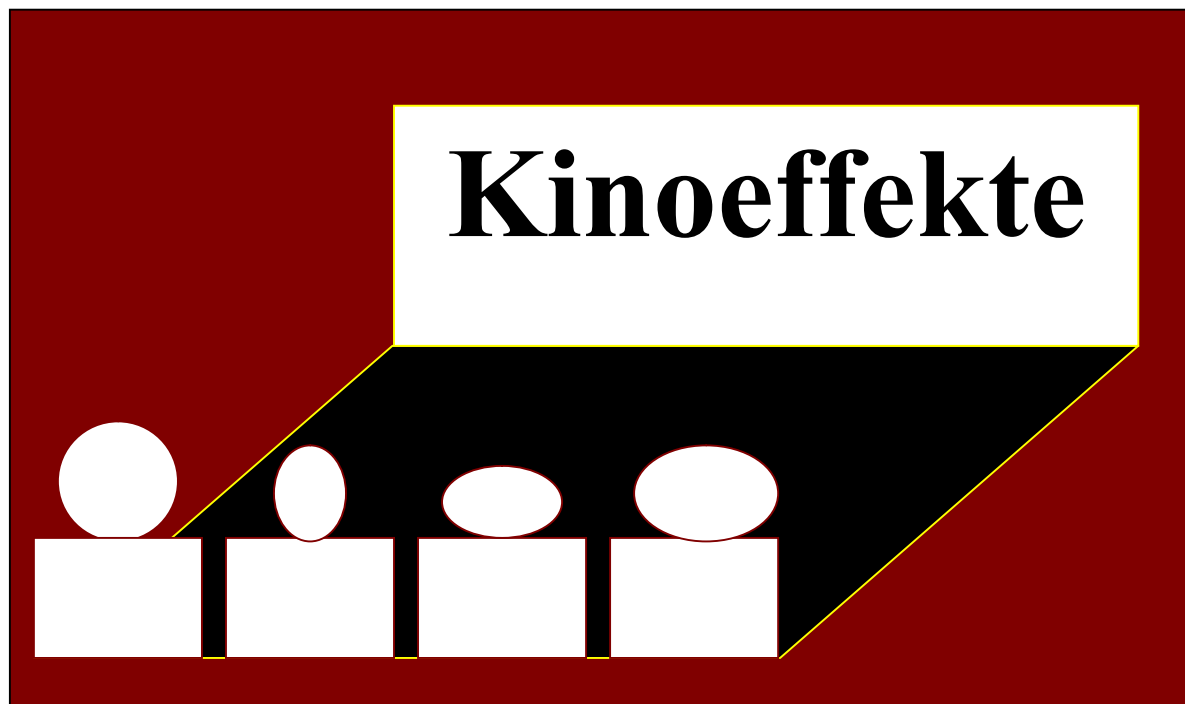


Leibniz Universität Hannover
Institut für Soziologie und Sozialpsychologie
Fachbereich: Sozialpsychologie
Erstprüfer: Janpeter Lohl
Zweitprüferin: Prof. Dr. Christine Morgenroth

Im Moore 21
30167 Hannover



Sozialpsychologische Überlegungen zur Filmwahrnehmung

Magisterarbeit von:

Gerlind M. Kirchhof

Selbständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Lage – Lippe, 05.01.2008

(Gerlind Kirchhof)

Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einleitung: Wenn Maschinen Geschichten erzählen</u>	1
1.1 <i>Die Gefahr meines Ansatzes: Eine Konstruktion aus vielen Teilen</i>	2
1.2 <i>Schritt für Schritt: Die Vorgehensweise</i>	4
1.3 <i>Die Einordnung meiner Arbeit in ihren theoretischen Bezugsrahmen</i>	6
1.4 <i>Wenn eine Maschine Handlungsmacht gewinnt</i>	8
1.5 <i>Der Vorteil der Kinosituation</i>	9
2. <u>Eine kurze Geschichte der Filmtheorie</u>	11
2.1 <i>Die Entwicklung von Kinotheorien</i>	11
2.2 <i>Schlüsselbegriffe der Filmtheorie</i>	14
2.3 <i>Kinoeffekte: Zwischen unbewusster Beeinflussung und kognitiver Aktivität</i>	16
3. <u>Wahrnehmungspsychologische Aspekte des Kinosettings</u>	18
3.1 <i>Die Voraussetzung von Wahrnehmungen</i>	18
3.1.1 <i>Das Sehen und der technische Hintergrund des Kinematographen</i>	19
3.1.2 <i>Das Hören und die Besonderheiten der Filmakustik</i>	22
3.2 <i>Synästhetische Reizpräsentation: Eine Besonderheit des Films</i>	25
4. <u>Die Filmwahrnehmung aus kognitionspsychologischer Sicht</u>	28
4.1 <i>Filmische Cues und kulturelle Muster</i>	28
4.2 <i>Spannung ohne Gefahr oder: Die Lust am Film</i>	31
5. <u>Das Filmsetting aus Sicht der Psychoanalyse</u>	35
5.1 <i>In Kommunikation mit dem Unbewussten</i>	35
5.2 <i>Übertragung und Regression</i>	37
5.3 <i>Die psychoökonomische Antwort auf die motorische Ruhigstellung</i>	40
6. <u>Subliminale und supraliminale Stimulation durch das bewegte Bild</u>	45
6.1 <i>Das Kino als Serientachistoskop</i>	46
6.2 <i>Die Erforschung subliminaler Wahrnehmungen</i>	47
6.3 <i>Der Film aus der Perspektive der subliminalen Wahrnehmungsforschung</i>	51
6.4 <i>Filmrezeption: Perception without awareness</i>	55
6.5 <i>Affekteinzug in das Selbst oder Affektanbindung an den Film</i>	57
7. <u>Irrwege der Wahrnehmungen: Der psychische Apparat</u>	62
7.1 <i>Der psychische Apparat nach Freud</i>	62
7.2 <i>Das computeranaloge Modell des psychischen Apparates nach Erdelyi</i>	66
7.3 <i>Das >Vorbewusste Processing System< nach Wolfgang Leuschner</i>	70
7.3.1 <i>Der Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus</i>	72
7.3.2 <i>Die Parallele zwischen dem VPS und dem deskriptiven Unbewussten</i>	73
7.3.3 <i>Der Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus als filternde Programmroutine</i>	74
7.3.4 <i>Separater Wahrnehmungseingang und separater Motilitätsausgang des VPS</i>	75
7.3.5 <i>Ein Beispiel für das VPS als autonome psychische Instanz</i>	77

7.4	<i>Filminhalte in der Selbststruktur und als unreflektierte Handlungen des Betrachters</i>	78
8.	<u>Erinnerung an die Realität – eine Illusion</u>	81
8.1	<i>Spurenzerfallstheorie in der Diskussion</i>	81
8.2	<i>Die dynamische Gedächtnistheorie</i>	83
8.3	<i>Vorhang auf! Der Kinorezipient und die Logik des Films</i>	89
8.4	<i>Deckerinnerungen: Filmrealitäten als Legende der Betrachter</i>	93
8.5	<i>Wirklichkeiten der Realitätsprüfung</i>	95
9.	<u>Zwischenfazit</u>	103
9.1	<i>Der Realitätseindruck in der Kinosituation</i>	103
9.2	<i>Die Regression des Betrachters in der Kinosituation</i>	104
9.3	<i>Das Kontinuum der Selbstzustände</i>	105
9.4	<i>Mein weiteres Vorgehen</i>	109
10.	<u>Die Affektregulation im Kinosetting – Vom Wiegenlied zum Pseudoholding</u>	111
10.1	<i>Die Lautsprache der frühen Mutter-Kind-Dyade</i>	112
10.2	<i>Affektregulation durch Musik</i>	113
10.3	<i>Musik als Sprache des Unbewussten</i>	116
10.4	<i>Der polymorphe Charakter der Musik</i>	119
10.4.1	<i>Musik zwischen Beruhigung und Bedrohung</i>	122
10.4.2	<i>Musik als gedankliche Berührung in der Einsamkeit des Zuschauers</i>	123
10.5	<i>Die Unmöglichkeit echter Resonanz der Filmmusik</i>	125
11.	<u>... was der Zuschauer mit nach Hause nehmen muss</u>	127
11.1	<i>Projektiven Identifizierung zum Kinosetting</i>	127
11.2	<i>Die Kraft hinter der Forderung</i>	130
11.3	<i>Ein mehrphasiges Modell der projektiven Identifizierung</i>	134
11.4	<i>Die introjektive Identifizierung</i>	140
11.4.1	<i>Die pathologische introjektive Identifizierung nach Thomas Plänkers</i>	141
11.5	<i>Die Projektionen des Films als Introjektionen des Betrachters</i>	144
11.5.1	<i>Auswirkungen der projizierten Introjektionen auf den Betrachter</i>	144
11.5.2	<i>Kinoeffekte der primären Ebene: Der Blick der Kamera wird zur Ichidentität</i>	147
11.5.3	<i>Kinoeffekt der sekundären Ebene: Die Filmfigur wird zu Ichidentität</i>	150
11.6	<i>... was der Zuschauer mit nach Hause nehmen muss</i>	152
12.	<u>Kinoeffekte</u>	154
12.1	<i>Affektbeeinflussung durch Filmmusik</i>	154
12.2	<i>Introjektive Identifizierungen: Kompensation der Kinosituation</i>	155
12.3	<i>Affektregulation und introjektive Identifizierung in Bezug zum Kontinuum der Selbstzustände</i>	156
12.4	<i>Die Beziehung zwischen dem Film und dem Betrachter</i>	156
12.5	<i>Positive Nutzungsmöglichkeiten von Kinofilmen?</i>	158
	<i>Literaturverzeichnis</i>	I

Anhang	<i>Wolfgang Leuschner: Was uns süchtig nach Filmbildern macht“ im Vergleich zu: „Kinoeffekte – Sozialpsychologische Überlegungen zur Filmwahrnehmung“</i>	X
--------	---	----------

Abbildungsverzeichnis

Abb.	Abbildungsüberschrift	Seite
1	Auf den Filmbetrachter einwirkende Wahrnehmungsreize.	26
2	Der subliminal präsentierte Stimulus.	48
3	Vogelartige Kreaturen die Hunde oder Schweine darstellen sollen.	48
4	Freie Assoziation: Haus und Hund nach Wellensittich - Stimulus.	49
5	Zwischen Regression und reifem Selbstzustand.	61
6	Der Weg der Wahrnehmung.	62
7	Erdelyis modifiziertes computeranaloges Modell des psychischen Apparates.	67
8	Reziprok gekoppelte Karten bei ähnlichen Inputs.	85
9	Der Betrachter zwischen Fiktion und Realität.	102
10	Das Kontinuum der Selbstzustände.	109

1. Einleitung: Wenn Maschinen Geschichten erzählen

Geschichten sind soziale Interaktion, Vermittlung von Wissen und Unterhaltung zugleich. Geschichten wurden früher üblicherweise von Menschen erzählt.

Die Erzählsituation von Geschichten hat sich heute grundlegend geändert. Sie ist seit der Erfindung des ersten Lichtspieltheaters bis zum Großkino technisiert, multimedial, vielleicht auf ihre Art wunderbar und vielleicht zugleich ein Stück weit unmenschlich geworden.

Wenn Menschen anderen Menschen Geschichten erzählen, spiegelt sich der begleitende Affekt in den Gesichtern realer Personen. Die Intonation wird je nach Atmosphäre und Stimmung zwischen Erzähler und Zuhörer angepasst, das soziale Miteinander steht im Vordergrund. Die Geschichte schreitet nicht technisch exakt voran, sie wird situationsabhängig unterbrochen, es können Erklärungen eingefügt werden oder sie wird beschleunigt.

Geschichten werden über Sprache vermittelt, es entstehen – und dies ist vielleicht der wichtigste Unterschied zum Kino – Bilder im Kopf der Zuhörer, in seiner Fantasie, durch seine Kreativität und Vorstellungskraft. Diese Bilder sind grundlegend seine eigenen, sie sind so farbintensiv, wie der Zuhörer es imaginiert, sie schreiten so rasch voran, wie der Zuhörer es verkraften kann, sie sind so detailliert, wie der Zuhörer sie sich erträumt.

Menschen die Geschichten erzählt haben, sind heute zu alt oder haben >keine Zeit< mehr. Das günstigere Kindermädchen ist der Fernseher und ein beliebtes gesellschaftliches Freizeitvergnügen ist das Kino. Die Besucherzahlen steigen, die Technik wird raffinierter, die Produktionen teurer, ein Ende dieser Entwicklung ist bisher nicht abzusehen.

Die Frage, welche Inhalte Filme auf der Ebene der Narration¹ und Darstellung aus psychologischer Perspektive vermitteln, wurde schon häufig gestellt. Daher gibt es relativ viele psychoanalytische und psychologische Betrachtungen zu *einzelnen* Film-Genres und zu *einzelnen* Filmen.

Mir geht es nicht um einzelne Filme oder einzelne Filmgattungen. Ich frage nicht nach pädagogisch wertvollen Inhalten oder den Auswirkungen von Gewaltdarstellungen im Kino, sondern stelle generell die Frage, welche Wirkung eine Narration mit fiktionalen² Inhalten durch das Zusammenspiel von Bild und Filmmusik auf den Betrachter entfaltet.

¹ Wenn ich von der Narration des Films spreche, beziehe ich mich auf die Bedeutung von „Narrative art“ als: [...] Richtung der zeitgenöss. Kunst, die in Form von Photosequenzen (oft mit begleitenden Texten) pointiert Geschichten erzählt [...].“ (Meyers Grosses Taschenlexikon; Mannheim, 1992; Bd. 15; S. 157).

² Wenn ich von fiktionalen Filmen spreche, meine ich Filme, welche von Geschehnissen berichten, „die völlig, oder in vielen Einzelheiten [...] erdichtet, nur angenommen [sind].“ (Brockhaus: Lexikon u. Wörterbuch in 5 Bänden; Wiesbaden 1991; Bd. 2; S. 163).

Es handelt sich um eine Betrachtungsebene, die gerade durch die hohe Frequentierung des Kinos in der gegenwärtigen Gesellschaft Bedeutung gewinnt. Diese Perspektive betrifft das Erleben eines Betrachters in und durch die Kinosituation, welcher im abgedunkelten Raum in eine *Beziehung* zu der Projektion auf der Leinwand eintritt. Mein Untersuchungsgegenstand ist das Erträumte und durch den Film entstehende Imaginäre *zwischen* dem Film und dem Betrachter. Ich habe es Kinoeffekt genannt.

1.1. Die Gefahr meines Ansatzes: Eine Konstruktion aus vielen Teilen

Meine Arbeit enthält kognitions- und wahrnehmungspsychologische Bestandteile sowie Aspekte der klassischen Psychoanalyse, neuropsychanalytische und objektbeziehungs-theoretische Ansätze und Überlegungen der Schule Melanie Kleins. Als Anregung für die Art und Weise der Nutzung psychoanalytischer Begriffe für die Filmanalyse dienen mir u.a. Gedanken von Christian Metz, welche bei ihm jedoch auf der Grundlage der Psychoanalyse Lacans beruhen.

Diese Mischung ist meines Erachtens sowohl die Stärke, als auch die Schwäche meines Ansatzes. Eine Schwäche stellt sie dar, weil ich bei der Arbeit ständig der Gefahr ausgesetzt war, die verschiedenen Begrifflichkeiten, die in den verschiedenen Forschungsrichtungen oftmals unterschiedliche Bedeutungen haben, aus dem Kontext zu reißen und sie damit unwahr wiederzugeben. Abhilfe konnte ich hier nur schaffen, indem ich die Nutzung der Begrifflichkeiten sorgfältig und kontextbezogen abwägte.

Eine Stärke ist es jedoch, weil die unterschiedlichen Forschungsansätze verschiedene, sehr interessante Nutzungsmöglichkeiten für meinen Gegenstand, die Kinoeffekte, bieten.

Wenn es gegenwärtig möglich wäre, von *der* Psychologie und *der* Psychoanalyse zu sprechen, hätte mir die Arbeit bedeutend weniger theoretische Schwierigkeiten bereitet – ich denke aber, dass ich zugleich eine geringere Anzahl fruchtbarer Ideen hätte nutzen können. Hätte ich es nicht gewagt, die Begrifflichkeiten, wenn es m.E. wissenschaftlich vertretbar war, zu verallgemeinern, wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Die aus meiner Sicht höchste Gefahr bei meiner Suche nach gedanklichem Halt liegt in dem Versuch, über eine eher naturwissenschaftlich geprägte Herangehensweise, mittels wahrnehmungspsychologischer, kognitiver und neurobiologischer Theorien, den Weg zu einer psychoanalytischen Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes zu finden.

Dieser Versuch ist in seinem Ansatz in Frage zu stellen: „Fast beunruhigend ist aber der Status psychoanalytischer Theorien, die klinische Erfahrungen auf erklärable Konstrukte

zurückführen. [...] einzelne Theorieansätze sind auch mit den Erkenntnissen anderer Disziplinen kaum mehr kompatibel.“³ Die grundlegende Frage, ob die von mir heran-gezogenen Theorien anderer Disziplinen mit der Psychoanalyse kompatibel sein können, haben glücklicherweise Andere gelöst: Das Ergebnis verschiedener Forscher, die sich mit dem Thema auseinandergesetzt haben ist, dass die Psychoanalyse gerade die Ergebnisse der Naturwissenschaften (z.B. Entwicklungsbiologie, Neurophysiologie, u.a.m.), der Kognitions- und der Entwicklungspsychologie nicht unberücksichtigt lassen kann.⁴ Dabei sind die sich erschließenden theoretischen Parallelen kritisch zu betrachten und die Begrifflichkeiten sorgfältig abzugleichen, um die Psychologie nicht in moderne Mystik zu überführen oder das Potenzial der Psychoanalyse nicht in einem materialistischen Ansatz zu ersticken.

Ich habe die neurobiologischen und die verschiedenen psychologischen Theorien in der Darstellung von der Psychoanalyse getrennt und an den Anfang meiner Arbeit gestellt. Auf diese Weise kann ich mit ihrer Hilfe einen Einblick in die Kinosituation vermitteln und Beispiele suggestiver und wahrnehmungslenkender Mechanismen erläutern, welche mir für eine Erfassung der Bewusstseinsfunktionen des Betrachters aus psychoanalytischer Sicht bedeutsam zu sein erscheinen.

Die psychoanalytischen Überlegungen werden hierdurch nicht erstickt, sondern können in ihrer Dynamik auf psychologische Mechanismen zurückgeführt und naturwissenschaftlich angebunden werden. Ihr Potenzial können sie durch mögliche Erweiterungen und eine differenzierte Erfassung der intrapsychischen Abläufe entfalten.

Bei der Nutzung und Übertragung grundlegender Begrifflichkeiten verschiedener psychoanalytischer Schulen auf einen Gegenstand konnte ich feststellen, dass die Begrifflichkeiten nicht nur Unterschiede aufweisen, sondern glücklicherweise auch starke Gemeinsamkeiten haben. Die scheinbar elementaren Unterschiede bestehen in Wirklichkeit oft nur in Nuancierungen, sodass sie meines Erachtens für einen allgemeineren Sinn auch allgemeiner angewendet werden können.

Der Kineffekt, wie ich ihn konstruiert habe, ist kein Gegenstand nur einer Ausrichtung. Er lebt von seiner Vielschichtigkeit, von der Beleuchtung aus diversen Richtungen. Ich versuche die mir gewinnbringend erscheinenden Ansätze zu nutzen und erlaube mir, sie an den mir

³ Mertens, Wolfgang: Aspekte der psychoanalytischen Gedächtnistheorie; in: Leuzinger-Bohleber, Mertens (Hg.): Erinnerung von Wirklichkeiten – Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog; Band 1; Stuttgart 1998; S. 48-130; S.49.

⁴ Vgl. Leuzinger-Bohleber, Pfeiffer: Erinnern in der Übertragung – Vergangenheit in der Gegenwart?; aus: Bohleber (Hg): Psyche; 52. Jahrg., Heft 9/10; Stuttgart 1998, S. 885; vgl. Mertens: Gedächtnistheorie, S. 50-51; vgl. Schore, Allan: Affektregulation und die Reorganisation des Selbst; Stuttgart 2007, S. 27.

möglich scheinenden Stellen zu verknüpfen. Das Resultat ist eine theoretische Konstruktion der Kineffekte, welche in Wirklichkeit nur aufzeigt, an welchen Stellen weitergearbeitet werden könnte.

Ich musste mich mir selbst gegenüber dem Vorwurf der Oberflächlichkeit der einzelnen Perspektiven stellen, welche ich mit dem Ziel der kombinierten Anwendung jeweils verkürzt dargestellt habe. Ich bin der Ansicht, dass meine Vorgehensweise im Sinne meines Ziels gerechtfertigt ist und dass gerade die Verbindung der Einzelelemente die durch die verkürzte Darstellung sich einschleichende Vereinfachung der einzelnen Forschungsrichtungen aufwiegt: Es entstand ein Ganzes, das mehr ist, als nur die Summe seiner Teile.

1.2. Schritt für Schritt: Die Vorgehensweise

1. Einleitung
2. Zuerst werde ich eine kurze Skizzierung der Denkansätze der psychoanalytischen Filmtheorie durchführen, um dem Leser einen Einblick in einen nicht allgemein bekannten Wissenschaftsbereich zu geben und meine Arbeit im theoretischen Rahmen zu verorten.
3. Zu Beginn meiner Überlegungen bezüglich der Kineffekte werde ich die wahrnehmungspsychologischen Aspekte des Kinosettings betrachten und die technischen Eigenheiten der Optik und Akustik in Korrespondenz mit einigen biologischen Eigenheiten des Seh- und Hörsinnes erfassen. Durch die synästhetische Reizkopplung hat das Kino erstaunliche Möglichkeiten der Beeinflussung des Wahrnehmungseindrucks.
4. Danach richte ich meinen Blick auf die kognitionspsychologische Perspektive der Filmwahrnehmung. Geprägt durch kulturelle Muster und über leicht zu verstehende Grobstrukturen vermittelt, entsteht ein individueller Film *im* Betrachter, welcher gezielt wahrnehmungslenkenden Mechanismen des Films *auf der Leinwand* unterliegt. Der Anreiz des Kinos kann aus dieser Perspektive als eine durch kognitive Situationsbeherrschung ausgelöste Freude des Betrachters an der Spannung des Films beschrieben werden.
5. Nun wende ich mich der psychoanalytischen Betrachtung der Kinosituation zu. In einer ersten Skizzierung halte ich das Unbewusste als den ausschlaggebenden Faktor der Kommunikation zwischen dem Betrachter und dem Medium fest und erfasse eine durch die spezifische Art der Präsentation vermittelte regressive Übertragungssituation des Betrachters zum Film. Ich werde zunächst vor allem psychoökonomische Überlegungen

nutzen, um die Auswirkungen der motorischen Ruhigstellung des Rezipienten im Kino als Überbesetzung innerer Repräsentanzen beschreiben zu können.

6. Die technische Besonderheit des Kinos ist vor allem das bewegte Bild, eine Eigenschaft, welche nach Wolfgang Leuschner eine Beschreibung des Kinematographen⁵ als >Serientachistoskop<⁶ rechtfertigt. Filminhalte werden zu einem nicht unerheblichen Anteil im subliminalen Bereich wahrgenommen und können sich so in die vorbewussten und unbewussten Wahrnehmungen des Betrachters einschleichen. Die Überbesetzung innerer Repräsentanzen erfährt als Affektaktivierung Anbindungen an Filminhalte.
7. Der Weg von Wahrnehmungen im psychischen Apparat soll nun detaillierter betrachtet werden. In diesem Rahmen will ich ein Theorieelement Leuschners einführen, welcher in aktueller Auseinandersetzung mit der Filmwahrnehmung und empirischer Forschung zum Traum die Idee eines „Vorbewussten Processing Systems“⁷ entwickelt. Vorbewusst ablaufende dissoziative und reassoziative Mechanismen erhalten Bedeutung für jede Wahrnehmung, auch für den Film. Wahrnehmungen können nicht nur *bewusst* wahrgenommen und *bewusst* motorisch ausgedrückt werden, sondern auch am Bewusstsein vorbei prozessiert werden und sich automatisch, unwillkürlich und nicht willentlich ausprägen.
8. Wahrnehmungen sind durch Erinnerungen geprägt und werden selbst zu Erinnerungen. Über die dynamische Gedächtnistheorie können nicht nur *psychische* Einschreibungen bewusster, vorbewusster und unbewusster Wahrnehmungen beschrieben werden, sondern das Gedächtnis erhält auch als *physische* Inkorporation von Erfahrungen Bedeutung. Die Möglichkeit einer intrapsychischen Realitätsprüfung der Filminhalte durch den Filmbetrachter steht der als lustvoll erfahrbaren Nutzungsmöglichkeit von Filmen als Deck-erinnerungen für ungeliebte Ereignisse und Erfahrungen gegenüber.
9. Die Beziehung zwischen dem Rezipienten und dem Film ist m.E. ein dynamischer Faktor des Kinosettings, der in den verschiedenen Theorien implizit oder explizit vorhanden ist. Ich denke, dass sie sich als ein *Prozess*, oder *Kontinuum* in den Relationen zwischen Realität bzw. Fiktion und Regression bzw. reifen Selbstmodi erfassen und darstellen lässt. In meinem Zwischenfazit werde ich daher die ermittelten Ergebnisse zu einem Schaubild zusammenfassen, welches den Selbstzustand des Filmbetrachters in einem Kontinuum

⁵ Kinematograph / Kinematoskop: „der erste Apparat zur Aufnahme und Wiedergabe bewegter Bilder.“ (Brockhaus, Bd. 3, S. 142). Kinematographie: „Gesamtheit der Verfahren zur (photograph.) Aufnahme und Wiedergabe von Bewegungsabläufen.“ (Meyers Lexikon; Bd. 11; 1993; S. 285).

