noch größerer Insistenz: des Gesichts. Fast scheint es, als hätte gerade der – abgesehen von den Händen – einzig unbedeckte Teil des menschlichen Körpers sich dem Gestus einer weiteren Enthüllung entziehen wollen.

Dies verwundert vor allem wegen der besonderen Bedeutung, die der Großaufnahme des Gesichts nicht nur im narrativ-repräsentativen Kino, sondern auch in weiteren kulturanthropologischen Zusammenhängen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zukommt (vgl. dazu Simmel 2002, 251–256). So schreibt etwa der Historiker Carlo Ginzburg in seinen Jugenderinnerungen in Bezug auf solch prägende Laufbildwelten:

Das Leben, das teilnahmslos weiterging, fand im Kino neben der Erinnerung an die Tragödie noch etwas anderes, um ein Wort von Stendhal zu benutzen *«une promesse de bonheur»*. *Gesten, Blicke*, Landschaften, der undurchdringliche Humphrey Bogarts und die *Augenbrauen der Katharine Hepburn* waren mysteriöse und faszinierende Zeichen, die zu verstehen man lernen mußte. (Ginzburg 1995, A3 [Herv. K.S.])¹

1 Vgl. auch Ginzburgs Ableitung des Verhältnisses von Kino und Geschichte, wenn er als einen der Gründe für seine umfangreichen Arbeiten über die Hexenverfolgungen die Ansicht von Dreyers *DIES IRAE (VREDENS DAG, DK 1943)* nennt (1983, 16f.).

Glücksversprechen oder unlesbares Zeichen: die Großaufnahme erweist sich als Erscheinung, die vor allem im Kino sich zeigt, aber nicht nur da eine exponierte Stellung einnimmt. Sie *prägt* die subjektiven Erfahrungen und das Gedächtnis, sie *ist geprägt* von Faktoren des kulturellen Lebens. In radikaler Weise tritt hier etwas zutage, was ebenso *undenkbar* wie *anschaulich*, in jedem Fall aber eminent wirksam ist. Vielleicht hat Aby Warburg genau deshalb mit beinahe monomanischer Insistenz seit seiner 1893 erschienenen Dissertation an der Neufassung der *Analyse von Mimik und Gebärdenrepertoire* gearbeitet? Zwar hat er an den laufenden Bildern seiner Zeit nur wenig Interesse gezeigt. Doch Bild, Bewegung und Gedächtnis, also die drei wohl wichtigsten Konstituenzen des Kinos, haben ihn genau in jener Zeit in besonderem Maß zu beschäftigen begonnen, als um ihn herum die ersten Abspelstätten dieser neuen Kunst aus dem Boden schossen. Das Kino scheint Warburgs ebenso originäre wie originelle Denkart der Bilder wie durch eine subkutane Korrespondenz beeinflusst zu haben; seine in Ansätzen skizzierten Theoreme zur detaillierten Bildanalyse des *Gesichts als Bewegung* könnten umgekehrt auch die Filmanalytik inspirieren, ja vielleicht sogar auf neue Schienen stellen – und zwar nicht nur in Bezug auf das frühe, zu Lebzeiten Warburgs prosperierende Kino. Auch die ersten Jahre des amerikanischen Tonfilms mit ihrer spezifischen Verknüpfung von *persuasiver Rhetorik und pathetischer Exzentriz* der Großaufnahme erscheinen mit Warburgs Analyse des facialen Repertoires in neuem Licht.

TWO SECONDS (Mervyn Le Roy, USA 1932): Großaufnahme und Rhetorik des Plädoyers

Die erste Einstellung von TWO SECONDS, unmittelbar nach dem Vorspann, zeigt die Großaufnahme eines properen Studenten, der für eine Seminararbeit an seinem College die Hinrichtung eines Mörders am elektrischen Stuhl als Zeuge zu beobachten hat. Die Kamera fährt von ihm weg und gibt die anderen Zeugen der Exekution frei. In den zwei Sekunden, die vom Einleiten des Stromes in den Körper bis zum Eintreten seines Todes vergehen, wird John Allen (Edward G. Robinson) sein Leben nochmals an sich vorbeiziehen sehen. Die etwa



einstündige Rückblende gibt diese Geschichte des braven Arbeiters wieder, der sich am Tod seines Freundes für schuldig hält, seine Frau im Affekt ermordet und darob den Verstand verliert.

Das Gesicht des Studenten als Beobachter bleibt – verglichen mit dem Gebärdenrepertoire des US-Kinos der frühen 1930er Jahre – in seinen Konturen sowie seinem Ausdruckspotential konventionell bis unspektakulär: ebenmäßige und unauffällige Züge, jugendlich frisch und ohne eingegrabene Furchen eines bewegten Lebens, kompakt und gepflegt fließt es vorbei, ohne Spuren zu hinterlassen. Die Figur, zu der es gehört, wird im weiteren Ablauf des Films nur mehr ein einziges Mal auftreten: in der letzten Einstellung des Films, wenn nach vollzogener Exekution eine Fahrt auf sein Gesicht die Schreckens geweiteten Augen zeigen wird, bevor der Nachspann erscheint. Welche Funktion erfüllt dieses durch Großaufnahmen exponierte Gesichtsbild? Wie sind diese erste und letzte Einstellung im narrativen Ablauf der Rückblende verankert? Schlagen sich im Gebärdenrepertoire auch dieses B-Movies der frühen 1930er Jahre jene Spuren der Zeit nieder, die Warburg in anderen Zusammenhängen² als Prägnanzen, das heißt als bewegte und bewegende Belebungen vergangener Bilderformeln, untersucht hat?

Zunächst wird das initiale Gesichtsbild des Studenten – motivisch und ikonographisch – in dem saturierten Arbeitergesicht Edward G. Robinsons zu Beginn der Rückblende sein Echo finden. Auch der tüchtige junge Arbeiter auf dem Gerüst des Skyscrapers zu Beginn der Rückblende strahlt uns zunächst als Inbegriff zukunftsfroher und unbeschwerter Jugendlichkeit entgegen: glatt und faltenlos, den klaren Blick auf eine ungetrübte Zukunft gerichtet: ein unbeschriebenes Blatt, das seiner historischen und biographischen Einschreibungen harret.

Als *Großaufnahme* wird das ausgewogene Gesichtsbild des Studenten seine Wiederholung und spektakuläre Verdichtung aber erst in den letzten fünf Minuten des Films finden; wenn auch als Großaufnahme einer *anderen* Figur. Nachdem der zu Tode Verurteilte, noch als strebsamer und unbescholtener Arbeiter, durch eine selbstsüchtige Frau in den Wahnsinn getrieben und dann zum Mörder gemacht wurde, bekennt er vor Gericht seine Schuld. In einer Serie von emblematischen Groß Einstellungen wird die Kehrseite der geordneten Gesichter sichtbar: aufgerissene Augen, Haarsträhnen über dem Gesicht, Schweißperlen auf der Stirn.

2 Vgl. Warburg: *Briefmarke*. Notizbuch in Zusammenhang mit einer Briefmarkenausstellung, The Warburg Institute Library; Maschinenabschrift in Mappe. London: The Warburg Institute Library, 1927. Zitiert in: Gombrich 1981, 329.

Eine rund zweieinhalbminütige Einstellung zeigt in manischem Akzellerato die totale schauspielerische Verausgabung E.G. Robinsons in Nahaufnahme: Asymmetrien des facialis Faltenwurfs durchkreuzen seine Oberfläche; die Muskeln scheinen in unartikulierten Zuckungen oder – umgekehrt – in unmotiviertem Erschlaffen ihren Dienst zu versagen.

Die letzten Gesichtsbilder des Films zeigen uns nicht nur ein Bild des Jammers, sondern ein Bild-Ensemble, das *seine Mitte verloren* hat. Exzentrisch bis zum Wahnsinn hat es seine Balance eingebüßt – zwischen der rationalen Vernunft und ausgeglichenen Ruhe eines Exponenten des im New Deal prosperierenden Amerika auf der einen Seite sowie der eruptiven Kraft und destruktiven Konvulsion eines von der barbarischen Kultur der Todesstrafe existenziell Bedrohten auf der anderen.

Das Gesichtsbild des Blickenden zu Beginn wird also zum Gesichtsbild des Erblickten am Ende des Films. Diese Transformation der Großaufnahme vom glatten Subjekt einer wissenschaftlichen Arbeit zum rauen Objekt dieser Recherche, vom gefassten Studentenbild zum wahnsinnig gewordenen Mörder, bestimmt den ganzen Film; ja: sie *ist* der Film. Dazwischen liegen die Stationen eines



Lebens, das gänzlich aus dem Tritt geraten ist. Eingeleitet von der Großaufnahme des strebsamen Studenten und übernommen vom Gesicht des arbeitsamen Monteurs, entwickelt sich eine Polarität zwischen Ordnung und Chaos, kulturellen Disziplinierungsstrategien und psychischen Affektenergien, die schließlich mit dem Gesicht des wahnsinnig gewordenen Mörders ihren Höhepunkt findet und in einer Wiederholung des lautereren Beobachtergesichts endet. Ja tatsächlich: Mit diesem Schluss scheint etwas grundlegend aus dem Ruder gelaufen zu sein, was den Lauf der Dinge – die Abende mit Freundinnen zwecks zukünftiger Familiengründung, die Tage am Gerüst zwecks Fertigstellung des Wolkenkratzers – stört. Die andere Seite dieses realen Traums von Ordnung und Kontrolle ist heraus gebrochen: als andere Seite des Gesichts. Der helle Wahn, die destruktive Logik, der Kontrollverlust ist nirgends sonst in diesem Film so deutlich sichtbar geworden als am und im Gesicht. Nach ihm geht nichts mehr: nichts zu tun, nichts zu sagen, nichts zu sehen.

Warburg hat ähnliche *Polaritäten, die sich an der Oberfläche von Gesichtsbildern abzeichnen*, immer wieder ausfindig gemacht. Ob anhand einer selbstverfertigten Photographie, die zwei indianische Hopi-Schüler einer «Aufklärungsschule» in westlichen Anzügen zeigt³, ob an den feinen Zügen der «Venus» von Botticelli (Warburg 1992, 56–58): Die Bilder dieser einmal von Warburg festgestellten Gegensätzlichkeit im Bezug auf die Herkunft und den Einfluss verschiedener kulturhistorischer Strömungen im Werke erweisen sich als Auslöser von Spannungen, die den Betrachter vereinnahmen. Und diese Spannungen liest Warburg wachen Auges von minimalen Körperbewegungen, von Mimik und Gestik der dargestellten Figuren ab:

Nur wenn man die Energie der zeremoniellen äußeren Abwägung und Verteilung, das soziale, auf klare Gliederung Drängende einerseits [...] und die Energie [...] der religiösen Verknüpfung andererseits begrift [...] d.h. die Weite des Umfangs der psychischen Pendelschwingung zwischen kühler, politischer, verteiler Physiognomik und (heißer) dämonisch abergläubischer, subjektiv real verknüpfender, kirchlich religiöser oder ideal anknüpfender heidnischer Mimik, kann man die befreiende Bedeutung der gesteigerten Körpermimik begreifen.⁴

3 Warburg beschreibt diesen Konflikt, den die «naturwissenschaftliche Aufklärung [...] mit der mythologischen Verursachung» ausficht und der sich in den Gesichtern der beiden Schüler zeigt, in Warburg 1988, 56. Die Photographie ist in einer ausgezeichneten Reproduktion zu sehen in Cestelli Guidi / Mann 1999, 147.

4 Warburg/Jolles: *Ninfa Fiorentina. Notizen und Fragmente*. Zitiert in: Gombrich 1981, 163.

Gebärde, Blick, Gedächtnis

Gewiss, um von diesem Erkenntnisinteresse zu neuen Sichten über die Funktion der Großaufnahme im Kino zu kommen, bedarf es einiger vermittelnder Schritte über das wenig beachtete Feld der Wissenschaftsgeschichte der Kultur- und Kunstwissenschaft im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welche hier nur kursorisch getan werden können.⁵

In Aby Warburgs weit verzweigtem und teilweise immer noch unzugänglichem Werk taucht die Beschäftigung mit dem Gesichtsbild nicht als ein zentraler Strang seines Bilderdenkens auf. Die faciale Darstellung ist vielmehr eingebunden in ein größeres Projekt der *Umdeutung der Funktion des Menschenbildes* aus kulturwissenschaftlicher und anthropologischer Perspektive über große zeitliche und räumliche Distanzen hinweg. Seine in Ansätzen verwirklichte «Psychologie des inneren Zusammenhangs der Kulturbewegungen» greift Gesichtsdarstellungen im Rahmen der Untersuchung zum Stellenwert der Gebärden im kulturellen Wandel auf (Warburg 1998a, 564; vgl. dazu auch Böhme 1997, 133–157). Dabei geht Warburg von Darstellungen der Dynamik körperlicher Bewegung aus, extrapoliert dieses Moment aber sogleich in den Bereich historischer «Bewegungen» oder besser: der Wanderung der Bilder durch den Zeitraum der Geschichte und Vorgeschichte des europäischen Kulturraums vom heutigen Persien bis zur Ostsee. Damit gerät die Ausdruckskunde ebenso wie die Physiognomie aus dem Themenfeld dieser Kunst- und Kulturtheorien. Mit den Theoremen zur Persistenz von Bildern im historischen Wandel rückt stattdessen der Entwurf einer *historischen Theorie des bewegten Gesichtsbildes* in den Blick. Die Trägheit bildlicher Transformationen sorgte dafür, dass gewisse Bewegungstypen in bestimmten Epochen und unter klar definierten kulturellen Voraussetzungen wieder aktiviert werden können und auch wurden. Dieses „Nachleben“ sei es, das sich auch in Details der bildlichen Darstellung des Gesichts als Teil des menschlichen Gebärdenrepertoires abzeichne.

Frühe Anregungen zur Analyse der Gebärdensprache erfuhr Warburg bei dem Presslauer Kunsthistoriker August Schmarsow, mit dem er als Student längere Zeit in Florenz verbringen konnte. Schmarsows These von der Mimik als erste und ursprünglichste Kunst war in der Beobachtung begründet, dass Körperbewegung als die unwillkürliche Ausdrucksbewegung des Menschen erkannt wurde (Schmarsow 1998). Für Warburgs Dissertation über Botticelli war dieser Ansatz und die daraus abgeleitete *Analytik gesamter Körperbewegungen* von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

5 Eine umfangreichere Studie dazu ist in Arbeit.

Noch wichtiger für die Gesichtsbildtheoreme des Warburg-Kreises war Darwins *Ausdruckslehre* aus dem Jahr 1872. Seine Auseinandersetzung mit «The Expression of the Emotions in Man and Animals» (1872a) brachte drei für die Untersuchung facialer Darstellungen wichtige Erkenntnisse: die Skepsis gegenüber den Theorien zur Physiognomie, die historische Orientierung bei der Darstellung körperlicher Bewegungen sowie die Öffnung von einer eng gefassten Theorie der Künste zur offenen Kulturwissenschaft facialen Ausdrucks. Mit Darwins Theorie «über den körperlichen Ausdruck der Seelenbewegungen» konnten zunächst Ansätze zur Analyse von Darstellungsweisen des Gesichts *jenseits der Physiognomie-Debatte* gefunden werden. Schließlich hatte Darwin sein Verhältnis zur Physiognomie gleich zu Beginn seines Buchs sehr apodiktisch formuliert: «Mit diesem letztern Gegenstande haben wir hier nicht zu thun» (Darwin 1872b, 1). Gertrud Bing, die wohl engste Mitarbeiterin Warburgs in der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, notierte anlässlich ihrer Lektüre von «On the Expression of Mind»: «Hier setzt die Methode der K.B.W. [...] insoweit ein, als sie [...] den <Ausdruck der Gemütsbewegung> im Kunstwerk nicht mehr aus der Physiognomie allein abzulesen gezwungen ist» (Warburg 2001, 494).

Weiters löst Warburg unter dem Eindruck von Darwins «Expression...» den mimischen Ausdruck aus dem Wirkungsbereich der subjektiven Eigenleistung des Individuums. Wo die Ausdruckspsychologie evolutionstheoretischer Richtung sich auf das Studium der Bewegung von Innen nach Außen, der Entäußerung innerer Regungen, konzentriert, widmet sich Warburg der Beziehung zwischen einem mimischen Körpergedächtnis und seinem historischen Werden. Während Darwin die *beharrende* Phänomenologie des Ausdrucks vom Tier zum Menschen nachweist, ist Warburg den – wenn auch mikroskopischen – *Veränderungen* im historischen Prozess menschlicher Orientierungsleistungen auf der Spur. Die evolutionstheoretischen Erkenntnisse Darwins wurden dadurch nicht widerlegt, sondern ergänzt. Sie waren sogar eine wichtige Voraussetzung für den Entwurf der Theoreme zur *kulturellen Gedächtnisfunktion des mimischen Repertoires*. Warburg, der schon als Student unter dem Eindruck Darwins stand, erklärt dies über das Phänomen des Nachlebens: eine ganze Palette von Gesten und mimischen Bewegungen gingen auf «funktionale Handlungen» und utilitaristische Körperbewegungen zurück, aus denen sich erst in einer späteren phylogenetischen Phase der Menschheitsentwicklung menschliche *Ausdrucksgebärden wie Erinnerungen* abzeichnen (Gombrich 1981, 327).

Und schließlich bot Darwin die Möglichkeit, die Gesichterdebatte über den zu Warburgs Zeiten sehr engen Horizont der Kunstgeschichtswissenschaft zu erweitern. Statt Darstellungsmodalitäten des Gesichts rein evolutionstheore-

tisch zu untersuchen, rückte Warburg die *transdisziplinäre* Erforschung des bildhaften Ausdrucks in den Vordergrund. Dabei sollten kunsthistorische und ästhetische Dimensionen jene der Psychologie, Evolutionstheorie und Soziologie ergänzen. In einem programmatischen Aufsatz von 1932, also dem Produktionsjahr von LeRoys *TWO SECONDS*, skizziert Fritz Saxl diese wissenschaftstheoretische Volte von einer biologisch fundierten Untersuchung der Gebärde zu einer tendenziell verhaltenswissenschaftlich orientierten Handlungstheorie. Diese könne nunmehr, nach den Worten des langjährigen Mitarbeiters von Warburg, die «Fülle des Sichgebärdens in der Wirklichkeit» ins Visier nehmen (Saxl 1992, 420).

Warburg und seine Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen entwickelten aus diesen drei Voraussetzungen die Grundzüge einer Bildwissenschaft, welche «die Bedeutung des Bildes für Gebärde und Gemütsausdruck zu klären» suchte (ibid., 421). Saxl sieht – wie übrigens auch André Bazin – in der Bildwerdung realer Handlungen gleichsam eine Realität zweiter Ordnung entstehen, die durch künstlerische Intervention oder durch einen «Selektionsprozeß» (ibid., 424) zusätzliche wirklichkeitshaltige Momente an sich zu binden vermag. Die bildliche Darstellung *greife* aus dem Handlungszusammenhang einen Moment heraus und *begreife* diesen als Gebärde. Das bringe eine Transformation mit sich, welche die *Gebärde als* bildliche Geste, ja als *Bildbewegung* mit genuin eigener Charakteristik verstehen lässt. Bild – das kann in diesem Zusammenhang grundsätzlich Verschiedenes sein: ein Fresko auf einer Kapellendecke in Florenz ebenso wie eine rituell hingeworfene Geste im Rahmen eines Beschwörungstanzes amerikanischer Ureinwohner, aber auch die neuen Technologien mechanischer Bildgebung. Warburg hat immer wieder darauf hingewiesen, dass die Funktion von Bildern weit über die Darstellung hinausgeht und durchaus auch neue, nie gesehene Aspekte zum Vorschein bringen kann. Mediale Transformation von Malerei in Photographie lässt er nicht einfach als *Möglichkeit* offen, sondern erhebt sie zur Notwendigkeit. Es sei «die nächstliegende einfache Pflicht, eine größere Detailaufnahme anfertigen zu lassen, oder das Bild wenigstens einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen» (Warburg 1992b, 75), wenn es darum gehe, die Sichtbarkeit eines Bildes zu gewährleisten und es damit der kulturellen Zirkulation zuzuführen. Bilder werden dabei als «Ausdrucksgebärden» im Sinne komplexer Handlungseinheiten gefasst, denen ein intentionales Ansinnen zugrunde liegen muss. Nur wer sich an jemanden richtet, gebärdet sich. Nur wer bestimmte mediale und diskursive Verfahren einzusetzen in der Lage sei, lege eine Ausdrucksleistung vor.

Saxl beschreibt diesen Transformationsprozess anhand einer *direkten Adressierung* des Betrachters durch spezifische Details der Darstellung des Gesichts.

Die Figur «blickt [...] heraus auf den Beschauer [, sodass] die beiden Motive [...] keinesfalls bloß Handlungselemente der Darstellung sind, sondern vielmehr Ausdrucksgebärden» (Saxl 1992, 424). Der Unterschied zwischen Handlung und Gebärde ist damit leicht getroffen. Er liegt dann vor, wenn die dargestellte Figur Indikatoren aufweist, die auf eine direkte Kontaktaufnahme zur diskursiven Instanz, etwa dem Betrachter des Bildes, schließen lässt. Sobald die Figur nicht (nur) in ihrer Funktion als handelndes Blickobjekt sichtbar ist, sondern sich (auch) über verschiedene mediale Systeme oder diskursive Verfahren an einen Bildbetrachter richtet, liegt eine Gebärde als Ausdrucksleistung vor. Solche Transformationsleistungen müssen nicht unbedingt durch den beschriebenen *Blick aus dem Bild* erfolgen oder vielmehr indiziert werden. Es können auch andere Äußerungszeichen (marques d'énonciations) seitens dargestellter Figuren solche Effekte zeitigen: Beiseitesprechen, Augenzwinkern, Schulterzucken oder sonstige Merkmale und Bewegungsmomente des Gesichts, die offensichtlich nicht direkt an den diegetischen Dialogpartner gerichtet sind. Die ganze Palette der Ironisierung, des Takts und anderer Nuancen der Körpersprache, vor allem aber gesichtlicher Bewegungen, können dergestalt in den Dienst der Gebärdensprache gestellt werden.

Für die Theorie des Kinos, speziell für eine Untersuchung verschiedener Diskursverfahren der Kombinatorik von Mimik und Einstellungsgröße, kann diese Ableitung nicht ohne Folgen bleiben. Sie stellt all jene Theoreme, die den sogenannten «Blick in die Kamera» als spezifisch kinematographischen Kode der Überschreitung der Schwelle vom diegetischen zum diskursiven (Kino)Raum bestimmen, in einen neuen, nämlich bildtheoretischen Zusammenhang. Adressierungen dieser Art wären demnach substantielle Transformationen von einem Zustand handlungstheoretisch verorteter Gesten zu freien, intentionalen Gebärden. Als solche können sie Anspruch auf einen eigenen Status im Rahmen einer noch zu entwickelnden Typologie der Bildgesten rund um die Großaufnahme des Gesichts erheben. Und genau dies ist bei der Serie appellativer Gebärden der letzten Minuten von *TWO SECONDS* der Fall. Inszeniert als Mischung aus Plädoyer und Geständnis, vermitteln die Blicke und Gesten aus dem Bild einen rhetorischen Dukтус, der weit über diesen Einzelfall hinausweist.



Und genau dies ist bei der Serie appellativer Gebärden der letzten Minuten von *TWO SECONDS* der Fall. Inszeniert als Mischung aus Plädoyer und Geständnis, vermitteln die Blicke und Gesten aus dem Bild einen rhetorischen Dukтус, der weit über diesen Einzelfall hinausweist.

Sie gerinnen – über längere Zeiträume hinweg durch Wiederholungs-

und Variationsschemata stabilisiert – «zur typischen Ausdrucksform» (Saxl 1992, 425). Diese «zum Typus entwickelte Darstellung» (ibid., 423f.) entsteht mithin als genuine Leistung des Bildes und ist – so würden wir heute sagen – ein medienhistorisch prägendes Phänomen. Saxl nennt solch stark ausgeprägte Bildtypen, um den autonomen Status gegenüber alltäglichen Handlungsmomenten noch deutlicher hervorzuheben, «Ausdrucksformen zweiter Potenz» (ibid., 424).

Solche Prägungen dürfen weder mit der Entstehung von Gattungen oder Genres, noch mit allgemeinen Kodifizierungsvorgängen, wie sie diachron arbeitende Zeichentheorien im Auge haben, verwechselt werden. Ob mimischer Ausdruck als Zeichenfunktion, die von einem – wie immer verstandenen – «Inneren», einer «Seele», einem «Wesen» oder einem «Gefühl» ausgeht und sich über das Gesicht einen Weg nach außen bahnt; ob direkter Weg zum Anderen oder Umweg über Konstrukte wie «Visualisierung», «Bildkonstruktion», «bewusste Kommunikation» mittels handwerklicher Verfahren, technisch-medialer Instrumentarien oder prothetischer Apparaturen von der Grimasse über Schminke und Maske bis zu Leinwand und Monitor: diese inzwischen historisch gewordenen Forschungsperspektiven sind dabei zweitrangig. Ihre Grenzen und somit die Grenzen der Ausdruckstheorie insgesamt werden vom Warburg-Kreis sehr genau erkannt. Sie liegen dort, wo die *historische Prägung* der Ausdrucksleistungen und das Nachleben *kultureller Engramme* ihren Anspruch anmelden:

Aber eben gerade gegen dieses Verfahren, aus dem Geäußerten das Innere abzulesen, von der objektiven Darstellung sofort auf das subjektive Bewusstsein zurück zu schließen gegen dieses Verfahren muss man erklärlicherweise skeptisch werden, wenn man in der historischen Analyse erkennt, in wie hohem Maße die individuelle Ausdrucks- und Gebärdenphantasie von längst vor geprägten Formen beeindruckt wird wie sie nicht unmittelbar ihr eigenes Innere in freier Ausdrucksbewegung ausspricht, sondern, höchst traditionsbedingt, in der produktiven Auseinandersetzung mit den vor geprägten Ausdrucksformen steht: von ihnen beherrscht wird oder sie ihren eigenen Bedürfnissen unterwirft. (Saxl 1992, 431)

Die Frage um Funktion und Stellenwert facialer Formeln spitzt sich vielmehr darauf zu: welche *Konjunkturen im historischen Werden der Bilder* haben bestimmte Typen medial vermittelter oder diskursiv standardisierter Elemente des facialen Gebärdenrepertoires und wie können sie im Rahmen transdisziplinärer Theorien zur kulturellen Gedächtnisfunktion des Bildes, von der die Theorien des Kinos nur einen speziellen Fall darstellen, untersucht werden?