⁶ Vgl. Leuschner, Wolfgang: Zerhackte Wahrnehmungen : Zur technischen Produktion suggestiver Wirkungen des Films; aus: Bohleber, Werner (Hg.): Psyche; Stuttgart 2004, S.653.

⁷ Leuschner, Hau, Fischmann: Die akustische Beeinflussbarkeit von Träumen; Psychoanalytische Beiträge aus dem Sigmund-Freud-Institut; Bd. 3; Tübingen 2000, S.34.

von distanzierten, reflektierten und psychisch reifen Prozessen sowie homöostatisch verschmolzenen, unreflektierten und regressiven Mechanismen erfasst. Dieses Kontinuum der Selbstzustände soll der Ausgangspunkt für meine weiterführenden Überlegungen sein.

10. Da die Affektaktivierung einen nicht unerheblichen Anteil der typischen Kinosituation auszumachen scheint, werde ich die Möglichkeiten der Affektregulation für den Rezipienten beleuchten. Diesbezüglich sind stützende und resonanzgebende Eigenschaften der Filmmusik als Angebote und Hilfestellungen zur Affektregulierung und Affektlenkung seitens des Films eine Betrachtung wert.
11. Der homöostatische Zustand des Betrachters mit dem Kinofilm provoziert intrapsychische Effekte, welche über den Begriff der projektiven Identifizierung als Eindringen von Filminhalten in das Selbst des Betrachters beschrieben werden können. Filme haben ein stark manipulatives Potenzial, welches nur für ein stabil entwickeltes Selbst durch ausreichende Gegenerfahrungen abgeschwächt werden kann.
12. Das Fazit: Filme erschaffen eine Realitätsillusion, welche bewusstseinsverändernde und damit zukunftsverändernde Auswirkungen durch die imaginative und suggestive Kraft der synästhetischen Wirkung des Films auf den Betrachter entfalten. Eine Auswirkung dieser Illusion könnte eine über den Film hinausgehende passiv-regressive Lebenshaltung in omnipotent-narzisstischer Selbstkonstruktion sein. Denn dies ist die Haltung und der Eindruck, die tatsächlich in *jedem* Film wiederholt werden und die damit das Potenzial psychischer und physischer Inkorporation aufweisen. Zudem haben die Affekte und Erinnerungen trennenden Mechanismen des Films durchaus pathologischen Charakter, welche die positiven Nutzungsmöglichkeiten erzählter Geschichten zumindest teilweise aufheben.

1.3. Die Einordnung meiner Arbeit in ihren theoretischen Bezugsrahmen

M.E. sind die Prozesse der Beziehung zwischen Betrachter und Film untrennbar zwischen aktivem, kognitivem Interpretieren des Filminhaltes *durch den Betrachter* und der Beeinflussung des Unbewussten *durch den Film* verwoben.

Ich habe mich in meinem ersten Teil, durch Christian Metz Ausführungen zum „Fiktionalen Film“⁸ anregen lassen, welcher zu dem Schluss kommt, dass das eigentlich Fiktive mit dem real existierenden und dennoch auf vorderer Ebene ebenfalls fiktiven Film zu realer Existenz verschmilzt und selbst Realität wird. Ein komplexes Spiel verschiedener Wirklichkeiten

⁸ Metz, Christian: Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung; in: Mitscherlich -Nielsen, Margarete (Hg.): Psyche; 49. Jg., Heft 11; Stuttgart 1994; S. 1004-1046.

entsteht, welches bewusster Reflexion nicht oder nur schwer zugänglich ist.⁹ Ich stütze mich in meinen Ausführungen jedoch verstärkt auf die klassische Psychoanalyse Freuds sowie neuere Theorien von Wolfgang Ieuschner¹⁰ und Matthew Hugh Erdelyi¹¹. Sie sind aktueller und meinem theoretischen Bezugsrahmen der vorhergehenden und folgenden Teile näher gelegen, als die von Metz genutzte Lacansche Psychoanalyse. Ich werde den von mir abgeleiteten Thesen teilweise (und wenn es nicht ihren kontextbezogenen Sinn verfälscht) Zitate von Metz gegenüberstellen. Hierdurch werden die Analogien schnell ersichtlich. Dies ist m.E. in einem allgemein gehaltenen Bereich möglich, da auch die Lacansche Psychoanalyse ihre Grundlagen aus Freuds Texten bezieht, sich sogar als „>Rückkehr zu Freud<“ begreift.¹²

In meinem zweiten Abschnitt (ab Kapitel 11) gehe ich einen anderen Weg, als er mir durch bereits bestehende Filmtheorien vorgezeichnet wurde. Ich werde die Filmmusik in ihrer möglicherweise affektregulierenden Wirkung näher betrachten. Dies ist ein Aspekt, den ich in keinem der von mir hinzugezogenen Filmtheorien auffinden konnte. Eine mögliche Ursache ist, dass Filme eher durch ihre Bilder bestechen als durch die Musik.

Dennoch bin ich der Ansicht, dass der Filmmusik eine nicht unerheblich affektive Wirkung zukommt; ich beziehe mich daher auf allgemeine psychoanalytische Betrachtungen zur Musik, um diese auf die Filmmusik zu übertragen.

Des weiteren werde ich das Konzept der projektiven Identifizierung nutzen, welches ich ebenfalls in keiner Filmtheorie vorgefunden habe. Melanie Klein gehört der englischen Schule der Psychoanalyse an, daher ist die meines Wissens fehlende Verbindung zu der eine lange Zeit französisch dominierten Filmologie und Filmanalyse wenig verwunderlich. Dennoch halte ich Kleins Konzept aufgrund der möglichen prägnanten Erfassung der Tiefe des Wirkmechanismus für eine sehr fruchtbare Sichtweise auf die Kineffekte.

Konzeptuell ist meine Arbeit daher keiner theoretischen Ausrichtung zuzuschreiben. Ich betone die intersubjektiven Prozesse der Kinosituation, welche nach meinem Verständnis der Psychologie und Psychoanalyse zuletzt immer zu intrapsychischen Prozessen transformiert werden. Zudem versuche ich, sowohl den Realitätseindruck angemessen darzustellen, als auch den Mechanismen der Regression und Identifikation mit dem Film auf die Spur zu kommen.

⁹ Vgl. ebd.; S.116.

¹⁰ Verschiedene Veröffentlichungen zwischen 1998-2004.

¹¹ Veröffentlichungen 1985 und 1996.

¹² Vgl. Mertens: Geschichte und Methoden; S. 26.

1.4. Wenn eine Maschine Handlungsmacht gewinnt

Wie kann eine Betrachtung über etwas stattfinden, was keine reale Existenz zu haben scheint, da es auf der imaginären, unbewussten Ebene abläuft? Die Schwierigkeiten scheinen paradigmatisch für den Untersuchungsgegenstand an sich zu sein, denn der Kineffekt erhält sein Potenzial, *weil* er nicht bewusst ist. Erst wenn der Film ein konkretes Objekt wird, können die Prozesse anhand ihrer konkreten Auswirkungen benannt werden. Ein konkretes Objekt wird er jedoch erst, wenn ein einzelner Film oder ein einzelnes Genre gemeint ist. In meinem Ansatz hingegen versuche ich, allgemeine Mechanismen zu erfassen. Der Film wird zwangsläufig ein abstraktes Objekt und die unbewusst ablaufenden Anteile im Betrachter entziehen sich der Darstellungs- und Denklogik, da sie dem Unbewussten entsprechend in sich nicht logisch strukturiert sind.

Als abstraktes Objekt betrachtet, ergibt sich für den Film und das Kino die sprachliche Konsequenz, dass sie personifiziert zu sein scheinen. *Der Film* hat plötzlich Macht und Wirkung, *das Kino* hat Ziele und erweckt damit die sprachliche Täuschung, konkret benannt zu sein. Tatsächlich sind der Film und das Kino jedoch nur symbolische Schnittstellen einer Situation, in welcher der Betrachter als Individuum unbemerkt in einen Diskurs mit der Gesellschaft eintritt.

Auch die unbewussten Prozesse entziehen sich der Darstellung. In dem Augenblick, da ich die bewussten und unbewussten Prozesse des Betrachters in Bezug auf den Film im Rahmen einer Beziehungserfahrung beschreibe, ist das Wort Beziehung genaugenommen bereits ein abstraktes und hohles Füllwort. Ich setze es nur ein, da der charakterisierende Kern, das die Beziehung ausmachende Unbewusste, nicht konkret zu fassen ist. Es bleibt die eigentlich nicht fassbare Leerstellen zwischen Betrachter und Film. In die gleiche Kategorie fallen die Begriffe Prozess, Mechanismus, Wirkung, Effekt u.v.m..

Ich habe mich in meiner Arbeit diesen Problemen gestellt und versucht, das Eigentliche durch die verschiedenen theoretischen Ansätze und ihre unterschiedlichen Perspektiven einzukreisen.

Durch die Beleuchtung aus verschiedenen Richtungen habe ich einen Eindruck von dem entstehen zu lassen versucht, was ich Kineffekt genannt habe. Hierbei benutze ich die Worte Film, Kino, Kinosituation, Wirkung, Wirkmacht in dem Wissen, damit den sprachlichen Schein konkreter Objekte und konkreter Auswirkungen zu erwecken und ihnen vielleicht sogar durch meine Art der Nutzung erst Handlungsmacht zu geben, statt lediglich ihre Wirkung zu beschreiben.

Dennoch musste ich mich der sprachlichen Darstellbarkeit beugen und habe dies auch willentlich und gezielt getan, denn aus der Perspektive des Betrachters erhalten die eigentlich hohlen Begriffe bzw. das Objekt Film tatsächlich Wirkmacht und werden m.E. zurecht personifiziert. Da ich Film und Kino sprachlich Handlungsmacht zugestanden habe, steht diesen Begriffen (der Argumentationslogik folgend) der Begriff der idealisierten „geschichtenerzählenden Großmutter“ gegenüber, mit welcher ich den realen zwischenmenschlichen Kontakt bei der herkömmlichen Variante der Erzählung von Geschichten in Interaktion betone.

1.5. Der Vorteil der Kinosituation

Die Kinosituation bietet mir für die Untersuchung der unbewussten Prozesse der Interaktion eine großartige Möglichkeit: Da ich eine Beziehung zwischen einer realen Person und einem bedeutungstragenden Medium untersuche, verläuft sie objektiv betrachtet nur einseitig: Vom Medium zum Rezipienten.

Alle beobachtbaren Phänomene sind ausschließlich Phänomene im Betrachter, die in actu keine Reaktionen des Films auf den Betrachter sein können. Dennoch lebt der Film, entwickelt sich, schreitet voran und ist damit wie kein anderes Medium in der Lage, den *Eindruck* der Interaktion mit dem Rezipienten zu erwecken. Die beobachtbaren Scheinantworten des Betrachters stellen die Reinform über Beziehung ausgelöster unbewusster Effekte der Kommunikation dar, die nur am Beispiel des Filmes quasi-singulär beobachtet werden können. Es sind Prozesse *verschiedener Ebenen der Realität einer Beziehung*, denn „im Unbewussten widerspricht diese neue, fiktive Realität nicht der tatsächlichen [...]“. ¹³ Fiktionale Filme dominieren temporär die Realität des Rezipienten.

Den Kineffekt gibt es nicht. Er hängt vom individuellen und gesellschaftlichen Umgang mit dem noch recht jungen Medium ab. Das Kino bietet ein enormes Potenzial und damit auch hohe Risiken. Andere moderne Errungenschaften (z.B. in der Medizin) werden kontrovers diskutiert und teilweise gefürchtet. Kinofilme werden *inhaltlich* ebenfalls kontrovers diskutiert, aber da die Kineffekte als *Auswirkungen einer Situation* der bewussten Wahrnehmung entzogen sind, können sie nicht gefürchtet werden.

¹³ Musatti, Cesare: Kino und Psychoanalyse; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/1/2004; Berlin 2004; S. 132.

Ich halte Furcht vor jeder (relativ) neuen Technik nicht für vorteilhaft. Aber Respekt vor massenmedial präsentierten Filmen, welche möglicherweise die Wahrnehmung der Realität beeinflussen, scheint angebracht zu sein.

Ein reflektierter Umgang kann die negativen Aspekte vermindern, indem sie ihnen (vielleicht) keine unbemerkte Übermacht zukommen lassen. Es ist das übergeordnete Ziel meiner Arbeit, die Notwendigkeit eines bewussten Umgangs mit Filmen zu verdeutlichen.

2. Eine kurze Geschichte der Filmtheorie

Da die Filmtheorie ein spezieller Forschungsbereich ist, werde ich zunächst einen Einblick in einige geschichtliche Entwicklungen skizzieren, denn eine einheitliche Geschichte der Filmtheorie gibt es (noch) nicht.

Ich beziehe mich in diesem Kapitel vor allem auf Vinzenz Hediger: „Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms – Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie“.¹⁴ Wenn ich andere Autoren nutze, werde ich an den entsprechenden Stellen auf diese verweisen, die Belege zu Hediger hingegen finden sich am Ende der Abschnitte.

2.1. Die Entwicklung von Kinotheorien

Die erste öffentliche Filmvorführung fand bereits im Jahr 1895 durch die Brüder Lumière statt.¹⁵ Einzelne Versuche, die Phänomene auch psychoanalytisch zu erklären, gab es bereits in den ersten Jahrzehnten nach der Erfindung des Kinos.¹⁶

Zunächst wurde das Kino mittels empirischer Psychologie untersucht, da auf diese Art konkrete Forschungsergebnisse schnell und praxisnah anhand eher naturwissenschaftlicher Denkrichtungen erbracht werden konnten. Die empirische Psychologie wurde (und wird) u.a. aus Sicht der Medienwissenschaften genutzt, welche sich heute z.B. mit der dringenden Frage der Wirkung von Filmen auf Kinder beschäftigt.¹⁷

Einzelne psychoanalytische Ansätze, zumeist jedoch auf einzelne Filme bezogen, entstanden bereits in der französischen Filmkritik der zwanziger Jahre des 20. Jh. und in Diskussion der Zeitschrift „Close Up“¹⁸ Anfang der dreißiger Jahre.

Obwohl Kino und Psychoanalyse annähernd zeitgleich erfunden wurden, wurde die wissenschaftliche Legitimation des Versuches, psychoanalytische Erkenntnisse auf Filme zu übertragen, bis in die 70er und 80er Jahren des 20. Jh. immer wieder bezweifelt. Hediger nimmt an, die Ursache sei in Freuds skeptischer Einstellung gegenüber dem Kino zu finden.

¹⁴ Hediger, Vinzenz: Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms: Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/1/2004; Berlin 2004; S. 112-125.

¹⁵ Vgl. Meyers Lexikon; Bd. 7; S. 76-77.

¹⁶ Vgl. Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 112.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 113.

¹⁸ Vgl. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura (Hg.): Close Up – Cinema and Modernism; Princeton 1927 – 1933; nach Hediger: Der Films als Tagesrest; S. 114.

1946 wurde dennoch das Forschungsprojekt >Filmologie< von dem französischen Philosophen und ehemaligen Filmproduzenten Cohen-Séat konzipiert und 1947 offiziell als filmtheoretisches Forschungsprojekt anerkannt. Die Filmologie beschäftigt sich mit dem kulturellen Phänomen des Kinos und wurde ergänzt durch verschiedene Beiträge zu der Wirkung des Kinos auch aus psychoanalytischer Sicht. Leider existiert das Forschungsprojekt der Filmologie trotz ihres fruchtbaren Ansatzes heute nicht mehr. Da ich kein offizielles Ende des Projektes auffinden konnte, kann ich nur annehmen, dass es nicht aktiv weitergeführt wurde.¹⁹

Die Psychoanalyse wurde jedoch laut Vinzenz Hediger seitens verschiedener Filmtheoretiker in den 70er und 80er Jahren des 20. Jh. vermehrt genutzt. Mit ihrer Hilfe sollten zunächst Fragen nach den unbewussten Motivationen des Autors beantwortet werden. Es entstanden Werkanalysen, welche Aufschluss über den Filmschaffenden gaben. Doch der Zuschauer fand keine gesonderte Beachtung in der zu jener Zeit dominierenden phänomenologisch-ästhetischen Ausrichtung der Filmtheorie.²⁰

Ab Mitte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts entstand parallel ein eher psychoanalytisch-ideologiekritischer Ansatz, welcher über Lacan und Althusser sein volles Potenzial entfaltete und u.a. im „Gefolge der 68er - Revolte nachgefragt wurde, als es wieder einmal darum ging, das Ausbleiben der Revolution zu erklären [...].“²¹ Nun wurden verstärkt die intrapsychischen Prozesse im Zuschauer in Augenschein genommen und hinsichtlich gesellschaftlicher Auswirkungen betrachtet.²²

Die Aspekte des Filmbildes und des spezifischen Erlebens der Kinoszuschauer aus psychoanalytischer Sicht beschäftigten laut Hediger besonders Cesare Musatti²³ und Serge Lebovici²⁴. Grundsätzliche Ideen zu den Schlüsselbegriffen der psychoanalytischen Filmrezeption wurden von diesen Autoren formuliert und einige ihrer Überlegungen von

¹⁹ Vgl. Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 113.

²⁰ Vgl. ebd.; S. 114-115.

²¹ Ebd.; S.123.

²² Vgl. ebd.; S. 122-123.

²³ Cesare Musatti war der 1948 ernannte Ordinarius für Psychologie an der staatlichen Universität Mailand und Gründer „der *Rivista di psicoanalisi*, der wichtigsten psychoanalytischen Fachzeitschrift in Italien.“ (Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 114). Hediger bezieht sich auf: Musatti, Cesare: Le cinéma et la psychoanalyse; in: o. Hg.: Revue internationale de filmologie 6; o.O. 1949; nach Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 115.

²⁴ Serge Lebovici galt als führender Kinderpsychiater Frankreichs in den 50’er Jahren und wurde 1970 Präsident der internationalen Gesellschaft für Psychoanalyse (vgl. ebd. S. 114). Hediger bezieht sich auf: Lebovici, Serge: Psychoanalyse und Kino; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; S. 160-169; nach Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 117.

nachfolgenden Filmtheoretikern aufgegriffen und diskutiert.²⁵ Auf die Schlüsselbegriffe werde ich im Abschnitt 2.2. näher eingehen.

Nach den Ergebnissen meiner Literaturrecherche²⁶ gibt es nicht viele zusammenhängende Werke der Filmtheorie aus psychoanalytischer Sicht. Viele der Betrachtungen sind in Aufsatzform gehalten und verstreuen sich auf Diskussionen in einzelnen Fachzeitschriften wie z.B. „Montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation“²⁷. Große Bedeutung hat in diesem Rahmen Christian Metz’ Werk „Le significant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma“²⁸ gewonnen, auf welches sich viele Autoren explizit oder implizit auch heute noch beziehen.

Das Feld der Medienwissenschaften ist nach meiner Recherche gegenüber dem Feld der Psychoanalyse bezüglich des Kinos extrem vielfältig, unüberschaubar und weist sehr viele Publikationen auf. Es ist jedoch eine Perspektive, welche sich nicht gezielt auf die Besonderheiten des Kinos konzentriert und auf eine andere Zielrichtung hinarbeitet als die Psychoanalyse. In den Medienwissenschaften geht es zu einem nicht unerheblichen Anteil um erfolgreiche Vermarktungsstrategien²⁹, die Wirkung von Werbespots³⁰ und in den letzten Jahren verstärkt um virtual Design, den Cyberspace sowie Auswirkungen von Gewaltdarstellungen in Computerspielen.³¹

Es gibt unzählige empirische psychologische Untersuchungen zu audiovisuellen Medien. Es wäre m.E. für Psychoanalytiker nicht schwer, diese zu nutzen und die Ergebnisse in die psychoanalytischen Betrachtungen der Besonderheiten der Kinosituation einzubinden. Doch

²⁵ Vgl. Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 115-121.

²⁶ Eine Recherche, welche sich auf die verschiedenen Online – Bibliothekskataloge wie z.B. GBV (Gesamtkatalog Hannover), KVK (Karlsruher virtueller Katalog), British Library Online Contents, Washington Library of Congress, Psych-Spider, Subito (Online Documents), diverse Buchhandlungen und das Angebot der hannoverschen Bibliotheken (Universitätsbibliothek, Stadtbibliothek) u.ä. bezieht.

²⁷ „Montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation“: Herausgeber: Brinckmann, Christine N.; u.a.: Es handelt sich um eine seit 1992 zweimal jährlich erscheinende Fachzeitschrift, welche neue Forschungsansätze vor allem der Film und Fernsehrezeption im interdisziplinären Diskurs zu erschließen versucht (vgl. Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation (Hg.): Online im Internet: montage/av; <http://www.montage-av.de/index.html>; Stand 14.08.2007).

²⁸ Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant; Münster 2000 [Paris 1977]; nach Hediger : Der Film als Tagesrest ; S. 116.

²⁹ So zum Beispiel: Mikunda, Christian: Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung – Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie, Bielefeld 2005. Ein Werk, in welchem der ehemalige Film- und Fernsehredakteur die Filmer und Werber bzgl. strategischer Dramaturgie neuer Erlebniswelten berät (vgl. Mikunda: Die inszenierte Verführung; S. 11).

³⁰ So zum Beispiel: Hera, Annette: Die Identifikationsgeschwindigkeit für plakative Werbedarstellungen mit emotionalen Blickfängen – eine experimentelle Untersuchung mit Hilfe der Tachistoskopie und Psychophysiologie; Inauguraldissertation der Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität des Saarlandes; Saarbrücken 1978.

³¹ So zum Beispiel: Hamker, Anne: Der emotionale K(l)ick. Motivation und Vergnügen im Online Spiel >America’s Army<; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg.): Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005.

konkrete Ergebnisse für *bessere Marketingstrategien* werden sich nicht unmittelbar ergeben, eher kritische Überlegungen zu den Auswirkungen von Filmen und damit Schwierigkeiten für die Filmindustrie und mit ihr für das Fernsehen und Kino.

Dem gesellschaftlichen Aufschrei nach erfolgten Gewalthandlungen durch Kinder und Jugendliche konnte sich der Medienmarkt nicht entziehen. Hier scheint der Versuch einer Gesellschaft, die Handlungen ihrer Kinder auf anonyme Dritte – die gewaltverherrlichenden Medien - abzuschieben, stärker zu sein. Eine deutliche Kritik bezüglich passiv konsumierter und diverse Inhalte in den Betrachter einschreibender fiktionaler Filme steht in der aktuellen öffentlichen Diskussion dennoch nicht im Vordergrund.

2.2. Schlüsselbegriffe der Filmtheorie

Hediger hebt hervor, dass der Realitätseindruck, die Regression und die Identifikation die wichtigsten Schlüsselbegriffe der Film- und Kinotheorie sind. Sie rufen die spezifischen, durch das bewegte Bild provozierten, intrapsychischen Mechanismen der Filmnarration hervor, unterscheiden sie von Büchern bezüglich des *Realitätseindrucks* und erlauben damit auch die Unterscheidung zu der Darstellungsweise im Theater.³²

Musatti hat sich laut Hediger im Jahr 1949 besonders mit dem Realitätseindruck des Kinos beschäftigt, wonach Filmbilder, ähnlich einer Halluzination, vom Rezipienten auf unbewusster Ebene für wahr gehalten werden. Diesen Aspekt greift Christian Metz im Jahr 1977 wieder auf, er untermauert ihn mit einem Rückgriff auf das Strukturmodell des psychischen Apparates von Freud. So kommt er u.a. zu dem Schluss, dass das eigentlich Fiktive mit dem real existierenden und dennoch auf vorderer Ebene ebenfalls fiktiven Film zu realer Existenz verschmilzt und selbst Realität wird. Ein komplexes Spiel verschiedener Wirklichkeiten entsteht, welches bewusster Reflexion nicht oder nur schwer zugänglich ist.³³

Musatti beschäftigt sich bereits vor Metz mit dem Moment der *Regression* des Zuschauers, welcher ebenfalls von Metz aufgegriffen wurde und in seiner Theorie den Realitätseffekt des Kinos verstärkt.

Der Aspekt der Regression findet in den 90er Jahren laut Hediger zudem Verwendung bei Laura Mulvey³⁴ als Element der *ödipalen* Stufe der Entwicklung. Mulvey, welche hier als Vertreterin der psychosexuellen Perspektive der Filmtheorie stehen soll, erklärt, dass der

³² Vgl ebd.; S. 116-117.

³³ Vgl. ebd.; S.116.

³⁴ Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*; Bloomington 1989; nach Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 116.

Blick des Zuschauers dem Kind bei der Betrachtung der Urszene gleiche und Kino damit grundlegend männlich sei.

Diese Annahme blieb jedoch nicht unwidersprochen, heutige Ansätze gehen laut Hediger allgemein eher von einer Regression des Filmbetrachters in die *präödpale* Stufe aus.³⁵

Die Regression ist zugleich das Element, welches den Vergleich zum Traum zu rechtfertigen scheint, den beispielsweise Serge Lebovici³⁶ detailliert durchführt. Durch den Vergleich von Film und Traum können Erkenntnisse der Traumbildung und Thesen der Rezeptionshaltung des Betrachters verbunden und gewinnbringend zusammengeführt werden.³⁷

Ein weiterer Begriff von zentraler Bedeutung ist die *Identifikation*, welche von den verschiedenen Forschern sehr unterschiedlich erfasst wird und wurde. Ohne auf die einzelnen Ausführungen detailliert einzugehen, werde ich sie aufzählend benennen.

Grundlegend kann nach Ansicht von Hediger eine Unterscheidung zwischen der Identifikation des Betrachters mit dem Blick der Kamera als eines omnipotenten, über den Dingen schwebenden Apparates und der Identifikation mit den Filmfiguren getroffen werden.

Bei Musatti hat laut Hediger die Identifikation des Rezipienten mit Filmen viel mit der persönlichen Geschichte des Rezipienten zu tun, so dass hier die affektive Komponente der Kinosituation deutlich hervortritt.

Der Begriff der Identifizierung wurde jedoch auch von Michotte im Jahre 1953 diskutiert.³⁸ Er nimmt an, dass der Zuschauer temporär in seinen Wahrnehmungen einem virtuellen Körper-Ich den Vorrang gibt und präsentiert damit ein Konzept der Identifikation, welches auch in Bezug auf virtuelle Welten Bedeutung erhält.

Jean Deprun³⁹ hingegen begreift das Kino laut Hediger als Instrument der Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft durch Identifikation mit dem Anderen. In einem weiteren Bereich erkenne er ein therapeutisches Potenzial des Kinos, welches jedoch gerade durch die Identifikation wieder zunichte gemacht werde, da die Übertragung nicht durchgearbeitet und beendet werden könne.⁴⁰

³⁵ Vgl. Hediger: Film als Tagesrest; S. 117.

³⁶ Lebovici, Serge: Psychoanalyse und Kino; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; nach Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 117.

³⁷ Vgl. Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 116.

³⁸ Michotte van den Berg, Albert: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion; o.O. 2003 [1948]; in: Montage/AV; Heft 12/1/2003, Berlin 2003; S. 110-125; nach Hediger: Der Film als Tagesrest; S. 116.

³⁹ Deprun, Jean: Das Kino und die Identifikation; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; S. 170-175; nach: Hediger: Der Film als Tagesrest; S.119.

⁴⁰ Vgl.: Hediger: Film als Tagesrest; S. 117-121.

In der Frage nach der Art der Identifikation des Betrachters mit Filmen unterscheiden sich die Theorien am deutlichsten. Eine wissenschaftlich anerkannte integrierende Theoriebildung ist nach meinem Wissen noch nicht erfolgt.

In dem folgenden Abschnitt werde ich die heutigen Hauptrichtungen der Filmtheorie benennen, auf welche meine Vorgehensweise und die Struktur meiner Arbeit basiert.

2.3. Kinoeffekte in der Kinotheorie:

Zwischen unbewusster Beeinflussung und kognitiver Aktivität

Zwei Richtungen der Filmtheorie stehen sich heute im wissenschaftlichen Diskurs gegenüber. Während die kognitive Theorie fragt, „was der Zuschauer mit dem Film macht, um ihn zu verstehen, bzw. wie der Film strukturiert ist, damit der verstanden werden kann.“⁴¹, interessiert sich die poststrukturalistisch - psychoanalytische Theorie für das, „was der Film mit dem Zuschauer macht“⁴², denn aus Sicht der poststrukturalistisch - psychoanalytischen Theorie ist das Subjekt durch seine unbewussten Faktoren determiniert. Den verschiedenen Ansätzen entsprechend nimmt der Zuschauer in der kognitiven Theorie aktiv und problem-lösend am Film teil, während er im psychoanalytischen Modell eher passiv beeinflusst wird.⁴³ Die kognitive Filmtheorie wiederum kritisiert die in der poststrukturalistisch - psychoanalytischen Theorie scheinbar reflexhaften und unhintergehbaren Reaktionen des Zuschauers auf den Film. Der Zuschauer habe kognitive Fähigkeiten, welche er aktiv einsetzt, er „jongliert mit verschiedenen Sichtweisen, um den Film nachzuvollziehen, zu beurteilen und mitzufühlen.“⁴⁴

Die kognitive Theorie muss sich auf ein Vorwissen der Zuschauer berufen, die Frage nach der Herkunft des Vorwissens kann jedoch nicht zufriedenstellend gelöst werden.⁴⁵ Zudem werden in der kognitiven Theorie „affektive Wirkungen oft vernachlässigt oder aus methodischen Überlegungen explizit ausgeklammert.“⁴⁶

An dieser Stelle kann die Psychoanalyse gewinnbringend eingesetzt werden, da sie in der Lage ist, sowohl die Ursprünge des Vorwissens als auch die affektiven Bedeutung durch Miteinbeziehung des Unbewussten zu berücksichtigen.

⁴¹ Lowry, Stephen: Film – Wahrnehmung - Subjekt; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 1/1/1992, Berlin 1992; S. 113.

⁴² Lowry: Wahrnehmung; S. 113.

⁴³ Vgl. Hediger: Film als Tagesrest; S. 122.

⁴⁴ Vgl. Browne; Nick: The spectator-in-the-text: The rhetoric of STAGECOACH; in: Nichols, Bill (Hg): Movies and methods. Vol. II Berkeley 1985, S. 458-475; nach Lowry: Wahrnehmung; S. 121.

⁴⁵ Vgl. Lowry: Wahrnehmung; S. 115.

⁴⁶ Ebd.; S. 115.

Aus diesem Grund komme ich zu der Schlussfolgerung, dass die Prozesse der Beziehung zwischen Betrachter und Film untrennbar zwischen aktivem, kognitivem Interpretieren des Filminhaltes *durch den Betrachter* und der Beeinflussung des Unbewussten *durch den Film* verwoben sind.

In den folgenden zwei Kapiteln werde ich meine Betrachtung der Kineffekte sehr einfach beginnen und einige wahrnehmungspsychologische und kognitionspsychologische Effekte des Kinos auf den Betrachter grob skizzieren, um zunächst einen grundlegenden Eindruck von den suggestiven Phänomenen des Films zu vermitteln. Sie sollen als Basis für meine danach folgenden psychoanalytischen Überlegungen dienen.

3. Wahrnehmungspsychologische Aspekte des Kinosettings

Filme sind in der Lage, erstaunliche Reaktionen bei dem Betrachter hervorzurufen: Ein erwachsener Mensch weint im Kino wie ein kleines Kind, zuckt zusammen, wenn das Monster urplötzlich angreift, oder er lacht, bis ihm die Bauchmuskeln wehtun, über seltsame Trickfiguren, die kaum verständliche Lautäußerungen von sich geben.

Was ist so besonderes an der Kinosituation, dass sie derart starke Effekte auszulösen vermag? Um mich der Antwort auf diese Frage zu nähern, werde ich zunächst darstellen, welche Voraussetzungen die durch die Kinotechnik primär angesprochenen Seh- und Hörsinne implizieren und welchen Täuschungen sie in der Kinosituation ausgesetzt sind.

Hierzu nutze ich die Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie, denn sie ist in der Lage, intrapsychische Reaktionen auf extrapsychische Reize als physiologische und psychologische Veränderungen zu registrieren und aus ihrer Perspektive zu erklären.⁴⁷

3.1. Die Voraussetzung von Wahrnehmungen

Das tägliche Leben besteht aus einer Unmenge von Wahrnehmungsreizen und Informationen, die für uns bedeutend sind oder vernachlässigt werden können. Um sich in dem Reizchaos zurechtzufinden, müssen die Wahrnehmungen durch Aufmerksamkeitsfilter gelenkt werden, welche u.a. in der Lage sind, Gefahren des Überlebens schnell anzuzeigen⁴⁸, oder die sich auf kulturell erlernte Muster beziehen.⁴⁹ Es handelt sich um die psychologische Bedeutung von Aufmerksamkeit. Sie geschieht entweder passiv und unwillkürlich durch die Attraktivität einer Situation, oder aktiv durch bewusste Ausrichtung und Aufrechterhaltung der Konzentration und stellt dann die willkürliche Aufmerksamkeit dar.⁵⁰

Da der Rezipient⁵¹ mit der Motivation in das Kino geht, einen Film zu sehen und im Kino annähernd keine weiteren Wahrnehmungsreize existieren, wird sowohl die willkürliche, als auch die unwillkürliche Aufmerksamkeit zwangsweise auf den Film gerichtet – auch falls dieser als langweilig und wenig ansprechend empfunden wird.

⁴⁷ Vgl. Brockhaus; F.A. (Hg.): Brockhaus Psychologie; Leipzig, Mannheim 2001; S. 675.

⁴⁸ Vgl. ebd.; S. 194.

⁴⁹ Vgl. Mikunda, Christian: Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung; Wien 2002; S. 288. Anmerkung: Auf die Entstehung kulturell erlernter Muster werde ich bzgl. der kognitionspsychologischen Aspekte näher eingehen.

⁵⁰ Vgl. Brockhaus Psychologie; S. 58.

⁵¹ Die Ausdrücke: Filmrezipient, Rezipient, Betrachter, Filmbetrachter werde ich im Folgenden als analoge Bezeichnungen für die Person nutzen, die im Kino sitzt und sich einen Film anschaut.

Ebenso wie der Betrachter, richte ich meinen Blick nun auf das präsentierte Bild und schaue zugleich zurück, in das Auge des Rezipienten und in die Linse des Filmprojektors.

3.1.1. Das Sehen und der technische Hintergrund des Kinematografen

Auf das Filmbild richtet sich der Sehsinn. Welche psychophysiologischen Eigenheiten des Auges und der visuellen Wahrnehmung spricht das spezifische Kinosetting durch die Darstellung sich bewogender Bilder auf einer überdimensional großen Leinwand an?

Der Kinofilm besteht zu einem hohen Anteil aus visuellen Darstellungen und ist damit in der Lage den Menschen über den „aktivierenden >Augenkitzel<“⁵² anzusprechen. Damit der visuelle Eindruck möglichst lebendig vermittelt werden kann, werden moderne Techniken genutzt. Es lohnt sich, die zugrunde liegenden Raffinessen genauer zu betrachten:

Das moderne Kino besteht aus dem Filmprojektionssystem Cinerama⁵³, welches das Bild „durch eine Zerrlinse (Anamorphon) zusammendrückt und bei der Projektion auf Panoramadimension entzerrt [...]“.⁵⁴ Die eigentlichen Panoramadimensionen von 8,5 m Höhe und 26 m Breite, mit starker Krümmung, umschließen das Gesichtsfeld des Menschen und können durch raffinierte Technik auch auf kleineren Leinwänden optisch hergestellt werden.⁵⁵ Der geringere Blickwinkel der real kleineren Leinwand kann durch größere Bewegungsgeschwindigkeiten der Filmobjekte und die Aufmerksamkeits - Fokussierung des Blicks auf die Leinwand ausgeglichen werden: Denn die Aufmerksamkeit gleicht einem Scheinwerfer - ist der Blick auf die Leinwand gerichtet, stammen auch die Eindrücke des Wahrnehmungsrandes, wie das Streulicht des Scheinwerfers, noch von der Leinwand und füllen das Gesichtsfeld aus.⁵⁶

Das Cinerama bietet daher zwei Vorteile: Zum einen können im Rezipienten Bewegungseindrücke induziert werden, ohne dass der Betrachter sich selbst bewegt, zum anderen kann der Bewegungseindruck aufgrund der real geringeren Dimension der Leinwand strategisch vermieden werden, wenn er unerwünscht ist.⁵⁷

⁵² Mikunda: Kino spüren; S. 20.

⁵³ Vgl. ebd.; S. 207-208. Die Cineramatechnik durch Panavision und Cinemascope sind Qualitätsmerkmale des heutigen Kinos. Jeder hat die Ausdrücke schon einmal gelesen, niemand weiß, was sie wirklich bedeuten. Sie sind einfach „besser“. An Markennamen ohne Bedeutung sind wir schließlich gewöhnt. Darin ähneln sie dem Dolby Surround der Akustik, auf das ich noch eingehen werde.

⁵⁴ Ebd.; S. 208.

⁵⁵ Vgl. ebd.; S. 207.

⁵⁶ Vgl. Brockhaus Psychologie, S. 211; vgl. Mikunda: Kino spüren, S. 209.

⁵⁷ Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 208. Biologisch betrachtet funktioniert die induzierte Bewegung folgendermaßen: Optische Eindrücke werden über Millionen von Netzhautzellen aufgefangen. Wenn das Objekt,

Der Effekt der induzierten Bewegung soll hier beispielhaft für diverse Wahrnehmungstäuschungen des Filmrezipienten stehen. Sie führen alle zu dem gleichen Ziel: Statt auf der Leinwand das Cockpit eines Raumschiffes zu sehen, welches durch das Weltall gleitet, sitzt der Rezipient selbst mit im Cockpit und betrachtet durch die Scheiben das Weltall um sich herum.

Der Rezipient ist kein distanzierter, vergeistigter Filmbetrachter: Er nimmt am Film wahrhaft physisch teil.

Interessant ist in dieser Hinsicht auch eine zweite Ebene der Wahrnehmungstäuschungen: Es handelt sich um den dynamischen >Peak-Shift-Effect<.⁵⁸ Versuche an Ratten haben ergeben: “the rat’s response to a rectangle that is even longer and skinnier is even greater than it was to the origin prototype on which it was trained.”⁵⁹

In Bezug auf das Kino erhalten Großaufnahmen und die immer bestehende Übergröße in faktischer und synästhetischer Wirkweise der präsentierten Reize durch den Peak-Shift-Effekt eine hohe Bedeutung. Wenn Wahrnehmungseffekte stärker werden, je größer und drastischer die Elemente in Szene gesetzt werden, enthält die normale Filmwahrnehmung im Vergleich zur Alltagswahrnehmung *immer* eine Verstärkung des Eindrucks, denn die Abbildungen von Menschen, Objekten, Ereignissen und Filmeffekten ist durch die Panoramadimensionen der Leinwand im Allgemeinen größer, als sie es im alltäglichen Leben wären. Wie Lebovici es ausdrückt: „Gleichwohl ist die Psyche [...] starken Zwängen ausgesetzt, die vom Film ausgehen. Gewisse Techniken wie die Großaufnahme, die viel von den Mysterien des Affekts enthüllt, dürften sich dahingehend auswirken.“⁶⁰

einem Fließmuster gleich, seine Position auf der Netzhaut verändert, wird Bewegung wahrgenommen. Ob die Bewegung eine Eigenbewegung ist, oder ein anderer Gegenstand sich bewegt, hängt davon ab, ob das Fließmuster einen Großteil der Netzhaut überzieht, oder nicht. Wenn ich in einem Zug sitzend darauf warte aus einem Bahnhof abzufahren, erliege ich leicht einer Sinnestäuschung durch das um mich herum unbewegliche Abteil – fährt der Bahnhof an meinem Fenster vorbei, oder fährt tatsächlich mein Zug? (Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 210).

⁵⁸ Der Peak-Shift-Effekt impliziert auf der Ebene der Wahrnehmung zugleich eine kognitive Aktivität. M.E. handelt es sich um ein Phänomen, welches eigentlich zwischen Wahrnehmungspsychologie und Kognitionspsychologie untersucht werden muss. Da er jedoch im Kino als direkte Auswirkung der technischen Besonderheiten des Filmbildes erfasst werden kann und damit auf einer Ebene mit anderen wahrnehmungspsychologischen Besonderheiten der Kinosituation steht, habe ich ihn in diesem Kapitel erfasst und nicht der Kognitionspsychologie zugerechnet.

⁵⁹ Vgl. Ramachandran, Vilayanur; Hirstein, William: The Science of Art; aus: Journal of Consciousness Studies 7; o.O.; o.J.; S. 18 nach: de Sousa, Ronald: Ist Kunst eine Adaption? Perspektive einer evolutionären Sichtweise von Schönheit; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg): Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005; S. 294.

⁶⁰ Lebovici, Serge: Psychoanalyse und Kino; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; S. 167.

Genaugenommen bedeutet der Peak-Shift-Effekt jedoch sogar noch mehr, denn: “[...] nicht so sehr die Identifikation eines Merkmals wird gelernt, sondern die Reaktion auf eine relative Tendenz.“⁶¹ Durch gezielt eingesetzte Großaufnahmen oder Verkleinerungen kann das Kino m.E. über die Reaktionen auf relative Tendenzen mit den Relationen der Darstellungen spielen und erzeugt manipulative Wahrnehmungseffekte im Betrachter. Es sind Effekte, deren Möglichkeiten unbegrenzt zu sein scheinen, denn je nach Perspektive ergeben sich andere Relationen der fokussierten Objekte zueinander und zu ihrer Umgebung. Durch moderne Tricktechnik können diese Relationen sogar noch weiter beeinflusst werden, indem die Objekte nicht nur perspektivisch verzerrt, sondern verkleinert oder vergrößert in ihre Umgebung eingesetzt werden.

Wird der Kommandant des Raumschiffes (aus dem bereits erwähnten Beispiel) in einer Großaufnahme und in erhöhter Position gezeigt, während er zu den klein erscheinenden Mannschaftsmitgliedern redet, beherrscht er die Szene nicht nur durch seine Position als Kommandant, sondern auch visuell durch die dargestellten Relationen der Aufnahme. Wirkt er hingegen klein und die Masse der Mannschaft riesig, vermittelt dies den optischen Eindruck seiner Bedeutungslosigkeit.⁶²

Die Beispiele der induzierten Bewegung und des Peak-Shift-Effects verdeutlichen, dass Sehen keine Wahrnehmung der Realität, sondern immer aktives Interpretieren ist, welches auf größtenteils unbewussten Schlussfolgerungen und wie ich erweitert hinzufügen will, auf unbewussten Vorannahmen und Erinnerungen beruht. Da die Sinne der menschliche Bezug zur Realität sind, ist darüber hinaus festzustellen, dass das, was wir Realität nennen, nicht in einem trivialen Sinn existent ist. Gezielt eingesetzte Sinnestäuschungen sind nicht wahrer oder falscher, als alltägliche Realitätswahrnehmungen.⁶³ Eine Feststellung, die in Bezug auf das Kino in den folgenden Ausführungen eine erweiterte Bedeutung erhalten wird.

⁶¹ Sousa: Kunst; S. 294.

⁶² Vgl. Molcho, Samy: Körpersprache; München 1996; S. 108.

Die manipulativen Möglichkeiten der relationalen Darstellung erhalten gesellschaftliche Brisanz, schon wenn die perspektivisch (d.h. ohne spezielle Tricktechniken) nutzbaren Eindrücke des Betrachters in Bezug auf dokumentarische Darstellungen (z.B. in Nachrichtensendungen) berücksichtigt werden. Ein Politiker, der sehr klein in der Relation zu seiner Umgebung aufgenommen wird, erscheint bedeutungslos, während er in einer Großaufnahme die Szene beherrscht. Eine scheinbar ehrliche Darstellung kann auf diese Art mit einer Bedeutung versehen werden, welche mehr Aussagen transportiert, als die reale Szene beinhalten würde.

⁶³ Schmidt, Konrad: Brain-Computer-Interfaces - Endpunkte der Illusionsgeschichte? Eine interdisziplinäre Betrachtung; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg): Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005; S. 202.

Zunächst sollen diese kurzen Beispiele jedoch ausreichen, um einen Eindruck der Vielfalt und Wirkmacht der optischen Möglichkeiten und optischen Täuschungen zu erhalten, mit denen im Kino gearbeitet wird.

Ich wende meinen Blick nun ab vom Auge des Rezipienten, der Leinwand und dem Filmprojektor, besinne mich auf meine Ohren und lausche den Geräuschen im Kino.

3.1.2. Das Hören und die Besonderheiten der Filmakustik

Der zweite wichtige Wahrnehmungssinn, der durch das Kino angesprochen wird, sind die Ohren und das Hören.

Welche psychophysiologischen Eigenheiten des Ohrs und der akustischen Wahrnehmung spricht das spezifische Kinosetting durch die Möglichkeiten der modernen, dreidimensionalen Soundtechniken an?

Das Hören ist ein Wahrnehmungsphänomen ganz besonderer Art. Die folgende Zusammenstellung einiger Besonderheiten soll einen kurzen Eindruck über das Spektrum der durch auditive Signale physisch und psychisch ausgelöste Prozesse vermitteln:

- Die Ohren gehören zu den Wahrnehmungssystemen, die immerwährend und rundum reizempfindlich sind – sie können nicht, wie die Augen, einfach abgewendet oder geschlossen werden.⁶⁴
- Der wahrgenommene Klang dringt im direkten, physikalischen Sinne in den gesamten menschlichen Körper ein, denn Muskeln, Knochen und Gewebe weisen physikalisch messbare Resonanzen bzgl. akustischer Wellen auf.⁶⁵
- „Die Amplitude unseres Hirnstrommusters verkleinert sich in dem Maße, in dem die Frequenz des Stimulustones ansteigt [...]“⁶⁶
- Der psychogalvanische Hautreflex, ein Anzeichen von Wahrnehmungserregungen, weist den größten Ausschlag bei akustischen Reizen auf.⁶⁷
- „Die Ergebnisse zeigen, daß beruhigende Hintergrundmusik spannungsanzeigendes Verhalten signifikant auf das 1 % Niveau herabsenkt.“⁶⁸

⁶⁴ Vgl. Büchler, Markus: Musik und ihre Psychologien; Eschborn 2000; S. 64.

⁶⁵ Vgl. Schulze, Holger: Klang Erzählungen: Zur Klanganthropologie als einer neuen, empfindungsbezogenen Disziplin; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas: Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005; S. 219.

⁶⁶ Vgl. Büchler: Musik S. 79.

⁶⁷ Vgl. ebd.; S. 64.

⁶⁸ Ebd.; S. 26.

Diese Aufzählung ist weder abschließend, noch will ich sie an dieser Stelle detailliert diskutieren, da mich die Verknüpfung von Akustik und Emotionen bezogen auf die Filmwahrnehmung noch besonders in Kapitel 10 interessieren wird. Doch ich werde diese Gelegenheit nutzen, um sie am Beispiel des Rhythmus präziser zu veranschaulichen:

Jeder Rhythmus hat synchronisierende Auswirkungen auf den Hörenden.⁶⁹ Die Synchronisation findet über eine Beschleunigung oder Verlangsamung viszeraler Rhythmen statt, also über eine Anpassung innerer z.T. organischer Muskelaktivitäten, wie den Herzschlag und die Atmung und bewirken damit unwillkürliche emotionale Reaktionen.⁷⁰

Die folgende Beschreibung zu Stanley Kubricks „Space Odyssee“ soll diesen Effekt verdeutlichen: „Dazu hört man das ständige Rauschen seines schweren Atemgeräts – ein enervierendes Zischen – und seinen langsamen, gepreßten Atem. Ehe man sich's versieht, wird man in diesen Rhythmus hineingezogen und beginnt, selbst schwer mitzuatmen.“⁷¹

Man empfindet durch die Akustik die Spannung und Bedrückung der Situation, fühlt sich unwohl und beklemmt, ohne dass Worte notwendig wären.

Derartige Beziehungen akustischer Wahrnehmungen zu empfundenen Emotionen können neurobiologisch begründet werden, denn Hörreize haben u.a. kortikale und teilsubkortikale Endstationen, sie werden also nicht nur im Hörzentrum verarbeitet.⁷² Experimentell kann nachgewiesen werden, dass vorherige Unterbrechungen der Reizweiterleitung⁷³ Störungen des emotionalen Erlebens als emotionale Gefährlichkeit von Sinneseindrücken nach sich ziehen.⁷⁴ Das bedeutet: Akustische Reize nehmen einen besonderen Stellenwert im Rahmen unserer Wahrnehmung ein, denn sie sind mit emotionalen Empfindungen hirnpfysiologisch verknüpft. Geräusche gehören nicht zum Körper, aber sie können auch nicht getrennt erlebt werden.⁷⁵

⁶⁹ Vgl. ebd.; S. 87.

⁷⁰ Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 265.

⁷¹ Ebd.; S. 245.

⁷² Vgl. Böhler: Musik; S. 94.

⁷³ Anzumerken ist eine interessante Eigenart des täglichen Sprachgebrauches: Es wird i. A. von der „Reizweiterleitung“, der „Reizverarbeitung“ eines Sinneseindrucks gesprochen, obwohl es sich neurobiologisch gesehen lediglich um eine Erregungsweiterleitung elektrischer Aktionspotenziale in den Nervenfasern handelt (vgl. Herder (Hg): Lexikon der Biologie; 9 Bd. + 1 Ergebnisband; Heidelberg, Berlin, Oxford 1994; Band 7; S. 113). Der sprachliche Eindruck des Wortes Reizweiterleitung unterscheidet sich jedoch durchaus von dem wissenschaftlich nüchternen Faktum der Erregungsweiterleitung durch elektrische und chemische Impulse. Ich habe dennoch den allgemein üblichen Sprachgebrauch übernommen, da es mir im Rahmen meiner Arbeit ausreichend exakt zu sein scheint und die Vereinfachung den Vorteil hat, keine Sprachverwirrung zu produzieren.

⁷⁴ Vgl. Böhler: Musik; S. 95.

⁷⁵ Vgl. McDonald, Marjorie: Transitional Tunes and Musical Development. Psychoanalytic Study of the Child; 1970; S. 503-520; nach: Böhler: Musik; S. 37.