TWO SECONDS: Gesichts Spuren der Exzentrik als «eye memory»

Bereits 1915, also zu der Zeit, als sich Aby Warburg – wohl unter dem Eindruck der Kriegsergebnisse – den «Propagandaschriften» (Gombrich 1981, 281) der Lutherzeit zuwandte, entwarf Vachel Lindsay eine auf produktionsästhetischen Prämissen fundierende *Konvergenztheorie von Gesichterdarstellung und Gedächtnisleistung*. Als Besonderheit des laufenden Bildes beschreibt er genau jene typenspezifische Ausprägung der Gesichterdarstellung anhand des von ihm so genannten «Intimate Motion Picture». Dieses Genre sei in der Lage, auf engstem Raum der Darstellung – also mit großen Einstellungen – den weitesten Horizont der Induktion von «half relaxed or gently restrained moods of human creatures» (Lindsay 1970, 49) herzustellen. Als «gossip in extremis» sichere dieses Genre (bevor es eine ausgearbeitete Genretheorie des Kinos überhaupt gab) über die Großaufnahme – «some of the faces five feet from chin to forehead» (ibid., 53) – einen Raum des Gedächtnisses, der die Möglichkeiten der Literatur bei weitem hinter sich lässt: «Seen several months ago it fills my eye-imagination and eye-memory more than [...] word-imagination and word-memory» (ibid., 52f.).

Auch wenn TWO SECONDS nicht unter die Typologie eines «Intimate Motion Picture» zu rubrizieren ist, erweist er sich als wahre Fundgrube für jenes «eye-memory», also einer *Ablagerung historischer Formationen am bewegten Gesicht* und seiner filmischen Darstellung. Der Nachweis einer solchen «Prägung von bleibenden Ausdrucksformen, sowie deren Veränderung und Wiederaufnahme in späteren Etappen der Geschichte der Menschheit» (Saxl 1992, 422) an einem Detail wie dem der exaltierten Mimik am Ende von TWO SECONDS nachzuweisen, ist allerdings nicht leicht. Hier steckt die Filmforschung noch in den Kinderschuhen, da sie sich in den letzten Jahrzehnten eher der Ausbildung genuiner, wenn man so will «medienspezifischer» Verfahren gewidmet hat anstatt – wie in den Jahrzehnten der «Klassischen Filmtheorien» – den Anschluss an andere kulturwissenschaftliche Disziplinen zu suchen: Wie hat sich also – aus der Perspektive einer transdisziplinären Kulturtheorie «des einführenden Bildgedächtnisses» (Warburg 1998b, 534) – die Bewegung dieser Formel des entsetzensentstellten Gesichts fortgepflanzt? Welche Wanderung durch die Künste, etwa von der Malerei zum Film, hat der Typus der Polarisierung zwischen distanzierter Aufklärung und haptischer Nähe, auf den die Großeinstellungen E.G. Robinsons zurückgreifen, durchgemacht? Welche Spuren abseits des kanonisierten Trampelpfades der Künste hat der faciale Faltenwurf, in dem sich diese widersetzlichen Bewegungen abzeichnen, hinterlassen? – Fragen, zu deren Beantwortung Warburgs Theoreme zur «mimischen Entladung» beitragen könnten.

Mimische Entladung: das Filmgesicht

Die zweieinhalbminütige Einstellung des Mörders zeigt einen Menschen, der völlig außer sich geraten ist: nicht in dem uns geläufigen psychologischen Sinn. Sein Gesicht weist Merkmale und Spuren auf, die auf eine weit gehende Verschiebung der Epizentren seines Handelns schließen lassen.



Wo Artikulation im Dienste zwischenmenschlichen Verständnisses war, ist nun unartikulierte Gestikulieren. Wo Ausgewogenheit war, ist Exzentrik.

Zunächst richtet sich Robinsons Monolog – vermittelt über die Ansprache des Richters – wieder aus dem Bild. Vor dunklem Hintergrund, in dem nur bisweilen die Schemen einiger Geschworener sichtbar werden, zeichnet sich scharf die Scheibe seines Gesichts ab, konturiert von drei angedeuteten Kreisen: den dunkel umrandeten, von dicken Brauen überwölbten Augen und von wulstigen Lippen und der typischen tiefen Nasolabialfurchung eingefassten Mund.

Die Bewegungen des Gesichts und der Hände, die es umkreisen, akzentuieren, begleiten und unterstützen, sind in kleine, eruptive Einheiten zusammengefasst. Der Atem gibt den Rhythmus dieser Gebärdeneinheiten vor. So erfährt der adressierte Betrachter die Gesichtsformeln als unmittelbaren körperlichen Dialog. Er geht von zwei Polen aus, welche die Spannung auf dem Gesicht verursachen, aber außerhalb der Wahrnehmung bleiben. Robinsons Gesichtsbild wird auf diese Weise zur Spielfläche eines *bewegten Wechsels zwischen energetischen Ausbrüchen und statischen Eindämmungen*.

Diese Bewegtheiten beschreibt Warburg nicht mehr als expressive Akte des Drängens vom Inneren nach außen. Sie gehören vielmehr einem Typus an, dessen Bewegungen aus dem Fundus anderer, umgebender Bildfelder gespeist sind. Das Bild ist zum *Kraftfeld induktiver Spannungen* geworden: «Die ungebändigte Lebensfülle, das Bewusstsein der ausbrechenden, lebensbezwingenden Gestaltungskraft und unausgesprochene, vielleicht selbst halb unbewusste Opposition



gegen [...] Zwang verlangen [durch] die innerlich angesammelte, zurückgedrängte Energie nach mimischer Entladung.»⁶ Was sich da entlädt, ist nicht eine innere Seelenverfassung, sondern ein *kulturelles Verhältnis* oder gar ein sozialer Konflikt. Es ist nicht nur in Entwürfen einzelner Bildwerke der Kunst und Populärkultur zur dominanten Ausdrucksform geworden. Die Entladung zurückgedrängter Energien findet vielmehr als medienhistorisches Faktum in spezifischen, vorher überhaupt ungekannten Präsentationssystemen ihren Niederschlag. Film und andere Laufbilder sind sogar a priori Medien dieser eruptiven Ausdruckswerte. Sie wurden im kulturellen Diskurs schnell zum Inbegriff solcher Entladung. Wäre der Begriff des Kondensators für dergleichen nicht durch die in vitalistischer Tradition verankerte Bazinsche Terminologie besetzt, man könnte ihn durchaus auch für diese Sichtweise der Bildbewegung durch den Warburg-Kreis verwenden. Schließlich spart Warburg in seinem Werk nicht mit dichter Metaphorik der aufkommenden Elektrotechnik. Anders als in der Malerei sind solche mimischen Bewegtheiten im technisch reproduzierten Bild notwendiger Bestandteil und werden – je nach ästhetischer Textualität – nur mehr oder minder virtuos ausgespielt und ihrerseits wiederum intensiviert. Dies kann einerseits durch narrative Momente, Kostüme oder Dekor geschehen und zur sedierten Gesetztheit und geordneten Folgerichtigkeit des Bildtexts führen; andererseits kann – in anderen bildtextuellen Entwürfen – das bewegte Bild in kleinen Details eine subkutane Unruhe verkörpern, die kaum zu zähmen bzw. zu disziplinieren ist.

In *TWO SECONDS* zeigt sich dies konkret an den Gesichtsbildern und ihrer tri-polaren Funktion im narrativen Gefüge des Films. Einerseits sind sie eingebettet in einen – zugegebenermaßen durchaus bescheidenen – narrativen Hauptstrang eines – ebenso bescheidenen – B-Movies. Andererseits erfahren sie eine massive Verschiebung und somit eine ebenso respektable ästhetische Spezifizierung des großen, klar herausgearbeiteten Erzählbogens von der initialen Großaufnahme über die Gesichtsexzesse am Ende bis zum Da Capo des sedierten Studentengesichts als letztes Bild. Und schließlich erweisen sich die Großaufnahmen im abschließenden Schlussplädoyer als bei weitem über die pure Darstellungsfunktion hinausweisende *Kraftfelder*, die deutliche Merkmale der Warburgschen Bildanthropologie der «Orientierungsfunktion» aufweisen. Denn Gesichtsbewegungen können zwar, wie Warburg immer wieder nachweist, in der Malerei zu verdichteten Kraftfeldern sich auswachsen, die in bildlichen Vibrationen verharren: im Kino aber drängen sie zu einem unmittelbaren Bild zeitlicher Dynamik.

6 Warburg/Jolles: *Ninfa Fiorentina. Notizen und Fragmente*. Zitiert in: Gombrich 1981, 159.

Das Gesicht des Arbeiters John Allen in der Darstellung von E.G. Robinson schwankt dergestalt zwischen der Utopie einer Gemeinschaft mit einer «gebildeten» Frau und dem Horror, einem «gold digger», wie die Mädchen auf der Jagd nach «guten Partien» in den 1920er und 1930er Jahren genannt wurden, in die Fänge geraten zu sein. Es kehrt nicht Inneres nach Außen, sondern *setzt kulturelle Mobilität und soziale Dramatik in mimische Bewegung um*. Dass der Transformationsprozess von verdrängten energetischen Bildpotenzialen zu sinnlich wahrnehmbarer Bewegung und Bewegtheit – gerade am Gesicht – sich nicht so leicht zur Darstellung bringen kann, ist nicht nur ob der sozialen Kontrollinstanzen einleuchtend, denen eine dermaßen kulturell «aufgeladene» und brisante Konzeption der Bildgebung unterliegt. Warburg beschreibt solche Wandlungen-als-Wanderungen in seinem Briefverkehr mit André Jolles als eine Form der *Narrativisierung*. Sie baut eine gewisse Distanz gegenüber dem Erzählten auf, aus der das explosive Material ohne Gefahr zur Darstellung gebracht werden kann: «Und nun wird in dem erlaubten Legendenstoff sehr eifrig nach Excüsen gesucht und dann in der Vergangenheit nun die schützende Unwidersprechlichkeit des schon Dagewesenen, um dem Freiheitsdrange, wenn nicht Stimme, so doch im Bilde Ausdruck zu verleihen» (ibid.). Das Gesicht im Bild gibt die Spannungen zwischen Durchsetzen und Versagen, sozialer Kontrolle und «Freiheitsdrang» wider. Und diese Bewegung ist ihrerseits wiederum polar angesetzt: sie greift auf *Vergangenes* zurück – als «Excüse» des bildungsbürgerlichen Kulturguts mit seiner entsprechend entschärften Mimik; sie richtet sich als Bild an einen (*künftigen*) *Adressaten* – als Blick aus dem Bild, der sich in seiner Formelhaftigkeit gefestigt hat. Somit vereinigen und verdichten sich die beiden Dimensionen Warburgscher Bild-Anthropologie in der «mimischen Entladung» zum *Gesicht als Bild der Zeit*: Der Rückgriff auf Robinsons mimisches Repertoire der gutmütigen Gesichtsrundungen mit dem Touch des zufriedenen Spießers, die er etwa auch noch 13 Jahre später in Fritz Langs *THE WOMAN IN THE WINDOW* (USA 1945) ausspielen wird, stößt dabei auf die ruppigen Aufstiegsmythen und rauen Prolo-Töne der New-Deal-Filme. In diesem kulturellen Umfeld abgedefert, meldet sich eine historische *Einbettung dieses Gesichts im Konzept des Warburgschen «Nachlebens»* pragmatisch als «die schützende Unwidersprechlichkeit des schon Dagewesenen» zu Wort und profiliert sich zur vitalen Kraft der kulturellen «Orientierungsfunktion».

Mimische Entladung: Gesicht und Geschichte

In der gegenwärtig anlaufenden Welle einer grundlegenden Relektüre der Schriften Warburgs wird unter anderem genau dieser Zug *medienübergreifender Perspektiven der Gedächtnisleistung* der Bilder hervorgehoben. Georges Didi-Huberman etwa beschreibt die Theorie der Prägung des Vergangenen in körperlichen Ausdrucksleistungen als Montage-Technik: Alles, was sich im dargestellten Körper abspiele, sei, nach Warburg, so etwas wie das Produkt einer Zeitmontage, die «montage anachronique» (Didi-Huberman 2002, 224). Um dies zu verdeutlichen: in aktuellen Formeln der Bildkunst sind Spuren anderer Ausdrucksleistungen anderer Kulturen eingeschlossen wie Insekten in Bernstein – allerdings als *bewegte dynamische Einschlüsse*. Für Warburg stellen diese überkommenen Bewegungsmomente «den Gegenstand einer photographischen Reportage dar».⁷

Nun hat diese Polarität zwischen Dynamik und Beharrungsvermögen im Filmgesicht – auf der Leinwand und im filmtheoretischen Diskurs gleichermaßen – wechselnde Konjunkturen hinter sich. Das New-Deal-Kino der frühen 1930er Jahre ist zwar gewiss einer ihrer privilegierten Orte, jedoch keineswegs der einzige. Ab den 30er Jahren – also auch nach dem Gesichtsgespann Balázs/Nielsen – geht diese Konjunktur des Gesichtskults im Kino seitens der klassischen Filmtheoretiker merklich zurück und auch die Filme selbst scheinen – bis dann gegen Ende der 1950er Jahre etwa bei Ingmar Bergman neue Perspektiven und Funktionen der Gesichterdarstellung entstehen – an den facialen Oberflächen vorbei inszeniert zu sein. Vielleicht machen auch deshalb die klassischen Theoretiker wie Arnheim oder Kracauer, Bazin oder Mitry wenig Aufhebens darum. Man mag dies – kulturpessimistisch? – als Indiz werten für den Niedergang der Ausdruckskraft dieser Intensität auf der Leinwand, oder einfach als Folge tief greifender Veränderung der Darstellungspraktiken seit den 30er Jahren: Jedenfalls finden sich Apotheosen des Gesichts wie jene letzten Minuten von *TWO SECONDS* nicht einmal in Bette Davis' Gesichtsexzessen der späten 1940 und frühen 1950er Jahre. Und dem aktuellen Kino wurde nicht selten – und nicht ganz zu unrecht – überhaupt die Entfaltung von Gesichtsqualitäten abgesprochen.⁸

Dennoch bleibt das Gesicht im Kino einer jener Schauplätze, an dem sich dieses populärkulturelle Drama Warburgscher «Polaritätstheorie»⁹ am nachhal-

7 Im Original: «que cette actualité fasse l'objet d'un reportage photographique». Übers. v. K.S.

8 Samocki (2002) etwa wirft dem US Kino der 1990er Jahre überhaupt die Destruktion des Gesichts vor.

9 So nannte es ein anderer prominenter Vertreter des Warburg Kreises, Edgar Wind (1931).

tigsten eingestrichelt hat. Dabei kommt dem Code-System des – vereinfacht als klassisch bezeichneten – Hollywood-Feature-Films mit der Dominanz des Lee Strasbergschen Method Acting zweifellos eine zentrale Rolle zu. Als Hauptagentur der Ausprägung *bestimmter Formeln der Darstellung des menschlichen Körpers* im laufenden Bild mag dafür gelten, was Saxl der klassisch-antiken Kunst zuschreibt: ihr flächendeckend verbreitetes Blockbuster-Prägewerk ist zu einer gesichtsbildenden Institution geworden, in der «Ausdrucksmotive so exemplarisch geprägt werden, dass sie alle früheren, verwandten, zu verdrängen imstande sind» (Saxl 1992, 422). Die Prägung solcher Formeln erfolgt in und aus verschiedenen, oft völlig gegensätzlichen narrativen Abläufen oder episodischen Einheiten. Weder ikonographische Muster noch Motive, weder «Formen» noch «Inhalte», sind diese Formeln am ehesten vergleichbar mit verfestigten Vorschriften, Bindungen oder Konstanten, die in verschiedenen Kontexten zum Einsatz gebracht werden und zu je verschiedenen Bildgesten und Gebärden führen. Als schematische, ja stereotype Bildbewegungen von Körperhaltungen und Gesichtskonstellationen, Masken und Grimassen, können sie auch – wie Warburg es nannte – «energetisch invertiert» oder ambivalent zum Einsatz gebracht werden. Dann nehmen die vibrierenden Gesichtsbewegungen, übertragen von den bereits beschriebenen medialen Systemen oder diskursiven Praktiken, im Extremfall sogar die Erscheinungsform verdichteter Stasen an. Man denke etwa an das Erstarren des Körpers von Bruno Ganz in Eric Rohmers MARQUISE D'O (F 1976) oder – was solche Vibrationen in der Stille ganzer Szenen anlangt – an die zerrissenen Gesichter John Waynes oder Dean Martins in den getragenen, pathetisch-melancholischen Freundes-Dialogen im Alterswerk von Howard Hawks von RIO BRAVO (USA 1959) bis RIO LOBO (USA 1970).

Was aber die faciale Performance E.G. Robinsons in TWO SECONDS betrifft, so bleibt diese ein Paradigma der besonderen Art. Sie gibt – ohne als genretypische Besonderheit rubriziert werden zu können – eine bisher unentdeckte Typologie der *Historizität des Gesichts als induktive Oberfläche* vor. Sie durchzieht – eben als Paradigma – verschiedene bildliche Corpora und wird als solche durch die von Warburg und seinen Mitarbeitern entwickelten Instrumentarien der Bildanalyse sichtbar. Warburgs ebenso großer wie unvollendet gebliebener Entwurf einer Bildgeschichte als Dispositiv des kulturellen Gedächtnisses kann folglich auch als Beitrag zur *Historisierung der Gesichtsdarstellungen des bewegten Bildes* – vornehmlich im Kino – gelesen werden.

Literatur:

- Boehme, Hartmut (1997) Aby M. Warburg (1866–1929). In: *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. Hg. Axel Michaels. München: Beck, S. 133–157.
- Cestelli Guidi, Benedetta / Mann, Nicholas (Hg.) (1999) *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895–1896*. Hamburg, München: Dölling und Galitz (The Warburg Institute).
- Darwin, Charles (1872a) *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York: Appleton and Company.
- (1872b) *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung (E. Koch).
- Didi Huberman, Georges (2002) *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- Ginzburg, Carlo (1983) *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Übers. Karl Friedrich Hauber. Berlin: Wagenbach
- (1995) Mit dem Kino hatte ich eine unglückliche Affaire... In: *Der Standard*, 1. Dezember, S. A3.
- Gombrich, Ernst (1981) *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übers. Matthias Fienbork. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Lindsay, Vachel (1970) *The Art of the Moving Picture [1915]*. New York: Liveright/Macmillan.
- Samocki, Jean Marie (2002) Neue Fiktionen des Gesichts. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger und Karl Sierek. Wien: Sonderzahl, 2002, S. 133–162.
- Saxl, Fritz (1992) Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932]. In: *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hg. v. Dieter Wuttke. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 419–432.
- Schmarsow, August (1905) *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter [1905]*. Berlin: Mann.
- Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt/Main: Stroemfeld (Nexus).
- Simmel, Georg (2002) Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger und Karl Sierek. Wien: Sonderzahl, S. 251–256.
- Warburg, Aby (1988) *Schlangenritual*. Berlin: Wagenbach Verlag.
- (1992a) Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance [1893]. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 11–64.
- (1992b) Bildniskunst und florentinisches Bürgertum [1901]. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden Baden: Valentin Koerner, 1992, S. 65–102.

- (1998a) Orientierende Astrologie. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 559–566.
- (1998b) Heidnisch antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten [1920]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 487–558.
- (2001) *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Beiträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. Gesammelte Schriften. Studienausgabe Bd. VII.* Berlin: Akademie Verlag.
- Wind, Edgar (1931) Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. In: *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25, S. 163–179.

Joanna Barck

Den Film aufs Gesicht projizieren Terayamas Gesichter des Sekundären*

«Befrage nicht bei einem Menschen das Gesicht, es wird dir nichts sagen, es wird sich verziehen oder verstellen», bemerkt Elfriede Jelinek in ihrem Roman *Gier* (2000, 338) und liefert damit gleichzeitig einen Satz, der den meisten Filmen des japanischen Regisseurs Terayama Shûji als Motto vorangestellt sein könnte. Denn wie kaum ein anderer hat Terayama Gesichter als ästhetische Störungen inszeniert.¹ Jenseits einer bloßen Abbildhaftigkeit und des fotografischen Realismus angesiedelt, scheinen sie mir prädestiniert für die Erörterung der Frage nach dem anderen, dem sekundären Gesicht im Film. Terayamas *DEN'EN NI SHISU* (STERBEN AUF DEM LAND, Japan 1974)² steht exemplarisch für eine ganze Reihe seiner Filme, die von ver- und gestörten Gesichtern bestimmt sind: ver mummt, verzogen, mit schwarzen Augenklappen versehen, weiß geschminkt oder als Porträts zerschnitten und mit Fäden zusammengebunden (siehe Abb. 1, 2, 6, 9). Diese verstörten Gesichter sind nicht mehr funktionale Träger einer facial gesteuerten Kommunikation, die für gewöhnlich auf eine Lesbarkeit der Gesichter angewiesen ist.³ Durch ihre spezifische, opake Disposition als Masken oder überarbeitete Fotoporträts entziehen sich die Gesichter in Terayamas Film einem voyeuristischen Zugriff der Zuschauer, weil ihre mediale Inszenierung eine andere Rezeptionshaltung erforderlich macht. Zwei klassische Verfahrensweisen der Bildgestaltung leiten eine solche Veränderung der Rezeption ein: Zum einen die auffällige Verflachung des Bildes, hervorge-

* Mein Dank gilt dem Japanischen Kulturinstitut in Köln und hier insbesondere Frau Angela Ziegenbein für die freundliche Unterstützung und Versorgung mit dem Bildmaterial.

1 Im Folgenden übernehme ich die korrekte asiatische Schreibweise und nenne bei japanischen Personen zunächst den Familien- gefolgt von dem Vornamen. Biografische Texte zu Terayama Shûji (1935–1984) sind im Rahmen der letztjährigen Retrospektiven u.a. erschienen in: *Am Ende bleibt nur ein Wort – Terayama Shûji. Eine Retrospektive*. Köln: Japanisches Kulturinstitut 2003; *ART THEATRE GUILD*. Wien: VIENNALE und Filmmuseum 2003; *Filme aus Japan*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1. September–1. Dezember 1993.

2 Weitere Filmtitel, die im deutschen Verleih verwendet werden: *TÖDLICHES SCHÄFERSPIEL*, *PASTORAL: TO DIE IN THE COUNTRY* oder *PASTORAL HIDE AND SEEK*.

3 Zum Funktionskomplex von Gesichtern im Film siehe Löffler/Scholz 2004 und Blümlinger/Sierek 2002. Zur facialem Kommunikation siehe auch die Einleitung dieses Themenschwerpunkts, dort weiterführende Literaturhinweise.



Abb. 1

rufen teils durch die Übermalung der Gesichter mit weißer Schminke, teils durch die Reduzierung der Tiefenschärfe im Bild oder durch den Einsatz von Fotografien. Zum anderen die relative Länge der Einstellungen, in denen das weiße Gesicht oder das Fotoporträt im Kader <zum Stehen> kommt. Auf diese Weise erreichen sie eine zunehmend piktorale Ausdruckskraft, bis sie schließlich selbst als Bildflächen wahrgenommen werden. Eine solche piktorale Bedeutungsgenerierung erfordert einen gewissermaßen monologisierenden Bildbetrachter, dessen Wahrnehmung dem verlangsamten Rhythmus der Bilder folgt. Die Sperrigkeit oder Andersartigkeit der Darstellung bringt den Betrachter dazu, sich stärker auf diese Gesichts-Bilder einzulassen, um sie schließlich mit Bedeutung zu durchdringen – einer Bedeutung, die ihm die Einstellung oder auch die Filmhandlung selbst nicht unmittelbar liefert.⁴ Eine sol-

4 «Der Westen trinkt alle Dinge mit Sinn, ganz in der Art einer autoritären Religion [...]» (Barthes 1981, 95). Die große Lust bis hin den Zwang des eurozentrischen Betrachters, Zuschauers oder Lesers das Gesehene mit Bedeutung (d.h. mit Sinn) zu durchdringen, hat Roland Barthes treffend in seinen Aufsätzen «Einbruch des Sinns» und «Die Befreiung von Sinn» beschrieben (1981, 94 104)



Abb. 2

che Bildästhetik sorgt für temporäre Stagnationen im Narrationsfluss. Sie ist Ausdruck der introvertierten Position der Gesichts-Bilder innerhalb der Filmhandlung. Introvertiert sind diese Bilder insofern, als sie nicht gänzlich in der vordergründig erzählten Geschichte aufgehen, sondern in ihr Störungen unterschiedlicher Intensität verursachen.

In ihrer relativen Unabhängigkeit von der Haupterzählung des Films scheinen die Gesichts-Bilder wie Inseln separater Bedeutungskomplexe oder Ideogramme auf, die für sich betrachtet werden können. Ihr Anschluss an die Filmhandlung geschieht ausschließlich mit Hilfe der Interpretationsleistung des Zuschauers – im Fall der überarbeiteten Fotoporträts, die von Terayamas Versen begleitet werden, ist eine Integration in die Narration allein auf einer Reflexionsebene möglich. Daher meine ich auch, die Auflösung der Filmhandlung erst am Ende meiner Analyse der inszenierten Gesichter geben zu können.

Die spezifisch zugerichteten Gesichter habe ich eingangs als piktoral bezeichnet. Damit ziele ich auf die Analyse ihrer Funktion als die eines Bildes ab, das seine eigene Hermeneutik einfordert. Obwohl in die Filmbilder eingebettet, scheinen diese differenten Gesichter eine Rhetorik zu entwickeln, die sich gegen klassische Formen der filmischen Wahrnehmung sperrt. Im zweifachen Verfahren (a) der extremen Reduzierung, das in der Inszenierung der Maske angewandt wird, und (b) der Überformung, aus der komplexe fotografische Porträts hervorgehen, werden die Gesichter zu medial zugerichteten Artefakten. Damit sind sie nicht nur inszeniert, was strenggenommen auf alle anderen Gesichter im Film zutrifft, sondern werden zudem als eine prinzipiell inszenierte Fläche akzentuiert. Einer Fläche also, deren Bedeutungsgehalt sich eben dieser medialen Konstruktion verdankt und gleichzeitig die Frage nach dem Gesicht hinter einer solchen Inszenierung neu aufwirft. Eine solche Konstruierung des medialen Gesichts möchte ich im Folgenden im Sinne einer *sekundären Inszenierung* untersuchen. Das Produkt dieser spezifischen Inszenierung nenne ich *sekundäres Gesicht*. Bezeichnend für eine solche ästhetische Sonderstellung innerhalb des Films ist das Verhältnis, das das «sekundäre» Gesicht mit dem Zuschauer als Betrachter eingeht: zwar bedarf es seiner interpretatorischen Leistung, um eine narrative Funktion innerhalb der Filmhandlung einnehmen zu

können, andererseits entzieht es sich einer solchen Einordnung, indem es mit seiner eigenen «Erzählung» aus dem Film heraus drängt.

Will man dieses labile und opponierende Verhältnis ernst nehmen, so darf die Analyse des Films nicht aus einem auktorialen Blickwinkel geschehen, sondern muss im Zentrum dieser Störung ihren Anfang nehmen, muss sich somit dem Partikularen zuwenden, das die Hermeneutik des Films zu durchbrechen sucht: den verstörenden und verstörten Gesichtern selbst. Die Strategien dieser Störung in den Blick zu bekommen, bedeutet aber auch, sich den Ambivalenzen zu stellen, die das sekundäre Gesicht evoziert, indem es beharrlich dazu drängt, seine eigene Geschichte im Film zu erzählen. So nähere ich mich im Folgenden dem Phänomen des Sekundären, indem ich zwei Inszenierungsverfahren nachgehen möchte: der Maskierung und der Deformierung des Gesichts.

Masken Weiße Wand Schwarzes Loch

Betrachten wir die beiden Stills aus DEN'EN NI SHISU (Abb. 3, 4). Sie zeigen den Protagonisten des Films: einen Halbwüchsigen, dessen Vater schon lange tot ist und den die alternde Mutter mit übersteigerter Fürsorge an sich binden will. Ein Junge, der vom Ausreißen träumt, von dem Zirkus und der «aufblasbaren Dame» aus der Menagerie, von einer Armbanduhr und einem Radio, aber vor allem von der schönen, verheirateten Frau aus der Nachbarschaft, mit der er gemeinsam aus der dörflichen Heimat in die große Welt entfliehen will. Er ist Zeuge einer Geisteraustreibung, der Geburt eines Bastards. Er sieht die Dummheit und den Aberglauben des Dorfes, einen Doppelselbstmord und einen Kindesmord – soweit die Filmerzählung. Doch was sehen wir, die Zuschauer, wenn wir sein Gesicht betrachten? In Wahrheit können wir nur ein weiß geschminktes Gesicht mit schwarzen Löchern als Augen und Mund sehen, ja, strengge-

Abb. 3 und 4



nommen dürften wir es nicht einmal ein Gesicht nennen, sofern wir damit das in der europäischen Kultur profilierte Gesicht meinen, welches immer ein beredtes, mimisch belebtes und physiognomisch gekennzeichnetes Gebilde ist.⁵ Und dennoch (oder gerade deshalb) können wir es nicht lassen, in dieser weißen, mit schwarzen Punkten durchlöcherten Fläche all das zu sehen, was uns an Informationen im Verlauf der Filmhandlung gegeben wird. Mehr noch, auch losgelöst von der Narration scheint dieses Gesicht unaufhörlich Bedeutungen zu produzieren. Unverändert in seiner Ausdruckslosigkeit und reduziert auf ein Muster, wird das Gesicht in der medialen Inszenierung einer Maske präsentiert, deren Spannungsfeld zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren liegt.

Konstitutiv für das Phänomen der Maske ist die Reduzierung der Individualmerkmale auf eine Grundstruktur, die ich im Rekurs auf Gilles Deleuze und Félix Guattari als das System *Weißer Wand-Schwarzes Loch* bezeichnen möchte (1997, 230ff.). Dort, wo das Gesicht seine Flächigkeit ausstellt, wird es zu einer leeren Leinwand, auf die der Betrachter seine Vorstellungen projizieren kann. Die schwarzen Löcher der Augen und des Mundes – diese tiefen Brunnen, wie Roland Barthes sie nennt (1981, 122f.) – sind hingegen Orte der Signifikanz, an denen das Eigenständige, das Besondere und Individuelle gesucht und produziert werden kann.

Es gibt am Gesicht von Anfang an etwas Unmenschliches, so Deleuze und Guattari, und dieses Unmenschliche begegnet dem Zuschauer in DEN'EN NISHISU in der Maske, die zum Spiegelbild und damit zur negativen Projektionsfläche für das wird, was man mit Subjektivität, Individualität und Natürlichkeit zu bezeichnen gelernt hat.

Es ist ein Irrtum, so zu tun, als ob das Gesicht erst von einer bestimmten Schwelle an unmenschlich würde, wie etwa bei einer Großaufnahme, einer übertriebenen Vergrößerung, einem ungewöhnlichen Gesichtsausdruck etc. Das Unmenschliche im Menschen, das ist das Gesicht von Anfang an. Es ist von Natur aus eine Großaufnahme, mit seinen unbelebten weißen Oberflächen, seinen glänzenden schwarzen Löchern, mit seiner Leere und Öde. Bunker Gesicht. (Deleuze/Guattari 1997, 234)

Die sekundäre Inszenierung des Gesichts als Maske verdeutlicht nicht nur die Illusion einer Individualität jenseits ihres Gemachtseins, sondern auch die

5 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur ist an dieser Stelle auf drei Überblickslektüren hinzuweisen: Campe/Schneider 1996; Löffler 2003 – beide zur Bedeutung von Physiognomie/Physiognomik in der Gesichtsdeutung; Preimesberger/Baader/Suthor 1999 – zur Institutionalisierung des Gesichts im Medium der Malerei und Zeichnung.

Macht des Systems, dem man in der facialen Kommunikation unterliegt, indem man unaufhörlich an der Vergesichtlichung und ihrer Signifikanz arbeitet. Die Erfahrung, die der Zuschauer mit diesem weißen Masken-Gesicht des jungen Protagonisten macht, ist exemplarisch für den Zwang, Bedeutungen zu generieren und Ausdruck dort zu sehen, wo nur Schatten auf einer weißen Fläche in Bewegung bleiben.

In dieser Ambivalenz von lebendig und tot gehalten, entfaltet die Maske ein Höchstmaß an Komplexität, in der die Verhältnisse zwischen primär und sekundär, zwischen dem Gesicht hinter der Maske und der Maske selbst nicht mehr eindeutig sind. Wie stark Terayama die Funktion der Maske unter dem Aspekt ihrer Grundstruktur begriffen hat, davon zeugt beispielhaft die Aufnahme, in der der Protagonist mit den Dorffrauen – halb Hexen, halb Wahrsagerinnen – zusammenkommt (Abb. 1). Man sieht die schwarzen Löcher der Augen, die «brunnentiefen» Augenklappen – selbst Metaphern des Sehens wie des Auges –, man sieht den Strich des Mundes und das Weiß der Flächen, die sich von dem tiefen Schwarz der unsichtbaren Körper abheben. Angesichts des so deutlich ausgestellten Systems *Weißer Wand-Schwarzes Loch* wird das Individuum zum Verschwinden gebracht. Oder mit den Worten von Ernst H. Gombrich gesprochen: «die Maske verschlingt das Gesicht» (1977, 22). In *DEN'EN NI SHISU* wird die Maske zum Störfaktor der Wahrnehmung, indem sie das Individualgesicht genau durch das «maskiert», was es in der filmischen Darstellungspraxis am stärksten als Mensch profiliert: nämlich durch seine Facies. Hier wird das Gesicht sich selbst gewissermaßen zur Maske, indem es auf seine Struktur hindeutet, hinter die es gleichzeitig zurücktritt. Vor diesem Hintergrund betrachtet, gehört die Reduzierung des Gesichts auf das Grundmuster der Gesichthaftigkeit zum wesentlichen Merkmal einer Maske. Für Deleuze und Guattari bestimmt diese Struktur den Archetypus, der jeder Gesichtswahrnehmung zu Grunde liegt. Hinter diesem «großflächigen Gesicht mit weißen Wangen, [dem] kreideweißen Gesicht, in das die Augen wie schwarze Löcher hineingeschnitten sind», gibt es ein wie auch immer geartetes ursprüngliches oder erstes Gesicht nicht mehr (Deleuze/Guattari 1997, 230). Die Reduktion der Individualmerkmale verweigert eine psycho-physiognomische Wahrnehmung. Sie entleert das Gesicht und macht es im konventionellen Sinne unlesbar.

Und dennoch kann man nicht umhin, in diesen weißen Flächen und schwarzen Löchern eine Gesichthaftigkeit zu entdecken, deren Wirkung um so nachdrücklicher ist, je stärker die Retardierung der Narration durch die piktorale Gestaltung des Filmbildes ist. Hierin begegnet man dem Gesichtsphänomen in seiner ganzen Härte, die sich als eine universelle Ökonomie zu erkennen gibt, der alles anheim fallen kann. Ob Landschaft, Körper oder Wasserkessel – alles

kann Gesicht werden, und dies aufgrund des machtvollen Zwangs zur Vergesichtlichung.⁶

Masken sekundäre Inszenierung japanisch

Von ›japanischer‹ Inszenierung zu sprechen, will nicht bedeuten, dass im Folgenden die Markierung einer kulturellen Differenz verhandelt wird. Wiewohl wird die Differenz in den aufgeführten Beispielen eine Rolle spielen, da die sekundäre Inszenierung des Gesichts im japanischen Kulturkreis auf Phänomenen gründet, die keine europäische Entsprechung haben. Ob sie einem zeitgenössischen japanischen Zuschauer in aller Deutlichkeit noch präsent sind, ist zumindest fraglich. Doch dieses kulturelle Fundament unterliegt, und sei es nur als eine schemenhafte Ahnung, den Darstellungen in DEN'EN NI SHISU genauso, wie sich darin auch europäische Bildrhetoriken wiederfinden lassen. Man könnte bei dem *clash* der kulturell unterschiedlich konnotierten Masken-Motive auf ihrer grundsätzlichen Differenz bestehen und den Film als einen ›japanischen Film‹ betrachten. Mit dieser, wie ich meine, nicht minder eurozentrischen Geste würde man jedes Motiv und jede Bildrhetorik, die dem Gewohnten zuwiderläuft, als das kulturell Fremde definieren und dem Anderen, den man auf das Fremde hin abonniert hätte, zuschreiben. Liest man die folgenden Ausführungen zu den japanischen Masken unter dem Aspekt möglicher Gemeinsamkeiten, so überrascht es vielleicht zu sehen, dass die von Deleuze und Guattari formulierte These zum Gesicht in einigen Formen des japanischen Denkens eine Entsprechung findet.

Die Differenz, auf die ich hinweisen möchte, liegt meines Erachtens nicht so sehr in den Effekten und Ergebnissen der Maske, sondern vielmehr in der Frage

6 Eine genauere Analyse der Gesichthaftigkeit führt nicht nur zum System *Weißer Wand Schwarzes Loch*, sondern verweist auch auf ein dahinter liegendes Machtgefüge, dessen zentrales Instrumentarium eben der Zwang zur Vergesichtlichung ist, d. h. zur Projektion einer gesichtsähnlichen Struktur auf alle möglichen Wahrnehmungsobjekte. Deleuzes und Guattaris Annahme einer explizit abstrakten Maschine, die unaufföhrlich Gesichthaftigkeit produziert, ohne selbst eine bestimmte Form oder einen konkreten Ort einzunehmen, ist nur vor dem Hintergrund von Machtssystemen zu verstehen, die eine solche ›Maschine‹ hervorbringen und an ihr partizipieren. Für den europäischen Kulturkreis bildet laut Deleuze und Guattari das Gesicht Christi (und seine Geburt – das Jahr Null) das universelle Grundmuster der Gesichthaftigkeit, womit es gleichzeitig zum fundamentalen Code der Machtssysteme avanciert (1997, 242ff). Obwohl eine solche Ableitung für das Denken Terayamas sicherlich unzutreffend wäre, lässt sich in seinen Filmen eine nicht minder deutliche Fokussierung der Frage nach der Rolle des Gesichts ausmachen.

nach ihrer Funktion in den jeweiligen Gesichtsdiskursen. Für Deleuze und Guattari ist das System, das die Maske produziert, nur in der Form einer negativen Dialektik in die Kommunikation einholbar. Anders hingegen im japanischen Kontext, wo, wie es mir scheint, die Widersprüche der Maske und ihr spezifisches Verhältnis zum Gesicht als positiv konnotierte Größen kommuniziert werden können. So möchte ich im Folgenden dem möglichen Widerspruch zwischen den einzelnen Ikonographien und Gesichtstheorien Raum lassen, um in der Rückbindung auf den Film diesen *clash* der Diskurse unaufgelöst fruchtbar zu machen.

1. Die Leere der Nô-Maske

Plötzlich blieb ich vor einer Frauenmaske stehen, die sicher nicht ohne Absicht an einer Faltenwand in einer Mauerlücke hing. Es schien mir, als ob die Maske, die auf einem schwarzen Tuch in weißem Holzrahmen hing, sich mir zuwende und meinen Blick erwidere. Dabei breitete sich ein zartes Lächeln über ihr Gesicht, so daß ich das Gefühl hatte, sie habe mich erwartet... Nein, das war natürlich eine Sinnestäuschung. (Abe 1999, 80f.)

Erstaunlich ist, wie sich die Erfahrung der Romanfigur von Abe Kôbô mit der der Zuschauer von DEN'EN NI SHISU deckt. In beiden Fällen ist die Sinnestäuschung <natürlich>: bei dem Protagonisten des Romans, weil er eine Nô-Maske betrachtet und selbst das Gesicht bei einem Laborunfall <verloren> hat – bei dem Zuschauer, weil er ein medial erfasstes, in Bewegung befindliches Gesicht immer mit Sinn durchdringen will. In beiden Fällen ist das tiefe Schwarz und das opake Weiß für die Vergesichtlichung der Erscheinung konstitutiv. Erstaunlich ist aber auch die Parallele zwischen der Idee, die hinter der japanischen Nô-Maske steht, und den Gesichtstheorien von Deleuze und Guattari. Die Brücke zwischen diesen beiden bildet die buddhistische Doktrin, die für die Herstellung der japanischen Masken wichtig ist und der zufolge *die Form eine Leere ist*.

Die japanischen Gestalter der mittelalterlichen Nô-Masken sollen die Form des Schädelknochens zum Ausgangspunkt ihrer Modellierungsarbeit genommen haben.⁷ Der Ausdruck der Maske ergab sich somit nicht durch den größtmöglichen Realismus in der Wiedergabe, sondern einzig und allein aus der Modellierung durch das unterschiedlich einfallende Licht, das Schatten entlang

7 Zum Nô Theater, dem klassischen Theater Japans, siehe vor allem Pound/Fenollosa/Eisenstein 1963 und Dembski/Steiner 2003.

dieses nachgebildeten <Schädelknochens> warf und auf diese Weise den jeweils typischen Ausdruck der Maske erzeugte. Die Form selbst blieb notwendig leer, denn nur so war eine größere Vielfalt des Ausdrucks garantiert, die die Maske als lebendig und dadurch individuell bestimmte. Aber diese Praxis der Maskenherstellung machte auch eine bedeutende Aussage über das Gesicht selbst, das Abe Kôbô zur zentralen Frage seines Romans erhebt:

Aber lag der radikalen Methode der Nô Maske, die das Gesicht zu einem leeren Gefäß machte, nicht ein Prinzip zugrunde, das für jede Maske, jeden Ausdruck, jedes Gesicht galt? (Abe 1999, 82)

In letzter Konsequenz kann die Anwendung dieses Prinzips auf das Gesicht nichts anderes bedeuten als eine Negation der Vorstellung von einem physiognomisch gekennzeichneten Individualgesicht, das lesbar und damit verstehbar ist. In diesem Kontext gesehen ist das Gesicht eine leere Form, die nur das abbildet, was ihr Betrachter darauf projiziert. Folgerichtig antwortet der Protagonist des Romans: «Das Gesicht wird von einem anderen geschaffen, nicht von einem selbst.» (ibid.) Diese Aussage muss ergänzt werden, denn was grundsätzlich einer Inszenierung bedarf, um Signifikanz zu erlangen, kann auch von einem selbst erschaffen werden. So kreierte die Romanfigur, deren natürliches Gesicht bei dem Unfall weggeätzt wurde, sein sekundäres Gesicht, indem sie das Gesicht eines anderen als Matrix benutzt. Auch Terayamas junger Protagonist wird sich noch als eine sekundäre Inszenierung einer anderen Person entpuppen, worauf ich noch am Ende zu sprechen komme.

Das sekundäre Gesicht des Protagonisten in DEN'EN NI SHISU bildet keine spezifische Nô-Maske nach, doch führt es um so mehr das Prinzip der <lebendigen Maske> vor, das offenbar seine Wirkung bei den Zuschauern nicht verfehlt, denn wie ausdrucksstark, individuell, lebendig und schließlich auch wie schön erscheint uns das geschminkte Gesicht des Jungen. Aber, so lässt sich im Einklang mit der Deleuze-Guattarischen Theorie der Gesichthaftigkeit fragen, ist es nicht vielmehr die Stärke des Prinzips, die in der geschminkten Oberfläche zum Ausdruck kommt, deren Anziehungskraft wir uns nicht widersetzen können und schließlich mit der Schönheit des Objekts gleichzusetzen bereit sind?

2. Die Fläche in SW

Die japanische Frau – oder der männliche Theaterschauspieler, der eine Frauenrolle spielt – hatte traditioneller Weise ihr Gesicht, ihren Hals und ihren Nacken weiß geschminkt und legte eine sorgfältig zubereitete Maske aus Bleipulver auf. Sie verbarg <nichts> hinter der Maske, vielmehr schuf sie das Ideal-

bild eines (nicht nur Frauen-) Gesichts. Das Bleipulver, das verräterischer Weise das Gesicht mit der Zeit zerstörte, erinnert an Gombrichs Auslegung der Maske, die das Gesicht verschlingt; es wurde später durch Reismehl, das eine pflegende Wirkung hat, ersetzt.

Tiefschwarze Zwischenräume als Augen, tiefe Mundhöhle mit den schwarz gefärbten Zähnen, dazwischen die leuchtend weiße, jedoch nicht fahle Fläche des Gesichts – das ist die Maske der inszenierten Schönheit. Es ist auch das japanische Gesicht, das zu sich selbst gekommen ist, indem es ganz Oberfläche wird und den Körper vollständig usurpiert.

Wenn eine junge Frau im schwankenden Laternenschatten von Zeit zu Zeit lächelt und zwischen irrlichternden bläulichen Lippen lackschwarze Zähne aufblitzen läßt, kann ich mir kein weißeres Gesicht als dieses vor stellen. (Tanizaki Junichiro, zit. nach Götting 1994, 109f.)

Das Weiß, das der Schriftsteller Tanizaki Junichiro in seinem Essay *Lob des Schattens* von 1933 so eindringlich beschreibt, ist, so möchte ich es nennen, das der leeren Leinwand oder des leeren Blattes. Das Entstehen von dem, was einer Leinwand in mehr als nur einer Beziehung ähnelt, wurde von einem holländischen Jesuiten beschrieben: «Die Maske wurde schnell fest, so dass eine flinke Hand nötig war», wenn die Geisha ihr neues Gesicht mit einem feinen Pinsel entwarf (Götting 1994, 110). Die Verwandlung ist ein Ritual, in dem das Gesicht zu aller erst eine opake Fläche werden musste. Hierbei geht es nicht um eine perfekte Täuschung, sondern um das Ausstellen der Kunst der Inszenierung, aus der das zweite, das nachträgliche, aber im ästhetischen Sinne das eigentliche Gesicht hervorgeht. Auch hier begegnet uns wieder der Schwarz-Weiß-Kontrast, der das Gesicht zu aller erst als eine Fläche bestimmt.⁸ Entsprechend der asiatischen Tuschemalerei entfaltet das Weiß seine Wirkung zwischen der dunklen Kontur und den eingesprenkelten Punkten. Anstatt das Stigma einer unbearbeiteten Bildfläche zu tragen, symbolisiert das Weiß dort eine offene Form, an der sich die Imaginationen des Betrachters entzünden. Mit

8 An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass in der japanischen Vorstellung das Weiß nie reines Weiß und das Schwarz nie reines Schwarz ist. Im spezifischen Verfahren des Schichtenauftrags von z.B. Rosa unter Weiß ergibt sich ein changierendes Spiel der Nuancen. So kann das Weiß mal als reine, blendende Farbe erscheinen, mal schimmert es in Rosa oder anderen Tönen. Dies ergibt sich natürlich im Zusammenspiel von Lichteinfall und Maltechnik. Das gleiche gilt für das Schwarz, das durch den unterschiedlichen Pinselauftrag zusätzlich in den Nuancen modelliert werden kann. Über dieses Verfahren reflektiert möglicherweise auch DEN'EN NI SHISU, der teils in Schwarzweiß, teils in Farbe gedreht ist. Und so erscheint auch hier das Gesicht des Protagonisten mal in deutlichem Schwarz Weiß Kontrast, mal jedoch in zarten Rosa und Weißtönen.



Abb. 5

mit Tuschestrichen bemalte Papier ist auch das Gesicht eine Imaginationsfläche für den Betrachter. Erst das Weiß «höht das Loch aus, das die Subjektivierung braucht, um durchdringen zu können, es bildet das schwarze Loch der Subjektivität als Bewusstsein oder Passion, die Kamera, das dritte Auge» (Deleuze/Guattari 1997, 230). Das Gesicht des jungen Protagonisten in *DEN'EN NI SHISU* in diesem Sinne zu betrachten, heißt die Monumentalität des Gesichts in den Blick zu nehmen. Die weiße Fläche mit ihren schwarzen Semantisierungen präsentiert sich hier als eine Gesichtssikone, deren Formel unzerstörbar ist. Monumental ist sie gleichermaßen in ihrer Produktionskraft, die alles erfassen und zum Gesicht verwandeln kann. Eben auch den Wasserkessel, der in einer Großaufnahme – vielleicht der von Griffith – zu einem Gesicht mutieren kann:¹⁰

Im Kino gibt es Großaufnahmen von Messern, Tassen, Uhren oder Wasserkesseln, aber auch von einem Gesicht oder dem Teil eines Gesichts. Griffith: der Wasserkessel sieht mich an. (Deleuze/Guattari 1997, 240)

9 Zur asiatischen Kunsttheorie siehe u.a. Lin 1967.

10 Zur Kessel Darstellung siehe Eisenstein (o. J., 60–65), wo er Dickens Beschreibung des Wasserkessels in *Heimchen am Herde* als eine «typische Großaufnahme» betrachtet und darin eine Aufnahme «à la Griffith» interpretiert. In ihr findet sich nach Eisenstein die «charakteristische Dickenssche «Atmosphäre» wieder, die sowohl die Personen mit ihren Einzelschicksalen als auch die gesamte Gesellschaft wiedergibt.

dem deleuzeianischen System *Weißes Wand-Schwarzes Loch* vergleichbar, bedarf auch diese weiße Fläche der schwarzen Ränder, Tupfer und Löcher, um Signifikanzen und Redundanzen zu produzieren.

Betrachtet man ein japanisches Tuschebild oder einen Holzdruck, so begreift man das Dargestellte immer erst aus dem Verhältnis heraus, das die weiße, unbehandelte Fläche mit den dunklen Feldern und Linien eingeht (Abb. 5).⁹ Das weiß geschminkte Gesicht in den Kontext der asiatischen Bildtheorien gerückt verdeutlicht noch einmal seine Bedeutung als Fläche, auf der Schwarzweißkontraste bedeutungsrelevant sind. Wie das

Mit Recht kann man von dem Gesicht sagen, es ist ein Horror – «Das Gesicht ist eine Horrorgeschichte» (Deleuze/Guattari 1997, 231). Eine Horrorgeschichte in Schwarz-Weiß.

Erinnert man sich noch einmal der japanischen Frau, die ihr Gesicht mit weißer Paste schminkt und damit dem Betrachter eine sekundäre Geschichte erzählt, so eröffnet sich an dieser Stelle eine Parallele zu dem Protagonisten des Films, dessen Gesicht sich schwer in die filmische Narration einordnen lässt. In beiden Fällen ist es die ausgestellte Tatsache der Inszenierung, die die Betrachtung beherrscht und einen eigenen Diskurs führt: Es ist das weiße Masken-Gesicht, das von seinem artifiziellen Charakter und von der Verwandlung in ein (Kunst-) Objekt der Betrachtung zeugt. Mit all der Imaginationskraft eines Artefakts ausgestattet gewinnt das sekundäre Gesicht zunehmend an Eigenleben, das kaum mehr Raum für die Geschichte von einem auf dem Land lebenden Jungen lässt. Dieser klar bestimmbare Junge existiert nicht – weil sein Gesicht sich bereits von ihm abgelöst hat.

3. Bunraku oder das Außen und das Innen

Das maskenhafte Gesicht in Terayamas Film beruht im Wesentlichen auf einer doppelten Struktur von Fläche und Tiefe. Diese Ambivalenz bestimmt das Spannungsfeld, in dem das Gesicht – oder die Maske – seinen «Charakter» bekommt, gleichwohl aber die Bedeutung seiner Inszenierung nicht verliert. Durch das Verhältnis von schwarzen und weißen Flächen ist ein Muster der Gesichthaftigkeit erzeugt, das gegen das europäische Schichtenmodell des Gesichts ansteuert und das Barthes treffend als einen «Blätterteig aus Symbolen» nennt (1981, 101). Das System *Weißer Wand-Schwarzes Loch* basiert nicht mehr auf einer Vorstellung von einem ursprünglichen, im Verborgenen liegenden Gesicht, das hinter dem äußerlichen Gesicht versteckt gehalten wird. Anders als das mimisch bewegte, physiognomisch gekennzeichnete Gesicht, das aus sich selbst heraus entstanden und damit individuell bestimmbar ist, ist dieses Grundmuster der Gesichthaftigkeit nicht dem Ordnungsprinzip von Innen und Außen unterworfen. Wenn Deleuze und Guattari von den zwei Polen der Großaufnahme des Gesichts sprechen – «einerseits die Reflexion des Lichtes auf dem Gesicht und andererseits die Hervorhebung der Schatten» (1997, 231) –, so markieren sie damit eine Implosion und völlige Einebnung der angenommenen Schichten des Gesichts. Eine vergleichbare Struktur visualisieren Terayamas Masken-Gesichter, die vor allem als opake, d.h. undurchdringliche Flächen vorgestellt werden, an denen die Innerlichkeitsvorstellung an ihr Ende kommt.