Technische Raffinessen der Akustik des modernen Kinos (das Geheimnis von Dolby Surround und den verschiedenen Subwoofersystemen) unterstützen und verstärken diese physiologisch - emotionalen Effekte durch die Realitätstreue ihrer Darstellung, denn Klangaufzeichnungen können die Wahrnehmungsreize nach Laufzeitunterschieden⁷⁶ der menschlichen Hörorgane repräsentieren.⁷⁷ Das bedeutet: Wenn der Filmrezipient im Kino sitzt, befindet er sich vor, neben und hinter den unterschiedlichen Lautsprechertypen im Zentrum der Schallwellen. Es entsteht ein sehr reales räumliches Klangerlebnis, mit dem Rezipienten im und als Zentrum.⁷⁸

Die Aufmerksamkeit des Rezipienten kann durch diese Konfiguration unwillkürlich gelenkt werden, denn Geräusche am Rande des Wahrnehmungsfeldes, hinter oder neben uns befindlich, weisen uns auf mögliche Gefahrenquellen hin.⁷⁹ Sie lösen einen unwillkürlichen Orientierungsreflex aus und ziehen unsere Aufmerksamkeit auf sich.⁸⁰ Das Resultat: Der Rezipient wird durch die akustische (und optische) Reizpräsentation an die Leinwand bzw. in seinen Sessel gefesselt, ohne dass er sich dagegen wehren kann.⁸¹

Für das Kino kann ich feststellen, dass die Zeit, da der übergroße Gorilla >King Kong< in sicherer Entfernung auf der Leinwand durch die Landschaft stampfte vorbei ist. Der heutige >Transformer< steht durch den akustischen Eindruck vor, hinter oder neben dem Rezipienten, atmet ihm ins linke Ohr und springt dann – ebenfalls akustisch vermittelt - über ihn hinweg, sodass der Filmrezipient sich u.U. unwillkürlich duckt, oder zusammenzuckt, um nicht von dem scheinbar dicht am Kopf vorbeifliegenden Felsbrocken getroffen zu werden.

Zuzüglich zu den visuellen Reizen ist also auch die Akustik darauf ausgerichtet, den Kinorezipienten nicht in die Rolle des distanzierten Betrachters und Hörers gelangen zu lassen, sondern ihn emotional zu lenken und in das Filmgewebe einzuflechten.

⁷⁶ Die Laufzeitunterschiede bestehen aus dem minimalen Unterschied, mit dem ein akustisches Signal zeitverzögert am dem rechten oder linken Ohr eintrifft, und wird durch den Abstand der Ohren zueinander und durch das dazwischenliegende Schallwellenhindernis, – den Kopf –, beeinflusst. Auch die Geräuschquelle selbst produziert Zeitverzögerungen durch eigene akustische Barrieren und die unterschiedliche Lage der Geräuschorte. Zuletzt findet eine komplexe Verrechnung der Brechung und Rückkopplung des Schalles von den Wänden des realen Raumes statt. Moderne Technik ermöglicht es, diese minimalen akustischen Hinweisreize zu berechnen und dem Hörer das Schallergebnis trotz der nicht realen Geräuschquelle des Lautsprechers so zu präsentieren, als würde der Schall tatsächlich von einer realen Geräuschquelle stammen (vgl. Schmidt: Brain-Computer-Interfaces; S. 197).

⁷⁷ Vgl. ebd.; S. 197.

⁷⁸ Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 185; vgl. Hamker: Der emotionale K(l)ick; S. 177.

⁷⁹ Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 187.

⁸⁰ Vgl. ebd. 161.

⁸¹ Ein Effekt, der in Werbespots gerne genutzt wird und den wohl jeder an sich selbst schon beobachtet hat: Ehe der Griff zum Ausschalter des Fernsehers gelangt, wird der nächste Spot, das nächste Bild präsentiert, welches den Augenblick des Ausschaltens immer noch um einen Moment verzögert. „Der Zuschauer fühlt sich bald wie ein emotionsleerer Zombie, der den Blick zwar nicht vom zappelnden Bild wenden kann, zugleich aber nicht mehr emotionalisiert ist.“ (Vgl. ebd.; S. 160).

3.2. Synästhetische Reizpräsentation: Eine Besonderheit des Films

Führe ich die von mir getrennt dargestellten visuellen und auditiven Filmeffekte zur tatsächlich vorhandenen synästhetischen audiovisuellen Präsentation zusammen, erhält das Kino durch die gleichzeitige Präsentation akustischer und visueller Reize die Möglichkeit, die Wahrnehmungsintensität der Reize im Betrachter über die Sinnesorgane zu modulieren. Treffen komplementär wirkende akustische und optische Reize zusammen, verstärken sie sich, sind sie gegenläufig, werden sie abgeschwächt, denn Reizkonstellationen können strategisch genutzt werden, um Filminhalte herauszuarbeiten, sie zu differenzieren oder in der Wahrnehmung verschwimmen zu lassen.⁸²

Ein Beispiel, um diese Effekte zu verdeutlichen: Es wird ein Schwarm bunt leuchtender, durcheinanderschwimmender Fische gezeigt. Hört man dazu das leise Blubbern und Gurgeln des Wassers, vielleicht noch unterlegt mit spielerischer Musik, verstärkt dies den Eindruck der sich tummelnden Fische komplementär. Hört man hingegen zu den Fischen das Rauschen des Ozeans, vielleicht unterlegt mit astraler, mystischer, gleichförmiger Musik, verstärkt dies den Eindruck der Weiten des Meeres – schwächt jedoch den Eindruck der Fische ab. Soll der Ozean noch weiter hervortreten, können die Farben der Fische gefiltert und gedämpft werden, bis sie unwichtig und grau erscheinen. Wenn die Fische musikalisch und akustisch keine Beachtung erhalten, indem statt dessen das Dröhnen eines herannahenden U-Bootes eingespielt wird und die Musik zu dramatischer Spannung ansteigt, dienen sie nur dazu, den Betrachter einen kurzen Augenblick abzulenken und die Wahrnehmung des scheinbar unvermittelt auftauchenden U-Bootes zu verstärken, etc..

Der Filmrezipient gerät hierdurch freiwillig und zugleich unfreiwillig⁸³ in Resonanz zum Film, welcher ihn durch seine Darstellungen emotional lenkt.

Durch die Kombination von Akustik und visuellen Darstellungen erhält das Kino die Macht, die emotionale Basis des visuellen Erlebens im Rezipienten größtenteils unbemerkt zu steuern. Lustige Musik im Hintergrund eigentlich grausamer und tödlicher Darstellungen in Zeichentrickfilmen macht, wenn ich diese Überlegungen weiterführe, erst in ihrem Zusammenspiel den witzigen oder skurrilen Effekt des Filmes aus. Erst die integrierte Erlaubnis und akustisch vorbereitete Präsentation der Emotion >Freude< durch die Musik,

⁸² Vgl. ebd.; S. 188-189; S. 267.

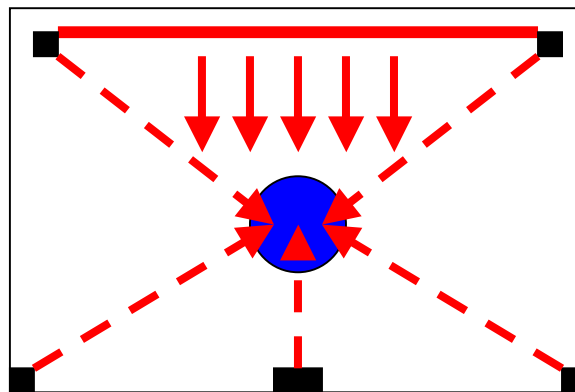
⁸³ Freiwillig, da er selbst ins Kino geht und den Film nicht nur sehen, sondern erleben möchte; unfreiwillig, da er unbemerkt und unreflektiert in das Geschehen eingezogen wird und sich nicht gegen die Wahrnehmungseffekte wehren kann.

kann nach meinem Verständnis der beschriebenen Effekte den Spaß und das Lachen des Rezipienten hervorrufen oder zumindest verstärken.

Derartige Steuerungsmöglichkeiten erhalten einen bedenklichen Stellenwert, wenn bedacht wird, dass Bilder mit beispielsweise ethisch eigentlich abschreckenden Darstellungen oder gesellschaftlich (politisch, historisch) positiv oder negativ einzufärbenden Inhalten über die Hintergrundmusik emotional belegt und dem Betrachter mit positiven Emotionen gekoppelt präsentiert werden könn(t)en.

Die Grafik vermittelt einen Eindruck des durch die Reize umfangenen Filmbetrachters im Kinosetting:

Abb. 1: Auf den Filmbetrachter einwirkende Wahrnehmungseindrücke



(Grafik: GMK)

Erläuterung:

Die rote, horizontale Linie stellt die Filmleinwand dar, welche durch visuelle Wahrnehmungsreize (die rot durchgezogenen, vertikalen Pfeile) die hauptsächliche Aufmerksamkeit des Rezipienten (blauer Kreis) auf sich zieht. Durch die Größe der Filmleinwand und die Technik des Cinerama füllt die Leinwand das Gesichtsfeld des Betrachters aus und kann diverse Wahrnehmungstäuschungen, wie z.B. die induzierte Bewegung hervorrufen. Die schwarzen Kästen symbolisieren die Lautsprecher, welche mittels raffinierter Technik eine sehr lebensnahe akustische Untermalung der visuellen Reize ermöglichen und den Rezipienten nicht von Außen, sondern emotional im Inneren berühren (dargestellt durch die unterbrochenen roten Pfeile, welche bis in den blauen Kreis des Rezipienten hineinreichen).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Filme durch die Vielfalt und Modulation der Wahrnehmungsreize einen suggestiven Einfluss⁸⁴ auf den Betrachter haben, denn das Kinosetting besteht auf der physiologischen Ebene aus einem den Rezipienten

⁸⁴ Suggestion: „[...] starke Beeinflussung des Denkens, Fühlens, Wollens oder Handelns unter Umgehung der rationalen Persönlichkeitsanteile“ (Brockhaus Psychologie; S. 590). „Der Gewinn an Suggestionsmacht ist [...] Hauptziel und Motivationskern der Entwicklung der neuen Illusionsmedien.“ (Grau, Oliver: Immersion und Emotion: Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg): Mediale Emotionen :Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005; S. 99).

umschließenden Raum, in welchem der Betrachter motorisch ruhiggestellt das Zentrum der dargestellten Reize und damit das Opfer der Wahrnehmungslenkung wird.

Ich will die Skizzierung der Wahrnehmungseffekte des Films hier beenden, denn der kurze Überblick soll ausreichen, um einen Eindruck diesbezüglicher Möglichkeiten des Kinofilms zu erhalten.

Die Wahrnehmung des Rezipienten wird im Kino jedoch nicht nur durch willkürliche und unwillkürliche Aufmerksamkeit und technische Raffinessen der audiovisuellen Besonderheiten beeinflusst, sondern sie wird immer auch durch kulturelle Muster strukturiert. Diesen Bereich behandelt die Kognitionspsychologie, welche ich nun bezogen auf das Kino ebenfalls kurz skizzieren will.

4. Die Filmwahrnehmung aus kognitionspsychologischer Sicht

Da die Rezipienten in Filmen nicht nur eine wahrnehmungspsychologische Erfahrung machen, sondern über ihre Wahrnehmung auch gedanklich in die Erzählung des Films eingebunden werden, muss ein schnelles Verstehen der Szenen und der zugrunde liegenden Geschichte ermöglicht werden. Hierzu werden kognitiv Verrechnungsprozesse und kulturelle Muster genutzt, welche durch die Gesellschaft schon vor dem (ersten) Kinobesuch in den Betrachter eingeschrieben werden.⁸⁵ Die Kognitionspsychologie ist die Wissenschaft, welche einen besonderen Schwerpunkt auf erlernte und sich verändernden Denkstrukturen legt.⁸⁶ Daher werde ich die Kineffekte nun aus einer kognitionspsychologischen Perspektive betrachten, um das Verstehen des Filminhaltes durch den Betrachter zu erfassen.

4.1. Filmische Cues und kulturelle Muster

Ein schönes Beispiel, in dem die kognitiven Verrechnungsprozesse deutlich werden, ist das folgende:

T / \ E C / \ T⁸⁷

Sowohl das H aus THE, als auch das A aus CAT wurden schematisiert und gleichartig dargestellt. Dennoch werden die Zeichen unwillkürlich einmal als H, bzw. als A gelesen, denn sie werden im Prozess der Wahrnehmung bereits interpretiert und erhalten ihre Bedeutung aus dem jeweiligen Umfeld und dem erwarteten Sinnzusammenhang.⁸⁸

Die kognitiven Prozesse der Wahrnehmung beruhen auf derartigen erlernten Schemata, welche, je häufiger sie wiederholt werden, zunehmend leichter und schneller in bestehende Strukturen eingeordnet werden können. Dieser Lernprozess erfolgt über Interaktionen mit der Umwelt und ist damit zwangsläufig gesellschaftlich bedingt, denn wenn die Rezeptionsgewohnheiten nicht verinnerlicht wurden, misslingt die Aufmerksamkeitslenkung. Hierzu wurde unfreiwillig ein amüsanter Versuch gemacht: Man führte medial unerfahrenen Afrikanern einen Film vor. Bei der nachfolgenden Befragung zum Inhalt gab ein Großteil der Afrikaner vor allem die Wahrnehmung eines Huhns an, welches kurz am Bildschirmrand zu

⁸⁵ Vgl. Mikunda: Kinos spüren; S. 23.

⁸⁶ Vgl. Brockhaus Psychologie; S. 299.

⁸⁷ Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 108

⁸⁸ Vgl. Mikunda: Kinos spüren; S. 108.

sehen war und welches von den Filmmachern nicht einmal bemerkt worden war: Sie mussten es nachträglich suchen.⁸⁹

Die kulturellen Muster sind tief eingeprägt, und das nicht nur auf psychologischer Ebene, sondern sogar als physiologische Einschreibung, denn: „Das Individuum erwirbt [...] durch die Interaktion mit der Umwelt eine entsprechende – das heißt individuelle - Korrespondenz in der Architektur seines Nervensystems.“⁹⁰ Das Nervensystem entwickelt sich nicht nur nach genetisch bedingten, vorprogrammierten Mustern, es passt sich der Umwelt an und wird durch Lernvorgänge – also auch durch Wahrnehmungen und vielleicht sogar durch intensiven Medienkonsum – physiologisch strukturiert und geprägt.

Parallel zu den kulturellen Mustern des Rezipienten bestehen Filme ihrerseits aus >Cues< - Strukturen die eine räumliche und in Bezug auf die Narration auch zeitliche Orientierung ermöglichen.⁹¹ Mikunda führt für vergleichbare Schemata mit *emotionaler* Wirkung aus: „Aus diesem Grund kann man in Analogie zur narrativen Syntax des Films von einer auf emotionale Aktivierung abzielenden Syntax sprechen, einer emotionalen Filmsprache, die parallel zur erzählenden Sprache des Films existiert.“⁹² Die Autoren Keil und Eder stellen fest, dass derartige rezeptionslenkende Reize eine Verbindung zwischen den sich für logisch-rationales Verstehen eignenden Textstrukturen und dem psychophysiologischen Netzwerkmodell der Emotionen bilden.⁹³

Die Cues funktionieren über komplexe Hinweisreize, die mit Bedeutungen versehen sind und daher auch bei Teilpräsentation dem Rezipienten die Bedeutung des Ganzen zu vermitteln vermögen, denn: „Wenn man sozusagen ein Gefühl für den stimulierenden Reizwechsel eines Kampfes hat, kann man diese Wirkung auch herstellen, ohne tatsächlich einen Kampf zu

⁸⁹ Maddison, John: Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs. Aus : Revue internationale de filmologie I, 3/4; o. O.1948; S. 305-310; nach: Lebovici: Psychoanalyse und Kino; S. 167.

⁹⁰ Leuzinger-Bohleber, Marianne; Pfeifer, Rolf; Röckerath, Klaus: Wo bleibt das Gedächtnis? Psychoanalyse und Embodied Cognitive Science im Dialog; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog; Band 1; Stuttgart 1998; S. 560.

⁹¹ Vgl. Bordwell, David: Kognition und Verstehen: Sehen und Vergessen in MILD RED PIERCE; in: Brinckmann, Christine N.; u. a. (Hg.): Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 01/01/1992; Berlin 1992; S. 8.

⁹² Mikunda: Kinos spüren; S. 21.

⁹³ Vgl. Keil, Andreas; Eder, Jens: Audiovisuelle Medien und emotionale Netzwerke; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg.): Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005; S. 234.

Ich werde im Folgenden für derartige Strukturen den Begriff der >Cues< von Bordwell übernehmen. Wenn ich explizit auf die emotionale Wirkung der Cues eingehe, werde ich dies entsprechend erwähnen, ansonsten gehe ich von der schematischen Vergleichbarkeit der logisch-rationalen Cues und der auch Emotionen lenkenden Wirkung rezeptionslenkender Reize aus.

zeigen.“⁹⁴ Dieser strukturelle Effekt basiert auf den eingeübten und verinnerlichten Rezeptionsgewohnheiten des Kinos.⁹⁵

Bezüglich der Bedeutung der Cues erinnere ich an den Kurzfilm mit dem Huhn. Die Afrikaner hatten, aus der Perspektive meiner Betrachtung ein vorstrukturiertes kulturelles Muster für den filmischen Cue des Huhns, möglicherweise jedoch keine bzw. weniger bedeutsame Cues für die präsentierte Geschichte des Films.

Das Gefühl für den Reizwechsel des Kampfes kann nicht nur in *einem* Film genutzt werden, sondern es kann als filmische Erfahrung des Rezipienten vorausgesetzt und im *nächsten* Film und in einer *anderen* Situation aufgegriffen und weiterbearbeitet werden. Der stimulierende Reizwechsel eines echten Kampfes kann in der nächsten Szene oder im nächsten Film als Erinnerung an den zugrunde liegenden Reizwechsel, beispielsweise in einem *Wortgefecht* genutzt werden. Ist der Cue ausreichend gefestigt, kann er sogar Szenen begleiten, welche scheinbar nichts mit ihrer Ursprungssituation zu tun haben. So könnte der präsentierte Reizwechsel des Kampfes durch filmische Schnitt- und Bildwechsel in einer Alltagsszene einer frühstückenden Familie Verwendung finden und auf die unterschwellig vorhandene Aggression hinweisen, ohne dass tatsächlich Kampfhandlungen gezeigt werden.⁹⁶

Da diese Erfahrung jedoch nicht nur für Filme gilt, erhält sie Relevanz für alltägliche Situationen, in denen Erinnerungen an filmische Cues beabsichtigt oder unbeabsichtigt vermittelt werden. Sie werden in der Werbung aufgegriffen, bewusst oder unbewusst in realen Alltagsszenen nachgespielt und für zwischenmenschliche Kommunikation genutzt.

Ich denke, dass es sich um einen iterativen Prozess handelt: Durch die Verinnerlichung der filmischen Cues können diese in unserer medial omnipräsenten Gesellschaft selbst zu kulturellen Mustern werden, die wieder als kognitive Reize für filmische Cues genutzt werden können. Sie entwickeln sich zu sich wiederholenden, aber andauernd leicht verändernden kulturellen Mustern / Cues weiter.

Wenn ich nun daran erinnere, dass Wahrnehmungen sogar physische Einschreibungen erfahren, wird die Wirkmacht von Filmen gerade in und durch ihre sich wiederholenden Effekte deutlich.

Auch in Bezug auf die kognitive Filmwahrnehmung gäbe es noch eine Vielzahl weiterer Eigenschaften, die einer Erwähnung wert wären. Das Gesagte soll jedoch ausreichen, um einen Eindruck der über die Filmvorführung hinausreichenden Möglichkeiten der

⁹⁴ Mikunda: Kino spüren; S. 166.

⁹⁵ Vgl. ebd.; S. 190. Anmerkung: Es handelt sich um Rezeptionsgewohnheiten, die in unserer Gesellschaft sehr früh und immer früher erlernt werden, denn heute gibt es schon Filme, die für Kinder um 3 Jahre ausgelegt sind.

⁹⁶ Vgl. ebd.; S. 167.

Beeinflussung der Wahrnehmung und sogar der Denkstrukturen des Betrachters durch das moderne Kino zu erhalten.

Filme – auch fiktionale Filme - zu sehen und zu verstehen basiert damit immer auf schon bestehenden, inkorporierten gesellschaftlichen Schemata und führt, als Lerneffekt der Betrachter, auch zu einer Verfestigung gesellschaftlicher Strukturen.

Erwünscht, geübt und trainiert werden nicht die individuelle Bedeutungszuschreibungen, sondern allgemein verständliche, gesellschaftlich angepasste und damit sprachlich erfassbare Interpretationen.

Fiktionale Filme erhalten als Übungsraum von Interpretationen eine stabilisierende Wirkung auf das, was von vielen Menschen als gesellschaftliche Realität angesehen wird. In diesem Punkt treten „Realität“ und Fiktion über die kognitive Aktivität, welche der Wahrnehmungseindruck beinhaltet, in eine Wechselwirkung und werden zu ununterscheidbaren Facetten einer gemeinsamen Realität.

Im Kino werden Wahrnehmungsmuster eingeübt, welche durch sich andauernd leicht verändernde Wiederholungen nicht nur Verfestigungen, sondern auch Weiterentwicklungen erfahren und ein Eigenleben entfalten. In einer Gesellschaft, in der Kinofilme in großer Zahl konsumiert werden, entstehen Wechselwirkungen zwischen filmischen Cues und kulturellen Mustern, woraufhin die filmischen Cues selbst zu kulturellen Mustern werden und umgekehrt.

Ich will nun einen Schritt weiter gehen, denn das zugrunde liegende Ziel der unwillkürlichen und willkürlichen Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsbeeinflussung sowie des kognitiven Verstehens ist vor allem, Spannung zu produzieren und Emotionen zu wecken. Spannung und Emotionen wecken nicht nur Actionfilme, sondern auch intellektuell anspruchsvolle Filme, denn erst durch sie wird der Betrachter in den Bann des Films gezogen und hat Gefallen an der Kinosituation. Gefällt es dem Menschen in emotionale Erregung zu geraten? Wieso ist das Kino ein Erlebnis, welches als angenehm empfunden wird?

4.2 Spannung ohne Gefahr oder: Die Lust am Film

Schore geht davon aus, dass Erregungen über neurophysiologische Veränderungen des Gehirns zu Zustandsveränderungen des Gehirns und Körpers führen und „phänomenologisch als das Auftauchen eines Gefühls erlebt [werden].“⁹⁷

⁹⁷ Schore: Affektregulation; S. 212-213.

Die auf den Betrachter einwirkenden akustischen und optischen Reize vermitteln Erregungen, bzw. Spannung und lösen Emotionen aus. Doch was bedeutet das für die Kinosituation?

Lust an positiven Emotionen hat jeder Mensch. Das Kino vermittelt jedoch nicht nur positive Emotionen, im Gegenteil, die Darstellung scheint zu einem nicht unerheblichen Anteil Wut, Angst, Trauer und diverse Grausamkeiten zu enthalten. Filme jeden Genres führen den Rezipienten durch eine Story, die einen Spannungsbogen aufbaut, an manchen Stellen ausweglose Situationen darstellt, (vielleicht sogar den Tod eines Akteurs), welche den Rezipienten oft in mitfiebernde Erregung versetzt. Bei intellektuell anspruchsvollen Filmen wird m.E. möglicherweise eine weniger farbige Bildsprache verwendet, aber der Spannungsbogen und die tragische, oder konfliktbeladene Handlung wird ihn zumindest in konzentrierte und gespannte Aufmerksamkeit versetzen. Viele Filme haben ein gutes Ende, aber auch darauf ist kein Verlass, manche Enden dramatisch oder tragisch.

Ich schließe daraus, dass es kein offen zutage liegendes positives Gefühl zu sein scheint, welches der Kinorezipient sucht, - aber kann es tatsächlich sein, dass er negative Emotionen wahrnehmen will? Drastisch ausgedrückt: Hat der Mensch ein masochistisches bzw. sadomasochistisches Bedürfnis nach negativen Emotionen, die er im Rahmen der Sehgewohnheit im Kino stellvertretend ausleben kann?

Die Lösung ist einfach: Es ist nicht die starke Emotion (welcher Art sie auch immer sein mag), die gefällt, sondern dass der Rückgang der Spannung als angenehm empfunden wird.⁹⁸ „Was trotz emotionalem >negativen< Geschmack als positive Erfahrung eingeschätzt wird, wird gerne wiedererlebt.“⁹⁹ Es ist also nicht die Spannung selbst, sondern der Rückgang der Spannung, der den Lustgewinn ausmacht¹⁰⁰ und der damit die Motivation und das Vergnügen am Kino begründet. Spannungen empfinden zu können und sie zu bewältigen, vermittelt dem Betrachter den Eindruck, die Situation zu beherrschen.¹⁰¹ Schore bezieht sich auf Westen (1997), wenn er formuliert, dass dieses Vergnügen sogar eine zentrale Motivation des menschlichen Lebens trifft: „> [...] den Affekt zu regulieren - d.h. unangenehme Gefühle zu

⁹⁸ Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 194.

⁹⁹ Hamker: Der emotionale K(l)ick; S. 184.

¹⁰⁰ Hirnphysiologisch kann dieser Effekt insofern begründet werden, als das der Aktivierungstonus der Formatio reticularis des limbischen Systems, welches für die Verarbeitung der Erregung zuständig ist, eng mit dem Belohnungs- und Bestrafungszentrum verbunden ist. Das Belohnungszentrum hat dabei eine tiefere Reizschwelle, als das Bestrafungszentrum. So wird Erregung als lustvoll oder unlustvoll erfahren (vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 194).

¹⁰¹ Vitouch, Peter: Physiologische und psychologische Aspekte des Fernsehens; in: o.Hg.: Berichte zur Medienforschung Nr. 26; Wien 1980; nach: Mikunda: Kinos spüren; S. 195.

minimieren und freudige zu maximieren -, ist eine der treibenden Kräfte der menschlichen Motivation.¹⁰²

Die Kinosituation bietet für eine erfolgreiche Affektregulation Garantien und Hilfen. Sehr emotionsreiche Situationen werden mit Möglichkeiten für nachfolgendes befreiendes Gelächter oder durch zufriedenstellende Lösungen im Narrativ belohnt. Jeder Kinofilm hat nur eine gewisse zeitliche Dauer, der Rezipient weiß, dass das Ende immer auch bis zu einem gewissen Grade eine Lösung der Spannung beinhaltet. Wenn die Situation selbst dennoch unerträglich spannend oder langweilig zu werden beginnt, kann der Rezipient sich geübt aus der Situation ziehen, indem er kurzfristig und bewusst seine Aufmerksamkeit abwendet, Kommentare zu Sitznachbarn äußert, oder zumindest die Sitzposition ändert – es gibt viele Beispiele für derartige Verhaltensweisen.