Das Moment des Monströsen eines solchen «entblößten» und entmystifizierten Gesichts, eines Gesichts, das ob seiner Leere verstörend ist, lässt auch an das frühe Kino der Attraktionen denken, das Sergej Eisenstein für die Reform des Theaters produktiv machen wollte. Das Gesicht als weiße Fläche, das das Deciffrieren verweigert und gegen den Glauben an den Ausdruck opponiert, ist in seiner Fremdheit monströs – aber um so mehr auch ein Faszinosum, das den Blick des Betrachters an sich bindet. Durch die Verweigerung der gewohnten (Gesichts-) Konsumtion befreit es den Zuschauer von seiner passiven Rolle, in der er ein Voyeur ist. Angesichts dieser Projektionsfläche «Gesicht», wird der Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen und in seinem Sehverhalten in die Krise getrieben. Dort, wo die Konfrontation mit dem Gesicht als Fläche und Schema *Weißer Wand-Schwarzes Loch* am stärksten ist, vornehmlich in der Großaufnahme, beginnt der Zuschauer, sich nun als Teilhaber eines Systems zur Erschaffung des Gesichts zu begreifen. Wo das *Innen* nicht mehr das *Außen* beherrscht hört das Ordnungssystem von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf, das Menschliche am Menschen zu bestimmen und das Gesicht als Einschreibfläche für die mystifizierten und psychologisierten, scheinbar im Verborgenen ablaufenden seelischen Vorgänge zu benutzen.

Das japanische Bunraku-Theater visualisiert die Struktur der Inversion, indem es das Innere, das üblicherweise im Hintergrund seine Macht entfaltet (die «Gefühle», die «Seele» etc.), nach außen stülpt. Bunraku ist ein Puppen-Theater, bei dem die Puppenspieler sichtbar, wenn auch im neutralisierenden Schwarz, neben oder hinter ihren Marionetten auftreten und diese ohne die Zuhilfenahme von Fäden in Bewegung setzen. Damit brechen sie nicht nur mit dem Illusionismus der Lebendigkeit, der im europäischen, vor allem bürgerlichen Theater angestrebt wird, sondern auch mit der Rolle des Schauspielers selbst (vgl. Barthes 1981, 86). Das ungeschminkte Gesicht des Haupt Schauspielers (des Meisters), umrandet vom Schwarz seiner Bekleidung, ist bar jeder künstlichen Schminke, in seiner Glätte jedoch undurchdringlich und ausdruckslos zugleich. Was aus der europäischen Perspektive betrachtet maskenhaft erscheint, bedeutet dem Wesen des Bunraku nach *Bedeutungsfreiheit*. Das heißt, dass der Schauspieler davon entbunden wird, einen Ausdruck zu produzieren. Ähnlich den japanischen weiß geschminkten Frauengesichtern stellt der Bunraku-Schauspieler sein Gesicht als Projektionsfläche zur Verfügung. Gleichzeitig befindet sich der Zuschauer immer im Bewusstsein der Dualität von Puppe und Schauspieler, Handlung und Geste, Innen und Außen.

Das Masken-Gesicht des Protagonisten in *DEN'EN NI SHISU* scheint soweit dem Bunraku-Schauspiel verwandt zu sein, insofern beide den Innerlichkeitsgedanken negieren. Ihre gemeinsame Wurzel liegt in der Einheit des Menschen,

der entgegen der eurozentrischen Vorstellung nicht in ein falsches Außen und ein wahres Inneres zerfällt. Weiß ist hier nicht nur eine Farbe, die physikalisch betrachtet das Licht, sondern auch den Sinn suchenden Zuschauer auf sich selbst zurückwirft. Sie verweigert eine Durchdringung mit Bedeutung, indem sie sich undurchlässig und eindimensional gibt. Einschreibungen und Subjektivierungen liegen deutlich auf der Seite des Zuschauers. Und sie beginnen dort ihre Wirksamkeit zu entfalten, wo die weißen Flächen aufreißen und die schwarzen Augen sich abzuzeichnen beginnen. Dort also, wo Bedeutsamkeit und Sinn eingelagert werden können und die Imagination zu arbeiten beginnt. Die Metapher der Augen als schwarze Brunnen zieht das Bild der Tiefe und damit der Sinngebung nach sich:

Die Augen, die vom gradlinigen, flachen Lid versperrt, ihrer Ringe beraubt und ohne den Halt eines unteren Randes belassen werden [...], die Augen münden unvermittelt ins Gesicht, als wären sie der schwarze und leere Grund der Schrift, «la nuit de l'encrier». Oder auch: das Gesicht wird wie ein Tuch zum schwarzen [...] Brunnen der Augen hingezogen. (Barthes 1981, 123)

Was für Barthes das Weiß des Tuchs, oder an einer anderen Textstelle das Weiß des Papiers ist, auf das sich die Schrift der Augen einschreibt, ist bei Terayama das Weiß der Kinoleinwand. Das weiße Gesicht ist somit auch die Wand, auf der im Licht des Projektors frühere Spuren getilgt werden und neue Bilder entstehen können. Terayama ist in kaum einem seiner Filme dem Wunsch, *den Film aufs Gesicht zu projizieren*, so nahe gekommen wie in DEN'EN NI SHISU. Zwar muss man das weiße Masken-Gesicht bei Terayama als entmystifiziert, aber nicht ohne diese eine spezifische Fähigkeit oder Funktion betrachten: eine Projektionsleinwand zu sein, an der die Imagination allmählich zu arbeiten beginnt und unaufhörlich die Mannigfaltigkeit des (einen) Gesichts hervorbringt. Denn ist nicht gerade der Film mit seinen Großaufnahmen (in denen auch der Wasserkessel die Bedeutsamkeit eines Gesichts erlangt) jene Signifikation, die das Gesicht überdeterminiert? Und muss nicht gerade der Zuschauer in DEN'EN NI SHISU all die abgebrochenen Erzählperspektiven auf die weiße Gesichtsfäche des Protagonisten projizieren, um die Narration in Gang zu halten?

Terayamas Wunsch nach der Projektion des Films aufs Gesicht beinhaltet noch eine weitere subversive Wendung: Indem der Regisseur die leere Fläche des Gesichts als den Hintergrund für die Projektion bestimmt und fortwährend sichtbar bleiben lässt, rebellierte er gegen die automatische Hervorbringung von Evidenz, die das Gesicht zu einem Feld von zwanghaften Bedeutungseinschrei-



Abb. 6 8

zuführen. Losgelöst von der Handlung, für die Filmstruktur jedoch nicht unwesentlich, sehen wir in DEN'EN NI SHISU nacheinander drei Fotos: eine Frau, zwei Männer und ein junges Mädchen (Abb. 6–8). Die Einstellungen sind in ihrer Projektionsdauer relativ lang, und wir als Zuschauer begreifen nicht, wie sie in das Filmganze einzuordnen sind. Verszeilen überlagern zusätzlich das dicht gewebte Filmbild.

Durch die lange Einstellungsdauer und den piktoralen, unbewegten Gegenstand der Darstellung verändert sich zunächst die Haltung, die der Zuschauer vor dem Film einnimmt: Er wird zum Betrachter von Bildern, die, anders als die wei-

bungen macht und der Physiognomik immer wieder neue Zugriffe bietet. Schließlich lässt sich darin ein Versuch erkennen, die unaufhörliche Produktion von Gesichthaftigkeit zu stören und das Sinnhafte, das mit dem Gesicht so eng verbunden ist, zu konterkarieren. Und was kann dazu besser dienen als das von der Fülle der Subjektivität und Individualität entblätterte, weiße Gesicht, das von der Signifikation <durchlöchert> scheint? Das Gesicht ist eine Horrorgeschichte – in seiner Signifikanz, in seiner Omnipräsenz, in seiner Bereitschaft, Machtsysteme zu schaffen und schließlich auch, weil es leer ist.

Redundanzen der Deformierung

Wenn man ein Abziehgeseht hat, ein Gesicht also, das überallhin projiziert werden kann, so kann man ihm auch an einem anderen Ort begegnen. Am Anfang des Films zum Beispiel als Prolog, dessen zwitterhafte Stellung zwischen <schon Film> und <noch nicht Film> ihn dazu prädestiniert, andere Gesichter – und vor allem in anderen Formaten – in den Film ein-

ßen Masken-Gesichter, mit ihm in eine *face-to-face* Kommunikation eintreten, weil sie mit ihm zu korrespondieren scheinen. Entsprechend der Zeit, die ihm zum Betrachten gegeben ist, beginnt der Zuschauer nicht nur Fotografien zu sehen, sondern in all den Materialverwerfungen Bedeutungen zu entdecken. Wird die Einmaligkeit und die Individualität des jungen Protagonisten durch seine weiße Maske Lügen gestraft, so ist das Signifikante und Individuelle nun ganz in die Porträtfotos eingelagert. Ihre Besonderheit, die sie der bloßen seriellen Reproduktion enthebt, liegt in der Bearbeitung der Fotos. Denn sie sind zerrissen, zerschnitten, zerknittert, übereinandergelappt und mit Fäden zusammengenäht. Ihr magischer Charakter entwickelt sich entlang einer semantischen Anreicherungen, die den Fotografien zu einer Transformation verhelfen.¹¹ Sie treten dem Betrachter nicht mehr als bloße Abbilder der einst lebenden Personen entgegen, sondern sind selbst ausdrucksstarke und lädierte Gesichter geworden. Durch den Eingriff in die Materialität der Fotografien vollzieht sich eine Wandlung der Oberfläche, die nun eine (auch metaphorische) Tiefendimension des Bildes suggeriert. Der Faden, die Falte oder der Riss gehen zwar durch das *Bild*, doch sie sind Teil des *Gesichts* geworden. Diese piktorale Inszenierung des Gesichts zielt auf eine Beseelung des Dargestellten ab, das nicht nur Augen besitzt, sondern den Betrachter auch anblicken kann. Man könnte einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass nicht nur das abgebildete Gesicht, sondern das Fotoporträt selbst den Betrachter anblickt, denn es ist nicht nur das Auge, das zu Blicken fähig ist, oder genauer formuliert: das den Blick symbolisiert.¹² Wie Jean-Paul Sartre deutlich gemacht hat, ist jeder Gegenstand dazu befähigt, den Blick zu manifestieren, sofern er das Gefühl im Betrachter evoziert, dieser könne selbst der Gegenstand der Betrachtung sein. So fühlt sich der Betrachter von jedem beliebigen Gegenstand wahrgenommen, ob dieser nun über ein Augenpaar verfügt oder nicht (vgl. Sartre 2003, 465ff). Dieses Gefühl ist um so stärker, handelt sich bei dem, was mich anzublicken scheint, nicht um ein Haus oder einen Busch (wie bei Sartre), sondern um ein Porträt. Und dennoch sind es nicht die Augen, die dieses Gefühl verursachen, vielmehr geht der Blick von den Falten und Spuren aus, die das <Ge-

11 Die magische Aufladung der Fotografien geschieht von Außen und ist damit kein genuiner Teil ihrer selbst. Hierin bestätigt sich die These von Barthes, wonach die Fotografie über keine magische Dimension verfügt. In dem 1964 geschriebenen Aufsatz *Rhetorik des Bildes* rückt Barthes das Foto in ein ambivalentes, widersprüchliches Verhältnis von einem Hier und Jetzt des Bildes bei einem gleichzeitigen Da und Damals des Dargestellten. Daraus resultiert für ihn, dass die Fotografie keine Gegenwart «das bin ich» und damit keine magische Komponente entwickelt, sondern immer eine Kategorie des Dagewesenen ist «so war es» oder «so ist es» (vgl. Barthes 1990).

12 Zur filmischen Inszenierung von Porträts im Kontext einer spezifischen Blickregie siehe Barck 2004. Für den Komplex von Bild und Blick vgl. u.a. Didi Huberman 1999.



Abb. 9

Die Vergesichtlichung erfährt an dieser Stelle ihren Höhepunkt, denn hier ist alles darauf angelegt, eine Sinniefe und beinahe mimische Lebendigkeit zu erzeugen. Die visuelle Umsetzung dieser Vorstellung liegt in der räumlichen Auffaltung der Fototeile. So vermitteln die durch das Foto gezogenen Fäden eine seelische Tiefe, die sonst das Auge symbolisiert, und rücken die Inszenierung ganz in Einklang mit der Vorstellung von einer inneren und äußeren Dimension des Menschen. Die Gesamterscheinung der Fotoporträts wird im Wesentlichen durch eine Überproduktion von Bedeutungszeichen und der daraus resultierenden Assoziationsketten bestimmt. Sie verweisen auf einen Ikonoklasmus, der sich nicht gegen das Medium Bild, sondern gegen das Gesicht selbst richtet (Abb. 9). Gegen ein Gesicht, das zur Ikone der Kommunikation und zu einem mächtigen Faktor der Evidenzbildung erhoben wird. Der Ikonoklasmus, der hier so ausdrucksstark durch gebrochenes Glas und zerrissenes Papier ins Szenen gesetzt wird, opponierte nicht gegen die bloße Erinnerung, die an die Fotografie knüpft, sondern gegen die Unerträglichkeit der Omnipräsenz, mit der das Gesicht seine Evidenzeffekte stabilisiert. Doch die bildgewordene Zerstörungswut reichte nicht aus, um das Schema der Gesichtshaftigkeit zu stören. Ganz im Gegenteil schuf sie das Gesicht neu, indem sie es mit Signifikanz auflud – das Gesicht: eine Horrorgeschichte.

Die Redundanzen dieser fotografischen Gesichter sind das Ergebnis einer mehrfachen Inszenierung, die nicht abgelöst von der anderen, der reduktiven Inszenierung des Masken-Gesichts betrachtet werden kann. Um als starke Codes – als Symbole mit Evidenzcharakter (vgl. Barthes 1981, 90) – funktionieren zu können, bedürfen diese Porträts nämlich einer bedeutungsentleerten Gesichtsfäche, zu der sie in Relation treten können. Daraus ergibt sich ein spezifisches Abhängigkeitsverhältnis, das die jeweilige Wirkung der unterschiedlichen Gesichtskonstruktionen konstituiert: Die Lebendigkeit der toten Materie erfordert die Erstarrung der lebenden Figuren und vice versa.

sicht› der Fotografie bestimmen. Sie sind es, die mich angehen, die meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen – oder noch einmal mit Barthes gesprochen: sie sind das *punctum*, das mich trifft (Barthes 1989, 33ff).

Damit hat die Signifikanz ihren Ort gewechselt: Sie ist nicht mehr an das reale Gesicht oder an die schwarzen Löcher der Augen gebunden, denn sie hat vom Bild vollständig Besitz er-

Der Film am Ende

Hinter der Maske der Unzucht verbirgt sich die Maske der Trauer. Hinter der Maske des Rausches die Maske des Gebets. Hinter der Maske des Schlächters die Maske des Christen. Hinter der Maske der Rückseite der Maske die Maske des Schauspielers. Hinter der Maske des Revolutionärs die Maske des Verräters. Hinter der Maske des Beerdigungsunternehmers die Maske des Blumenhändlers. Hinter der Maske des Pianisten die Maske des Waffenhändlers. Hinter der Maske des Konstrukteurs des von Menschenkraft getriebenen Flugzeugs die Maske des hair designers. Hinter der Maske des Generals die Maske des Briefmarkensammlers. Hinter der Maske der weinenden, weinenden, weinenden Lerche die Maske des Heimatlosen. Hinter der Maske des Sarghändlers die Maske des Matrosen. Hinter der Maske der abgelegten Maske die Maske der neu vorgehaltenen Maske. (Terayama 1971, 49)

Diese Litanei ließ Terayama, laut seiner eigenen Beschreibung (ibid.), einen Schauspieler so lange aufsagen, bis die Bedeutung hinter dem Gesagten verschwand, bis die Maske sich hinter der Maske auslöschte, bis also nichts außer der *einen* Maske übrig blieb.

In DEN'EN NI SHISU gibt es neben der Maske des jungen Protagonisten noch eine Menge anderer weißer Masken-Gesichter, denen man bei einer genaueren Analyse sicherlich unterschiedliche Konnotationen und Maskierungsgrade zuschreiben könnte. Doch es erscheint mir berechtigt, zu fragen, ob man nicht auch in diesem Fall die Litanei als Methode ernst nehmen und hinter der Pluralität der Masken vor allem die Ausformungen des einen Masken-Gesichts sehen sollte, hinter dem kein ursprüngliches oder erstes zu erwarten ist: Diese eine Maske ist das am exponiertesten ins Filmbild gerückte Gesicht des jungen Protagonisten.

Das große Thema von DEN'EN NI SHISU, das ich nun vor dem Hintergrund der Motivbetrachtung vorstellen möchte, ist die Identitätsfindung. Es ist der Versuch zweier Protagonisten – eines Jungen und eines erwachsenen Mannes –, nicht nur ihre Identität zu finden, sondern diese vor allem neu zu bestimmen. Der Weg dorthin ist der der Rückschau, der Erinnerung und damit schließlich auch der Weg des Erwachsenwerdens. Der junge Protagonist – das junge Ich, wie es heißt – leidet unter den Problemen eines Heranwachsenden, das heißt dem starken Wunsch nach Unabhängigkeit, die ihm scheinbar nur durch einen gewaltsamen Befreiungsschlag aus der mütterlichen Bindung gelingen kann.

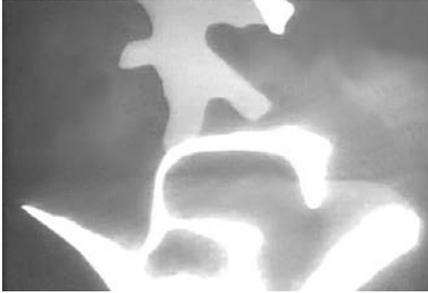


Abb. 10 und 11

Symbolisiert durch die heimliche Flucht mit der Ehefrau des Nachbarn, ist der Verrat an der Mutter scheinbar die einzige Möglichkeit der Identitätsfindung. Ist seine ›Gesichtslosigkeit‹ damit nur ein Ausdruck der Übergangszeit zwischen Kind und Erwachsener, zwischen Junge und Mann? Warum aber dann die Ausstellung der Inszenierung, die sein Gesicht als das Sekundäre bestimmt und die gegen die Erzählung des Films arbeitet, indem es fortwährend auf etwas anderes verweist? Weil – so eine Antwortmöglichkeit – dieser Junge nichts anderes als eine Erinnerung ist. Zugespielt gesagt ist er nichts anderes, als ein Filmschatten in einem anderen Film: Das «junge Ich» ist nur Erinnerung und Konstruktion einer Kindheit, gesehen im Abstand von

vielen Jahren – der Schöpfer dieses Jungen ist der Filmregisseur selbst.

Abrupt, noch mitten in der Fluchtgeschichte des Jungen mit der schönen Nachbarin, endet dieser Film. Er endet mit einem, wiewohl inszenierten, Filmriss (Abb. 10, 11). Das Licht geht an, wir sehen einen Vorführraum und die Zuschauer, die Kollegen des Regisseurs, mit denen wir die ganze Zeit über in einer unbewussten Komplizenschaft standen. Wir begreifen schnell, dass die «Kindheit» ein Kapitel eines (auto-)biographischen Films war, der nun auf eine weitere (biographische) Reflexionsebene gehoben wird, indem er jetzt von dem Regisseur und seinem Verhältnis zu seiner Vergangenheit handelt. Der junge Protagonist entpuppt sich also als die Erinnerung eines erwachsenen Mannes – genauer: als der Versuch einer Rekonstruktion, die an sich selbst zu scheitern droht. Denn die Erinnerung verursacht eine unüberbrückbare Spaltung, symbolisiert durch das im Film inszenierte Treffen der Personen – dem «Ich der Kindheit» und dem «erwachsenen Ich» –, die beide auf ihrer Identität und Unabhängigkeit von einander beharren. Der Versuch des Regisseurs, die Vergangenheit entsprechend seiner Identitätsvorstellung zu inszenieren, ist begleitet von permanenten (Film-) Brüchen. So sperren sich nicht nur die Fotografien, sondern auch sein jungliches Ich gegen die Vereinnahmung seiner Erinne-

rung. Bezeichnend für diese Problematik ist die Latenz des Masken-Gesichts und der Fotoporträts, die keinen festen Ort innerhalb der Narration haben.

Schien das leere Gesicht des jungen Ichs für die Inszenierung der eigenen Vergangenheit zunächst nötig, so mutiert diese Projektionsfläche – diese weiße Wand, dieses Idealgesicht einer geschminkten Frau, dieser ‹Schädelknochen› einer Nô-Maske – zunehmend zu einem ‹monströsen› Problem. Dem Jungen, wie ihn der Film im Film erzählt, ist das individuelle Dasein verwehrt. Er ist nicht nur seiner eigenen Existenz, sondern auch seiner Zukunft beraubt. So muss sein Gesicht als leer inszeniert werden, um dem Regisseur die Möglichkeit zu belassen, sich darin selbst immer wieder von neuem entwerfen zu können. Das weiße Gesicht des Jungen, in der biographischen Chronologie vorzeitig, ist dem des Regisseurs dennoch nachgeordnet. Es ist somit in einer weiteren Bedeutung sekundär.

Leer war es zunächst als Platzhalter für die Möglichkeit der Jugend, für die Unreife etc. Allein das Gesicht des erwachsenen Mannes war das zu sich selbst gekommene Gesicht eines Individuums, das ihn dazu legitimierte, die Vergangenheit nach seinem Bilde zu entwerfen. Doch die Projektionsfläche verselbstständigt sich und pocht auf ihre eigene Existenzberechtigung. Sie entfaltet ihre eigene Geschichte, die man als die der Masken bezeichnen könnte, wo gerade das Mögliche oder das Ambivalente bedeutungsvoll wird. Damit wächst die weiße Gesichtsfäche zu einer Störung an, die schließlich zum Abbruch des Films in Film führt. Mit dem Entwurf des sekundären, nach- und untergeordneten Ichs lässt sich die Individualität des Regisseurs offenbar nicht stabilisieren, infolgedessen wird dieses inszenierte Ich zunehmend zu dem Anderen, zu dem Fremden, von dem man sich abgespalten fühlt und das man um seiner Selbstwillen zerstören muss.

Einzig die Fotoporträts sind Zeugnisse einer Vergangenheit, deren Gesichter sich gegen die projektierende Imagination des Regisseurs sperren. Ihre Inklusion in die Inszenierung gelingt nur an den Rändern des Films und um den Preis einer ikonoklastischen Handlung, nämlich der Einschreibung einer Individualgeschichte – als eingblendetes Gedicht und als Sprünge im und Fäden unter dem Glas – auf die stillgestellten Gesichter der Vergangenheit. Doch die Fotografien inkorporieren ihrerseits den Zerstörungswillen, der sich gegen ihre dokumentarische Beharrlichkeit wendet, indem sie seine Spuren als Narben in die Gesichter aufnehmen. Die Evidenzlisten des Gesichts scheinen sich in beiden Fällen – der Reduktion und der Übercodierung – gegen die Figur des Regisseurs zu wenden.

Vielleicht ist der Wunsch des Regisseurs Terayama Shûji, den Film aufs Gesicht zu projizieren, identisch mit dem nicht minder kuriosen des innerfilmischen Regisseurs, der seine eigene Mutter *in der Vergangenheit* umbringen

möchte. Vordergründig eine Frage nach der Identität des erwachsenen Mannes, berührt der Wunsch vor allem das Problem der Vergangenheit, der Erinnerung und ihrer Konstruktion. So pocht auch die eigene jugendliche Illusion, dieses Ich ohne Gesicht, auf seine eigene Identität, auf seine Freilassung aus der schöpferischen Inszenierung. Die Mutter umzubringen, bedeutet für beide Ichs, ihre (mögliche) Unabhängigkeit von einander zu gewinnen. Aber handelt es sich bei diesem Wunsch nicht auch darum, das Urgesicht, das sich in dem der Mutter manifestiert, auszulöschen? Sich gänzlich von dem Zwang zur Vergesichtlichung zu befreien? Und so bedarf es vielleicht einer ganzen Flut von Bildern und ihrer ausgestellten Materialität, die eine piktorale dichte Oberfläche schafft, um das Gesicht dahinter verschwinden zu lassen. Ein Gesicht, das ›unmenschlich‹ ist, weil es uns aus seiner Macht, überall zu erscheinen und alles zu vereinnahmen, nicht entlassen will.

Literatur

- Abe, Kôbô (1999) *Das Gesicht des Anderen* [jap. 1964]. Berlin: Ullstein.
- Barck, Joanna (2004) Im Blick des Porträts. Von den ›Zurichtungen‹ des Gesichts im Film. In: *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Hg. v. Petra Löffler & Leander Scholz. Köln: DuMont. S. 182–203.
- Barthes, Roland (1990) Rhetorik des Bildes [frz. 1964], In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 28–46.
- (1981) *Das Reich der Zeichen* [frz. 1970]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1989) *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie* [frz. 1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.) (2002) *Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl.
- Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (Hg.) (1996) *Gesichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1997) *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [frz. 1980]. Berlin: Merve.
- Dembski, Ulrike / Steiner, Alexandra (Hg.) (2003) *No Theater. Kostüme und Masken*. Wien: Brandstätter.
- Didi Huberman, George (1999) *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Fink.
- Eisenstein, Sergej (o. J.) Dickens, Griffith und wir. In: *Gesammelte Aufsätze I*, Zürich, S. 60–65.
- Götting, Doris (1994) Keshô – Verwandlung und Schmuck. Zur Kulturgeschichte von Schönheitsideal und Schönheitspflege. In: *Lifestyle in der Edo Zeit*. Hg. v. Franziska Ehmcke & Masako Shôno Sládek. München: iudicium, S. 101–115.

- Gombrich, Ernst H. (1977) Maske und Gesicht. In: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Hg. v. ders., Julian Hochberg & Max Black. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 10–60.
- Jelinek, Elfriede (2000) *Gier*. Reinbeck: Rowohlt.
- Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hg.) (2004) *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont.
- Löffler, Petra (2003) «Mimische Störungen». Zum Bild der Grimasse. In: *Signale der Störung*. Hg. v. Albert Kümmel & Erhard Schüttpelz. München: Wilhelm Fink, S. 173–197.
- Pound, Ezra / Fenollosa, Ernest / Eisenstein, Serge [sic] (1963) *Nô Vom Genius Japans*. Zürich: Die Arche Verlag.
- Preimesberger, Rudolf / Baader Hannah / Suthor, Nicola (1999) *Porträt*. Berlin: Reimer.
- Sartre, Jean Paul (2003) Der Blick. In: *Das Sein und das Nichts* [frz. 1943]. Reinbeck: Rowohlt, S. 457–538.
- Terayama, Shûji (1971) *Theater contra Ideologie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Yutang, Lin (Hg.) (1967) *Chinesische Malerei Eine Schule der Lebenskunst. Schriften chinesischer Meister*. Stuttgart: Ernst Klett.

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 Problembereich 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 Erschauten: 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 Realitätseindruck 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 Freudsch-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 Zuschauers 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 Rezeptionsschichte 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 Sierrek 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 phallogocentric 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 Antrieb 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.

Cesare Musatti

Kino und Psychoanalyse^{*}

(1950)

Der Titel dieses Textes könnte vermuten lassen, dass ich die Absicht habe, mich mit den zahlreichen Filmen zu beschäftigen, die, wie man sagt, psychoanalytischen Inhalts sind und die uns die amerikanische Filmindustrie in den letzten Jahren beschert hat. Doch dem ist nicht so. Denn im Grunde sind die so genannten psychoanalytischen Filme für die Psychoanalyse nur von beschränktem Interesse. Auch wenn solche Filme – unter Ausnutzung der Neugier, die psychoanalytische Behandlungsweisen beim Publikum erwecken – einen klinischen Fall aus der Praxis oder ein Element der therapeutischen Methode oder des psychoanalytischen Interpretationsinstrumentariums verwenden, so tun sie dies, indem sie den künstlerischen Anforderungen des Kinos gehorchen, Anforderungen, die sich notwendig von denen einer objektiven wissenschaftlichen Dokumentation unterscheiden. «Psychoanalytische» Filme enthalten mit anderen Worten immer Veränderungen und Verdrehungen, manchmal auch eigentliche Verfälschungen wissenschaftlicher Ergebnisse und Methoden.

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. Es handelt sich um Aspekte, die in direktem Bezug zu den Prozessen stehen, die sich in unserem Unbewussten abspielen und den eigentlichen Gegenstand der Psychoanalyse darstellen.

In einem Artikel hat Michotte die entsprechenden psychischen Faktoren und Mechanismen untersucht und sehr schön den spezifischen Realitätseindruck herausgearbeitet, der im Zuschauer eines Films entsteht. Er unterscheidet sich grundlegend von jenem Eindruck, der von jeder anderen Form darstellender Kunst hervorgerufen wird, das Theater eingeschlossen.¹ Michotte hält fest, dass sich dieser Realitätseindruck oder Realitätscharakter aus der Körperhaftigkeit

^{*} [Anm.d.Hrsg.:] Ursprünglich erschienen unter dem Titel «Cinema e psicoanalisi» in: Cesare Musatti (1960) *Psicoanalisi e vita contemporanea*. Torino: Boringhieri, S. 144 164.

1 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 Realitätscharakter der filmischen Projektion» in *Montage /AV 12/1/03*, S. 110 125.

herleitet, die als Folge der Bewegung der Bilder auf dieser Leinwand selbst zum Vorschein kommt: eine Körperhaftigkeit, die von erheblich größerer Eindringlichkeit und damit auch «Realität» ist, als die bloß vermittelte Plastizität, die in statischen, flachen Bildern erlebt werden kann – in Zeichnungen, Gemälden oder auch episkopischen oder diaskopischen Projektionen von Figuren, die gemäß den Gesetzen der Zentralperspektive konstruiert sind und damit aufgrund der Größenverhältnisse und der räumlichen Position denen der Projektion realer dreidimensionaler Objekte auf die Retina entsprechen.

Vor mehr als zwanzig Jahren habe ich Phänomene untersucht, die man als «stereokinetische» bezeichnet² und die es erlauben, auf der Basis einer Bewegung bestimmter flacher Figuren (unter anderem exzentrische Kreise und Ellipsen), die auf eine rotierende Scheibe gezeichnet werden, einen Eindruck von Körperhaftigkeit zu erzeugen, der auf demselben Mechanismus gründet, wie die Plastizität der kinematografischen Bilder. Ich konnte mit bestimmten Experimenten darlegen, dass eine Versuchsperson, die in die Lage versetzt wird, die scheinbare Körperhaftigkeit, die auf diese Weise entsteht, mit derjenigen von soliden, durchs Binokular beobachteten Objekten zu vergleichen, dazu tendiert, der ersten Körperhaftigkeit (also der scheinbaren) größere Realität zuzuschreiben als der zweiten (die ja eigentlich real ist).³

Der Aspekt der unabweisbaren Dreidimensionalität des filmischen Bildes reicht indes nicht aus, um das zu erklären, was wir seinen spezifischen Realitätscharakter genannt haben. Denn auch die Schauspieler einer Theateraufführung bewegen sich in einer dreidimensionalen Umgebung und im Raum; und die Bühne ist für unseren Intellekt ein realer Raum, während derjenige der filmischen Szene bloß illusorisch ist.

Die filmische Illusion entsteht auf der Leinwand, die man jedoch sogleich annulliert. Beim Betrachten eines Films verschwindet die flache Leinwand, wird nicht mehr als solche wahrgenommen, und zwar sobald die filmische Szene sich bewegt und sich als etwas Dreidimensionales entwickelt. In gewissem Sinne lässt sich sagen, dass der dreidimensionale Schauplatz, der sich so bildet, als etwas erlebt wird, was hinter der Leinwand liegt: als ob man die Szene durch ein Fenster betrachtete. Aber auch das trifft die Sache nicht genau: Tatsächlich be-

2 Cesare Musatti, *Sui fenomeni stereocinetici*, *Archivio italiano di Psicologia* (1924); *Sui movimenti apparenti dovuti ad illusione di identità di figura*, *ibid* (1928); *Sulla percezione di forma di figure oblique ripetto al piano frontale*, *Rivista di Psicologia* (1928); *Sulla «plasticità reale» stereocinetica e cinematografica*, *Archivio italiano di Psicologia* (1928); *Forma e Assimilazione*, *ibid.* (1931). Cf. auch Renvall, *Zur Theorie des stereokinetischen Phänomens*, hrsg. von Ann E. Kaila, Univ. abo (Turku), Serie B, Vol. 10 (1929).

3 Cesare Musatti, *Sulla «plasticità reale»*, wie Fußnote 2.

findet sich der dreidimensionale Raum, in dem sich die Szene abspielt, ungeachtet seines Realitätscharakters – und das ist sein eigentlich paradoxes Element – nicht im selben realen Raum, den der Filmzuschauer im Saal als seinen Raum empfindet, oder als Raum schlechthin.

Darin liegt der charakteristische Unterschied zur Darbietung im Theater: Diese spielt sich auf der Bühne ab, einer Zone, die Teil der Raumes ist, in dem sich der Zuschauer befindet, und von diesem auch so wahrgenommen wird: auch wenn diese spezifische Zone sich durch bühnentechnische Kunstgriffe und durch die Handlung, der man beiwohnt, immer wieder mit anderen Bedeutungsgehalten auflädt; und auch wenn sie – ohne deswegen aufzuhören, für den Zuschauer die Bühne zu sein – einen beliebigen Schauplatz darstellen kann, sei er offen oder geschlossen, außen oder innen.

Doch die Unterschiedlichkeit der beiden Rezeptionssituationen bleibt nicht auf die reinen Wahrnehmungseindrücke beschränkt. Auf der Bühne sind die Schauspieler reale Personen, die eine Rolle spielen, ohne jedoch ihre Individualität für uns zu verlieren; und zwar genau deshalb, weil sie jederzeit von der Bühne herabsteigen können (bisweilen bedienen sich moderne Regisseure auch dieser Möglichkeit) und weil die Bühne nur eine Verlängerung des Theatersaals darstellt. Auf der Leinwand hingegen sehen wir tatsächlich Figuren in einer realen Situation, in der sie agieren; und zwar so, dass wir in dieser Hinsicht keinen Unterschied machen zwischen dem Dokumentarfilm, in dem beispielsweise ein Mitglied der Regierung eine Rinderschau eröffnet, und dem imaginären Spielfilm, in dem ein junger Mann und eine junge Frau nach vielen Auseinandersetzungen ihren Traum von der Liebe realisieren. Und dabei empfinden wir dieses junge Paar, solange wir uns auf den Film einlassen, ebenso wenig als Schauspieler und ebenso sehr als reale Personen wie das erwähnte Mitglied der Regierung.

Natürlich ist dieser Unterschied zwischen Theater und Kino nur gradueller Natur und unterliegt Schwankungen. Wer regelmäßig ins Kino geht und ein fachmännisches Interesse daran entwickelt (was mehr oder weniger jedem von uns passieren kann), vermag den Schauspieler auch als Schauspieler zu würdigen, der von Mal zu Mal verschiedene Rollen interpretiert; und ein solcher Connoisseur des Films kann den Schauspieler schließlich als jemanden wahrnehmen, der seine Rolle ebenso «wiedergibt», wie er sie einfach nur «lebt». Andererseits ist es auch möglich, die Personen und Geschehnisse des Theaters als real zu empfinden. So erscheinen sie beispielsweise den kindlichen Theaterbesuchern.

Doch die ganze Frage betrifft letztlich das allgemeine Problem der «Realität» oder «Irrealität» künstlerischer Darstellung. In gewisser Weise verfügt jede sol-

che Darstellung über einen bestimmten Grad von «Realität» und kann sicherlich Empfindungen und Regungen wecken, die denen entsprechen, mit denen wir auf die tatsächliche Realität reagieren. Wir lieben und hassen die Figuren eines Romans, und wir lassen uns genauso von ihren Taten bewegen, wie das auch bei realen Personen der Fall wäre; auch wenn wir die Ebene der künstlerischen Realität von der Ebene des Lebens unterscheiden und jederzeit von ersterer auf letztere zurückkehren können, womit wir uns den Empfindungen und der Gefühlsbewegung entziehen, die in uns entstanden sind, und uns gegen sie verteidigen. Gerade in dieser Möglichkeit des Pendelns zwischen einem Sich-Einlassen auf die Fiktion und einem Sich-Entziehen oder einer Einsicht in ihren Fiktionscharakter liegt zu einem guten Teil die emotive Wirkungskraft der Kunst.⁴

Aber während die Romanhandlung für den Leser eine *imaginierte* Realität ist und das Theaterstück eine *repräsentierte*, ist die Realität der filmischen Handlung eine *präsenzierte*: Sie existiert vor unseren Augen, und zwar nicht deshalb, weil Menschen und Szenen, die zu unserer Welt gehören – wie im Theater –, etwas Bestimmtes bedeuten, sondern weil eine andere Welt sich als solche in unserer Gegenwart entfaltet.

Aus diesem Grund bleibt, mit anderen Worten, auch beim Theaterschauspieler viel deutlicher sichtbar, dass er über eine doppelte Persönlichkeit verfügt: als Darsteller und als handelnde Person, während der Schauspieler in der Kinematografie nachgerade in der verkörperten Figur aufgeht.⁵

4 Es gibt auch die Möglichkeit, diese Pendelbewegung innerhalb eines Werkes zur Entfaltung zu bringen. So zum Beispiel bei gewissen Verfahren, wie sie moderne Bühnenaufsteller wie Pirandello oder Thornton Wilder verwenden, aber auch in all den häufigen Situationen, in denen innerhalb eines Theaterstücks ein weiteres Stück vorkommt, wie etwa in jenem, das in der nächsten Fußnote behandelt wird.

5 Im Zusammenhang mit der doppelten Persönlichkeit des Theaterschauspielers eine Anekdote: Letztes Jahr [d.h. 1949] wurde beim Theaterfestival von Venedig ein Stück mit dem Titel «Christus hat getötet» von Gian Paolo Callegari aufgeführt. Der erste Akt spielt am Gründonnerstag in einem Dorf in Kalabrien, als die Bauern ein sakrales Laienspiel über die Ergreifung und den Leidensweg Christi aufführen («phiggjata» lautet der dialektale Ausdruck für die Passionsgeschichte). In dem Moment, als Pilatus das «ecce homo» ausspricht, zieht Christus – den ein gewisser Bauer namens Basile spielt, der von verschiedenen persönlichen Missgeschicken geplagt wird – ein Messer und sticht Pilatus nieder.

Das Stück wurde wenig später auch im Cambridge Theatre in London gegeben. Anfänglich hatte die englische Zensur die Aufführung untersagt, mit der Begründung, die Mordtat Christi könne religiöse Gefühle verletzen. Später einigte man sich auf einen Kompromiss und die Aufführung wurde zugelassen, unter der Bedingung allerdings, dass der Christusdarsteller in Straßenkleidern auftrat, also nicht so kostümiert, wie dies die Tradition verlangt, sondern als Bauer Basile.

Bezüglich dieser größeren Kluft, die sich in der filmischen Situation zwischen der Ebene des Films und der Ebene des wirklichen Lebens auftut, möchte ich eine Beobachtung anführen, die ich vor einiger Zeit gemacht habe und die mir in diesem Zusammenhang sehr erhellend erscheint.

Vor vielen Jahren, als ich mich mit der Psychologie von Zeugenaussagen beschäftigte und insbesondere die psychischen Faktoren untersuchte, die beim Wiedererkennen von Personen zum Tragen kommen, stellte ich folgendes Experiment an:⁶ Ich inszenierte mit Schauspielern einen Kurzfilm, der einen banalen Vorfall zeigte, einen Streit zwischen mehreren Leuten auf der Straße. Anschließend zeigte ich den Film einer Gruppe von Versuchspersonen und bat sie, einen schriftlichen Bericht zum Vorfall zu liefern, dem sie eben beigewohnt hatten. Danach zeigte ich auf derselben Leinwand, auf die auch der Film projiziert worden war, eine Reihe von Diapositiven mit einer Personengruppe, die alle Darsteller der Szene sowie mich selbst umfasste, und ich bat die Probanden um Angaben darüber, welche der fotografierten Personen sie wiedererkannten. Von allen diesen Menschen, die jeweils mit einer Nummer gekennzeichnet waren, erzielte ich selbst die größte Anzahl von Wiedererkennungen; nur wurde ich nie als Professor Musatti erkannt, sondern immer als eine der Personen, die am Vorfall beteiligt waren, und das, obwohl mir die Fotografie sehr ähnlich sah und ich mich während des ganzen Versuchs im Saal aufgehalten hatte.

Die Häufigkeit der Wiedererkennungen, die mein Bild auslöste, erklärt sich leicht aus der Tatsache, dass ich den Versuchspersonen sicherlich am besten bekannt war. Wie aber erklärt man sich den Irrtum bei der Zuordnung? Aller Wahrscheinlichkeit nach verdankt er sich der spezifischen Gegebenheit, in der sich die Versuchspersonen befanden, nämlich dem Umstand, dass für sie zwi-

Die Forderung der englischen Zensur mag unserer lateinischen Mentalität vielleicht etwas merkwürdig erscheinen. Die verlangte Anpassung ändert aber an der Substanz des Stücks nichts, und es wird aus der Handlung hinreichend klar, dass nicht Christus der Mörder ist, wie der Titel sagt, sondern der Bauer Basile.

Gleichwohl kann es auf den Zuschauer verstörend wirken – und hier wird die Situation dadurch kompliziert, dass es sich um ein Stück im Stück handelt –, dass die traditionelle Figur des Christus einen Gewaltakt begeht, und zwar aufgrund der «Realität», die diese Figur erlangen kann, und damit auch aufgrund der Tatsache, dass sie in gewisser Weise so empfunden werden kann, als sei sie Christus selbst. Man kann sogar behaupten, dass der Autor in seinen künstlerischen Absichten mit der englischen Zensur insofern einverstanden ist, als nämlich der Effekt, den er mit seinem Stück, das von einer realen Begebenheit inspiriert ist, bewirken wollte, genau auf dieser Art von Zweideutigkeit beruht, die auch der Titel ins Spiel bringt: Denn was uns der Autor zeigen will, ist eben Christus, der sich dem Schicksal entzieht, das ihm gemäß der Überlieferung bestimmt ist, indem er die Gewalt auf seine Verfolger zurück wendet.

6 C.L. Musatti (1931) *Elementi di psicologia della testimonianza*. Padova, S. 181 ff.

schen dem *fiktiven* Schauplatz der Filmprojektion auf der Leinwand und dem *realen* Schauplatz des Versuchs (also dem Hörsaal, in dem das Experiment stattfand) eine grundlegende *Differenz* bestand. Aus dieser Situation resultierte die Schwierigkeit, mein fotografisches Abbild, das der fiktiven Szene zugerechnet wurde, mit meiner Person in Zusammenhang zu bringen, die ja dem realen Ort angehörte. Deshalb konnten die Versuchspersonen, die sozusagen am ersten Schauplatz verankert blieben, ihre Aktivität des Wiedererkennens nur auf die Personen der filmischen Handlung beziehen, woraus sich die falsche Zuordnung ergab.

Stellen wir also fest, dass das filmische Bild zwar über einen Realitätscharakter verfügt, sich diese Realität aber nicht in die tatsächliche eingliedert, sondern von dieser in gewisser Weise unterschieden bleibt, so können wir uns voll und ganz der Schlussfolgerung von Michotte anschließen, dessen eingangs zitierter Artikel auf folgende Weise endet: «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.»⁷

Wenden wir uns nun der Frage zu, inwiefern diese Eigenheiten für die Psychoanalyse von Interesse sein können.

Bei der Untersuchung der psychischen Prozesse des Unbewussten ist die Psychoanalyse inzwischen zum Schluss gelangt, dass die klare Unterscheidung, die wir im bewussten Zustand zwischen Fantasie und Realität, zwischen reinem Denken und Handeln und zwischen dem Begehren und seiner Umsetzung machen, für das Unbewusste keinerlei Wert hat. Der Neurotiker, der unbewusste Aggressionsfantasien gegen eine bestimmte Person entwickelt, empfindet angesichts dieser Fantasien die gleichen Schuldgefühle, die er auch bei Aggressionen verspüren würde, die er tatsächlich auslebt. Die Vorstellung vom Tod einer geliebten Person weckt dieselben Angstgefühle wie ihr tatsächliches Sterben.

7 Anlässlich von öffentlichen Versuchen zum Fernsehen, die vor kurzem in Italien durchgeführt wurden, berichteten verschiedene Zeitungen, dass das Publikum diese Versuche mit einer gewissen Indifferenz aufgenommen habe. Dabei fiel in der Regel der Kommentar, im Grunde sei das ja «wie im Kino». Tatsächlich hat man, wenn man eine Szene am Fernsehen anschaut, in keiner Weise den Eindruck, einen Vorfall zu sehen, der sich weit entfernt abspielt. Vielmehr glaubt man, wie im Kino, ihn hier vor Ort zu sehen, aber in einem Raum, der sich nicht in den realen Raum eingliedert. Selbst das Bewusstsein, dass dieser Vorfall sich gerade in diesem Moment an einem bestimmten Punkt in der realen Welt abspielt, zerstört nicht den Eindruck einer «Welt, die nicht unsere Welt ist», von dem Michotte [vgl. Fußnote 1, S. 125] im Zusammenhang mit dem Kino spricht.

Gleichwohl ist es nicht so, dass dem Unbewussten der Sinn oder der Begriff davon fehlen würde, dass die geliebte Person in Wirklichkeit durchaus am Leben ist. Dieser Begriff erhält sich vielmehr vollständig in dem betroffenen Individuum, und er hat auch einen Wert für das Unbewusste (das Unbewusste ist gewissermaßen immer darüber informiert, was sich im Bewusstsein abspielt). Dies trifft umso mehr zu, als die Kenntnis der tatsächlichen Realität in den Träumen, den neurotischen Symptomen und anderen Produktionen des Unbewussten unverkennbar zutage tritt, in denen sich Schuldgefühle zum Ausdruck bringen. Es ist nur so, dass die Vorstellungen und die Wünsche, die diese emotionalen Reaktionen hervorrufen – obwohl sie nicht an die Stelle der Realität treten oder diese annullieren –, einen eigenen Realitätscharakter annehmen: und im Unbewussten widerspricht diese neue, fiktive Realität nicht der tatsächlichen (wie dies bei bewussten Prozessen der Fall wäre, die von einem rationalen Prinzip bestimmt sind).

Um ein Beispiel für einen solchen Widerspruch zu geben, möchte ich folgenden Fall anführen. Er betrifft ein zehnjähriges Kind, und bekanntlich ist ja die Logik des Unbewussten in vieler Hinsicht dieselbe wie die Logik des kindlichen Verstandes.

Der Junge ist Halbweise und lebt bei seinem Vater und der Großmutter väterlicherseits. Dieser letzteren ist er sehr verbunden, auch weil er sie ein Stück weit mit der verstorbenen Mutter gleichsetzt, deren Aufgaben die Großmutter nun erfüllt. Da sie schon sehr alt ist, befürchtet das Kind, dass auch sie stirbt, so dass es sie regelmäßig fragt, wie lange sie noch leben könne, und mit Bestimmtheit wissen will, wann sie sterben wird. Diese Angst ist teilweise rational begründet, hat das Kind doch schon einmal den Menschen verloren, der ihm am nächsten stand. Sie ist aber auch – infolge der Gleichsetzung von Mutter und Großmutter – Ergebnis eines Schuldgefühls in Verbindung mit dem Tod der Mutter. Tatsächlich fühlen wir uns am Tod jeder geliebten Person ein wenig schuldig, weil wir dank der Ambivalenz unserer Gefühle immer auch feindselige Regungen gegen sie hegten. Nun empfinden wir diesen Tod in unserem Unbewussten als Umsetzung eines solchen Impulses und damit als etwas, für das wir mitverantwortlich sind. Eines Tages erhält die erwähnte Familie Nachricht vom Tod der anderen Großmutter (der Großmutter mütterlicherseits), die im Ausland lebte, und der Vater will das Kind möglichst behutsam davon in Kenntnis setzen. Er zieht sich entsprechend in sein Arbeitszimmer zurück und lässt sich den Jungen von der Großmutter schicken. Sie selbst sagt ihm: «Geh hinein, der Vater muss dir etwas mitteilen.»

Als das Kind herein kommt, beginnt der Vater von der anderen Großmutter zu sprechen, und erklärt, dass sie schon seit einiger Zeit krank gewesen sei, und

zwar so sehr, dass nur wenig Hoffnung auf Genesung bestand. Nun sei eine schreckliche Nachricht eingetroffen: Die Großmutter, die ärmste, sei gestorben. An diesem Punkt bricht das Kind in heftiges Weinen aus und wirft sich schluchzend dem Vater in die Arme. Dieser ist ein wenig überrascht über die Intensität der Reaktion, zumal das Kind nie eine besondere Nähe zur anderen Großmutter verraten und sie zudem seit über zwei Jahren nicht mehr gesehen hatte. Der Vater versucht, den Kleinen zu trösten. Als er kurz darauf etwas über das Dorf sagt, in dem die Großmutter wohnte, richtet sich das Kind plötzlich auf und fragt: «Aber dann ist es ja gar nicht diese Großmutter?» Und kaum hat es erfahren, dass es sich um die andere handelt, beruhigt es sich und seine Stimmung heitert sich wieder auf.

Das Kind hatte demnach bei der Ankündigung geglaubt, dass das Unglück beziehe sich auf die Großmutter, die bei ihm lebt, diejenige also, der es besonders verbunden war und die es nur einen Moment zuvor aus dem Nebenzimmer zum Vater geschickt und gesagt hatte: «Geh hinein, der Vater muss dir etwas mitteilen.» Dieses Verhalten erscheint vollkommen absurd. Für das Kind allerdings stellte der «Tod der Großmutter» schon früher den Gegenstand tiefer Angst dar, wenn auch als Tod der Großmutter väterlicherseits; und entsprechend versteht es die Mitteilung des Vaters unmittelbar in diesem Sinn. Auch der Widerspruch zur erlebten Realität führt nicht gleich dazu, es von dieser Interpretation abzubringen, und zwar gerade deshalb, weil für den kindlichen Verstand (wie für das Unbewusste des Erwachsenen) Widersprüche nicht zählen.

Das alles mag noch als reine Theorie erscheinen. Schauen wir uns deshalb ganz konkret eines der Produkte des Unbewussten an, und zwar dasjenige, das uns am besten bekannt ist: den Traum.

Dank ihrer Bildhaftigkeit haben die Träume an sich schon etwas mit dem Film gemeinsam, und zwar nicht nur, dass sie in der Regel farblos sind, wie es auch die filmischen Bilder sein können, oder dass sie sich aus Reihungen loser Episoden zusammensetzen wie die Sequenzen eines Films; sondern eben auch, dass sie einen Realitätscharakter aufweisen, ohne sich deswegen in die Realität selbst einzugliedern. Es handelt sich, gemäß einer Beobachtung, die schon Descartes anstellte, um eine Realität auf einer anderen Ebene, auf der die gesamte Realität der Traum ist, jedenfalls solange, wie man träumt. Entsprechend wird der Traum erst zum Traum, wenn er aufhört, weil man aufwacht. Diese Doppelung der Realitätsebenen wird in jenen Träumen direkt spürbar, in denen man träumt, dass man träumt: Wenn also die Szene des Traums ihre Wahrnehmbarkeit als solche behält, obwohl man sie im Traum selbst als etwas wahrnimmt, das nicht der tatsächlichen Realität angehört. Oder auch in jenen noch paradoxeren Situationen, in denen jemand im Zuge eines Traums plötzlich gewahr

wird, dass «die Dinge schlecht laufen», dass also der Traum zu angsterfüllend ist und sich das Geschehen immer unerfreulicher entwickelt. Daher entscheidet sich die betreffende Person, dem Traum willentlich ein Ende zu setzen, indem sie versucht, jene Art von Trägheit zu besiegen (den «Wunsch zu schlafen»), die sie daran hindert aufzuwachen und sich vollends davon zu überzeugen, dass es sich tatsächlich nur um einen Traum gehandelt hat.

Auch in der Psyche des Kindes, in der die Forderung nach logischer und rationaler Kohärenz nicht existent ist, muss sich die Ebene der Fantasie oder der Einbildung nicht von der Ebene der tatsächlichen, sinnlichen und wahrnehmbaren Realität unterscheiden. Auf dieselbe Weise unterscheidet sich die Ebene der Realität des Traumes nicht von der Realität des Wachseins. Wie Piaget in seinen schönen Studien zum Traum gezeigt hat,⁸ sind geträumte Sachverhalte für ein Kind, das sich im Wachzustand daran erinnert, anfangs noch wahr, und es geht davon aus, dass sie sich dort abgespielt haben, wo sie im Traum vorkamen (in der Schule etc.). Erst langsam, im Durchgang durch verschiedene Stadien und mit fortschreitendem Alter, *internalisiert sich* der Traum: Erst wird er zu etwas, das sich in der Nähe des Kindes im Zimmer abspielt, in dem es schläft, dann zu einem Ereignis in «seinen Augen» und schließlich zu einem rein mentalen Phänomen.

Zwei Konsequenzen ergeben sich meiner Ansicht nach aus dieser Analogie des Traumbildes zum filmischen Bild.