Spannungen können in den Fällen positiv reguliert werden, in denen sich der Mensch subjektiv als Beherrscher der Situation empfinden kann und diese Situationsbeherrschung ist eine zentrale menschliche Motivation. Die Kinosituation ist durch die Fiktion der Darstellung immer auf verschiedene Arten menschlich beherrschbar, daher wird die Kinosituation Vergnügen mit Erfolgsgarantie – welches sich fast unabhängig vom gezeigten Film einstellt. Sogar als schlecht empfundene Filme ermöglichen eine gedankliche Distanzierung und damit die Option der geistigen Erhebung des Betrachters über den Filminhalt, welchen er so beherrscht.¹⁰³ Zudem besteht immer die Möglichkeit, den Kinosaal vorzeitig zu verlassen, dies stellt den Rezipienten wenigstens insofern zufrieden, als er eine Situation, die Unlust hervorgerufen hat, beherrschen konnte, indem er sie beendete.

Der Effekt der Erfolgsgarantie ist, dass der Kinorezipient sich gerne auf die Kinosituation einlässt, denn sie bietet Spannung ohne Gefahr. Um so weiter er sich vom Filmgewebe einbeziehen lässt, je höher der Realitätseindruck sich ausprägen darf und je mehr er selbst mithilft, sich der fiktiven Realität hinzugeben (indem er seine willkürliche, bewusste Aufmerksamkeit auf den Film lenkt), desto erfolgreicher wird seine eigene Affektregulation sich darstellen, desto höher wird auch der positive Gewinn der Kinosituation für den Rezipienten sein. Dieser Mechanismus ist dem Rezipienten nicht unbedingt bewusst – er wird jedoch deutlich in der Art, wie Ablenkungen vom Film aufgenommen werden: Es stört den Genuss des Films maßgeblich, wenn der Sitznachbar die Chips zu laut knabbert, denn es ist

¹⁰² Westen, Drew: Towards a clinically and empirically sound theory of motivation; *International Journal of Psycho-Analysis*; 78; o.O. 1997; S. 521-548; nach: Schore: Affektregulation; S. 74.

¹⁰³ Das Vergnügen vieler Kinofans, technische Fehler und dramaturgische Faux-Pas in Filmen zu bemerken und sich in Internetforen darüber auszutauschen, könnte dieser Motivation zugehören. Ebenso Kritiken über nicht-stimmige Filminhalte, welche anbei zum Sitznachbarn geäußert werden.

ein akustischer Reiz am Rande der Wahrnehmung, der die unwillkürliche Aufmerksamkeit vom Filmgeschehen ablenkt – und den Realitätseindruck des Films abschwächt.

Aus der kognitionspsychologischen Perspektive kann die durch den Film erzeugte Spannung im Betrachter als ein Element betrachtet werden, welches durch die subjektiv empfundene Situationsbeherrschung einen selbstbelohnenden Effekt auslöst. So entsteht durch den intrapsychischen Auf- und Abbau psychischer Erregungen Lust und Freude an den Filmwahrnehmungen und begründet die Motivation und das eigene Begehren des Rezipienten ins Kino zu gehen und Spannungen zu empfinden.

Die von mir zunächst als raffiniert und fast erzwungen beschriebene technische und kognitive Aufmerksamkeitslenkung und Wahrnehmungstäuschung des Rezipienten durch die Kinosituation und den Filminhalt trifft nun in einem Kreisschluss auf seine eigene Motivation, sein Begehren und findet mit seiner Mithilfe statt. So können die verschiedenen beeinflussenden Elemente durch den Betrachter selbst angenommen, akzeptiert, willkommen heißen und zusammengefügt werden, um zur temporären Realitätstäuschung und scheinbar omnipotenter Situationsbeherrschung anwachsen. Filme haben einen fast hypnotischen Einfluss auf den Betrachter. Indem er selbst einwilligt und sich gerne der Situation hingibt, werden die unreflektierbar suggestiven Möglichkeiten des Films Element, Basis, Chance und Gefahr der Kinosituation, auch aus gesamtgesellschaftlicher Perspektive.

Das Medium Film zeichnet sich durch die synästhetische Reizpräsentation und inhaltlich durch seine Grobstrukturen, die Cues aus, welche das schnelle Verstehen und Interpretieren der Narration ermöglichen.

Die Wahrnehmungseffekte im Betrachter und die diesbezüglichen reizauslösenden Möglichkeiten des Films habe ich skizziert. Bisher habe ich die Kinosituation als ein *Gegenüber* des reizauslösenden Films zu dem *verstehenden* Betrachter konzipiert. Es geht mir im Folgenden um die ungewisse, vermittelnde Bruchstelle zwischen dem Film und dem Betrachter. Ich will sie die *Beziehung* des Filmrezipienten zu dem Film nennen und in den nächsten Kapiteln näher untersuchen. Die wahrnehmungspsychologischen und kognitionspsychologischen Auswirkungen fasse ich nun zusammen als suggestive, emotionssteigernde und realitätstäuschende Prozesse, welche die Grundlage der Kinosituation bilden, die emotionale Beziehung des Rezipienten zum Film auslösen und maßgeblich mitbestimmen.

5. Das Filmsetting aus Sicht der Psychoanalyse

Um die Beziehung des Rezipienten zum Film zu erfassen, werde ich nun die besondere Rezeptionssituation aus psychoanalytischer Sicht betrachten und damit beginnen, die Ansatzmöglichkeit der psychoanalytischen Theorie an die Kinosituation zu entwickeln.

Allgemein kann ich feststellen, dass die Charakteristik und der Ansatzpunkt des psychoanalytischen Denkens die Erkenntnis der Bedeutung des Unbewussten für die Konstitution des Subjekts ist.

Gerade Filme sind in der Lage, im Betrachter den Eindruck zu erwecken, dass etwas, was normalerweise tief in ihm verborgen wäre, im Außen wiedergefunden werden kann. Dieses Etwas besteht aus Inhalten des Unbewussten. So ergibt sich eine intensive Beziehung zwischen Film und Betrachter, in welcher im Betrachter das Empfinden eines Dialoges mit dem Film entsteht, da der Film vergleichbar mit einem real existierenden menschlichen Gegenüber eine Resonanz zu den unausgesprochenen, unbewussten Anteilen des Betrachters zu entwickeln scheint.

Aus dieser Perspektive scheint die Psychoanalyse als Wissenschaft des Unbewussten nicht nur auf das Kinosetting anwendbar zu sein, sondern muss sogar als originär zuständige Wissenschaft betrachtet werden.

Um diese Behauptungen zu belegen, werde ich im Folgenden das Kinosetting in seinen typischen Eigenheiten betrachten und mit dem Mechanismus des Pseudo - Dialoges zwischen dem Film und dem Unbewussten des Betrachters beginnen.

5.1. In Kommunikation mit dem Unbewussten

Der Film kann als audiovisuelles Medium der Bild- und Tonelemente beschrieben werden, welche „gleichzeitig und zusammenhängend zur Präsentation gebracht [werden].“¹⁰⁴ Aufgrund dessen bilden symbolische Einzelelemente zusammen ein größeres Ganzes, in dem mehr mitschwingt, als nur die Bedeutung der Einzelbestandteile: Emotionale, wert- und normbezogene oder andere spezifische und eher formlos wahrnehmbare Inhalte können effektiv übermittelt werden.¹⁰⁵

Salje bezieht sich in seinen Überlegungen zur Filmrezeption auf den Begriff des >präsentativen Symbolismus< von Suzanne K. Langer, welche seinen Ausführungen zufolge

¹⁰⁴ Salje, Gunther: Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse; in: Leithäuser, Thomas; u. a. (Hg.): Entwurf zu einer Empirie des Alltagsbewusstseins: Frankfurt a. M. 1981; S.263.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.; S. 264-265.

mit ihrer Abgrenzung zur üblichen >diskursiven Symbolik< betont, dass normalerweise: „Ideen nacheinander aufgereiht werden müssen, obgleich Gegenstände ineinandergreifen [...]“. ¹⁰⁶

Das bedeutet auf der Gegenseite für den Film: Die symbolischen Formelemente werden durch die gleichzeitige Präsentation und Wahrnehmung zu Auslösereizen. Der im Betrachter durch die Gleichzeitigkeit der Präsentation aktivierte Inhalt ist „das >unausdrückbare Reich des Gefühls<, >der formlosen Wünsche und Befriedigungen<“. ¹⁰⁷ Die Cues und kulturellen Muster meiner bisherigen Beschreibung des Films stellen derartige Formelemente dar, welche Salje als sozio-kulturelle Codes beschreibt. ¹⁰⁸ Das, was ich als wahrnehmungslenkende und das schnelle Verstehen ermöglichende Reize beschrieben habe, besteht demnach ursächlich aus Schemata von Reizkopplungen, welche eine Aktivierung und Ansprache des Unbewussten ¹⁰⁹ provozieren. Denn eine treffendere Beschreibung der triebhaften, verdrängten unbewussten Inhalte ¹¹⁰ als mit den Begriffen >unausdrückbares Reich des Gefühls< und >formlose Wünsche und Befriedigungen< kann eine nicht psychoanalytische Disziplin m. E. nicht bieten.

Erfasse ich die nun erschlossene Form der Kommunikation in ihrer Gleichzeitigkeit der Präsentation der Formelemente durch das audiovisuelle Medium Film, ergibt sich folgendes Bild:

Objektiv betrachtet ist der Umgang mit den Symbolen audiovisueller Medien eine Form einseitiger Kommunikation, die nur einen Aussagenden (das audiovisuelle Medium) und einen Aufnehmenden (den Betrachter) kennt, die aber die Grundvoraussetzung von Kommunikation insofern erfüllt, als sie Informationen von einem zum anderen transportiert. ¹¹¹ Diese Kommunikation ist in der Lage Bedeutungen zu transportieren, die über die Einzelinformation hinaus in den Bereich der Emotionen und Wünsche reichen. Musatti formuliert diesen Zusammenhang treffend folgendermaßen:

¹⁰⁶ Vgl. Langer, Suzanne K.: Philosophie auf neuem Wege; Frankfurt a.M. 1965; S. 88; nach: Salje: Psychoanalytische Aspekte; S. 264-265.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.; S. 92; nach: Salje: Psychoanalytische Aspekte; S. 264-265.

¹⁰⁸ Vgl. Salje: Psychoanalytische Aspekte; S. 264.

¹⁰⁹ Ich gebrauche den Begriff des Unbewussten in diesem Kontext „um die Gesamtheit der im aktuellen Bewußtseinsfeld nicht gegenwärtigen Inhalte“ (Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse; Frankfurt a. M. 1973; S. 562) zu benennen.

¹¹⁰ Vgl. ebd.; S. 562.

¹¹¹ Ich beziehe mich auf das Kommunikationsmodell von Shannon und Weaver (1964): „dass der Sender einen Inhalt codiert, das heißt in wahrnehmbare Reizmuster umwandelt, und der Empfänger ihn decodiert, das heißt wahrgenommene Reizmuster wieder in den Inhalt umsetzt“ (Brockhaus Psychologie; S. 302).

„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.“¹¹²

Ziehe ich nun hinzu, dass die durch das Medium gelenkten Wahrnehmungsakte des fiktiven Films intrapsychische Prozesse und reale physiologische Veränderungen im Betrachter auslösen und damit Realitätstäuschungen hervorrufen wie ich sie im dritten und vierten Kapitel beschrieben habe, dann bedeutet das:

Aus der Subjektperspektive erhält der Pseudo-Dialog des Films den Status einer tatsächlich dyadischen Beziehung, denn der Film spricht zum Unbewussten des Betrachters, welches dieser mit physiologischen Reaktionen auf aktivierte Emotionen und Wünsche beantwortet. Durch den sich weiterentwickelnden Film werden diese Reaktionen teilweise aufgegriffen und wieder beantwortet: Filmsehen wird eine Schein-Interaktion mit realer Beziehungsqualität.

Filme werden für den Betrachter mehr als reine Informationsmedien, sie erhalten eine Rolle als abstraktes, fremdes und doch so bekanntes Gegenüber, sie führen auf eine spezifische Art einen Pseudodialog mit dem Unbewussten des Betrachters. Diese Prozesse können mit Hilfe der Psychoanalyse untersucht werden. Die sich eröffnenden Ansatzpunkte resultieren aus der Übertragungssituation als Reaktualisierung kindlicher Erfahrungen durch den Film.

5.2. Übertragung und Regression

Der Umgang mit Symbolen entsteht nach Salje (welcher sich in seinen Ausführungen auf Alfred Lorenzer bezieht) durch frühe Interaktionen: In der Mutter-Kind-Dyade als primärer Sozialisationsinstanz erlernt das Kind durch die Mutter „Grundelemente der inneren Konstitutions- und Erlebensstruktur des Subjekts.“¹¹³ Die primäre Sozialisationsinstanz Mutter (oder der erste bedeutende Andere) formt die Selbststruktur des Kindes durch Interaktion und als Interaktionsform.¹¹⁴

Die Bedeutung sozialer Interaktion für das Individuum gewinnt aus neuro-psychoanalytischer Sichtweise einen weiteren faszinierenden Aspekt, denn: „Affekt-Transaktions-Erfahrungen [prägen] den Reifungsprozess der strukturellen Verknüpfungen im Gehirn [...], die die

¹¹² Musatti: Kinos; S. 143.

¹¹³ Vgl. Lorenzer, Alfred: Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie; Frankfurt a.M. 1972; S. 117; 119; 120; nach: Salje: Psychoanalytische Aspekte; S. 267.

¹¹⁴ Vgl. Salje: Psychoanalytische Aspekte; S. 267

interpersonellen und intrapsychischen Aspekte aller zukünftigen sozioemotionaler Funktionen beeinflussen.“¹¹⁵ Ich schließe daraus: Nicht nur Wahrnehmungen strukturieren die Architektur unseres Nervensystems (siehe drittes Kapitel), sondern die Grundelemente der inneren Erlebensstruktur des Subjekts werden als Affekt-Transaktionserfahrungen psychisch selbstbildend integriert und finden ihren Niederschlag auch physiologisch durch strukturelle Verknüpfungen im Gehirn. Interaktion erhält daher subjektbildende Bedeutung in doppeltem, psychischen und physischen Sinn.

Der Film beinhaltet für den Betrachter eine regressive¹¹⁶ Dimension, in der über den präsentativen Symbolismus das kommunikationstheoretische Verbindungselement zu frühen, archaischen Interaktionsformen der Mutter-Kind-Dyade hergestellt wird, welche noch nicht durch Sprache im späteren, reifen Entwicklungsmodus erfolgen konnten. Diese Dimension entsteht aus der früheren infantilen Situation des Betrachters und ist m. E. grundlegend für die Bedeutung des Films in der aktuellen Situation, denn aus ihr resultiert die spezifische archaische Übertragungsbeziehung.

So wird der Rezipient im Augenblick der Filmbetrachtung möglicherweise sowohl auf lebensgeschichtlich frühere Stadien, als auch auf archaische Bewusstseinsfiguren zurückgeworfen. Der Filmbetrachter würde sich damit in einem Bewusstseinsmodus befinden, der weniger strukturiert und differenziert ist, als es das eigentlich zu erwartende reife Erleben mit angemessen funktionierender Realitätsprüfung¹¹⁷ wäre.

Doch muss diese These nicht bezweifelt werden? Kann ein Medium, wie der Film tatsächlich in der Lage sein, Regressionen eines erwachsenen Menschen hervorzurufen? Ein Vergleich zwischen dem Film und dem klassisch regressiven Vorgang, dem Traum soll bei der Beantwortung dieser Frage weiterhelfen:

Der regressive Charakter des Traums zeichnet sich dadurch aus, dass die Vorstellung in das sinnliche Bild rückverwandelt wird, also den regredienten Weg einschlägt, denn er präsentiert der menschlichen Wahrnehmung Bilder, die aus dem eigenen Selbst stammen.¹¹⁸ Der Film jedoch besteht aus präsentierten, nicht halluzinierten Reizen und nimmt damit den progredienten, genau umgekehrten Weg. Wenn der regressive Zustand durch den regredienten Weg der Wahrnehmung definiert ist, kann der Film eigentlich keine Regression auslösen, denn er präsentiert der Wahrnehmung äußere Bilder. Dennoch scheinen die Filmbilder den

¹¹⁵ Schore: Affektregulation; S. 31.

¹¹⁶ Regression (zeitlich): „[...] die Rückkehr des Subjekts zu Etappen, die in seiner Entwicklung bereits überschritten sind (libidinöse Stufen, Objektbeziehungen, Identifizierungen etc.). Formal gesehen: [...] Übergang zu Ausdrucksformen und Verhaltensweisen eines vom Standpunkt der Komplexität, der Strukturierung und der Differenzierung aus niedrigeren Niveaus.“ (Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 436).

¹¹⁷ Auf die Realitätsprüfung werden ich in Kapitel 8 gesondert eingehen.

¹¹⁸ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung; Frankfurt a.M. 1991; S. 534.

Produktionen des Unbewussten sehr nahe verwandt zu sein und können möglicherweise *an die Stelle* der Traumbilder treten und trotz der progredienten Richtung der Wahrnehmung einen Zustand hervorrufen, welcher dem Traum vergleichbar ist.

Christian Metz löst dieses Problem elegant: Er sagt, es handele sich um einen Zustand paradoxer Halluzination: das Subjekt hat diesmal halluziniert, was wirklich da war, was es im selben Augenblick tatsächlich wahrnahm: die Bilder und Töne des Films.“¹¹⁹ Das implizite Dilemma wird m. E. mit Deprun jedoch deutlicher: „Das filmische Bild bleibt trotz allem außerhalb von mir. Es verleiht meinen Träumen einen objektiven Körper, führt sie mir vor als allzu bekannte Fremde.“¹²⁰

Kann der Rezipient so weit getäuscht werden, dass er die filmischen Bilder wenigstens teilweise als – oder vergleichbar mit – seinen eigenen anerkennen kann, um so die präsentierten Bilder in einem annähernd regressiven Bewusstseinszustand zu erleben?

Die Beantwortung dieser Frage scheint weiterführende Überlegungen zu erfordern. Ausgangspunkt soll folgende Feststellung sein:

Die Beziehung zwischen dem Film und dem Betrachter wird von Effekten getragen, die im Rahmen einer Übertragungsbeziehung gefasst werden können, denn der Film erfüllt die definitionsgemäße Voraussetzung: Er aktiviert das Unbewusste und aktualisiert die Interaktionsbeziehung infantiler Vorbilder.¹²¹

Was meinen Überlegungen bisher fehlt, ist ein weiterer, eher konkret räumlicher Aspekt des Kinosettings. Man könnte es mit einiger Ironie „das physiologische Kinosetting“ nennen, denn es handelt sich um die motorische Ruhigstellung des Rezipienten. Ich behalte mir die Beantwortung der Frage nach der progredienten bzw. regredienten Richtung der Wahrnehmung daher zunächst vor, denn vielleicht kann im "physiologischen Kinosetting" das bisher fehlende Quantum gefunden werden, welches den Betrachter tatsächlich in die

¹¹⁹ Metz: Der fiktionale Film; S. 1007.

¹²⁰ Deprun, Jean: Kino und Übertragung; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; S. 180.

¹²¹ Erstaunlich ist dabei, dass der Film auf einer anderen Ebene als der direkten Scheininteraktion mit den Filmfiguren eine Übertragungsebene erfüllt, die sich allein aus der Tatsache folgern lässt, dass eine spezifische Interaktion zwischen dem Betrachter und dem Medium stattfindet. Auch wenn einzelne (möglicherweise detailliert ausgearbeitete) Filmfiguren fraglos zu der Intensität der Übertragungsbeziehung beitragen können, kann ich hier doch behaupten, dass das Medium Film die Übertragungsbeziehung schon durch sein psychologisches Setting aktivieren kann – indem es statt konkreter Objekte Interaktionsprozesse durch symbolische Kommunikation (wieder)erweckt. Damit würde nicht das infantile Objekt selbst wiedererweckt, sondern lediglich die affektiven Färbungen internalisierter Objekte neue Anbindungen erfahren. Vielleicht kann so der Ausspruch Musattis erst wirklich verstanden werden: „[...] dass beim Zuschauer Prozesse aktiviert werden, die die filmische Rezeptionssituation zu etwas ganz und gar Außergewöhnlichem machen.“ (Vgl. Musatti, Cesare: Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/1/2004; Berlin 2004; S. 144).

psychische Regression trägt, die es ihm ermöglicht, die präsentierten Bilder als annähernd Eigene anzusehen.

5.3. Die psychoökonomische Antwort auf die motorische Ruhigstellung

Der Kinorezipient sitzt während der Filmvorstellung in seinem Kinosessel. Natürlich kann er die Sitzposition ändern oder sogar aus dem Kinosaal gehen, aber die Möglichkeiten der Bewegung sind grundlegend eingeschränkt. Es gibt wenige ablenkende Reize im Kinosaal, die Beleuchtung ist abgedunkelt, die Temperatur wird im modernen Kinosaal über eine Klimaanlage in einem angenehmen Rahmen gehalten, der Kinosaal ist schallisoliert, um störende Geräusche von (und nach) außen auszuschalten und die Sitzmöbel selbst sind möglichst bequem gestaltet, - sogar die Beine haben ausreichend Raum, um ausgestreckt zu werden. Der Bequemlichkeit wird bis im Detail Rechnung getragen, indem auf sensitiv angenehme, weiche Polsterstoffe geachtet wird, der Boden mit geräuschkämpfenden Teppichen versehen wird und die Farbgebung des Saales gedämpft, warm, freundlich und oft ein wenig feierlich anmutend leuchtet.

Es ist deutlich zu erkennen, dass diese Situation darauf ausgerichtet ist, in allen Belangen entspannend und angenehm zu wirken, indem mit hohem technischen und finanziellen Aufwand penibel jeder störende Reiz vom Rezipienten ferngehalten wird.

Warum werden offensichtlich so hohe finanzielle Mittel bereitgestellt und soviel Aufwand mit dem Filmsetting betrieben? Ist es reine Spielerei und Luxus, der unnötig wäre, der keinen Zweck erfüllt, außer dem, das Kino selbst zu repräsentieren und die sanguinischen Genussimpulse des Menschen auch während der Vorstellung zu erfüllen? Naiv betrachtet müssten doch ein Stuhl, ein Projektor und eine Leinwand ausreichen, um einen Film zu sehen.¹²²

Für die Kineffekte scheint mir die psychoökonomische Dimension dieser Situation von hoher Bedeutung zu sein. Monsonyi beschreibt die Auswirkungen der Ruhigstellung des Rezipienten malerisch und eindrucksvoll für die imaginative Kraft der Musik aus psychoanalytischer Sicht:

¹²² Das Kino als Institution gesellschaftlich zu repräsentieren wäre natürlich auch ein nicht zu unterschätzender Effekt der Selbstdarstellung im und durch den Raum, der soziologisch spannend untersucht werden könnte, aber es wäre ein zu weites Feld, welches mich von meinem Untersuchungsgegenstand fortführen würde.

„Denn die starke Objektbesetzung der zielgerichteten rationalen motorischen Abfuhr trachtet jeden Überfluss, jede Maßlosigkeit auszuschalten; dagegen verlegt das dem Lustgewinn zugewandte Spiel die Objektbesetzung in das Ich und errichtet der motorischen Abfuhr Schleusen, die nur zur Stauung dienen, um den Wasserfall kräftiger zu gestalten.“¹²³

Die Möglichkeit der motorischen Abfuhr würde theoretisch der durch den Film erzeugten Spannung ein Ventil verschaffen, indem sie in realer Aktion ausgedrückt wird. Diese Form des Spannungsabbaus wird in der Kinosituation jedoch temporär verhindert. Dieser Mechanismus soll genauer erklärt werden:

Im ersten Kapitel habe ich noch aus Sicht der Wahrnehmungs- und Kognitionspsychologie argumentiert, dass die Narration des Films die Abfuhr der Spannung ermöglicht, indem sie beispielsweise kathartisches Gelächter zulässt oder durch spätere kognitive Lösungen in der Narration selbst bewerkstelligt wird.

Nun, diese Idee klingt logisch und zufriedenstellend, bis die Frage gestellt wird, was die offensichtlich existierenden psychischen Energien darstellen und was mit ihnen passiert, bis endlich gelacht oder geweint werden darf - falls diese Lösung im Rahmen der Filmnarration und im Rahmen der Möglichkeiten des Rezipienten (hier sind u. U. auch gewisse Schambarrieren zu überwinden) überhaupt existiert.

Während ich im dritten Kapitel noch Spannungen einfach mit psychischen Kräften gleichgesetzt habe, die physische Phänomene (z. B. beschleunigter Herzschlag und Atmung) hervorrufen, kann ich nun die intrapsychische Erregungserhöhung über die präsentative Symbolik auf die Aktivierung von Affekten zurückführen. Sie stellen einen durch die motorische Ruhigstellung hervorgerufenen Zustand des Ungleichgewichts psychischer Energien dar, der unter Berücksichtigung der psychoökonomischen Hypothese Freuds, das Konstanzprinzip betrifft, denn es wird: „[...] als Regulator des Funktionierens des psychischen Apparates implizit ständig vorausgesetzt. Dieser versucht, die Erregungssummen in seinem Inneren konstant zu halten und erreicht dies, indem er [...] Abwehr und Abfuhrmechanismen (Abreagieren) mobilisiert.“¹²⁴

¹²³ Monsonyi, Desiderius: Die irrationale Grundlage der Musik; o. O. 1935; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2002; S. 78.