Die erste Konsequenz ist einfacher und klarer als die zweite. Der Mechanismus, der die Szene des Traums generiert und Darstellungsmaterial unterschiedlichster Herkunft (die so genannten «Tagesreste») verwendet, um bestimmten Impulsen und Begehungen, die im Unbewussten am Werk sind, einen verstehbaren Ausdruck und eine halluzinatorische Aktualität zu verleihen, scheint eine besondere Vorliebe für Bilder aus kürzlich gesehenen Filmen zu haben. Mit bemerkenswerter Häufigkeit enthalten Träume Eindrücke, Szenen, handelnde Personen und Situationen, die aus Filmen übernommen sind. Dieses Material hat hier keine andere Funktion als jeder andere Tagesrest. Es scheint aber in besonderer Weise dazu geeignet, unbewusste Besetzungen auf sich zu ziehen und sich in Träume einzufügen.

Daraus ergibt sich, dass ein Psychoanalytiker, der systematisch die Träume von Patienten interpretiert und sich deshalb über das gesellschaftliche, politische und kulturelle Leben auf dem Laufenden halten muss, an dem seine Patienten teilhaben, namentlich auch über das Angebot an Filmen im Bild sein sollte

8 Jean Piaget (1926) *La représentation du monde chez l'enfant*. Paris: Presses universitaires de France [deutsch als *Das Weltbild des Kindes*. Stuttgart: Klett Cotta, 1978].

(denn nur dann wird er in der Lage sein, Elemente exakt zu interpretieren, die als Tagesreste in Träumen auftauchen). Ich jedenfalls muss sagen, dass ich das Kino – mitunter auch aufgrund spezifischer Angaben meiner Patienten – nicht zuletzt aus beruflicher Verpflichtung besuche.

Die zweite Konsequenz ist die folgende. Die Realität des Films ist etwas Eigentümliches, nämlich eine Realität, die zu einer Welt gehört, die nicht die unsere ist, wie Michotte sagt. Dadurch wird es möglich, dass die «kinematografische Situation» vom Zuschauer nur als eine Art schwächere Wirklichkeit anerkannt und mit mehr Distanz wahrgenommen wird als das, was im Traum zum Ausdruck kommt. Tatsächlich ist der Traum nicht nur das Produkt von Impulsen und Begehungen, die sich in ihm zum Ausdruck bringen; er fungiert zugleich als Abwehr (durch *Zensur* und *Verdrängung*), mit der man sich diesen Impulsen widersetzt. Eine der Möglichkeiten, in der sich diese Abwehr in Träumen kundtut, ist – soweit ich feststellen konnte – genau der Eindruck, dass die Szene im Traum nicht vom Subjekt selbst erlebt, sondern vielmehr angeschaut wird wie im Kino. Dieser Eindruck stellt sich ziemlich oft ein und wird in den Berichten über Träume mit Sätzen wie diesen zum Ausdruck gebracht: «es war nicht eine reale Angelegenheit, es war eher wie das, was man im Kino sieht», «das und das habe ich so gesehen, als wäre es in einem Film vorgekommen», «ich handelte nicht, sondern schaute zu, und sah die Dinge wie in einem Film».

Ich könnte zahlreiche Fälle anführen, um sowohl den ersten wie den zweiten Punkt zu illustrieren. Ich werde mich aber darauf beschränken, lediglich den Traum einer Patientin heranzuziehen, der als Beispiel für beide erwähnten Phänomene dienen kann.

Die Patientin erzählte:

Es handelt sich um einen gänzlich bruchstückhaften Traum. Es gab darin eine Gruppe von Leuten, und es war wie im Amerika des letzten Jahrhunderts (zur Zeit des Bürgerkriegs), aber die Leute waren Emigranten. Sie gingen hinter jemandem her. Ich sah viel Grün, aber ich weiß nicht, ob die Menschen oder die Blätter der Vegetation grün waren. Einer ging voraus, wie bei einer Forschungsreise, um festzustellen, ob die andern ihm folgen könnten oder nicht. Die Landschaft war exotisch, wie in Asien oder Afrika. An einem bestimmten Punkt hielten alle an. Der Anführer war sehr groß und dick, aber ich sah ihn nicht. Sie hielten an, weil sie ein Hindernis überwinden mussten, und zwar indem sie sich durch die grünen Büsche durcharbeiteten. Allerdings handelte es sich nicht um eine wahre Gegebenheit. Es war vielmehr, als würde man es in einem Film sehen oder auf

Postkarten. Der Anführer beharrte darauf, dass die Gruppe das Hindernis überwand. Und ich hatte diese Postkarten in meinen Händen und schaute sie an. Auf einer war die Gruppe von Leuten vor dem Hindernis zu sehen, in der Mitte war der Abgrund, und auf einer weiteren Karte war eine Gruppe, die der ersten sehr ähnlich sah. Es war, als würde eine Schlacht vorbereitet. Über dem Abgrund wucherte Vegetation, und in der Mitte gab es ein Paar Damenschuhe mit rosafarbenen und blauen Lederbändern. Ich sagte mir: «Ich fordere jeden heraus, der den Mut hat, da hinüber zu gehen». Dann auf einmal, ich weiß nicht, ob ich den Anführer gesehen habe, der hinüber ging, oder etwas anderes: Es war, als ob er hinüber gegangen wäre, sich dabei aber in eine wunderschöne Frau verwandelt hatte.

Die Patientin, eine Frau von etwa dreißig Jahren, leidet an einer obsessiven Neurose, die sie zu gewissen Zeremonien zwingt. Wann immer sie etwas tun will, hat sie den Eindruck, dass infernalische Kräfte oder Mächte ihr dabei zu Hilfe kommen wollen. Sie sieht sich gezwungen, eine Reihe von Gesten auszuführen (und eine Reihe von Gedanken zu formulieren), um diese «Hilfestellungen» auszuschlagen und abzuwenden. Es scheint ihr, etwas Schreckliches werde geschehen, wenn sie ihre Zeremonie einmal unterlassen würde (Verlust der Seele für sie, Krankheit und Tod für ihre Angehörigen). Die Gesten drängen sich ihr immer dann besonders auf, wenn sie durch bestimmte Türen gehen muss, und sie nehmen die Form eines Ausschlagens mit den Beinen oder Strampelns an, das bis zu einer halben Stunde dauern kann.

Hier einige der Assoziationen der Patientin während der Analyse des besagten Traums:

Die *Damenschuhe* aus dem letzten Teil erinnern sie an den Film *THE RED SHOES* [Michael Powell / Emeric Pressburger, GB 1948], den sie kürzlich gesehen hat. Dann fällt ihr auch die Geschichte von Andersen ein, die dem Film zu Grunde liegt. Sie las diese Geschichte, als sie noch ein Kind war, und erinnert sich, dass sie einen starken Eindruck hinterließ. Es scheint ihr, dass die Kraft, die bei Andersen die junge Frau mitunter auch gegen ihren Willen zum Tanzen bringt, derjenigen ähnelt, die sie in ihren Obsessionen fürchtet. Deshalb ist die Erinnerung an diese Geschichte auch immer in ihr wach geblieben. Vor zwei Jahren kaufte sie sich selbst ein Paar rote Schuhe; dann fiel ihr aber die Geschichte wieder ein, und sie konnte die Schuhe nicht anziehen, ohne in Angstzustände zu verfallen.

Der *Anführer*, der im Film [sic]** die Gruppe leitet, als wäre sie auf Expeditionsfahrt, erinnert sie an einen anderen Film, *TAP ROOTS* [George Marshall,

** [Anm. d. Ü.]: Im Original lautet die Formulierung «nel film»; gemeint ist aber unzweifelhaft «nel sogno», also «im Traum».

USA 1948]:⁹ «Es handelt sich um eine Episode aus dem amerikanischen Bürgerkrieg; der Film ist ziemlich dumm. Ich erinnere mich, dass darin eine junge Frau vom Pferd fällt und danach gelähmt bleibt. Ein Indianer tritt auf, der merkwürdige Heilmittel empfiehlt. In der Folge gewinnt die Frau die Gewalt über ihre Beine zurück.»

Der Satz «er hatte sich in eine wunderschöne Frau verwandelt», erinnert sie an den Film TARZAN [TARZAN AND HIS MATE, Cedric Gibbons, USA 1934] und an das Buch, das sie im Alter von elf Jahren las. «In einer Episode dieser Geschichte gibt Tarzan einer jungen Frau einen Kuss. Als ich beim Lesen an diesen Punkt kam, erschien mir das angesichts der Vorstellungen, die ich damals hegte, als skandalös. Es handelte sich um ein Buch, das ich nicht lesen sollte, und es wäre falsch gewesen, weiter zu lesen. So brach ich die Lektüre ab.»

Wie man gut sehen kann, führen drei Assoziationsketten zu Filmen, welche die Patientin gesehen, oder zu Erzählungen, die sie gelesen hat und die zu bestimmten Filmen in Beziehung stehen.

Obwohl der Traum sehr konfus ist, lassen sich doch einige Elemente seiner latenten Bedeutung erkennen.

Inzwischen haben sich eine Reihe von Verbindungen zwischen den verschiedenen Assoziationen ergeben, die wir hier aufgeführt haben. So zum Beispiel zwischen den Vorstellungen in Zusammenhang mit THE RED SHOES (die Beine auch gegen den eigenen Willen bewegen, aufgrund des Eingreifens mysteriöser Kräfte) und denen in Zusammenhang mit der Hauptfigur des Films LA QUERCIA DEI GIGANTI [TAP ROOTS] (die Gewalt über die eigenen Beine verlieren und wiedergewinnen, nachdem mysteriöse Heilmittel zur Anwendung kamen). Die Patientin selbst bewegt einerseits in ihrer Zeremonie beim Durchschreiten einer Tür «die Beine aufgrund des Eingreifens mysteriöser Kräfte», und sie fürchtet andererseits die «Hilfestellungen», obwohl es sich ebenfalls um mysteriöse Kräfte handelt, die sie dazu bringen können, schreckliche Dinge zu tun. Auch ist sie von ihrer Krankheit gelähmt, während die Behandlung, der sie sich unterzieht (und die ihrerseits auch etwas Mysteriöses hat), sie von dieser Lähmung befreien sollte. Der Traum nimmt in seiner Gesamtheit eben das Problem

9 Dieser Film, der, wie die Patientin sagt, ohne künstlerischen Wert ist, scheint dennoch besonders geeignet, von weiblichen Personen in ihren Träumen verwendet zu werden. Andere Patientinnen haben mir ebenfalls Träume erzählt, die sich darauf beziehen. Man kann sich das damit erklären, dass der Film verschiedene Elemente enthält, die einen direkten Bezug zu den Schwierigkeiten aufweisen, die für eine junge Frau typisch sind. So gibt es hier eine junge Frau, die ihrer Schwester den Freund abspenstig macht, eine zweite, die sich in einen Mann verliebt, den sie anfangs hasst, und die sich später heroisch verhält und damit einem männlichen Ideal entspricht, und schließlich auch noch jene Frau, die bereit ist, sich einem anderen Mann hinzugeben, um denjenigen zu retten, den sie liebt.

der Heilung vorweg. Der Abgrund, der überwunden werden muss, ist aller Wahrscheinlichkeit nach das, was die Patientin selbst überwinden muss, um gesund zu werden. Darüber hinaus verwandelt sich der Protagonist des Traums in eine wunderschöne Frau. Es ist leicht möglich, dass die Patientin sich in diesem Ablauf selbst dargestellt sieht. Tatsächlich tritt sie oft (was ebenfalls Teil ihres neurotischen Verhaltens ist) alleine vor den Spiegel und vollführt eine Pantomime, in der sich Körperhaltungen, die Genugtuung ausdrücken, sowie laut gesprochene Bekräftigungsformeln wie «ich bin schön, die Männer begehren mich», mit Gesten der Ablehnung und Verneinung ablösen.

Die Patientin drängt darauf, geheilt zu werden, was bedeuten würde, dass sie ihre Bewegungsfreiheit wiedergewinnt und ihre weiblichen Wünsche verwirklichen kann. Aber sie hat auch Angst davor, weil das ihrer Meinung nach bedeuten würde, sich dämonischen Kräften auszuliefern und nicht mehr in der Lage zu sein, diese Kräfte zu beherrschen (man denke an das Motiv der roten Schuhe). Der Widerstand gegen die Heilung ist bei dieser Patientin so stark, dass sie bisweilen ausdrücklich angibt, nicht genesen zu wollen, ohne aber deswegen die Analyse abzubrechen.

Im beschriebenen Traum ist die Patientin Zuschauerin, nicht handelnde Person, und sie verhält sich in der Mehrzahl ihrer Träume auf diese Weise. Sie verhält sich übrigens auch in einigen ihrer Wahnvorstellungen so, die sich ihr in obsessiver Form aufdrängen und in der Regel eine junge Frau zur Hauptperson haben, die von einem Mann geliebt wird: Szenen von handfestem erotischem Gehalt, denen sie beiwohnt, ohne daran teilzunehmen.

Sowohl in den Fantasien als auch in den Träumen stellt diese Objektivierung und Entpersonalisierung der Szene eine Form der Abschwächung dar, die von den verdrängenden Kräften ausgeht. Sich selbst als Objekt des erotischen Begehrens eines Mannes zu sehen wäre für diese Frau äußerst beunruhigend. Dieselbe Situation einer anderen jungen Frau zuzuschreiben (die offensichtlich ihren Platz einnimmt) und sich darauf zu beschränken, der Szene nur als Zuschauerin beizuwohnen, macht die Sache für die Kranke viel erträglicher. Aber im Kino passiert genau dasselbe. Wir identifizieren uns mit verschiedenen Figuren und leben ihr Leben, ohne uns deswegen einer Gefahr auszusetzen, ist doch die Ebene der filmischen Realität eine andere, eben weil ein Abstand zwischen ihr und der tatsächlichen Realität herrscht. Und so kommt es, dass der Traum – oder die verdrängenden Kräfte, die in ihm am Werk sind – sich der kinematografischen Situation bemächtigen und sie benutzen. Entsprechend beschränkt sich die Patientin nicht darauf, ihrem Traum beizuwohnen, ohne daran teilzunehmen. Vielmehr schaut sie sich die Szene ab einem bestimmten Moment so an wie einen Film (oder als würde sich alles auf Postkarten abspielen).

Einerseits kann also die kinematografische Situation dank des Abstands zwischen Film und Realität im Traum genutzt werden, um bestimmte Identifikationen so abzuschwächen wie im eben beschriebenen Fall. Andererseits aber verdankt sich die emotionale Wirkungsmacht dieser Situation gerade auch der Möglichkeit zur Identifikation, die sie anbietet. Zahlreiche Fälle von *Kino-Phobie* verdanken sich gerade diesen Identifikationsprozessen.

Der folgende Fall ist dafür typisch.

Ein junger Mann, der an einer akuten Agoraphobie leidet, erzählt in der Analyse eine merkwürdige Geschichte. Seit einigen Jahren ist er verlobt. Die Verlobte erschien ihm zu dem Zeitpunkt, als er sich in sie verliebte, als ideale Frau, ausgestattet mit allen Gaben der Reinheit und geistigen Perfektion, die er sich nur wünschen konnte. Dann aber ereignete sich ein *sehr schwerwiegender* Zwischenfall, wie er sagte, der alle seine Illusionen zum Einsturz brachte. Er fühlt sich der jungen Frau zwar immer noch verbunden, hat sie gern und hegt auch weiterhin die Absicht, sie zu heiraten. Gleichzeitig aber ist er überzeugt, dass alles verloren und sie keinesfalls mehr die Frau ist, für die er sie hielt, was ihn zutiefst bekümmert.

Um welchen schwerwiegenden Zwischenfall es sich handelte, will er allerdings lange Zeit nicht preisgeben. Als er sich schließlich überwindet, erzählt er mir, dass die junge Frau, obwohl sie ihm versprochen hatte, niemals ins Kino zu gehen, ein- oder zweimal hingegangen sei, ihm dies aber verschwiegen habe.

Auf Anhieb war es mir völlig unmöglich, diese Geschichte zu verstehen, und es fiel mir auch noch schwer, nachdem der Patient zusätzliche Erklärungen geliefert hatte. Es zeigte sich, dass für ihn das Anschauen eines Films, in dem ja fast immer eine Liebesszene vorkommt, auf dasselbe hinausläuft wie das persönliche Erleben dieser Szene. Aus diesem Grund geht er selbst, von wenigen Ausnahmen abgesehen, seit Jahren nicht mehr ins Kino, weil es ihm scheint, als hintergehe er dabei seine Verlobte. Deshalb war der Kinobesuch seiner Verlobten für ihn auch so schwerwiegend und katastrophenhaft: Für ihn ist es, als habe sie sich hinter seinem Rücken mit einem anderen vergnügt.

Dieses seltsame Verhalten des Patienten steht in direktem Zusammenhang mit seiner Agoraphobie. In der Tat zeigte die Analyse, dass er es auf der Straße nicht vermeiden kann, die Frauen zu mustern, die ihm begegnen, und sich, wenn auch auf nebulöse und damit unbewusste Weise, in Fantasien zu verlieren, die von Abenteuern mit diesen Frauen handeln. Das starke Schuldgefühl, das daraus erwächst, überträgt sich in Panikattacken, die ihn lähmen. So sieht er sich gezwungen, fast immer zu Hause zu bleiben. Die Panikattacken befallen ihn insbesondere dann, wenn er auf der Straße Bekannte trifft, so als könnten ihn diese (und hier kommen paranoide Mechanismen ins Spiel) bei seinen fantasier-

ten Abenteuern ertappen. Ist er beispielsweise mit der Straßenbahn unterwegs, fühlt er sich ruhiger, wenn er eine ausländische Zeitung lesen kann, weil ihm scheint, dass ihn die Leute nun mit einem Ausländer verwechseln und ihn deshalb weniger beachten. Die seltenen Male, in denen er in den letzten Jahren das Kino besucht hat, wurde er jeweils von starken Panikattacken befallen. Nun erfasst ihn die Panik nur noch auf der Straße, aber auch das nur deshalb, weil er, während er problemlos ohne Kinobesuch auskommt, doch gelegentlich ausgehen muss.

Stellt man aber in Rechnung, dass die neurotische Angst stets von einem Schuldgefühl für Fantasien herrührt, die im Unbewussten erlebt und gemäß der Logik des Unbewussten von diesem als Realität behandelt werden, dann versteht man leicht, wie sich die kinematografische Situation ganz allgemein dazu eignet, die gleiche Angst auszulösen: Eben deshalb, weil die filmische Szene ebenfalls den Aspekt einer Fantasie mit Realitätswert besitzt.

Ich möchte zum Beleg zwei Fälle anführen.

Der erste ist der eines Arztes, der eines Abends, als er ins Kino ging, um sich *SPELLBOUND* [Alfred Hitchcock, USA 1945] anzusehen, plötzlich von akutem Unwohlsein befallen wurde. Er bemerkte eine halbseitige Lähmung seines Körpers und fühlte sich vorübergehend, als müsse er sterben. Er nahm an, dass das Unwohlsein von Problemen in Hirn oder Herz ausging. Entsprechend fürchtete er sich und ließ sich als Notfall in eine Klinik einweisen. Als er sich dort objektiven und genauen Untersuchungen unterzog, ließ sich jedoch kein organischer Sachverhalt finden, der die Symptome erklären konnte, obwohl sich der Anfall im Lauf einiger Stunden drei- oder viermal wiederholte. Man kam letztlich zum Schluss, dass die körperlichen Symptome auf psychogene Ursachen zurückzuführen waren und man sie als organische Entsprechungen zu einer Panikattacke betrachten müsse.

Der Patient war während vieler Jahre Vizedirektor einer Klinik gewesen. Nach dem Tod des Direktors hatte er sich um dessen Nachfolge beworben. Nachdem er die Klinik vorübergehend geleitet hatte, wurde das Direktorium jedoch einem Kollegen von auswärts übertragen. Voller Bitterkeit über diesen Entscheid, den er als Ungerechtigkeit empfand, musste er seine Stellung schließlich ganz aufgeben.

Die Geschichte, die im Film erzählt wird, ist der des Patienten ziemlich ähnlich. Auch hier wird der Direktor einer Klinik durch einen anderen, fähigeren Kollegen ersetzt und durch abenteuerliche Verwicklungen dazu gebracht, diesen umzubringen. Am Ende wird das Verbrechen aber aufgedeckt, und nachdem der Schuldige mit einem Revolver die Kollegin bedroht hat, die ihn zum Geständnis zwang und ihn gleich verraten wird, sieht er ein, dass er sich nicht wird retten können. Er richtet die Waffe gegen sich selbst und bringt sich um.

Die Panikattacke befahl den Patienten, kurz nachdem diese letzte Szene auf die Leinwand projiziert wurde.

Wir müssen also annehmen, dass sich der Patient mit der Figur des Films identifizierte. Auch er hatte zweifellos aggressive Regungen gegenüber demjenigen, der ihn aus einer ähnlichen Position verdrängt hatte, und man weiß, dass unsere aggressiven Impulse in unserem Unbewussten zu Mordfantasien werden können. In dem Moment, in dem sich auf der Leinwand der Mörder in einen Selbstmörder verwandelt und die Aggressivität, die nach außen gerichtet ist, sich gegen ihn selbst wendet (was im Film auf plastische Weise wiedergegeben wird, indem die Szene aus dem Blickwinkel des Bewaffneten aufgenommen ist, so dass man den Revolver sieht, wie er sich dreht, bis die Mündung sich auf die Zuschauer richtet und der Schuss fällt), in diesem Moment bezieht auch unser Patient, der auf dem Umweg über die Identifikation mit der Figur seine eigene Aggressivität noch einmal in ihrer ganzen Intensität erlebt, die von Schuldgefühlen generierte Aggression auf sich selbst, und Panik befällt ihn.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich der Patient, als er sich unwohl fühlte, nicht ins nächstgelegene Spital bringen ließ, sondern in die Klinik, in der er früher gearbeitet hatte. Auf diese Weise konnte er sich (wie er später nicht ohne eine gewisse Genugtuung konstatierte) wieder an dem Ort aufhalten, obwohl nur als Patient und nicht als Direktor, der ihm von Rechts wegen gebührte. Und er konnte die Ärzte und Pfleger um sich scharen, die ihn bei der Krankenvsiste begleitet hatten, als er noch die Funktion des Direktors ausübte.

Ein weiterer Zufall verdient Erwähnung. Der Film erzählt nicht nur den Sachverhalt, den wir eben zusammengefasst haben; er enthält auch, und diese Episode ist im Grunde wichtiger für die Handlung, die Geschichte eines Kranken, der sich einer speziellen psychoanalytischen Behandlung unterzieht, in deren Verlauf seine unbewussten Prozesse und traumatischen Kindheitserinnerungen ausgelotet werden. Möglicherweise ist dieses Element nicht ohne Bedeutung für die Wirkung, die der Film auf den Patienten ausübte, da es seine unterdrückten Aggressionen wieder aktivierte sowie das daraus folgende Schuldgefühl, das sich sodann als Angstzustand niederschlug.

Die psychoanalytische Erfahrung lehrt in der Tat, dass das Gespräch mit einem Patienten über seine Träume und ihre Deutung oder über Fehlleistungen oder die Mechanismen, die gewissen neurotischen Äußerungen bei anderen Analysanden zugrunde liegen – und damit ganz generell das Gespräch mit dem Patienten über die Psychologie des Unbewussten oder über Psychoanalyse – in ihm unbewusste Mechanismen in Bewegung setzt und ihn dazu bringt, Träume in Fülle hervorzubringen und ebenso Fehlleistungen sowie genuine neue und vorübergehende neurotische Symptome.

Ein anderer Fall betrifft einen Patienten, der an einer Angsthysterie leidet, aufgrund derer er in regelmäßigen Abständen von Scheinangstattacken befallen wird. Diese Attacken treten besonders häufig im Kino auf, speziell bei Kriegsszenen und noch spezifischer bei Kriegsszenen in exotischer Umgebung, ob sie nun in einem Dokumentarfilm oder in historischen oder fantastischen Filmen vorkommen (so befiel ihn eine besonders heftige Attacke bei *THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE* [Michael Curtiz, USA 1936]). Im fraglichen Zeitraum (1936–37) gab es besonders häufig Dokumentarfilme, die über den Konflikt zwischen Japan und China berichteten.

Der Patient hatte diese Anfälle nach dem Tod seines Vaters durch eine Angina pectoris zu entwickeln begonnen, so dass sich die Erklärung aufdrängte, es handle sich dabei um eine Form der Identifikation mit dem Vater, die auf Schuldgefühle wegen kindlicher Aggressionen gegen den Vater zurückgingen und dem Ödipuskomplex entsprangen. Tatsächlich legten viele Elemente seines Lebens den Schluss nahe, dass starke Überreste des Ödipuskomplexes in ihm nachwirkten.

Der Patient hatte eine Frau geheiratet, die älter war und aus seiner Sicht dem Typus «Mutter» entsprach. Zudem war es zur Heirat gekommen, nachdem er seine berufliche Stellung verbessert hatte, und zwar indem er die Stellung seines verstorbenen Vorgesetzten übernahm. Zu diesem Vorgesetzten unterhielt der Patient ein Verhältnis wie zu einem Vater, das von großer Zuneigung und Ergebenheit gekennzeichnet war. Die Analyse brachte allerdings zu Tage, dass dabei entfernt auch feindselige Regungen mitspielten und eine grundlegende Ambivalenz das Verhältnis prägte. Der Vorgesetzte hatte sich mit Gift, das er einer Tasse Tee beimischte, selbst das Leben genommen.

Die Analyse erzielte einen Durchbruch zur Heilung, als der Patient sich im Zusammenhang mit einem kürzlich erfolgten Anfall an einen Film erinnerte, den er einige Jahre zuvor gesehen hatte, *THE BITTER TEA OF GENERAL YEN* [Frank Capra, USA 1933], dessen Handlung im kriegsgeschüttelten China spielt.

Zwischen der Form des Selbstmords von General Yen und dem des Vorgesetzten bestand eine offenkundige Analogie: jenes Vorgesetzten, wohlgemerkt, der für den Patienten die Rolle eines Vaters eingenommen hatte und nach dessen Tod, von dem er indirekt profitierte, er die mütterliche Frau geheiratet hatte.

Im Anschluss an den Tod des realen Vaters hatte jeder Film, der im Unbewussten irgendwie mit jenem Film in Verbindung gebracht werden konnte, sei es, weil er das Element «Krieg» oder das Element «Exotik» aufwies, bei dem Patienten die Schuldgefühle für den Tod des Vorgesetzten (sowie des realen Vaters) wieder aufleben lassen und damit die Panikattacke ausgelöst.