¹²⁴ Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 261.

Das von Freud formulierte Konstanzprinzip basiert auf dem materialistischen Denkansatz, psychische Mechanismen auf die allgemeinsten Prinzipien der Physik zurückzuführen und ist sehr unterschiedlich interpretierbar (vgl. ebd.; S. 262-266). Dennoch ist es als Grundannahme psychologischen Denkens in (fast) allen auch heute definierten psychischer Mechanismen wiederzufinden, oftmals ohne das näher darauf eingegangen wird, so z.B. in der Erklärung von Spannung bei Mikunda (vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 33) und in der Herleitung der Objektbesetzung bei Monsonyi (vgl. Monsonyi: Die irrationale Grundlage; S. 78).

Das bedeutet, indem der Film Affekte erregt, bringt er die Konstanz der intrapsychischen Erregungssummen des psychischen Apparates in ein Ungleichgewicht. Normalerweise würde dieses Ungleichgewicht durch Bewegungen motorisch entladen werden. Dies kann in der Kinosituation jedoch nicht geschehen. Wie kann der Betrachter dennoch einen Zustand des Erregungsgleichgewichts herstellen?

Um diese Frage zu beantworten, muss ich erläutern, was mit den durch die Affekte aktivierten Erregungssummen innerhalb des psychischen Apparates gemeint sein kann:

Im deskriptiven Sinn könnte der Affekt als emotionale Färbung einer Vorstellung betrachtet werden. Im Rahmen der psychoökonomischen Hypothese ist damit jedoch eher ein energetischer Betrag gemeint, der sich von der Vorstellung ablösen und auf andere Objekte übertragen werden kann.¹²⁵ Mit dieser Definition kann der Affektbetrag als energetische Valenz der Vorstellungsrepräsentanz verstanden werden.¹²⁶

Über die Vorstellungsrepräsentanz nähere ich mich der Ursache des psychoökonomischen Ungleichgewichts, denn die Vorstellungsrepräsentanz besteht aus einer „Vorstellung oder Vorstellungsreihe, an welche sich der Trieb im Laufe der Geschichte des Subjekts fixiert und durch deren Vermittlung er in das Psychische eingeschrieben wird.“¹²⁷ Ziehe ich nun hinzu, dass der Trieb ein Prozess mit dynamischem, zielgerichtetem Drang ist, dessen Quelle ein körperlicher Reiz und dessen Ziel als Spannungsabfuhr an einem Objekt erreicht werden kann,¹²⁸ ergibt sich eine Verbindung zwischen dem Somatischen (der exogene oder endogene Reiz als aktivierter Affektbetrag und damit als körperlicher Reiz) und der Möglichkeit, den Affektbetrag durch psychische Überbesetzung bereits bestehender Objektrepräsentanzen temporär zu verschieben, wie Monsonyi es im o. g. Zitat beschreibt.¹²⁹ Indem der Affekt-

¹²⁵ Vgl. Solms, Mark: Auf dem Weg zu einer Anatomie des Unbewussten; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog; Band 1; Stuttgart 1998; S. 442 - 443; vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 37-39.

Neurobiologische Ergänzung: Affekte sind Erregungen die zu physiologischen Zustandsveränderungen des Organismus und damit auch des Gehirns führen. Wahrnehmungen verändern die Ausschüttungen von Peptiden und Hormonen, welche die Aktivitätszustände der Neurone modulieren und beeinflussen so deren Entladungsraten. (Vgl. Solms: Anatomie des Unbewussten; S. 439). Affekte und Emotionen können so biologisch beschrieben werden.

¹²⁶ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 442.

Ich folge hier Freuds Erläuterungen von 1915, welche zwar diskussionswürdig sind und die wie viele seiner Vorstellungen im Lauf seiner Arbeit Veränderungen unterworfen waren, die aber m. E. mit der neurobiologischen Erklärung von Schore und Solms am besten übereinstimmt und daher meine Zustimmung findet.

¹²⁷ Ebd.; S. 617.

¹²⁸ Ebd.; S. 526.

¹²⁹ Diese Herleitung psychoökonomischer Vorgänge ist von Freuds triebtheoretischer Sichtweise geprägt, welche dualistisch in einer Spannung zwischen dem Sexualtrieb und den Ich- oder Selbsterhaltungstrieben zu verorten ist. Der Sexualtrieb ist durch die Wandlungsfähigkeit seiner Befriedigungsarten und der entsprechenden Repräsentanzen gekennzeichnet (vgl. ebd.; S. 528). Desiderius Monsonyis Ausführungen sind m. E. durch diese Sichtweise gekennzeichnet, denn der von mir zitierte Aufsatz stammt aus dem Jahr 1935, einer Zeit, da diese Ausrichtung noch nicht in vielfältige unterschiedliche Sichtweisen aufgespalten war. Nach heutiger Betrachtung wird der *Ursprung* der Objektbeziehung, den Freud noch vom Sexualtrieb ableitete, in ihrer Gewichtung

betrag aus einem endogenen oder exogenen Reiz an eine Vorstellung gebunden werden kann, kann er auch von der Vorstellung abgelöst werden und auf eine andere Vorstellung übertragen werden – ebenso, wie es möglich sein müsste, ihn durch motorische Abfuhr zu entladen.

Betrachte ich die Kinosituation unter Berücksichtigung des Konstanzprinzips, stelle ich fest, dass die einzig mögliche Lösung des Filmbetrachters in einem Rückzug auf sich selbst zu bestehen scheint. Eine Lösung, die erforderlich wird, wenn die psychische Energie durch die übertragenen Affekte in ein Ungleichgewicht gerät, wenn der Rezipient sich so weit vom Filmgewebe hat einfangen lassen, dass er mitdenkt, mitfühlt – und eigentlich auch mithandelt, oder mithandeln wollen würde. Diese Überlegung erinnert spontan an Kinder, die das Puppentheater vom Kasperle und dem bösen Teufel sehen und ausrufen: „Tu’ es nicht Kasper!“

Der Filmrezipient ist da natürlich weiter, überlegener und reifer. Er ist nicht mehr versucht, den Film für Realität zu halten, zudem weiß er, dass es ihm überhaupt nichts hilft, die Filmfiguren anzusprechen und ihnen zu sagen: „Tu’ es nicht -!“ Er ist lediglich gespannt, in Erwartung des Kommenden, nur intellektuell interessiert, kritisch und distanziert. Er ist Herr der Situation und Herr seiner Gefühle.

Ist er das tatsächlich?

Betrachte ich den wirkenden psychoökonomischen Mechanismus, ist er in gewisser Weise tatsächlich Herr seiner Gefühle. Nur ist er das in einem anderen Sinn, als es lediglich mit Beherrschung ausgedrückt werden kann und in einem anderen Sinn, als er es bewusst wahrnehmen kann. Schaue ich auf den übertragenen Affektbetrag des Films, wird er sogar mehr: Er wird auf seine Art Herr der Gefühle der Filmfiguren. Aber die Beherrschung geschieht im Rezipienten ohne menschliche, interaktive Validierung durch die Außenwelt.

Durch die in der verkürzten Interaktion transportierten Formelemente der präsentativen Symbolik wird die psychoökonomische Balance des Rezipienten durch exogene und endogene Affektbeträge der aktivierten Triebe gestört. Die in das Innere des Rezipienten verlagerte und physiologisch spürbare Aktion drängt nach Abfuhr, nach Wiederherstellung des Gleichgewichts und kann dies z.B. durch temporäre Überbesetzung¹³⁰ innerer Objektbesetzungen erlangen. Es findet eine Verschiebung¹³¹ des Affekts statt.¹³²

verändert und eher in einer Dimension von Vorbildern gesehen (vgl. ebd.; S. 343). Diese Tatsache mindert m. E. jedoch nicht die grundlegend narzisstische (im Sinne von: in das Selbst eingezogene) Umgangsweise des Betrachters mit den durch den Film aktivierten Affekten.

¹³⁰ Überbesetzung: „Betrag einer zusätzlichen Besetzung einer bereits besetzten Vorstellung, Wahrnehmung, etc.“ (Ebd.; S. 543).

¹³¹ Verschiebung: „ökonomische Hypothese einer Besetzungsenergie, die sich von den Vorstellungen lösen und den Assoziationsweg entlang gleiten kann.“ (Ebd.; S. 603).

Kann ich damit auch die Frage nach der Art der Regression beantworten? Ist die Überbesetzung der inneren Objektbesetzung vielleicht das Energiequantum (im doppelten Wortsinn), welches ich benötigte, um auch den Zustand der Regression zu erfassen? Vielleicht kann ich mit Metz die Situation noch ein wenig klarer herausstellen:

„Definiert ist [der filmische Zustand] durch eine *doppelte Verstärkung* der Wahrnehmungs-funktion, die zugleich von außen und von innen erfolgt [...] da seine Unbeweglichkeit es innerlich dafür prädisponiert, sie >über-zu-empfangen< [>sur-recevoir<].“¹³³

Das bedeutet: Die für die echte Regression erforderliche regrediente Richtung des Bilderlebens findet nicht im eigentlichen Sinne statt. Da jedoch die Unbeweglichkeit eine Überbesetzung innerer Objektbesetzungen hervorruft, wird die regrediente Richtung vorbereitet – fast bis zu dem eigentlich erforderlichen halluzinatorischen Bildererleben. Ehe dieses jedoch einsetzen kann, übernimmt der Film diese Aufgabe, ruft den Betrachter auf seine Art wieder in die aktuelle Realität zurück (die nun jedoch die Film-Realität ist) und präsentiert dem Bewusstsein des Betrachters Bilder, die den eigenen möglicherweise sehr nahe kommen können. Der Rezipient wird nicht in eine echte Regression gestoßen, sondern er erlebt einen semi-regredienten Bewusstseinszustand.¹³⁴

Fasse ich die Kinosituation in ihren für die Psychoanalyse grundlegenden Aspekten zusammen, kann ich feststellen, dass die durch die präsentative Symbolik hervorgerufene Kommunikation mit dem Unbewussten des Betrachters eine affektiv gefärbte Übertragungssituation mit semi-regredientem Bewusstseinszustand und psychoökonomischer Überbesetzung innerer Objektrepräsentanzen hervorruft.

Diese Situation soll nun mit einem weiteren technischen Detail, welches Auswirkungen auf den sich in diesem Bewusstseinszustand befindenden Betrachter hat, erweitert werden: Die Eigenschaften des bewegten Bildes als Serientachistoskop.

¹³² „Im Regime der Fiktion ist es tatsächlich die Eigenart dieser Operation, daß sie sich selbst auslöschen, daß sie zugunsten der Diegese arbeiten, diese mit Glaubhaftigkeit >aufblähen<“ (Metz: Signifikant; S. 100). „Die Verschiebung ist das allgemeinste Prinzip jeder psychischen Aktivität.“ (Ebd.; S. 205).

¹³³ Metz: Der fiktionale Film; S. 1021 (Hervorhebung ebd.).

¹³⁴ Vgl. ebd.; S. 1021.

6. Subliminale und supraliminale Stimulation durch das bewegte Bild.

„Diese ganze unterirdische Vegetation bebt bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältigste Bild des Lebens ablesen [...] (in) Verachtung des bloß Wirklichen, das nur zufällig da ist.“¹³⁵

Die Kinosituation weist Besonderheiten auf, welche Ähnlichkeiten mit tachistoskopischen und tachiakusischen Versuchsanordnungen haben, weshalb Wolfgang Leuschner den Kinetografen als >Serientachistoskop<¹³⁶ beschreibt. Da diese Versuche und ihre Konsequenzen wichtige Erkenntnisse für die Filmtheorie beinhalten, jedoch ein Randfeld psychoanalytischer Forschung darstellen, werde ich mir Zeit und Raum nehmen, um diese Forschungsart und ihre Ergebnisse darzustellen.

Die optische Technik des Films ist für den Betrachter möglicherweise eine Realitätstäuschung eigener Art, die durch >provozierte mikropsychologische Akte<¹³⁷ hervorgerufen wird. Das Filmmaterial wird zu einem erheblichen Anteil zwar wahrgenommen, aber es findet keinen direkten Eingang in das Bewusstsein des Betrachters.¹³⁸ Die unbewussten oder vorbewussten Anteile der Wahrnehmung provozieren Effekte im Betrachter die von Leuschner nicht auf einer Objekt-Beziehungsebene, sondern auf eher energetischer >mikropsychologischer<¹³⁹ Ebene beschrieben werden. Eine Beschäftigung mit den technischen Details wird zunächst unumgänglich sein, um die Grundlagen hinreichend zu erklären, ehe ich ausführlich auf die Auswirkungen im Betrachter eingehen werde.

¹³⁵ Hofmannsthal, Hugo von: Der Ersatz für die Träume; in: [Ders.]: Berührung der Sphären; Berlin 1931; S. 267; nach: Leuschner, Wolfgang: Zerhackte Wahrnehmung: Zur technischen Produktion suggestiver Wirkungen des Films; in: Bohleber, Werner (Hg): Psyche; 58. Jg., Heft 7; Stuttgart 2004; S. 656.

¹³⁶ Leuschner: Zerhackte Wahrnehmung; S. 653.

¹³⁷ Ebd.; S. 657.

¹³⁸ Vgl. ebd.; S. 652.

¹³⁹ Ich übernehme mit der Bezeichnung >mikropsychologisch< eine Begrifflichkeit Leuschners, welcher damit die kleinstmögliche Betrachtungsebene meint. Ein Aspekt, der auch in seiner Benennung der kleinsten Wahrnehmungsfragmente als >Radikale< (Leuschner, Wolfgang: Dissoziation, Traum, Reassoziatio; in: Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: Dissoziative Bewusstseinsstörungen: Theorie, Symptomatik, Therapie; Stuttgart 2004; S. 63) zum Ausdruck kommt und der vielleicht ironisch als *Atompsychologie* beschrieben werden könnte.

6.1. Das Kino als Serientachistoskop

Ein Film besteht aus 24-25 Standbildern pro Sekunde, welche durch das Malteserkreuz, eine Sperrscheibe mit Antriebsstift, kurz innegehalten und ruckartig weiterbewegt werden. Im modernen Kinematoskop wird das durch diese Technik für das menschliche Auge noch vorhandene Flimmern durch einen weiteren vorgeschalteten Rotor mit zwei bis vier Flügeln, unsichtbar gemacht. Jedes Einzelbild ist damit nur noch für ~20 Millisekunden sichtbar. Da die Abtast- und Korrekturbewegungen der Augenmuskulatur unterhalb einer Schwelle von 30 msek nicht mehr möglich sind, nimmt der Mensch die mehrfach unterbrochenen Einzelbilder als ein bewegtes Ganzes wahr.¹⁴⁰ So kann gesagt werden: „Das Bewegungserlebnis ist ein komplexes Assoziationsprodukt.“¹⁴¹

Der Bewegungseindruck und die intrapsychische Prozessierung können an folgendem Effekt eindrücklich aufgezeigt werden: Räder drehen sich im Film – sehr zum Unmut mancher James Bond Fans – rückwärts. Das liegt daran, dass das Auge sich im ersten Bild z.B. an einer Speiche orientiert und im nachfolgenden Bild eben diese Speiche wieder sucht. Ungünstigerweise ist, durch das Nachrücken des Bildes, die der ersten Speiche am nächsten gelegene Speiche die zuvor davor befindliche. Das Auge springt also durch das Vorwärtsschreiten des Films am Speichenlauf unweigerlich ein minimales Stück rückwärts. Der Bewegungseindruck entsteht anhand der Berechnung des Gehirns zwischen dem vorher – und - nachher – Bild. Der Effekt: das Rad läuft rückwärts. Dreht ein Rad sich in einer Sekunde 25-mal (also in exakten Einklang mit der Anzahl der gezeigten Bilder pro Sekunde), scheint es stillzustehen. Dieser Eindruck kann auch durch heutige Filmtechnik nicht abgestellt werden.¹⁴²

Kann die Präsentation von Sinnesreizen, welche die Unmöglichkeit der realen Erfassung des Wahrnehmungseindrucks ausnutzt, um einen lediglich real-scheinenden Effekt zu erzeugen, tiefere Auswirkungen auf den Betrachter haben? Was sind die spezifischen intrapsychischen Effekte dieser Art der Präsentation? Ich werde mich zunächst nur mit der Präsentation eines Einzelbildes beschäftigen, welches dem Betrachter für einen so kurzen Zeitraum gezeigt wird, dass er nicht in der Lage ist, das Bild bewusst wahrzunehmen. Das ist der Forschungsbereich der Tachistoskopie.

¹⁴⁰ Vgl. Leuschner: Zerhackte Wahrnehmung; S. 651.

¹⁴¹ Ebd.; S. 651.

¹⁴² Nellissen, Katja: Kleine Anfrage - Warum drehen sich Räder im Film rückwärts? In: Leonardo - Wissenschaft und mehr. Sendedatum: 03.06.2004; veröffentlichtes Manuskript: Westdeutscher Rundfunk5; Köln 2004, Online im Internet: http://www.wdr5.de/service/service_kleine_anfrage/322870.phtml; [Stand 03.06.2007].

6.2. Die Erforschung subliminaler Wahrnehmungen

Otto Pötzl gilt als Erfinder des tachistoskopischen Verfahrens. Er berichtete 1917 über eine neue Methode, bei der Versuchspersonen Diabilder für lediglich 10 msek dargeboten wurden. Die Probanden konnten zwar einen kurzen Lichtschein wahrnehmen, jedoch keine oder nur minimale Bildinhalte erkennen. Nach einer Schlafphase der Versuchspersonen wurden sie gebeten, die Inhalte ihrer Träume zeichnerisch darzustellen.

Das Untersuchungsergebnis war faszinierend: Bildelemente der Dias konnten in den Zeichnungen der folgenden Träume der Probanden signifikant ausgeprägt vorgefunden werden.¹⁴³ Dabei wiesen sie jedoch eine spezifische Eigenart auf: Die Darstellungen enthielten: „Fragmentierungen, Verschiebungen, Verdichtungen, Sequenzialisierungen, Rotationen, spiegelbildliche Darstellungen, konzeptuelle Verwandlungen, Symbolisierungen, Wiederholungen (>travelling<) u. a. m.“¹⁴⁴

Noch mehr erstaunt die Feststellung, dass die Probanden offensichtlich nicht wissen, dass sie die zuvor präsentierten Bildelemente wiedergeben. Dennoch fühlen sie sich in einem Prozess des „automatic writing“¹⁴⁵ gezwungen, die präsentierten Inhalte darzustellen, wenn sie aufgefordert werden, Traumzeichnungen anzufertigen.

Matthew Hugh Erdelyi beschreibt den Aspekt des automatic writing in seinen Überlegungen zur Tachistoskopie detailliert nach Untersuchungen von Fisher (1956) und gibt ein schönes Beispiel:¹⁴⁶

Den Versuchspersonen (VP) wurde ein Bild im subliminalen Wahrnehmungsbereich gezeigt, welches zwei Katzen, im Hintergrund sitzend, aber relativ groß im Bild und davor einen Wellensittich darstellt. Erdelyi berichtet: „No subject ever reported awareness of the parakeet at this brief tachistoskopic exposure.“¹⁴⁷

¹⁴³ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 22-23.

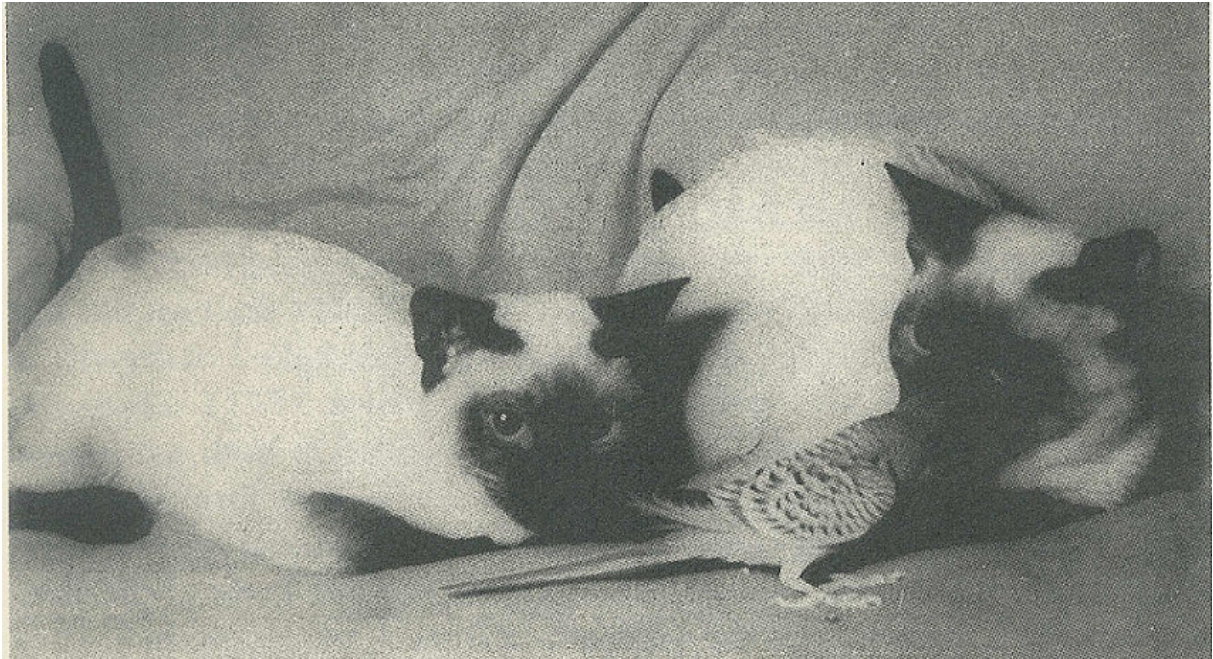
¹⁴⁴ Ebd.; S. 23.

¹⁴⁵ Ebd.; S. 23.

¹⁴⁶ Fischer, Charles: Dreams images, and perception: A study of unconscious- preconscious relationships. Journal of the American Psychoanalytic Association; 1956; 4:4; S. 48; nach Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 75-77.

¹⁴⁷ Erdelyi: The recovery; S. 76

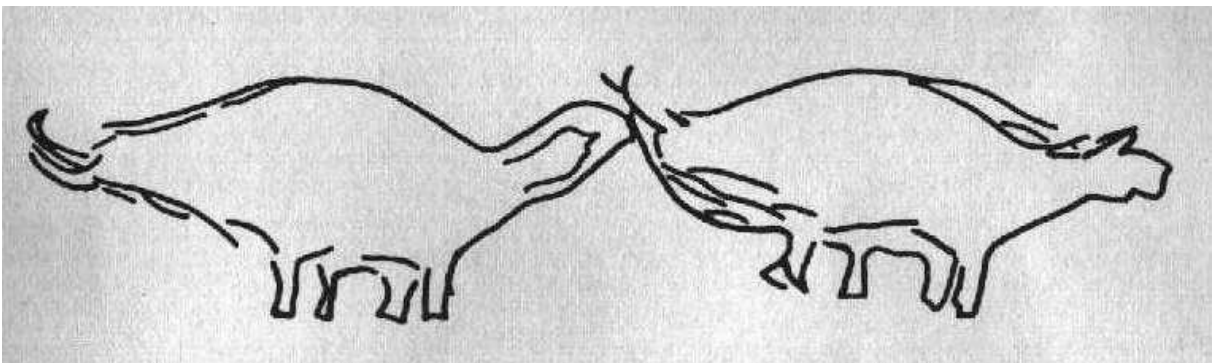
Abb. 2: Der subliminal präsentierte Stimulus.



(In Fisher: Dreams Images; S. 24; nach: Erdelyi, Matthew Hugh: The recovery of unconscious memories: Hypermnesia and reminiscence; Chicago, London 1996.; S. 76.)

Die Versuchsperson zeichnete daraufhin zwei Tiere, die nach eigener Aussage Hunde oder Schweine darstellen sollten, aber eindeutig die Körperform und Sitzposition des Wellensittichs aufwiesen.

Abb. 3: Vogelartige Kreaturen die Hunde oder Schweine darstellen sollen.

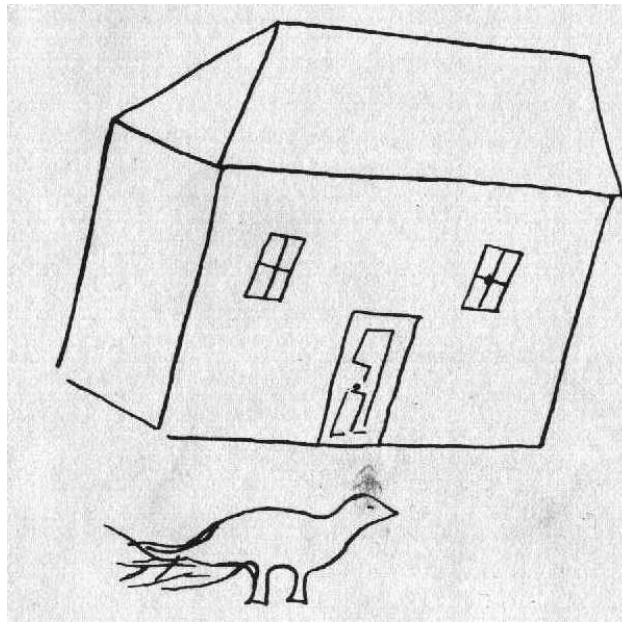


(In Fisher: Dreams Images; S. 23; nach: Erdelyi: The recovery; S. 77.)