Die Analyse dieser Situation brachte nicht nur die spezifischen, aufs Kino bezogenen Ängste zum Verschwinden. In dem Maße, wie sie es ermöglichte, den

Ödipuskomplex aufzulösen, beseitigte sie auch Stück für Stück den pathogenen Mechanismus, so dass der Patient von seiner Angsthysterie geheilt wurde.

Beide Fälle haben ihren Ursprung demnach in kinematografischen Situationen – der eine direkt, indem die Angstzustände durch den Film ausgelöst werden, der andere indirekt, insofern die Erinnerung an einen anderen Film im Unbewussten zum polarisierenden Kern bestimmter assoziativer Verbindungen wird.

Müssen wir deswegen zum Schluss kommen, dass die Filme die jeweiligen Neurosen verursacht haben? Offensichtlich nicht. Der Kinobesuch hat ganz einfach als auslösender Faktor gewirkt, dessen sich der pathogene Prozess bediente, um sich zu entwickeln oder um zutage zu treten. Viele andere zufällige Faktoren hätten dasselbe bewirken können.

Folgendes gilt jedoch spezifisch für das Kino: Das filmische Bild spricht mit besonderer Unmittelbarkeit zu unserem Unbewussten und das Unbewusste verfügt über eine besondere Resonanz auf filmische Bilder, und zwar aufgrund der Ähnlichkeit, die solche Bilder, so wie wir sie erleben – in ihrem Realitätscharakter, aber losgelöst und wie auf einer «anderen» Ebene –, mit unbewussten Fantasien aufweisen.

Dadurch rechtfertigen sich auch die Versuche, die vor kurzem in den USA unternommen wurden, gewisse kinematografische Situationen systematisch zu nutzen, um zur Abklärung und in kathartischer Weise auf Komplexe und unbewusste Konflikte von Neurotikern einzuwirken – auch wenn eine solche Methode noch zahlreiche praktische Probleme in sich birgt, die es für den Moment ratsam erscheinen lassen, es nur unter den größten Vorbehalten in Betracht zu ziehen, sie als Ersatz für die klassischen Methoden der Analyse zu verwenden oder auch nur in diese Methoden zu integrieren.

Die besondere Resonanz unseres Unbewussten auf die Sprache des Films dürfte zudem einer der wichtigsten Faktoren sein, die zur Verbreitung des Kinos beigetragen haben. Aus diesem Grund ist der Film in der modernen Zivilisation diejenige Kunstform geworden, die sich an die größten Menschenmassen richtet.

Außer Zweifel steht auch, dass der Erfolg oder Misserfolg eines Films zu einem guten Teil davon abhängt, inwiefern er durch seinen Plot oder durch alle technischen Mittel der Umsetzung die besonderen Prozesse des Unbewussten der Zuschauer in Gang zu bringen vermag. Damit stellt sich auch das praktische Problem, wie sich diese Zusammenhänge für die Entwicklung und Realisierung eines Films nutzen lassen. Dieses Problem übersteigt jedoch den Horizont unserer Betrachtung über die Beziehungen zwischen Kino und Psychoanalyse. Es fällt den Filmemachern zu, es in Angriff zu nehmen und zu lösen.

Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger

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 dargestellt 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 Kinosessel 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 Begehungen, 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 Traumscene 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 antisozialen 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 vereinbar 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 entschlüpfen. 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 Ausgliederens 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

Serge Lebovici

Psychoanalyse und Kino^{*}

Kaum ein Buch oder ein Artikel zum Film – und wir sprechen hier von den frühesten Texten, die entstanden, bevor die Psychoanalyse sich weit über die Bereiche der Psychologie und Therapie hinaus verbreitet hatte –, in denen die Begriffe Psychoanalyse und Kino nicht nebeneinander gestellt werden. Gleichwohl geht es in dieser Untersuchung nicht darum, dass ein Praktiker der Psychoanalyse, der übrigens in keiner Weise Spezialist für Filmologie ist, seine eigene Terminologie in eine Wissenschaft einführt, die gerade im Begriff ist, sich zu konstituieren. Die Tatsachen, mit denen sich die Psychoanalyse auseinandersetzt, gehören indes so unauflöslich zum Gegenstandsbereich einer konkreten Psychologie, dass die Frage zweifellos berechtigt ist, ob sie nicht das wissenschaftliche Verstehen der Filmologie bereichern könnten.

Unsere Studie, die nicht mehr erreichen will, als zu einem vertieften Nachdenken anzuregen, wird sich der Reihe nach auseinandersetzen

- mit dem Film selbst als Produkt von Menschen und als Material der Untersuchung;
- mit dem Zuschauer, seiner Haltung und seinen Reaktionen angesichts des Films sowie seinem weiteren Umgang mit den filmischen Inhalten.

1. Der Film als Untersuchungsgegenstand des Psychoanalytikers¹

Unseres Erachtens eignen sich die Filme der Surrealisten hervorragend als Ausgangsmaterial für eine filmologische Untersuchung durch die Psychoanalyse. Wie eng die historischen und konkreten Beziehungen zwischen Surrealismus

* [Anm. d. Hrsg.:] Ursprünglich erschienen unter dem Titel «Psychoanalyse et cinéma» in: *Revue internationale de filmologie* 7/8 (1949), S. 49–55.

1 Wir lassen hier den so genannt psychoanalytischen Film beiseite, d.h. den Film, dessen Geschichte mehr oder weniger von der Psychoanalyse inspiriert ist (z.B. *THE SEVENTH VEIL* [Compton Bennett, USA 1945], *SPELLBOUND* [Alfred Hitchcock, USA 1945]). Diese Filme, die aus den USA stammen und deren psychoanalytische Inspiration auf nur mehr oder weni

und Psychoanalyse waren, ist allgemein bekannt. Jedenfalls hätte sich der Surrealismus ohne die Entwicklung des Freudianismus nicht in der Form manifestiert, in der er sich ausgebildet hat. Die automatische Schreibweise, die Rolle des Traums und der Hang der Surrealisten zur Symbolik lassen keinen Zweifel daran, dass sie die eigentlichen Schöpfer genuin psychoanalytischer Filme sind. Die Emotionen, die manche dieser Filme auslösen, aber auch die Tatsache, dass sich ihr Publikum letztlich auf einige Eingeweihte beschränkte, zeigen uns, dass die Surrealisten über ein geradezu geniales Verständnis der Psychologie des Films verfügten, ihre Werke aber weit hinter ihren Ambitionen zurückblieben. In den surrealistischen Materialien, die Maurice Nadeau herausgegeben hat, findet man auf Seite 167 das Manifest, das die Gruppe 1931 aus Anlass von Buñuels Film *L'AGE D'OR* publizierte. «Meine Grundidee für das Drehbuch zu *L'AGE D'OR*, das ich gemeinsam mit Buñuel verfasste, bestand darin, die reine und geradlinige Verhaltensweise eines Menschen aufzuzeigen, der durch die niederträchtigen Ideale der Humanität hindurch die Liebe verfolgt», schreibt Salvador Dalí. Dies scheint uns die Ambition aller Filme zu sein: «Rechenschaft abzulegen über eine Verhaltensweise». Die Originalität des Ausdrucksmittels Film haben die Surrealisten genau gespürt, als sie sich der Ressourcen der Individualpsychologie bedienten, die sich bei der Traumforschung – auch der Traum ist ja eine Verhaltensweise – bewährt hatten. Wir werden im Folgenden zu zeigen versuchen, dass der Film ein Ausdrucksmittel ist, das dem Traumdenken sehr nahe steht. Die begrenzte Publikumswirksamkeit der surrealistischen Filme hatte allerdings genau damit zu tun, dass sie den Traum mitsamt seinen symbolischen Überbesetzungen buchstäblich imitieren wollten. Cocteau hat über *LE SANG D'UN POÈTE* (F 1930) gesagt, dass es sich bei diesem Film um «ein realistisches Dokument irrealer Ereignisse» handle. Er hat uns damit, wie uns scheint, eine hervorragende Definition von Film als solchem geliefert, die wir uns zu Eigen machen wollen, was ohne Zweifel im Sinne derjenigen ist, die selbst Filme produzieren und von der Nähe zwischen Film und Traum mehr oder weniger bewusst Zeugnis abgelegt haben.

In der Tat lässt sich der Film in jeder Hinsicht, in seiner Sprache und in den Figuren, die in ihm auftreten, unter dem Aspekt der Psychologie des Traums studieren.²

ger ernsthaftem Fundament gegründet, können nicht Gegenstand einer eigenständigen filmologischen Untersuchung sein.

- 2 Der Traum besteht, wie man weiß, aus einer mehr oder weniger zusammenhanglosen Abfolge von Bildern, die fast immer visueller Natur sind und seinen «manifesten Inhalt» darstellen. Freud hat gezeigt, dass dieser von einem «latenten Inhalt» getragen ist, der vor allem durch die so genannte «freie Assoziation» zu Tage gefördert werden kann, welche die Basis der psycho

Es scheint sich dabei um einen Aspekt zu handeln, der für den Film spezifisch ist und sich in anderen Kunstgattungen gar nicht findet. So lässt sich der Roman, unabhängig von seiner Erzählstruktur, nicht darauf reduzieren, ein Ausdrucksmittel zu sein, das an den Traum erinnert (selbst nicht bei den zeitgenössischen amerikanischen Schriftstellern, die den Roman nicht auf die Beschreibung eines einzelnen Helden oder einer bestimmten Atmosphäre einschränken, sondern eine Technik der Vielstimmigkeit benutzen und ruhelose Figuren eine Vielzahl von Situationen bestehen lassen). Dasselbe gilt für das Theater. Man braucht nicht bis zu den strikten Regeln der drei Einheiten zurückzugehen, welche die dramatische Handlung des klassischen Theaters bestimmten. Auch das moderne Theater präsentiert uns seine Figuren immer im abgeschlossenen Raum der Bühne, zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort. Gewiss kann uns das Theater, wie der Roman, zum Träumen bringen. Doch es bedient sich nicht der Ausdrucksmittel des Traums.

Im Gegensatz dazu scheint die Frage nach der eigenständigen Sprache des Films ohne Mühe Konturen zu gewinnen, wenn man sie im Licht unserer Erkenntnisse über den Traum stellt.³ Zunächst, und darin liegt der wesentlichste Aspekt, ist die Sprache des Kinos eine Sprache «in Bildern». Ebenso ist auch der Traum ein fast ausschließlich visuelles Phänomen. Aufgrund dessen bleibt seine Sprache in ihren Möglichkeiten außerordentlich beschränkt und weist für uns Erwachsene einen regressiven Charakter auf, der sie in die Nähe der Sprache der Kinder rückt. Nun muss man sich vorstellen, dass der Film – wie der Traum – kein Mittel kennt, abstrakte Ideen zum Ausdruck zu bringen, es sei denn auf dem Umweg über Bilder. Es gibt also keinen generellen Begriff von Gut oder Böse, sondern nur bestimmte Menschen, die man auf der Leinwand sehen und als gut oder böse bezeichnen kann. An dieser Stelle versteht man auch, weshalb die Surrealisten so sehr auf dem Wert von filmischen Symbolen bestanden. Zwar erklärt sich der Misserfolg ihrer Filme zweifellos aus dem Missbrauch der symbolischen Schreibweise, die bei den Surrealisten um ihrer selbst willen von Wert sein sollte. Ein vollkommenes Verständnis des symbolischen Denkens ist für den Filmologen aber unabdingbar, selbst für den Filmemacher. Wir wollen hier nicht vom symbolischen Verstehen nach einem konventionellen Deu-

analytischen Methode bildet. Die Beziehungen zwischen latentem und manifestem Trauminhalt sind komplex, und sie erklären sich durch diverse besondere Mechanismen, die unserem logischen Denken ganz fremd sind. Im Vordergrund stehen dabei die Verfahren der Umkehrung, Verdichtung, Verschiebung und Symbolisierung (vgl. dazu Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*).

3 Wir schulden an dieser Stelle Dr. Lubchanski Dank, der uns seine unveröffentlichte Studie über das Kino großzügig zur Verfügung gestellt hat.

tungsschlüssel sprechen; vielmehr sollte es darum gehen, die tatsächliche symbolische Aufladung bestimmter Bilder, die ihre affektive Bedeutung nur in gewissen Ausdrucksmitteln entfalten (etwa im Traum oder in der Kinderzeichnung), zu kennen. Auf diese Weise könnten wir die emotionale Wertigkeit bestimmter Filmbilder besser verstehen, denen ihrem objektiven Inhalt nach jeder affektive Gehalt abzugehen scheint.

Als visuelle Sprache ist der Film zudem gekennzeichnet durch die extreme Mobilität seiner Bilder. Wie im Traum sind sie weder durch zeitliche noch durch räumliche Bezüge, die logisch und konstant wären, miteinander verbunden. Die Bilder des Traumes sind *irrational*; sie folgen einander ohne kausale Verbindung. Sie sind verdichtet, «überdeterminiert». Auch folgt die Kamera nicht allen Bewegungen einer handelnden Person im Raum; sie beschränkt sich auf verschiedene, aufeinander folgende Aspekte. Sie geht von einer Person zur nächsten. Sie zeigt uns jemand erst im Gewühl der Menge, dann wieder in Großaufnahme. Auch die Umkehrung der Chronologie von Ereignissen ist eine Technik, die im Film oft genutzt wird. Und wir folgen der filmischen Handlung im Nacheinander von Bildern und Sequenzen, die nicht immer durch logische Bezüge verbunden sind, sondern bisweilen auch durch Bezüge der Metonymie oder der Imagination. Technische Mittel wie die Überblendung oder das «traveling», die Kamerafahrt – sind es nicht dieselben, die auch der Träumer benutzt? Der Zuschauer, und darauf werden wir noch zurückkommen, befindet sich vor den Bildern, die von der Kamera unter Umgehung der Gesetze von Zeit und Raum kombiniert wurden, in der gleichen Position wie vor den Bildern seines Traumes. Nichts wird erklärt. Oft legen die Bilder die Dinge nur nahe. Die Gedanken des Schauspielers erfasst man nur durch eine Geste, einen Ausdruck, eine indirekte Reaktion auf etwas, das er wahrgenommen hat.

Mit der Einführung des Tons hat sich dies nicht spürbar verändert. Im Übrigen hat sich die gesprochene Sprache, von seltenen Ausnahmen abgesehen, nahtlos in die gewohnte filmische Darstellungsweise eingefügt. Hintergrundmusik und die klangliche Suggestion durch Geräusche würden es durchaus erlauben, unseren Vergleich von Film und Traum weiter zu treiben: Hier tut sich der filmischen Technik ohne Zweifel ein nahezu unerforschtes Feld auf. Ton und Musik lassen sich in Bilder übersetzen, ebenso wie Geräusche oft einen Traum auslösen können (ohne aber dessen Inhalt zu erklären). Der Zeichentrickfilm hat sich diese Möglichkeiten auf mehr oder weniger glückliche Weise zu Nutze gemacht. Unserer Kenntnis nach hat man einige Zeit vor dem letzten Krieg einen ernsthaften technischen Versuch in diese Richtung unternommen, als man Mussorgskis «Nuit sur le Mont Chauve» verfilmte.

Alle klassischen Genres bieten ihrem Zuschauer traumartiges Material an. Das ließe sich leicht für den Abenteuerfilm oder den Detektivfilm zeigen, die den Jugendlichen oder Erwachsenen ein Entfliehen aus der realen Welt ermöglichen, im vulgären Sinne des Wortes <Traum>. Es gilt auch für die sentimentale Komödie, spielt sie doch ausgiebig in einer Welt, die nicht die reale ist und in der, wie schon oft konstatiert wurde, die Hausangestellten feine Kammerzofen sind, die Wohnungen außerordentlich luxuriös eingerichtet und die Telefone weiß! Zweifellos liegt es im Interesse des sozialen Konservatismus, den Zuschauer in diese mythische Welt eintauchen zu lassen, wo die Milliardäre zu allem Überfluss auch noch ihre Sekretärinnen heiraten. Gleichwohl darf man nicht vergessen, dass diese Filme die Zuschauer in die Zauberwelt ihrer Träume entführen, wo die Realität sie nicht mehr einschränkt. Sogar der Realismus hat im Film am Traum teil. Noch unter den alltäglichsten Gesten, die man uns zeigt, verbirgt sich in Wahrheit ein Spiel der Suggestionen, das unseren einfallsreichsten Träumereien einen Ort bietet. Wenn der Zeichentrickfilm den Erwachsenen so sehr gefällt, und zwar zweifellos mehr als den Kindern, so weil er an eine stark regressive und infantile Art des Denkens appelliert, die geprägt ist von gewalttätigen, sadomasochistischen Emotionen. Ihre Welt ist die der Trugbilder, in denen die Gesetze der Mechanik nicht mehr gelten. Es würde sich lohnen, eine veritable Psychoanalyse des Zeichentrickfilms, von Mickey bis Mathurin, zu entwickeln. Vielleicht würde sie das Abbild gewisser wettbewerbsorientierter sozialer Strukturen freilegen. Sie sollte aber nicht vergessen lassen, dass die Welt des Zeichentrickfilms den aggressiven Verhaltensweisen des Kindes entspricht, seiner Furcht vor Frustration und seiner Angst davor, von den Erwachsenen herumkommandiert zu werden. Wie das Kind, so auch die Maus oder das Vögelchen, diese oft so bedauernswerten Helden des Zeichentrickfilms, in denen das arme Tier von einer mächtigen und sadistisch veranlagten Bestie aufgefressen zu werden droht. Noch die Happy-Ends der Zeichentrickfilme wecken in uns ein fernes Echo kindlicher Träume, in denen wir stärker waren als die allmächtigen Erwachsenen.

Es würde sich lohnen, die Technik des Filmschauspielers unter demselben Gesichtspunkt zu untersuchen. Man hat uns viel erzählt von der großen Geduld und der minuziösen Disziplin, die vom Filmschauspieler gefordert werden und ihn zweifellos von den Protagonisten unserer Träume unterscheiden. Gleichwohl erscheint die Arbeit des Filmschauspielers dem Zuschauer zugleich nüchtern und verschwommen. Sie scheint nicht so durchgängig bestimmt zu sein von Worten und Gesten wie im Theater. Schon die Präsentation der Charaktere, die inmitten einer Menschenmenge auftreten, um dann isoliert und unter verschiedenen Blickpunkten zu erscheinen, ähnelt der Art und Weise, in der die Figuren unserer Träume sich zeigen.

2. Der Zuschauer und sein Verhältnis zur filmischen Produktion

Wenn es möglich ist, die filmische Ausdrucksweise mit dem Traum zu vergleichen, so scheint sich auch der Kinozuschauer in einer Position zu befinden, als würde er seinem eigenen Traum beiwohnen. Es ist an dieser Stelle zweifellos nützlich, sich die Situation des Träumers in Erinnerung zu rufen, die auch deshalb so besonders ist, weil sie bemerkenswerte Widersprüche umfasst. Auf der einen Seite ist der Traum eine Serie von Bildern, die dem Träumer als etwas erscheinen, das von außen kommt. Der Traum hat insofern den Charakter eines eigentlichen Spektakels, und oft kommt der Träumer gar nicht darin vor oder sieht sich in einer Szene nur als Teil der Menge. So schaut er seinem Traum einfach zu. Gleichwohl träumt er ihn zugleich als Subjekt, woher auch das Erstauen vieler Menschen, die keine Verantwortung für ihre Träume übernehmen wollen, rührt, wenn man sie darauf hinweist, dass sie letztlich selbst die Autoren dieser Träume sind.

Ebenso scheint uns, dass man den Zuschauer im Kino in zahlreichen Punkten mit dem Träumer vergleichen kann.⁴ Es ist ohne Zweifel bemerkenswert, dass das filmische Material leicht mit dem Material von Träumen gleichgesetzt wird. Ein häufiger Fehler während Analysesitzungen besteht übrigens darin, dass die Patienten von einem Film sprechen, aber einen Traum meinen. Die Filme, die man abends sieht, dienen oft als Grundlage der nächtlichen Träume oder der Träumereien, die den Schlaf vorbereiten. Es liegt also auf der Hand, dass der Psychoanalytiker über eine solide filmische Bildung verfügen muss! Der Träumer geht mit dem Film auf dieselbe Weise um wie mit den Ereignissen und Gefühlen, die seine Fantasmen nähren. Deshalb scheint uns die Feststellung wichtig, dass selbst bei Kindern der Film nicht ernsthaft für emotionale Schocks verantwortlich zeichnen kann. Gleichwohl haben uns, als ROMA, CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, I 1945) im Kino lief, zahlreiche Kinder von nächtlichen Angstzuständen nach dem Kinobesuch berichtet, die, so könnte man glauben, von der Darstellung der Folter des Widerstandskämpfers herrühren. Tatsächlich kann es sich aber nur um das auslösende Moment von Ängsten handeln, die ursprünglich von neuro-physiologischen Störungen oder von ganz und gar persönlichen und urtümlichen Phobien herrühren. Man muss demnach vorgefassten Ideen über die Rolle des Kinos bei Kindern misstrauen, was nicht heißt, dass Angst erregende Darstellungen nicht schädlich für sie sind.

4 Für diesen Teil unserer Studie stützen wir uns auf die filmologische Forschung, die Prof. Heuyer in seiner kinderpsychiatrischen Klinik durchgeführt hat.

In vielen Fällen könnte man sagen, dass der Zuschauer seinen Film ebenso wenig auswählt wie der Träumer seinen Traum (wobei wir natürlich weder die Auswirkung ökonomischer Notwendigkeiten vernachlässigen wollen noch die regelmäßigen Besucher von Studio-Kinos, die sich von ihrem Geschmack oder von Kritiken leiten lassen). Besonders offenkundig ist dies bei Kindern, die ein- bis zweimal pro Woche «ins Kino» gehen, d.h. in die Spielstätte ihres Quartiers, ohne darauf zu achten, was überhaupt läuft.

Die Rezeptionsbedingungen im Kino sind dieser merkwürdigen Passivität förderlich. Über die sehr speziellen Umstände der Filmvorführung ist schon alles gesagt worden. Die Dunkelheit im Saal trägt zum Nachlassen der psychischen Spannung bei. Sie isoliert den Zuschauer und entzieht ihm den kritischen Blick seiner Nachbarn. Das Weinen ist hier unendlich viel zulässiger als im Theater; die Dunkelheit gewährt nicht nur den Verliebten Schutz. Michotte van den Berck verweist in seinem Beitrag zur *Revue internationale de filmologie* No. 3/4 darauf, wie wichtig die Begrenzung der Leinwand ist, trägt sie doch dazu bei, die Räume voneinander und damit den Zuschauer von den projizierten Bildern zu trennen.** Diese sind flach, beweglich, mit Ton unterlegt und insgesamt sehr unreal.

Alle diese Besonderheiten des Kinosaals haben verschiedene Autoren zu Formulierungen verleitet, die etwas im Ungefähren verbleiben, und sicherlich kann man, wenn man es nicht allzu genau nimmt, in diesem Zusammenhang von «Hypnose» und von «affektiver Regression» sprechen. Wir wollen uns hier an die körperliche und psychische Entspannung halten, die so stark ist, dass ein Zuschauer auch einem Film folgen kann, der schon lange begonnen hat, und sich den Anfang anschauen, wenn er das Ende schon kennt. Vor diesem Hintergrund war es zweifellos gerechtfertigt, dass Mlle. Boutonier in ihrem Beitrag zur *Revue internationale de filmologie* No. 2 auf die grundsätzliche Passivität des Kinozuschauers hinwies. Es scheint uns allerdings nicht möglich, diese Meinung zu übernehmen. Der Träumer ist ebenso passiv angesichts seines Traums; nichtsdestoweniger ist er dessen Schöpfer. Ungeachtet der bestürzenden Passivität gewisser Jugendlicher, die jeden Tag, wenn nicht sogar mehrmals täglich ins Kino gehen und dort irgendwelche Produkte «verschlingen», ziehen wir den Begriff der «Empathie» vor, der für die angelsächsischen Psychoanalytiker einen gewissen Zustand der ungefähren psychischen Übereinstimmung

** [Anm. d. Hrsg.:] 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 Realitätscharakter der filmischen Projektion» in *Montage /AV* 12/1/03, S. 110-135.

mit anderen Menschen bezeichnet und der uns der Haltung des Kinozuschauers zu den filmischen Figuren sehr nahe zu kommen scheint.

Tatsächlich ist der Kinozuschauer nicht gänzlich passiv, seine Psyche schaltet sich aktiv in den Film ein. Mit Besorgnis erfüllen müssen uns eigentlich nur die Verzerrungen der Filme, die ein Zuschauer vornimmt. Sein Interesse wird durch die eigenen Anliegen geweckt. So konzentrierte ein Patient, der von der Idee besessen war, Medizin zu studieren, seine ganze Aufmerksamkeit auf die häufig auftretende Nebenfigur des Arztes. Und Kinder speisen ihr Gefühl der Verlassenheit oft aus Filmen, die sie gesehen haben. John Maddison berichtet in seinem Beitrag zur *Revue Internationale de filmologie* No. 3/4 von einem interessanten Experiment über die reduzierte Erinnerung an einen Film bei Afrikanern, wie sie Sellers nachweist.*** Die Aufmerksamkeit des Publikums schien einzig auf die Dinge gerichtet, die sich bewegten. So erinnerten sich alle an ein Huhn, das ganz kurz in der Ecke der Leinwand aufgetaucht war, wohingegen der Filmemacher sein Werk in mühevoller Arbeit Bild für Bild absuchen musste, um den Vogel überhaupt zu finden. So gesehen ist die Sicht des Zuschauers von den eigenen Interessen geleitet.

Gleichwohl ist die Psyche im Zustand der Entspannung starken Zwängen ausgesetzt, die vom Film ausgehen. Gewisse Techniken wie die Großaufnahme, die viel von den Mysterien des Affekts enthüllt, dürften sich dahingehend auswirken. Man müsste nicht nur die Wirkung des letzten Kusses untersuchen, sondern auch die des sprechenden Mundes, der Hand, die sich verkrampft, der Venen, die prall werden, usw.

Außerdem setzt sich diese ganze psychische Arbeit, die aus passiver Aufnahmebereitschaft, aber auch aus intentionaler Wahl besteht, nach der Vorführung fort. Der Zustand des Kinozuschauers, der wie betäubt aus dem Saal kommt, scheint uns sehr spezifisch, analog dem Halbschlaf eines Menschen, der sich weigert aufzuwachen, um die Traumepisoden in einer Art Tagtraum noch verlängern zu können. Im Übrigen haben wir schon darauf hingewiesen, wie oft Filme die Tagträume und Träume der Zuschauer nähren. Vielleicht liegen hier Möglichkeiten für eine eigentliche Psychotherapie durch den Film, die eine gewisse kathartische Befreiung erzielen könnte. Jedenfalls empfinden es Jugendliche so, die sich Abenteuerfilme anschauen und in den Stunden nach der Vorführung von nichts anderem sprechen und träumen als von Schlachten und heroischen Taten. Entgegen der herrschenden Meinung ist es demnach nicht ausgeschlossen, dass diese gewalttätigen Filme sich auch güns-

*** [Anm. d. Hrsg.:] John Maddison, Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs. In: *Revue internationale de filmologie* I, 3/4 (1948), S. 305-310.

tig auswirken, da sie allzu stark aufgestaute Energien der urbanen Jugend abführen können.