In einer Folgeuntersuchung wurde den VP nach der oben beschriebenen bildlichen Stimulation Wortserien präsentiert. Die VP wurden aufgefordert, zu den Worten spontan Vorstellungen zu assoziieren und das imaginierte Bild zu zeichnen.

Eine VP beispielsweise assoziierte das Wort Haus zu Hund und malte dann beides in einem Bild auf:

Abb. 4: Freie Assoziation: Haus und Hund nach Wellensittich - Stimulus.



(In: Fisher: Dream Images; S. 25; nach: Erdelyi: The recovery; S. 77.)

Der Hund hatte eine deutlich vogelartige Körperform, eine spitze, schnabelähnliche Schnauze und einen fedrigen Schwanz – ein deutlicher Hinweis auf das zuvor subliminal präsentierte Bild des Wellensittichs: „The subject became very confused, wanted to know what was wrong, could not understand why she continued to draw a bird, stating that she knew very well how to draw a dog and had done so many times.“¹⁴⁸

Damit scheint nachgewiesen zu sein, dass subliminale Reize in unsere unbewusste Wahrnehmung eingehen und dort ein bewusstseinsunabhängiges Eigenleben entfalten. Die intrapsychische Bearbeitung dieser Reize scheint ein geheimnisvoller Prozess zu sein, der auch heute noch nicht endgültig geklärt ist. Aber diverse Forscher haben sich in den 60’er und 70’er Jahren des 20. Jh. mit dem Problem beschäftigt und brachten weitere und differenzierte Beobachtungen zum Vorschein. Erforscht wurden größtenteils die Zusammenhänge zwischen subliminaler Stimulation und Traumbildung bzw. freier Assoziation.¹⁴⁹ Wolfgang Leuschner hat eine Reihe eigener Untersuchungen durchgeführt und gelangt heute zu folgender Vorstellung der intrapsychischen Prozessierung subliminaler Reize:

Es scheint festzustehen, dass tachistoskopische Reize im Unbewussten und Vorbewussten bearbeitet werden. Das geschieht folgendermaßen: Das Stimulusbild kann nicht in seiner Gesamtheit zusammengehalten werden, da es auf einen schwachen Ich-Anteil¹⁵⁰ trifft und in

¹⁴⁸ Fischer: Dreams images, 1956; S. 48; nach Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 77.

¹⁴⁹ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 24-25.

¹⁵⁰ Der „schwache Ich-Anteil“ wird im späteren Teil dieses Kapitels näher erläutert.

Fragmente zerfällt. Diese Fragmente bestehen aus Einzelbestandteilen des Stimulusbildes, genau genommen sogar lediglich aus Untereigenschaften: „Formen, Konzepte, Wortklänge, Wortsilben und einzelne Farben. Letztere, die einfachsten Bruchstücke, haben wir als >Radikale< bezeichnet [...]“¹⁵¹ Durch den Zerfall, welcher in diesem Zusammenhang von Leuschner als Dissoziation¹⁵² bezeichnet wird, werden die Fragmente ihrer engen und strukturell kontextbezogenen Bedeutung enthoben bzw. gelockert.

Interessanterweise bilden die mit den Elementen zusammenhängenden „konzeptuellen oder formalen oder emotionalen Anhängsel [...] zusammen mit anderen Nebenbedeutungen ein untergründig, verzweigtes assoziatives Netzwerk [...]“¹⁵³ Die Netzwerke selbst werden durch die >Anhängsel< aktiviert, erscheinen fragmentarisch im Traum oder als freie Assoziationen und bilden Bausteine für Neues. Erst die Assoziationsnetze treten empirisch beweisbar wieder in Erscheinung: Sie entstehen selbst erst durch die Fragmente, stellen den Ausgangspunkt des Betrachters für neue gedankliche Verknüpfungen dar und können experimentell im Traum oder in der freien Assoziation aufgespürt werden.¹⁵⁴ Auf die Ähnlichkeit der emotionalen Anhängsel mit den von mir bereits beschriebenen Valenzen der Vorstellungsrepräsentanzen, die verschoben werden können, um sich an anderen Vorstellungen anzuheften, sei hier hingewiesen.

Wolfgang Leuschner entwickelt diese Sichtweise der Prozessierung subliminaler Stimuli anhand ausführlicher Experimente der Traumforschung. In diesen belegt er, dass tachistoskopisches bzw. tachiakusisches¹⁵⁵ Material in Träumen und freien Assoziationen signifikant nachgewiesen werden kann, jedoch spezifischen Deformierungen unterliegt, wie ich sie weiter oben bereits aufgezählt habe.¹⁵⁶

¹⁵¹ Leuschner: Reassoziations; S. 63.

¹⁵² Leuschner: Reassoziations; S. 64. Der Begriff der Dissoziation wird in der psychologischen, psychiatrischen und psychoanalytischen Fachsprache leider sehr dehnbar genutzt. Leuschner definiert ihn folgendermaßen: Sperrung, Sequenzialisierung und Fragmentierung sind Traumarbeitungsmechanismen, „[...] zusammen mit der Verschiebung operieren sie in einem einheitlichen, die Zusammenhänge auflösenden Sinne. Das ist Dissoziation.“ (Leuschner: Reassoziations; S. 64).

¹⁵³ Leuschner: Zerhackte Wahrnehmung; S. 653.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.; S. 653.

¹⁵⁵ Die Tachiakusie ist eine subliminale Stimulation mittels akustischer statt visueller Reize. Hierbei werden dem Probanden sinnvolle Sätze in beschleunigtem Tempo vorgespielt. Bei einer Beschleunigung über den Faktor 2,2 - mal schneller als normales Sprechtempo (Leuschner gibt keine exaktere Angabe der Berechnung des abgespielten Tempos an) verstehen Probanden die Sätze nicht mehr bewusst, produzieren jedoch, ebenso wie bei dem tachistoskopischen Versuchen, signifikante Erinnerungen (vgl. Leuschner, Hau, Fischmann: Beeinflussbarkeit; S. 68). In der Literatur existieren unterschiedliche Schreibweisen von Tachiakusie und Tachistoskopie. Sie werden mal mit - i - und mal mit - y - geschrieben. Da die Tachiakusie in keinem von mir benutzten Lexikon vorgefunden werden konnte, habe ich zwecks Einheitlichkeit die Schreibweise mit - i - übernommen.

¹⁵⁶ An dieser Stelle erhalten Mechanismen der Erinnerung und Gedächtnisbildung Bedeutung, auf welche ich erst in späteren Kapiteln näher eingehen werde.

Mit dieser These der unbewussten Prozessierung tachistoskopischer Reizmuster und deren Reizverarbeitung werde ich nun weiterarbeiten, um die spezifischen Eigenarten der Filmwahrnehmung näher zu beleuchten.

6.3. Der Film aus der Perspektive der subliminalen Wahrnehmungsforschung

Der Film unterscheidet sich in zwei Aspekten von der Tachistoskopie:

1. Die Einzelbilder des Films werden durch das Malteserkreuz zerhackt. Es wird nicht ein Bild gezeigt, sondern seriell ein Bild und dann ein Bruch. Haben die Brüche, die Leerstellen des Films, selbst tachistoskopische Auswirkungen auf den Betrachter?
2. Die Filmbilder werden durch ihre Summation bewusst: Der Betrachter sieht nicht „kein Bild“ (bzw. ein Bild unterhalb der Wahrnehmungsschwelle), sondern durch die Wiederholung der gleichen Bilder und aufgrund der lediglich minimalen Änderungen der Folgebilder ein bewegtes Bild, welches er mittels seiner Augenbewegungen abtasten und damit (zumindest scheinbar) vollständig erfassen kann.

Ich betrachte zunächst den ersten Unterschied des Films zur Tachistoskopie: Die technisch produzierten Bruchstellen zwischen den Bildern.

Im Falle tachistoskopischer Wahrnehmungen drängen nach den experimentellen Untersuchungen vor allem solche Reize in den Traum, die „[...] nicht oder nicht ganz verstandene, unerledigte oder zunächst vernachlässigte Eindrücke“¹⁵⁷ darstellen. Die Leerstellen des Films sind möglicherweise Eindrücke, die nicht verstanden werden können, aber sie werden durch das nachfolgende Bild überdeckt, denn der Betrachter kann in den bewussten Wahrnehmungszustand zurückkehren.

Auch hier sei auf die Ähnlichkeit mit der bereits erklärten Unterscheidung zwischen regredienter und progredienter Prozessierung der Bilder hingewiesen. Auch dort konnten die eigenen Bilder nicht zur Halluzination gelangen, sondern wurden durch die Filmbilder ersetzt. Leuschner kann dieser Interpretation jedoch noch einen Aspekt hinzufügen: Die unbewusste Aktivierung wird zwar angeregt, aber sofort unnötig, da das (nachfolgende) Bild *verstanden* werden kann und *muss*.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 24.

¹⁵⁸ Vgl. Leuschner: Zerhackte Wahrnehmung; S. 654-655.

Biologisch spricht man an dieser Stelle von Informations*reduktion*, eine Filterfunktion des zentralen Nervensystems, welche die Ausrichtung der Aufmerksamkeit des Menschen oder Tieres auf möglicherweise *überlebenswichtige* Informationen erst ermöglicht (vgl. Herder: Biologie; Bd. 7; S. 113).

Die Überlegungen bezüglich nicht-wahrnehmbarer Leerstellen muten zunächst fremd an, aber:

„Wenn die hellen Einzelbilder zu einem einheitlichen bewußten Wahrnehmungsstrang zusammengezogen werden, so ist mit gewissem Recht zu vermuten, daß dies unbewußt auch für die Momente der Unterbrechung zutrifft, auch diese einen zweiten Wahrnehmungsstrang bilden.“¹⁵⁹

Die Unterbrechungen bilden also einen (Nicht-)Wahrnehmungsstrang der besonderen Art: „In den Momenten der Zäsur gerät dem Unbewußten das konkrete Filmbild immer so aus den Augen, als ob zumindest kurzzeitig die ganze Objektwelt unterginge und wir selbst erblinden würden.“¹⁶⁰ Diese kurze Phase der Erblindung versucht das Unbewusste dann durch eine „eigene Nachbildproduktion [zu] kompensieren oder zu widerlegen.“¹⁶¹ Sie gelangt jedoch während des Films nie zur Ausprägung, da sie durch das sofort nachfolgende Bild im Augenblick der Erregung unnötig zu werden scheint, so dass das Bewusstsein mit Informationen gefüllt und damit für die sofortige eigene Nachbildproduktion gehemmt wird. Der Effekt der Aktivierung und gleichzeitigen Hemmung der Imagination ist nach Leuschner ein Prozess der „das Vorbewußte, das jene Phantasien hätte hervorbringen wollen, in einen anderen Zustand [versetzt].“¹⁶²

Wie sich in der Traumforschung herausstellte, werden in diesem Zusammenhang zwar die Bilder und Vorstellungen, also die Assoziationen, an der Entstehung gehindert, aber die begleitenden konzeptuellen, formalen oder emotionalen Anhängsel sind eingebettet in ein bestehendes und sich zugleich weiter ausbauendes *Gedankennetzwerk*, welches zugleich aktiviert und produziert wird. Die emotionalen Anhängsel „verlebendigen sich vielmehr weiter und suchen – zumindest auf vegetativem Wege – motorischen Impulsen doch Ausdruck zu verschaffen.“¹⁶³, indem sie sich an die bewusst wahrgenommenen Bilder des Lichtstranges der Filmwahrnehmung anheften.¹⁶⁴

Leuschner formuliert daher: Der Film wirkt „>intraliminal<, in einem Übergangsbereich zwischen Vorbewußt und Bewußt.“¹⁶⁵ So entsteht eine Vibration der Affekte, eine Aktivierung von Erinnerungen ohne Abfuhr, welche die Assoziationen und Anknüpfungen zwischen Leerstelle, Film und dem Gedankennetzwerk des Betrachters nicht herausgibt, den

¹⁵⁹ Leuschner: Zerhackte Wahrnehmung; S. 654.

¹⁶⁰ Ebd.; S. 654.

¹⁶¹ Ebd.; S. 654.

¹⁶² Ebd.; S. 655.

¹⁶³ Ebd.; S. 656.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.; S. 656.

¹⁶⁵ Ebd.; S. 656.

Filmrezipienten in einen Zustand der dauerhaften Erregung versetzt und die dem Bewusstsein präsentierten Wahrnehmungen emotional verstärken.¹⁶⁶

Es scheint damit bewiesen zu sein, dass die Bruchstellen bzw. Leerstellen des Films tatsächlich die Anheftung der emotionaler Anhängsel an das Filmgewebe bewirken.

Die Argumentation Leuschners scheint mir in einem Argument jedoch gewagt:

Wenn die Wirkung des dunklen Wahrnehmungsstranges der Filmwahrnehmung (der Bruch- bzw. Leerstellen) erschlossen wird, indem davon ausgegangen wird, dass der Lichtstrang (die Folge bewusst wahrnehmbarer Bilder) ein Produkt der Summation der Einzelbilder ist und der dunkle Wahrnehmungsstrang daher die gleichen Auswirkungen auf den Betrachter haben muss – nur nicht im Sinne von addierten Bildern, sondern genaugenommen durch Summierung von Leerstellen - muss meiner Ansicht nach beachtet werden, dass der dunkle Wahrnehmungsstrang auf anderen technischen Voraussetzungen als der Lichtstrang beruht:

Ich gehe davon aus, dass die Unterbrechungen, produziert durch die Flügel der Blende, zeitlich kürzer sein müssen, als die Präsentationsdauer der Einzelbilder.¹⁶⁷

Die durch die Flügelblende verursachten Unterbrechungen könnten in einem so kurzen Zeitfenster geschehen, dass die Leerstellen tatsächlich nicht unbewusst, sondern möglicherweise *nicht* wahrgenommen werden können.

Da auch die subliminale Wahrnehmung biologisch auf einer Reizweiterleitung beruht, welche die Schranke der neuronalen Erregungsweiterleitung¹⁶⁸ aktivieren muss, können Reize

¹⁶⁶ Vgl. ebd.; S. 655 – 657.

¹⁶⁷ Wenn der Film mit 24 Bildern pro Sekunde gezeigt wird, ist die Standzeit jedes neuen Bildes 40 msek lang. Diese 40 msek werden durch eine zweiflügelige Flügelblende unterbrochen, sodass die Standzeit des Einzelbildes nur noch 20 msek entspricht und sich damit die Bildfrequenz insgesamt auf 48 Bilder pro Sekunde im Film erhöht. *Es fehlt in dieser Rechnung jedoch die Zeit, welche die Unterbrechung andauert.* Ich schließe aus den technischen Erklärungen, dass auch das Malteserkreuz Zeit benötigen muss, um den Film ruckartig voranzubewegen und beim nachfolgenden Einzelbild anzuhalten. Diese Zeit wird für den Zuschauer durch die Flügelblende unsichtbar gemacht, damit der Film vor den Augen nicht verwischt – erst das in den Projektor gerückte komplette Bild wird gezeigt und zweimal abgelichtet, bis der Film weitertransportiert wird und das nächste Bild sich komplett im Projektor befindet und wiederum zweimal abgelichtet wird. Die angegebenen 20 Millisekunden beziehen sich jedoch auf eine Rechnung, welche diese technische Eigenart außen vor lässt, es handelt sich um die Bildpräsentationsdauer –wenn sie *ohne* Unterbrechung stattfinden würde, was technisch unmöglich ist. Technisch korrekt hingegen ist nur die Angabe, dass im Film 24 (bzw. 48) Bilder pro Sekunde gezeigt werden (vgl. Bender, Theo: Blende I (technisch). In: Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe, Online im Internet: <http://www.lexikon.bender-verlag.de>; [Stand 14.06.2007]).

Ich halte es aufgrund der Bauart einer Flügelblende, bei welcher es sich um einen Rotor mit zwei Flügeln handelt, der sich vor der Linse des Projektors dreht, für einleuchtend, dass die Zeitdauer der Präsentation der Unterbrechung kürzer sein muss, als die Präsentationsdauer des Bildes. Leider wird die Präsentationsdauer der Leerstelle in keiner mir bekannten Quelle angegeben und die technischen Variablen sind zu unüberschaubar, als dass ich sie sinnvoll errechnen könnte.

¹⁶⁸ Um einen visuellen Umgebungsreiz wahrnehmen zu können, werden im Auge auf chemischen Wege verschiedene Rezeptorzellen aktiviert. Das sind bei ausreichendem Lichteinfall andere Zellen als bei schwachem Licht (vgl. Herder: Biologie; Bd. 1; S. 302). Allgemein bekannt ist sogar, dass für den Menschen eine Umstellungszeit zwischen Licht- und Dunkelsehen benötigt wird, die zu vorübergehender Nachtblindheit jedes Menschen nach kurzfristigem starken Lichteinfall führt.

unterhalb dieser Wahrnehmungsschwelle keine Rolle - auch keine unbewusste Rolle - in der Wahrnehmungsverarbeitung spielen. Anders ausgedrückt: Auch ein Reiz, der unbewusst prozessiert wird, muss im psychischen System zuvor den Wahrnehmungseingang passieren.

Leuschner selbst stellt bei Experimenten der Traumforschung mittels Tachiakusie fest, dass akustische Reize mit zu hoher (3-facher) Beschleunigung keine nachweisbaren Traumeffekte mehr haben – im Gegensatz zu den bis maximal 2,5-fach beschleunigten akustischen Reizen.¹⁶⁹ Zudem gibt es experimentell durchaus Schwierigkeiten, die fragmentierten Inhalte der Bilder in der freien Assoziation oder in Traumzeichnungen wiederzuerkennen und signifikant nachzuweisen.¹⁷⁰ Bei Leerstellen dürfte die Nachweisbarkeit unmöglich sein, der experimentelle Nachweis dieser These, wäre damit kaum zu bewerkstelligen.

Vielleicht reicht es für den Effekt der Aktivierung des Unbewussten und die vorbewusste Prozessierung hinlänglich aus, dass das Bild *unterbrochen* wird. Die unbewusste Wahrnehmung einer Leerstelle wäre damit unnötig, es könnte ausreichen, dass einen minimalen Moment ein Bruch entsteht, um den beschriebenen Effekt zu produzieren.

Ich werde diese Frage hier nicht lösen können, denn die Antwort müssten weiterführende Untersuchungen ergeben. Weiterführend könnte hier interessant sein, dass auch Fernseher und Computer mit bewegt - scheinenden Bildern arbeiten, dass auch diese Geräte technisch betrachtet Leerstellen produzieren, aber z.B. bei einem modernen Monitor die Bildfrequenz 8 msek statt, wie im Kino, 20 msek schnell ist. Würde damit ein Film präsentiert durch den PC oder einen modernen Fernseher mit Plasmatechnik nicht nur aufgrund seiner real kleineren Bildgröße andere oder geringere Effekte im Betrachter produzieren als das Kino? Eine Frage, die bei nicht ganz abwegig zu sein scheint.

Ich kann sie jedoch nicht klären, möchte aber darauf hinweisen, dass Leuschners These des „Dunklen Wahrnehmungsstranges“ eine schwer zu beweisende hypothetische Annahme ist.

Ich betrachte nun zu dem zweiten Unterschied zwischen dem Film und der tachistoskopischen Bildpräsentation den entstehenden Bewegungseindruck des Films:

Zur allgemeinen Erregungsweiterleitung müssen Nervenzellen aktiviert werden. Das geschieht durch Aktionspotenziale, welche einen Schwellenwert im Millivoltbereich überschreiten müssen, sie haben eine Refraktärzeit von 3 msek nach der Erregung und sind in dieser Zeit für die Aufnahme neuer Reize gehemmt (vgl. ebd.; Bd. 1; S. 88). Es handelt sich um das „Alles-oder-Nichts-Gesetz“ der neuronalen Erregungsleitung (vgl. ebd.; Bd. 1, S. 113). Wenn die Leerstellen unterhalb dieser Zeit präsentiert werden würden, können sie u.U. keinen Einfluss auf den Betrachter haben.

Ist es möglich den „Dunklen Wahrnehmungsstrang“ ausreichend *zu sehen*, damit er sich addieren kann, wie Leuschner es formuliert? Oder reicht es aus „nichts“ zu sehen, um den gleichen Effekt hervorzurufen?

¹⁶⁹ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 69.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.; S. 124-125.

Der Eindruck der Bewegung des Films entsteht durch die serielle Bildpräsentation. Wie ich in dem Beispiel der rückwärts rollenden Räder darstellen konnte, sorgt die *abgehackte Bildpräsentation* mit ständig sich leicht verschiebenden Folgebildern dafür, dass kognitive Berechnungen zwischen den Vorher – und Nachher - Bildern erstellt werden.¹⁷¹ Dies ermöglicht den Eindruck der Bewegung und sorgt zugleich für andauernde Irritationen. Leuschner beschreibt diesen Effekt als >fading<¹⁷², der vor und nach der temporären Erblindung durch die Leerstellen einen Zustand des ständigen Blickpunkt – verlierens und -wiederfindens darstellt. Durch das Fading scheint das fixierte Objekt ständig verloren zu werden und damit „verlieren auch manifeste Gedanken ihre volle Aufmerksamkeitsbesetzung. Für einen kurzen Moment >entleert< sich so das Ich.“¹⁷³ Das entleerte Ich ist der bereits erwähnte Schwache Ich – Anteil und wird Resonanzkörper für die suggestiven Vorschläge der Filmbilder, ohne reflektierbares, bewusstes Denken.

Bewegte Bilder provozieren damit einen anderen seelischen Zustand des Rezipienten, vergleichbar dem eines Hypnotisierten.¹⁷⁴

6.4. Filmrezeption: Perception without awareness

Bezogen auf die ständig auf den Betrachter einströmende Darbietung von Bildern kann festgestellt werden, dass viele Informationen nicht bewusst wahrgenommen werden können. Manche Details werden zu schnell und in einer zu großen Menge präsentiert. Auch hier können die Forschungsergebnisse der Tachistoskopie zu logischen Schlussfolgerungen verhelfen: So stellt Leuschner fest: „daß lediglich maskierte, also nicht beschleunigte verbale Äußerungen (incidental Stimuli), die nicht bewußt registriert worden waren, ebenso vorbewusst prozessiert werden, wie tachistoskopisches Stimulusmaterial.“¹⁷⁵ Aus dieser Erläuterung lässt sich schließen, dass Stimuli, die aus verschiedenen Gründen nicht bewusst registriert werden, dennoch wahrgenommen und vorbewusst prozessiert werden und damit energetisch verstärkt den Effekten der Fragmentierung, Neuordnung und Anheftung unterliegen. Auch Wolfgang Mertens trifft diese Schlussfolgerung, wenn auch nicht auf den

¹⁷¹ Vgl. Leuschner: Zerhackte Wahrnehmung; S. 655.

¹⁷² Ebd.; S. 657

¹⁷³ Ebd.; S. 657.

¹⁷⁴ Ebd.; S. 657.

¹⁷⁵ Leuschner, Wolfgang; Hau, Stephan; Fischmann, Tamara: Couch im Labor: Experimentelle Erforschung unbewußter Prozesse; in: Bohleber, Werner (Hg.) Psyche; 52. Jg.; Heft 9/10; Stuttgart 1998; S. 837.

Film bezogen: „Die affektiven Reaktionen sind stärker, wenn die Stimuli ohne Bewußtheit wahrgenommen werden.“¹⁷⁶

Aus der Perspektive der Affektaktivierung ergibt sich ein sehr stimmiges Bild für die intrapsychischen Effekte, welche die technische Seite der Produktion des bewegten Bildes hervorruft.

Führe ich diese Überlegungen mit der Betrachtung der Wahrnehmungsart des dunklen Wahrnehmungsstranges zusammen, stelle ich fest, dass die Überlegungen Leuschners in dieser Hinsicht vielleicht schwer beweisbar sind, aber die Möglichkeiten sind ebenso schwer zu widerlegen. Mir reicht daher einesteils aus, dass Bereiche existieren, die eine Betrachtung wert sind und zum anderen kann ich feststellen, dass gerade unverstandene Reize unbewusst prozessiert werden.¹⁷⁷ Das bedeutet: *Der eigentliche Gegenstand der tachistoskopischen und tachiakusischen Wahrnehmungsforschung ist nicht die Art der Reizdarbeitung, sondern die Art der Reizverarbeitung, die auf einer >perception without awareness<¹⁷⁸, also einem Entzug der Aufmerksamkeit beruht.* Wenn

1.) der Blick des Betrachters im Film durch das sich ständig verschiebende Bild irritiert wird und

2.) der Film zudem eine hohe Fülle an nicht bewusst wahrnehmbaren Reizen anbietet, - denn kein Bild kann aufgrund der schnellen Bildfolge je vollkommen erfasst werden-, kann ich den Schluss ziehen, dass ein Film auch ohne die von mir angezweifelte Summation der dunklen Wahrnehmungsstellen zu einem hohen Anteil unbewusst und vorbewusst prozessiert wird. Wenn diese Schlussfolgerung korrekt ist, können die in tachistoskopischen und tachiakusischen Versuchen beobachtbaren Phänomene als empirische Nachweise für die suggestiven Mechanismen der Filmwahrnehmung herangezogen werden.

Die Subliminalisierung ist in der Konsequenz lediglich eine Methode unter anderen, welche sich nicht mehr an den gegebenen subliminalen Wahrnehmungsreizen orientiert, sondern an der entsprechenden Aufmerksamkeit des Betrachters und ihrer speziellen, unbewussten bzw. vorbewussten Prozessierung.

Zusammenfassend kann formuliert werden: Die technisch stroboskopische Eigenart des Kinos als Serientachistoskop produziert einen „affektiven Erregungszustand, der paradoxerweise Resultat einer Abfuhrhemmung ist.“¹⁷⁹

¹⁷⁶ Mertens: Gedächtnistheorie; S. 69.