Aus all dem folgt, dass der Zuschauer im Kino sich einem Film-Traum mit doppelter Wirkungsmacht gegenüber sieht. Der Film ist ein Traum, und er liefert Material zum Träumen. Er ist, alles in allem, ein Traum, der uns träumen lässt. Mit diesen Eigenheiten haben sicherlich auch die Umstände der Filmaufnahme etwas zu tun, bei der die Kamera das Schauspiel letztlich wie ein allgegenwärtiges Auge registriert. Es besteht durchaus Anlass zu fragen, ob die Wirkung von Filmen, die den Kunstgriff benutzen, die Kamera zum Auge des Erzählers werden zu lassen, dieselbe bleibt, wie wir sie beschrieben haben.

Tatsächlich bieten die Wirkungen des Films dem Zuschauer zahlreiche Möglichkeiten an, vor allem im Bereich der Identifikation mit gewissen Szenen oder gewissen Episoden. Aus diesem Grund finden auch die Szenen des Verlassen-seins eine so tief gehende Resonanz bei Kindern und Jugendlichen. Die Identifikation mit den Figuren vollzieht sich auf dem doppelten Weg über die Identifikation mit dem Schauspieler als Held und mit der Rolle, die er spielt. Es ist leicht abzusehen, dass manche Jugendliche sich mit den Gangstern in den Filmen identifizieren werden, die sie sich anschauen. Auf den schädlichen Einfluss des Kinos schließen kann man daraus nicht; die Identifikation mit den Gangstern ist ein Widerschein des Zustands der Zuschauer, nicht dessen Ursache.⁵

So gesehen projiziert der Zuschauer seine eigenen Probleme auf den Film. (Gemeinsam mit Prof. Heuyer und Dr. Amado sind wir zum Schluss gekommen, dass unser filmologischer Fragenkatalog ausgezeichnetes Material für einen Charaktertest abgeben würde.) Man könnte in diesem Zusammenhang, wie in der Sprache der Psychoanalyse, von einem Prozess der Übertragung zwischen dem filmischen Spektakel und dem Zuschauer sprechen, der sicherlich begünstigt wird durch den Zustand der Empathie, den wir oben zu bestimmen versuchten. Diese Übertragung ist wesentlich individueller Natur, denn der Film ist kein kollektives Spektakel, sondern richtet sich an isolierte Individuen in der Dunkelheit des Saals. Eine Ausnahme müsste für das Lachen im Kino gemacht werden, auch wenn die Isolation des Zuschauers ohne Zweifel gewisse «Entladungen» begünstigt, die man sich bei Tageslicht weniger leicht gestatten würde.

Am Ende dieser Studie, deren fragmentarischen Charakter wir nicht verhehlen können, möchten wir zum Schluss kommen, dass die analytische Psycholo-

5 Soweit Lerneffekte festzustellen sind, betreffen sie in erster Linie gewisse Techniken des Verbrechens. Vgl. Heuyer und Lebovici, *Cinéma et troubles du caractère*, Vortrag beim ersten Kongress für Filmologie, Paris 1947.

gie in ihrer Anwendung auf den Film und seine Rezeptionssituation deren Verständnis erleichtern kann. Der Film richtet sich, so scheint uns, an die Tiefen der Psyche, deren Narzissmus, im mythologischen Sinne des Wortes, er schmeichelt. Eine solche psychoanalytische Untersuchung im Bereich der Filmologie erscheint nützlich, wenn man gewisse Wechselwirkungen zwischen filmischen und psychischen Gegebenheiten bedenkt. Der Film ist gebaut nach dem Vorbild unserer Psyche. Gerade auch aufgrund seiner gesellschaftlichen Relevanz wird er nicht ohne Wirkung auf sie bleiben. Doch es handelt sich um ein Forschungsgebiet, das nach vertieften Untersuchungen verlangt, denn hastige Interpretationen sind hier besonders riskant.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger

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 distanziere 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 Muttervorbild, 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

Jean Deprun

Kino und Übertragung

Neurose, Widerstand, Projektion

«Wenn Du mich nicht lieben kannst», sagt der naive Verliebte, «dann hilf mir wenigstens, gesund zu werden.» Doch war er nie krank. «Weiche mir aus», antwortet das Wesen, das er liebt. Wie aber soll man ihm ausweichen, solange man nicht geheilt ist? Der Verliebte müsste sich selbst ausweichen, diesem Bild ausweichen, das in ihm wohnt. Keine Hilfe weit und breit, weder innen noch außen.

Wie bei der Liebe scheint bei der Neurose jeder Ausweg versperrt. Ich weiche dem Leben aus, an dem ich leide, aber ich bin es selbst, der es unerträglich macht. Geduldig schafft die Neurose um sich herum das nämliche Unglück, das nämliche Scheitern, als dessen Opfer sie sich dann darstellt, und verheddert sich in dem Netz, das sie selber spinnt. Indem sie selbst diese Hindernisse aufrichtet, zwingt sie sich, in Wahnvorstellungen, Symptome und Träume zu flüchten. Einkesseln kann man sie nicht, schafft sie sich doch ohne Unterlass selbst ein feindseliges Außen, noch kann man sie zu fassen bekommen, verweigert sie sich doch grundsätzlich dem Leben und seinen Konflikten.

Was unternehmen für diesen Kranken, der sein Leiden so zärtlich liebt? Nichts, wenn er es denn wirklich liebt. Alles, wenn er das Leiden als Kehrseite des Glücks erlebt. Ich wähle niemals das Leiden um seiner selbst willen. Vielleicht habe ich auch gar nichts *gewählt*. Das Scheitern, das Leiden des Kranken sind ein Scheitern und ein Leiden nur für uns. Er sieht die Dinge anders als wir. Sucht er das Scheitern, dann nicht aus Geschmack an der Niederlage, sondern um ein Schuldgefühl zu lindern oder um seine Untätigkeit zu rechtfertigen. Er verfehlt das Glück, hat es aber unaufhörlich gesucht. Ein täuschendes Spiel des kranken Bewusstseins: Ganz Sklave des *Lustprinzips*, verweigert es die Anstrengung, das Warten und die Arbeit, und beruft sich auf sein Scheitern, um sich in den Traum flüchten zu können. Auf diese Weise erlangt der Neurotiker stets nur *etwas Zweitrangiges*. Doch ist dieses das höchste Gut, das ihm in seiner Schwäche erreichbar ist.

Handelt es sich tatsächlich um Schwäche? *Janet* vertritt diese Ansicht, ist für ihn doch der Neurotiker, verkümmert und kraftlos, wie er ist, buchstäblich ge-

schwächt in einem ökonomischen Sinn. Der Kranke reduziert seinen Lebensstil und verringert sein psychisches Budget. Enttäuscht über seine Einnahmen, schränkt er die Ausgaben ein, verzichtet auf jede Aktivität, verzehrt sich in fruchtlosen Versuchen, etwas zu tun. Wie *Spinoza* denkt *Janet* den Menschen in Begriffen von Stärke und Schwäche, von Vermögen und Unvermögen. Das Innere folgt dem Schicksal des Äußeren, die Untätigkeit zeigt den Tod der Kräfte an. Die Heilung bestünde, wenigstens theoretisch, nur aus einer Umverteilung meines Budgets: vorsichtigere *Ökonomie* des Handelns, *Tilgung* der alten Schulden. Energie verliert oder gewinnt man, man bewahrt sie nicht auf.

Das Universum von *Freud* ist stabiler. Hier verliert sich die Kraft niemals, sie verirrt sich allenfalls. Ein dunkler Damm hindert sie, nach außen abzufließen. Meine Kraft *ist da*, erkennbar an dem Duell, das ich mir mit mir selbst liefere; sie ist da, im Widerstand gegen mich. Ich werde sie den kindlichen Fixierungen und archaischen Regressionen entreißen müssen; ich werde sie zwingen müssen, dem Tageslicht und der Arbeit ins Gesicht zu sehen. Ich werde sie gleichsam auf die Welt bringen müssen. Verschworen gegen sich selbst, im Zwist mit mir, haben meine Fähigkeiten sich tot gestellt, meine Unfähigkeit imitiert. Alles war falsch, aber nichts verloren. Fernab von meinen Wegen verausgabte sich meine Kraft damit, diese neue chinesische Mauer zu errichten. Ich legte selbst Hand an, ich schaffte die Steine herbei. Ich werde sie weit von mir *werfen* müssen, um meine gelähmten Kräfte aus ihrer Blockade zu lösen.

Die Projektion im Hass und in der Übertragung

Es handelt sich hier sehr wohl um eine *Projektion*, aber diese Projektion ist *vielgestaltig*. Ich könnte meine eigenen Gefühle jemand anderem zuschreiben, ihn für meine Fehler verantwortlich machen. Ich könnte ihn mir als Urheber meiner Niederlagen vorstellen, in seiner Kraft die Entschuldigung für meine Schwäche sehen. So werde ich auf ihn das Bild meines Leidens projizieren. Ich werde ihn angreifen, im Glauben, mich zu verteidigen, ohne Erinnerung daran, dass ich die Schläge austeile. Auf diese Weise werde ich der namenlosen Angst entkommen, dem dunklen Wiederkäuen, zu dem mich das blockierte Spiel meiner Kräfte zwang. Ich werde angreifen, statt mich selbst anzugreifen. Ich werde mich dabei in erster Linie ein wenig glücklicher fühlen. Man kämpft schlecht in der Nacht; es tut gut, sich auf einen bestimmten Feind zu stürzen, einen, der deutlich sichtbar ist im Scheinwerferlicht des Hasses. Gänzlich verfangen in seinen ersten Misserfolgen, hat der Schüchterne keine Zeit zu hassen; er verübelt sich seine Fehler stattdessen selbst. Der Hass wird ihn scheinbar von sei-

nen Knebeln und Fesseln befreien. Er wird nicht mehr an seiner Aggression gegen sich selbst ersticken. Die Mauern seines Gefängnisses weichen zurück. Endlich hat er Platz für seinen Kampf. Die *Projektion verwandelt die Schüchternheit in Hass*. Endlich bringt sie meine Kräfte zur Welt.

Mehr als eine Atempause verschaffe ich mir damit nicht. Wie in der Erzählung von Poe schließen sich die beweglichen Mauern wieder um mich her. Ich werde jemand anderen beschuldigen, um meine Schuldgefühle umzulenken; aber andere Schuldgefühle, noch schwerere, werden auf diese Verleumdungen folgen. Ich werde noch heftigere Vorwürfe erheben, um den Rückfluss einer noch größeren Schuld abzuwenden. Ich habe die aggressive Wiederkehr meiner blockierten Kräfte nicht unterdrückt, sondern nur verzögert. Der Gegenstoß kommt von weiter her, schlägt aber auch stärker ein.

Ich hatte geglaubt, dass ich meine gefangenen/gelähmten Energien aus mir herausgeschleudert hätte. Nun aber sind sie auf mich zurück gestürzt. Ein infernalischer Kreislauf von Projektion und Hass. Je mehr ich hasse, sagt Baruk,¹ desto größer meine Tendenz, mich dafür zu bestrafen; indem es anwächst, gebiert mein Schuldgefühl neuen Hass. Im Extremfall endet diese Projektion im Delirium. Der Schüchterne gleitet in die Melancholie ab, von der Melancholie in den Verfolgungswahn. Das Alibi ist keine Übertragung.

Die analytische Kur erlaubt nur eine stabile Projektion. In ihr übertrage ich meine kindlichen Reaktionen auf den Analytiker. Vor diesem unerschütterlichen und gleichsam durchsichtigen Partner spiele ich die Konflikte durch, deren Auflösung mir damals ein Schock vorenthielt, die Dramen, deren Dekors ich wieder herstellte, indem ich sie *wiederholte*, im doppelten Sinn des Wortes. Ich verdiene mir damit meine ersten Sporen; ich lasse im Angesicht dieses wohlwollenden Vaters die Ansprüche eines frustrierten Kindes fallen. Ich gelange schließlich an die freie Luft und kann ohne Furcht weitergehen.

Filmische Übertragung, analytische Übertragung

Agieren kann man nur mit Dingen. Doch der Hass, die falsche Projektion, vermochten meine Komplexe nicht in Dinge umzuformen, mit denen ich hätte umgehen können. Kaum aus mir heraus verbannt, greift er meine Schuldgefühle auf seine Rechnung wieder auf. Es gelang mir nicht, sie zu bewältigen; ich blieb

1 Zum Hass als Beispiel einer misslungenen Projektion vgl. Henri Baruk, *Haines et délires de haine*, in *Révue Philosophique*; sowie Pierre Marie Félix Janet, *L'amour et la haine*, Paris 1930. Bei Janet ist der Hass eine Ausgeburt der Schwäche, bei Baruk eine des Schuldgefühls.

zu sehr in sie verstrickt; sie nahmen mich unter ihre Fuchtel und kehrten immer wieder ins Vaterhaus zurück. In der Übertragung entkomme ich endlich diesem Hin und Her. In der Übertragung geht die Projektion nur in eine Richtung, wie in einer Einbahnstraße. Das eisige, unpersönliche Auftreten des Analytikers, die Unerschütterlichkeit dieses unberührbaren Gegners, verhindern jede Umkehrung, bannen jede Spiegelung. Meine Augen sehen diesen Zeugen nie. Ich muss ihm meinen Rücken zuwenden; ich kann aus ihm keinen Rivalen machen, ihm nicht von Angesicht zu Angesicht gegenüberreten. Im Schutz seiner abwesenden Anwesenheit gelingt es mir endlich, mich zurück zu gewinnen.

In einer früheren Studie² haben wir zwei Formen der Identifikation einander gegenübergestellt, die eine gesund, die andere neurotisch. In der Neurose schaffe ich mir mein Modell im Über-Ich. Ich verharre in einem inneren Widerstand und identifiziere mich nur mit dem Schatten des Modells. So straft sich das Kind selbst und übernimmt dabei die Rolle des Vaters. Die filmische Identifikation, verwandt mit der Hypnose und dem Traum, siedelt sich auf halbem Weg zwischen beiden an. Ihrem äußeren *Rahmen* nach, der nachtähnlichen Situation der Filmvorführung, ist sie der magischen Beziehung des neurotischen Subjekts zu seiner Wahnvorstellung verwandt; dem *Inhalt* der Typen nach, die sich das Subjekt im Kino anverwandelt, ähnelt sie eher der fruchtbaren Ansteckung durch eine Geste und also der gesunden Identifikation. Kann das Kino nun, wie der Analytiker, die Wirkung psychischer Kräfte dazu verwenden, diese Wirkung selbst zu verunmöglichen? Die Identifikation des Kranken mit dem Arzt bietet in dieser Hinsicht die sicherste Garantie. Ist er geheilt, so «trägt» der Kranke, nach der schönen Formulierung von Lacan, «seinen Arzt in der Hosentasche mit sich fort». Diese Identifikation ist allerdings *Zeichen* der Heilung, nicht ihr *Mittel*. Sie setzt voraus, dass die *Übertragung* beendet ist. Sind die Verbindungen von Übertragung und Projektion erkannt, stellt sich das Problem in klareren Begriffen: Kann das Kino in seiner heutigen Form die Projektion von psychologischen Komplexen garantieren? Welcher Art wird diese Projektion sein?

Zwei Bedingungen müssen dafür erfüllt sein: Dass die Komplexe bildlich dargestellt sind, vertrieben aus dem dunklen Innersten der Seele, als *handhabbare* Gegenstände von außen präsentiert; und dass die Komplexe, aus mir heraus projiziert und installiert in einer Art Behandlungsraum, sich darin auflösen und ohne Wiederkehr verlieren. Jede Rückwirkung, jedes Hin und Her muss von diesem Ort verbannt sein. Der Hass offerierte mir einen verzerrten Wider-

schein, den ich sogleich auf eigene Rechnung übernahm. Die Übertragung verlangt mehr als solche Spiegelungen.

Die Haltung des Filmzuschauers, so glauben wir, genügt der ersten Bedingung und widerspricht der zweiten zumindest nicht gänzlich. Das filmische Bild bleibt trotz allem außerhalb von mir. Es verleiht meinen Träumen einen objektiven Körper, führt sie mir vor als allzu bekannte Fremde. Ich kann sie also von mir ablösen, sie als Gegenstände handhaben. Um sie zu bannen, reicht es, dass ich die Augen schließe. Waren sie zuvor in mir *präsent*, dann *repräsentiert* sie die Leinwand jetzt für mich. Ich weiß, mit wem ich es zu tun habe, ich schlage mich nicht mehr wie ein Blinder mit diesen Unbekannten, die sich in meinem Haus herumtreiben. Ich behandle sie von gleich zu gleich.

Filmische «Projektion» und «Projektion» im Sinne Freuds vermischen sich auf dieser Ebene. Früher waren mir meine Komplexe gegenwärtig, ohne dass ich das Recht hatte, sie zu erblicken; ich war ohne Unterlass mit Unbekannten konfrontiert. Die Leinwand verleiht ihnen einen Körper, setzt sie in eine Welt, die, um meine zu sein, *die* Welt schlechthin sein muss. Sie entkommen mir, und ich entkomme ihnen. Die Hände, die beim Bankett der Bestie auftragen, nehmen die Komplexe auf sich, die zuvor auf meinen Händen lasteten. Das filmische Bild fasziniert mich genug, um die Transfusion zu ermöglichen und ihm mein Bündel anzuvertrauen. Das Filmbild bleibt mir fremd genug, so dass ich verleugnen kann, was ich selbst hineinlege. Eine allzu intensive Faszination würde diese betrügerische Geste einer Hand verhindern, die leugnet, was sie geschenkt hat. Partiiell, wie sie ist, spielt die filmische Hypnose ihre Ambivalenz aus. Das Bild ist nicht gänzlich meines, aber es ist es in hinreichendem Maße, damit sich eine Projektion einstellt. Meinen Komplizen, das Traumbild, hielt ich noch auf Armeslänge. Es konnte mir nichts geben, mir aber auch nichts nehmen. Die Leinwand hingegen ist mehr als eine Komplizin: ein Partner; und auch mehr als ein Strohmann: ein Hehler. Ein wunderbarer Hehler, von dem ich niemals die Rückgabe meiner Einlagen verlangen werde; der sie mir aber, wenn ich dies verlange, für einige Stunden zurückgibt, für die Zeit, in der die Leinwand erstrahlt und wieder erlischt. Kann er sie aber ganz übernehmen? An diesem Punkt stellt sich erneut das Problem der Übertragung. Mehr als durch sein Bild wirkt der Analytiker durch die Situation, die durch seine Anwesenheit entsteht. Eine *Situation*, die von genügend Wohlwollen geprägt ist, um die Widerstände fallen und meine Komplexe zum Vorschein kommen zu lassen; *karg* genug auch, um mich zu zwingen, mich von selbst wieder in die Hand zu bekommen und von der Herrschaft des Lustprinzips zur Herrschaft des Realitätsprinzips zurückzukehren. Bin ich erst geheilt, werde ich mich ohne Bedauern vom Analytiker trennen.

Wir halten es weder für möglich noch für wünschenswert, dass die filmische Übertragung einen solchen Grad erreicht. Die *Identifikation*, welchen Typs auch immer, verhindert es, dass von der Kinoleinwand eine solche Befreiung ausgeht. Mit ihrer hypnotischen Wirkung schlägt sie mich in dauerhaften Bann, der über die Filmvorführung hinaus anhält und *sein* stummes Leben in mir fortführt. Insofern die Identifikation authentisch und bereichernd ist, verfeinert sie das allgemeine Schema meiner Gesten und meines Verhaltens. Diese Verfeinerung ist zweifelsohne mehr als eine Übertragung; zumindest verläuft sie in anderen Bahnen. Um eine Übertragung zu bewirken, müsste das filmische Bild nehmen, ohne zu geben, und dürfte in mir keine Spuren hinterlassen. Die filmische Identifikation bleibt oft unterhalb der Übertragung; bisweilen übersteigt sie diese auch. Demnach wiegen sich die beiden Mechanismen auf, ohne sich zu vermischen. Wir werden dem bald in einer weiteren Studie nachgehen.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger

Zu den Autoren

Jacques Aumont, Dr., Professor an der Université de la Sorbonne Nouvelle, Studienleiter an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Autor zahlreicher Aufsätze und Bücher, zuletzt *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (Paris: Pol 1999), *Les Théories des cinéastes* (Paris: Nathan, 2002), *Ingmar Bergman, «Mes films sont l'explication de mes images»* (Paris: Cahiers du cinéma 2003).

Joanna Barck, Kunstwissenschaftlerin; Studium der Philosophie und Orientalischen Kunstgeschichte; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kölner Forschungskolleg «Medien und kulturelle Kommunikation»; Dissertation zur Malerei im Film; Veröffentlichungen: *Das Kerkring-Triptychon von Jacob van Utrecht oder Die bürgerliche Säkularisierung mittelalterlicher Bildräume* (Frankfurt/M. 2001) sowie Aufsätze über das Gesicht im Film; Arbeitsschwerpunkte: visuelle Medien zwischen Film- und Kunstwissenschaft, Phänomenologie der Wahrnehmung.

Wolfgang Beilenhoff, Professor für Filmwissenschaft am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Seit 2002 Leiter des Teilprojekts «Das Gesicht im Film» im Forschungskolleg «Medien und kulturelle Kommunikation», Köln; Mitherausgeber von *Das Filmplakat* (Zürich/Berlin/New York 1995); Aufsätze zu Gedächtnisbildern, Robert Frank und zum sowjetischen Kino; Forschungsschwerpunkte: Massenmedien und Massenkultur, sowjetisches Kino, Experimentalfilm.

Jean Deprun, Philosoph, Schriftsteller und Übersetzer, studierte Ende der vierziger Jahre an der Ecole Normale Supérieure in Paris und besuchte neben den Seminaren von Jacques Lacan dort unter anderem die Vorlesungen von Maurice Merleau-Ponty, die er ausgehend von seinen Notizen 1968 in Buchform edierte. Zahlreiche editorische Arbeiten, Übersetzungen und Essays, unter anderem über «Sade als Philosophen».

Vinzenz Hediger, Prof. Dr., geb. 1969, Professor für Film- und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Autor von *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg: Schüren 2001); Mitherausgeber von *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmver-*

marktung (Marburg: Schüren 2004) und *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (Marburg: Schüren 2005).

Serge Lebovici (1915–2000), Professor für Psychologie an der Universität Paris (Bobigny), Präsident der internationalen Gesellschaft für Psychoanalyse und Präsident der internationalen Gesellschaft für Kinderpsychiatrie, gilt als führender Vertreter der Kinderpsychiatrie in Frankreich in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Zahlreiche Publikationen, u.a. *Les tics chez l'enfant* (Paris: PUF 1961), *La connaissance de l'enfant par la psychanalyse* (Paris: PUF 1970, gemeinsam mit Michel Soulé) und *Les sentiments de culpabilité chez l'enfant et chez l'adulte* (Paris: Hachette 1971).

Cesare Musatti (1897–1989), Mathematiker, Philosoph und Psychologe, gilt als wichtigster Vertreter der Gestaltpsychologie und der Psychoanalyse in Italien. Mitbegründer der Zeitschrift *Rivista di psicoanalisi*, zahlreiche Publikationen, u.a. *Analisi del concetto di realtà empirica* (Città di Castello: Il Solco 1926), *Trattato di psicoanalisi* (Turin: Boringhieri 1948) und *Psicoanalisi e vita contemporanea* (Turin: Boringhieri 1960)

Karl Sierek, Filmtheoretiker; Professor für Geschichte und Ästhetik der Medien an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; Gastprofessuren an der Universität Salzburg, der Freien Universität Berlin und der Université Nouvelle Sorbonne, Paris III; wissenschaftlicher Leiter des Béla Balázs-Instituts für Laufbildforschung in Wien. Bücher u.a.: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik* (Wien 1993); *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden* (Frankfurt/Main 1994); *Siegfried Bernfeld. Der Psychoanalytiker im Kino* (ed. gem. mit Barbara Eppensteiner; Frankfurt/M. 2000); *Lektüren zum Film 1: Wie Ninette zu ihrem Ausgang kam* (CD-Rom; Jena 2001); *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (ed. gem. mit Christa Blümlinger; Wien 2002).

montage/av 13/1/2004

Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Christine N. Brinckmann (Zürich/Berlin), Robin Curtis (Berlin), Jörg Frieß (Potsdam), Britta Hartmann (Berlin), Vinzenz Hediger (Bochum), Judith Keilbach (Berlin), Frank Kessler (Utrecht), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Bochum), Patrick Vonderau (Berlin), Hans J. Wulff (Kiel)

Gastherausgeber des Themenschwerpunktes «Gesicht im Film»: Joanna Barck (Köln) und Wolfgang Beilenhoff (Köln/Bochum)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20, *e-mail*: montage@snafu.de, www.montage-av.de
Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

Titel: PERSONA (Schweden 1966, Ingmar Bergman)

Bildnachweise: Filmmuseum Berlin – Stiftung Deutsche Kinemathek (Titel) und die Autoren

Preis: Zwei Hefte im Jahr. Abo € 22,- / SFr 39,60 / Studentenabo: € 18,50 / SFr 33,60; Einzelheft: € 12,80 / SFr 23,50.

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg, *Tel.:* 06421-63084 *Fax:* 06421-681190, *e-mail:* info@schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Gestaltung: Erik Schüssler

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, *e-mail:* ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2004

montage/av im praktischen Abo

montage/av erscheint zweimal im Jahr.

Jahresabo € 22,- / SFr 39,60; Studentenabo € 18,50 / SFr 33,60

Die Versandkosten sind im Abo-Preis enthalten.

Ich abonniere montage/av

Vorname _____
Nachname _____
PLZ und Ort _____
Unterschrift und Datum _____

Ich weiß, dass ich meine Abonnementbestellung binnen 14 Tagen schriftlich widerrufen kann. Zur Fristwahrung genügt die rechtzeitige Absendung des Widerrufs. Es zählt das Datum des Poststempels. Ich bestätige dies durch meine zweite Unterschrift.

Unterschrift und Datum _____