¹⁷⁷ Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 24.

¹⁷⁸ Ebd.; S. 30.

¹⁷⁹ Leuschner: Zerhackte Wahrnehmung; S. 657.

Die Gleichzeitigkeit der Aktivierung und Hemmung der Assoziation und Imagination kann, unabhängig von der oben erwähnten stattfindenden oder nicht stattfindenden Leerstellenproduktion, durch die sich ständige verschiebende und dennoch fortgeführte Präsentation von akustischen und optischen Reizen geschehen. Hierdurch wird der Aufmerksamkeitsentzug jeglicher nicht sofort als bedeutsam erkannten Information provoziert.

Die Technik, die hinter der optischen Illusion des bewegten Bildes steht, ist tatsächlich wichtig für die Art der Realitätswahrnehmung, denn sie entspricht nicht der alltäglichen Wahrnehmung. Einschlägige Literatur erkennt durchaus das Potenzial emotionaler Aktivierung durch den Film, sie wird aber meist reduziert auf die Aktivierung individueller Erinnerungen im Übertragungsgeschehen – so wie Salje es ausdrückte „[...] ja, das Zustandekommen, die Ausformung des Beteiligtseins selbst, das Gefühl >Das-geht-mich-etwas-an<, scheinen von typischen Übertragungsprozessen abzuhängen.“¹⁸⁰ Damit wird meiner Ansicht nach der intrapsychische Effekt der technischen Produktion und Präsentation bedauerlicherweise außer acht gelassen, obwohl ihm eine nicht unerhebliche Bedeutung zuzukommen scheint.

6.5. Affekteinzug in das Selbst oder Affektanbindung an den Film

Ich behaupte in Anlehnung an Leuschner, dass im Allgemeinen nicht erkannt wird, dass der Filmeffekt ein Übertragungsgeschehen hervorruft, aber *keine* Verknüpfung und damit ggf. Integration alter Informationen mit neuen Kontexten erlaubt. Es handelt sich möglicherweise um eine durch die Hemmung der Assoziation und Imagination strukturell und formell reine Affektaktivierung, ohne Bewusstsein für den hinter dem Film (im Betrachter) liegenden individuellen Objektbezug. Sie ermöglicht keine Integration der individuellen Biografie in neuem Kontext, denn die Bearbeitung wird durch die Affektaktivierung zwar angeregt und damit vielleicht potenziell möglich, aber durch hemmende Mechanismen bedeutend erschwert. Die u. a. emotionalen Anhängsel müssten zunächst in ihren ursprünglichen Bedeutungskontext zurückgeführt werden, um die individuellen affektiven Reaktionen auf Film – um nur ein Beispiel zu nennen – überhaupt verstehen zu können und damit als Reassoziationsanreize individuell lebensgeschichtlicher Erinnerung zu fungieren.

Sie sind dissoziiert in Leuschners Sinn: Der Affekt wird von der Biografie abgespalten und heftet sich an den neuen Kontext des Films an. Er scheint nicht zum Individuum, sondern zum Film zu gehören – oder beiden gemeinsam?

¹⁸⁰ Salje: Psychoanalytische Aspekte; S. 279.

Entsteht hier nicht ein erstaunlicher Widerspruch zu der semi-regressiven Betrachtungshaltung, die zwar ebenfalls auf einer Aktivierung der Affekte beruht, aber eine Überbesetzung der Objektrepräsentanzen und damit den Einzug der Libido in das Ich bewirkt, wie ich sie in Kapitel fünf beschrieben habe? Nach Leuschner scheinen sich die im Individuum aktivierten Affekte an das Filmgewebe anzuheften – in der Übertragungssituation und psychoökonomischen Betrachtung des letzten Kapitels scheinen sich die durch den Film transportierten Affekte an Repräsentanzen im Individuum anzubinden. Beiden Betrachtungsweisen liegt die Aktivierung von Affekten zugrunde, jeweils mit anderen Auswirkungen.

Ist eine der Perspektiven falsch, oder wie ist dieses Dilemma zu lösen?

Nun, ich habe die Kinosituation zweimal dargestellt, das eine Mal in einer Perspektive, die vor allem die intrapsychischen Prozesse des Betrachters, entstehend aus dem psychischen und physischen Setting betrachtete; das andere Mal aus einer Perspektive, die vor allem die technische Seite der Bildproduktion hervorgehoben hat. Beide Perspektiven sind bezüglich der Aktivierung von Affekten ohne eigene Imagination der zugehörigen Erinnerungsbilder zu gleichen Ergebnissen gekommen. Die Folge der Affektaktivierung wird das eine Mal *in* den Betrachter verlegt und nach Leuschner provoziert sie das andere Mal die Anheftung der Affekte an das Filmgewebe, also die *Veräußerung* durch scheinbare Verortung im Film.

Beide beschriebenen Prozesse beruhen jedoch objektiv auf intrapsychischen Prozessen, denn auch wenn der Betrachter den Film so wahrnimmt, als wäre dieser der Träger der Affekte, ist es letztlich dennoch das Individuum, welches die Affekte fühlt, nicht der Film. Dies würde für meine Betrachtungsweise aus dem fünften Kapitel sprechen, sie also doch wieder in das Individuum eingezogen sehen lassen.

Denke ich hier weiter, bestände der Unterschied nicht in der tatsächlichen Verortung der Affekte (an den Film oder in den Betrachter), sondern würde sich im imaginären und in beiden Fällen unbewussten Eindruck des Betrachters manifestieren, wohin diese Gefühle zu gehören *scheinen*.

So stelle ich fest, dass der Betrachter die Affekte beide Male eben nicht als zu sich selbst gehörig erlebt, obwohl sie es faktisch sein müssen – sondern beide Male zum Film gehörig erlebt, denn die Filmbilder sind die Anheftungsstellen der Affekte.

Es sind Bilder, die nach der Formulierung des letzten Kapitels den eigenen Imaginationen so nahe kommen, als wären sie manifestierte Körper der eigenen Wünsche und Vorstellungen. Dies würde der Perspektive Leuschners entsprechen.

Der scheinbare Widerspruch ergibt sich also tatsächlich aus der Perspektive der Betrachtung. Schaue ich objektiv auf die Prozessierung der Wahrnehmungsreize, muss ich sie fraglos im Betrachter verorten und kann den Film nur als Auslöser sehen. Schaue ich aus der weniger bewussten Perspektive des Betrachters, muss ich die Affekte den transportierten Eindrücken des Films zuschreiben und auch dort verorten.

Die Wahrheit aus der Perspektive der Kinosituation – so es eine geben sollte – liegt m. E. zwischen Affekteinzug und Affektanbindung. Der subjektive Eindruck des Rezipienten ist ebenso wahr - oder nicht wahr wie die objektive Feststellung der Prozessierung der Affekte im Betrachter. Denn die Rezeptionshaltung im Film ist kein linearer und geradliniger Zustand, er unterliegt Schwankungen des Realitätseindrucks. Es gibt immer wieder Auslösereize des Films, die so stark oder schwach sind, dass sie den Betrachter aus dem Filmgeschehen hinauskatapultieren. Sie lassen ihn mehr mit sich selbst beschäftigt sein, ermöglichen echte Imaginationen aus den durch die Affekte aktivierten Erinnerungen und provozieren vielleicht sogar eine tatsächlich regrediente Richtung des Bilderlebens. Doch damit innere sensorisch – affektive Bilder ins Bewusstsein gelangen können, brauchen sie Zeit, um ausgehalten werden zu können.¹⁸¹ Diese Zeit erhält der Betrachter eines Films von der technischen Seite her nicht. Ebenso gibt es Filmpassagen, die so spannend sind, in denen die gezeigten Bilder den eigenen möglicherweise so nahe sind, dass sie den Betrachter vollkommen auf- und einsaugen, die ihn zu einem homöostatischen Teil des Films werden lassen und die eine Distanzierung und Reflektion verhindern. In diesen Passagen wird der Betrachter tatsächlich Teil des Films und die aktivierten Affekte ebenso.

Das räumliche Kinosetting verstärkt also nicht nur die Konzentration des Betrachters, wie Salje es feststellt¹⁸², sondern verlagert die transportierten Affekte durch die motorische Ruhigstellung als psychoökonomisch überfrachtete Affektregungen in den Rezipienten.

Dieser Effekt kann nur eintreten, wenn der Zuschauer willentlich darauf verzichtet, der motorischen Affektabfuhr Ausdruck zu verleihen und die psychische Ökonomie auf „eine mehr narzißtische Basis zurückzieht.“¹⁸³ Es ist kein wirklich (sekundär) narzisstischer Zustand, denn dieser würde eine Ebene betreffen, in der „die Libido vom Objekt ins Ich zurückfließt, und nicht mehr in ein imaginäres Objekt.“¹⁸⁴ Während der Filmwahrnehmung

¹⁸¹ Schore: Affektregulation; S. 135.

¹⁸² Salje: Psychoanalytische Aspekte; S. 270.

¹⁸³ Metz: Der fiktionale Film; S. 1037.

¹⁸⁴ Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus. G.W. X; o. O. 1914; S. 137-170; nach: Metz: Der fiktionale Film; S. 1037.

bleiben die Fantasien jedoch scheinbar objektbezogen auf den Film gerichtet - zugleich jedoch, und das ist das Geheimnis des semi-regredienten Erlebens und des tendenziellen Narzissmus, „[...] müssen die Einzelheiten der Diegese seinen bewußten und unbewußten Phantasien hinlänglich schmeicheln, um ihm eine gewisse Triebbefriedigung zu gewähren.“¹⁸⁵ Der Filmzuschauer weiß, dass er „nur“ einen Film sieht. Die Bilder nehmen die progrediente Richtung. Filmsehen erfordert eine innere Bereitschaft, sich auf die Filminhalte einzulassen. Und dennoch – oder vielleicht gerade darum - steigert sich die affektive Beteiligung des Betrachters für kurze Augenblicke so weit, dass das Bewusstsein des Rezipienten die Situation, in der er sich befindet, verliert und der tendenziell narzisstische, semi-regrediente Zustand eingezogener Affekte mit dem Zustand der Affektaktivierung und der Anheftung derselben an die Filminhalte zur Homöostase mit dem Film verschmilzt.¹⁸⁶

Dieser Dynamik unterliegt ebenfalls die empfundene Homöostase oder Distanzierung zum Film und fügt damit dem semi-regressiven, tendenziell narzisstischen Zustand einen dynamischen Aspekt hinzu: Der Rezipient kann zu keinem Zeitpunkt vollkommen regrediert sein, denn die Filmbilder sind Halluzinationen der äußeren Welt und nehmen die progrediente Richtung der Wahrnehmung. So wird er vermutlich nie einen tatsächlich objektlosen, narzisstischen Zustand erreichen – denn der Film ist als äußeres Objekt tatsächlich vorhanden, wenn er auch zugleich nur imaginär ist. Aber die scheinbare Affektanbindung an das Filmgewebe weicht die Grenzen zwischen dem Film und dem Betrachter auf.¹⁸⁷

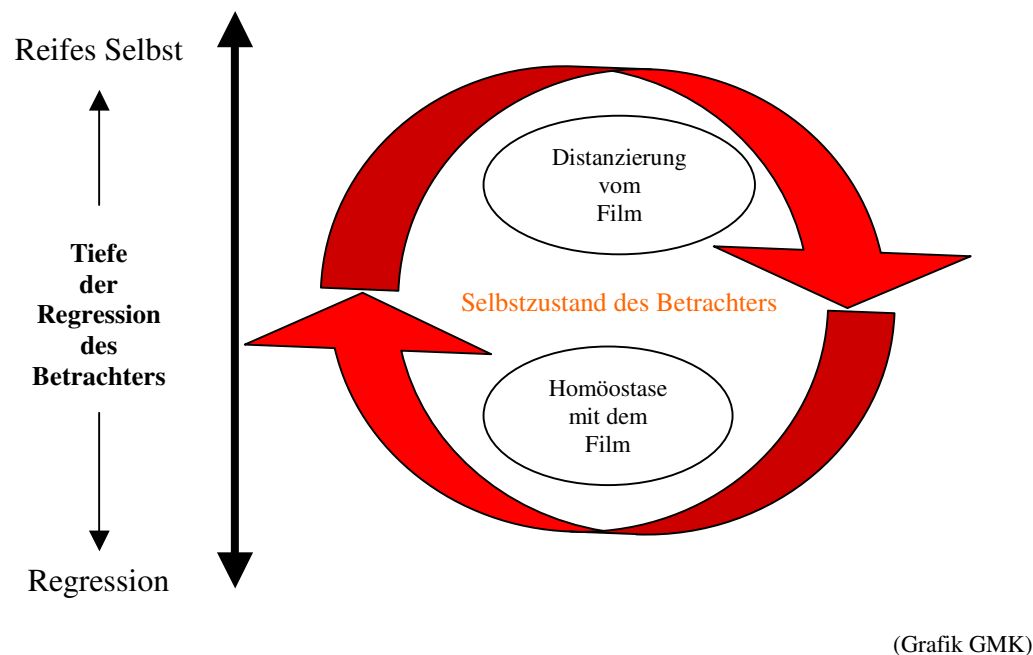
Ich habe die Pendelbewegung des Betrachters zwischen Regression und einem reifen Selbstzustand in einem Schaubild festgehalten:

¹⁸⁵ Metz: Der fiktionale Film; S. 1014.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.; S. 1004.

¹⁸⁷ Die verschmelzenden Selbst - Objekt - Grenzen des Betrachters zum Film werde ich in Kapitel 11, zur Projektiven Identifizierung, aufgreifen und weiter bearbeiten.

Abb. 5: Zwischen Regression und reifem Selbstzustand.



Erläuterung:

Der linke, schwarze Pfeil stellt die beidem Pole des Selbstzustandes des Betrachters dar, welcher sich zwischen Regression und einem reifen Selbstzustand bewegt. Er ist vertikal eingezeichnet, da er verschiedene Tiefen der psychischen Struktur des Betrachters betrifft. Die roten Pfeile sollen die Pendelbewegung zwischen der Distanzierung vom Filmmaterial und einer durch die Affektaktivierung und Anbindung an das Filmmaterial empfundenen Homöostase mit dem Film veranschaulichen.

Um die allgemeine Prozessierung von (Film-)Wahrnehmung besser zu verstehen und die sich für den Film möglicherweise ergebenden Besonderheiten in Bezug auf die Wahrnehmung der Realität herauszuarbeiten, werde ich nun zur psychoanalytischen Wahrnehmungsforschung (Kapitel 7) und den Erinnerungsprozessen (Kapitel 8) übergehen.

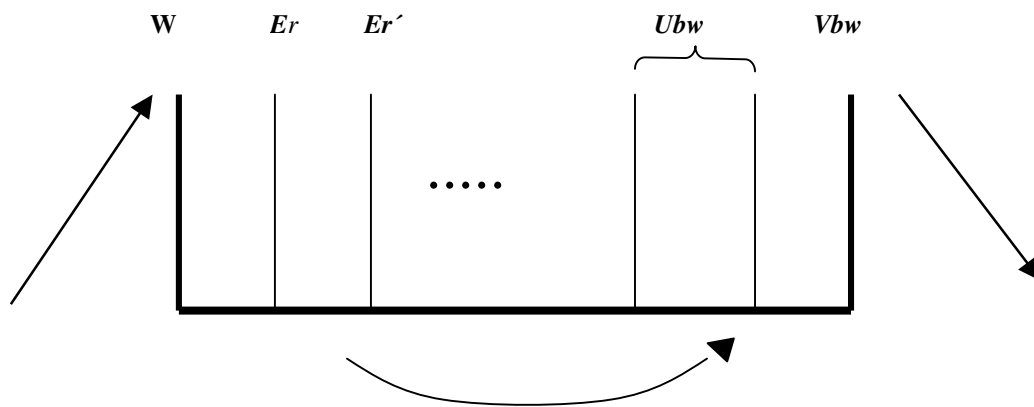
7. Irrwege der Wahrnehmungen: Der psychische Apparat

Filme bestehen aus visuellen und akustischen Wahrnehmungen. Um die Auswirkungen von Filmen auf den Betrachter nicht nur im Bereich subliminaler Stimuli, sondern auch in einem allgemeinen Bereich zu erfassen, interessiere ich mich für den Weg, den Wahrnehmungen im psychischen Apparat nehmen.

In den Grundzügen hat Freuds Modell des psychischen Apparates auch heute noch Gültigkeit. Daher werde ich mich mit seiner Vorstellung des Weges von Wahrnehmungen anhand seiner Skizze und seinen diesbezüglichen Erklärungen beschäftigen, ehe ich zwei ergänzende und aktuellere Modifikationen dieser Funktionen von Erdelyi und Leuschner anfüge, um zu einem detaillierten Verständnis der Prozessierung von Wahrnehmungen in der Kinosituation zu kommen.

7.1. Der psychische Apparat nach Freud

Abb. 6: Der Weg der Wahrnehmung.



Grafik nach: Freud, Sigmund: Die Traumdeutung; Frankfurt a. M. 1991; Fig. 3; S. 531.
(Originalausgabe 1900)

Sigmund Freud ging davon aus, dass Wahrnehmungsreize über einen Wahrnehmungseingang (*W*) in den psychischen Apparat aufgenommen werden. Sie haben zunächst keine Erinnerungsmöglichkeit, denn Erinnerungen würden den Wahrnehmungseingang behindern und er wäre nicht ausreichend flexibel, um den Erfordernissen der Außenwelt gerecht werden zu können.

Da ihm zugleich auffiel, dass eingehende Wahrnehmungen Assoziationen hervorrufen, die aus früheren Wahrnehmungen stammen, musste eine Speichermöglichkeit existieren, welche die Grundlage der Assoziationen mit Erinnerungen bilden und die Möglichkeit beinhalten, neue Wahrnehmungen ebenfalls zu speichern. Dieser Annahme trägt Freud Rechnung, wenn er im Modell des psychischen Apparates von Erinnerungsspuren (Er) ausgeht, die nach der Wahrnehmung entstehen und die Basis des Gedächtnisses darstellen.¹⁸⁸

Weiter folgerte er, dass es verschiedene, unterschiedliche Erinnerungsspuren geben müsse. Während die erste Erinnerungsspur noch durch die zeitliche Gleichzeitigkeit der Assoziationen Verknüpfungen erfährt, beruhen weitere Erinnerungsspuren (Er') auf verschiedenen interaktiven Beziehungen der Wahrnehmungen und Erinnerungen, wie z.B. Ähnlichkeit u. ä.. Die Erinnerungsspuren selbst sind unbewusst, selbst diejenigen, die sich am tiefsten eingepägt haben und aus der frühen Jugend stammen, sie können jedoch bewusst gemacht werden.¹⁸⁹

Die Ursache des Unbewussten sieht Freud in zwei psychischen Instanzen, „von denen die eine die Tätigkeit der anderen einer Kritik unterzieht, als deren Folge sich die Ausschließung vom Bewußtwerden ergibt.“¹⁹⁰ Es ist ein Abwehrvorgang, der als Verdrängung¹⁹¹ beschrieben werden kann. Die Instanzen werden das Vorbewusste (Vbw), als kritisierender, bewusstseinsnaher Instanz und das Unbewusste (Ubw), als kritisierte und nur über das Vorbewusste die Möglichkeit der Bewusstwerdung erhaltende Instanz genannt.¹⁹²

Jede Wahrnehmung bzw. Erregung muss das vorbewusste System passieren, ehe es bewusst werden und den Ausgang in Motilität, als willkürliche, motorische Bewegung, finden kann, denn das Unbewusste hat keinen eigenen Ausgang zur Motilität. Erst in der Nacht und im Traum können die in das Unbewusste verschobenen Traumgedanken durch ein Absinken der

¹⁸⁸ Vgl. Freud: Traumdeutung; S. 529-530.

¹⁸⁹ Vgl. Freud: Traumdeutung; S. 530. An dieser Stelle besteht m. E. der erste bemerkenswerter Unterschied zwischen Freuds Erläuterungen und seiner Skizze. Die Erinnerungsspuren sind gleich nach dem Wahrnehmungssystem vorzufinden, das Unbewusste hingegen erst nach den Erinnerungsspuren. Er erläutert jedoch, dass Erinnerungen an sich unbewusst sind, (vgl. ebd. S. 530) und erkennt zugleich: „Ich habe später gemeint, das Bewußtsein entstehe geradezu an *Stelle* der Erinnerungsspur.“ (Vgl. Notiz über den Wunderblock, 1925, Ges. Werke; Bd. 14; nach: Freud: Traumdeutung; S. 531). Ein Widerspruch, der auch aus der späteren Weiterentwicklung seiner Theoriebildung entspringt, hier jedoch zugleich auf ungelöste Probleme der Abgrenzung und exakten Definition der Bereiche der einzelnen Systeme hindeutet.

¹⁹⁰ Freud: Traumdeutung; S. 531.

¹⁹¹ „[Die Verdrängung] kann als ein universeller psychischer Vorgang beschrieben werden, insofern sie der Bildung des Unbewußten als einem vom übrigen Psychischen getrennten Gebiet zugrunde liegt.“ (Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 582). Der Abwehrvorgang der Verdrängung (im weiteren Sinne) wird von Freud auch als theoretisches Vorbild für andere Abwehrvorgänge genutzt (vgl. ebd.; S. 582).

¹⁹² Bei der Namensgebung – Vorbewusstes und Unbewusstes – verdeutlicht Freud, dass es sich um Namen handelt, welche die Beziehung der Instanzen zum Bewusstsein beschreiben sollen (vgl. Freud: Traumdeutung; S. 531). In dem 1920 folgenden Strukturmodell lassen sich die Hauptcharakteristika des Unbewussten im Es wiederfinden, obwohl auch im Ich und Über-Ich unbewusste Anteile zu erkennen sind (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 565).

Zensur des Vorbewussten und durch den rückläufigen, regredienten Weg der Wahrnehmungsspuren vollen Zugang zum Bewusstsein gewinnen, denn diesen Zugang streben sie mehr oder weniger drängend an.¹⁹³

Ohne die komplexen Mechanismen des so skizzierten psychischen Apparates in allen Details ausführlich zu diskutieren, möchte ich zwei mir besonders wichtig erscheinende Feststellungen dieser Betrachtungsweise herausstellen:

1. Wahrnehmungen sind Assoziationen.

Wahrnehmungen werden durch Assoziationen mit bereits bestehenden Gedächtnisinhalten und durch verschiedene strukturelle Verknüpfungen wie die zeitliche Gleichzeitigkeit der Reize u. a. erinnerbar. Sie bestehen immer aus den wahrgenommenen Reizen und den dazugehörigen Assoziationen und bilden daher eine untrennbare Mischung aus einem scheinbaren äußeren Faktum (dem Wahrnehmungsreiz) und aus etwas, das ich bereits ausführlich als Aktivierung von Erinnerung beschrieben habe. Durch die Erinnerungsassoziation entspricht streng genommen jede Wahrnehmung nicht objektiv der äußeren Wirklichkeit.

Bezogen auf den Film bedeutet das:

Es ist dem Betrachter unmöglich, den Filminhalt objektiv und psychisch unbearbeitet zu erfahren, denn die zunächst durch die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmungen stattfindenden Assoziationen und die (z.T. später) erfolgenden Assoziationen mit individuellen Lebenserfahrungen beeinflussen unweigerlich den wahrgenommenen Inhalt. Daraus folgt auch, dass Inhalte *fiktionaler* Filme Eingang in die Erinnerungen des Betrachters erhalten und nach dem Kinobesuch als Basis der *Assoziationsreize für nachfolgende Wahrnehmungen* zur Verfügung stehen. Die Filmerinnerung ist möglicherweise aufgrund der Vermischung von Wahrnehmung und Erfahrungen in der zukünftigen Reassoziations für das Subjekt nicht unbedingt als Erinnerung an fiktionale Filme von Erfahrungen der nicht-fiktionalen Wirklichkeit zu differenzieren – denn auch Filmwahrnehmungen sind *reale* Wahrnehmungen, auch wenn sie fiktionale Inhalte betreffen. Daher werden die Inhalte fiktionaler Filme möglicherweise integrierte Teile der psychischen Realität der Betrachter und beeinflussen deren zukünftige Wahrnehmungen – unbemerkt und unbemerkbar. Diese These werde ich zur Realitätsprüfung noch ausführlich diskutieren.

¹⁹³ Vgl. Freud: Traumdeutung; S. 532-533.

Als zweite Feststellung der Prozessierung von Wahrnehmungen im psychischen Apparat kann ich festhalten:

2. Regressive Bewusstseinszustände lockern die Zensur des Vorbewussten:

Erinnerungen streben drängend Bewusstwerdung an. Wenn sie intrapsychisch der Kritik unterliegen, müssen sie abgewehrt und in das Unbewusste verschoben werden. Aus dem Unbewussten können sie erst in regressiven Bewusstseinszuständen wie z.B. in Träumen (als halluzinatorische Befriedigung) Zugang zum Bewusstsein finden, da im regressiven Schlafzustand die Zensur des Vorbewussten absinkt.

Bezogen auf den Film bedeutet das:

Filme können Inhalte transportieren, welche für den Betrachter psychisch problembehaftet und damit nicht bewusstseinsfähig sind.¹⁹⁴ Derartige Filminhalte werden in das Unbewusste verdrängt und streben dennoch Bewusstwerdung an, welche sie in regressiven Bewusstseinszuständen, wie z.B. dem Traum erreichen können. Albträume nach Horrorfilmen wären eine logische Konsequenz (und ein drastisches Beispiel) dieser Funktion des psychischen Apparates. Diese Annahme stimmt mit Musattis Beobachtung überein, dass Träume mit bemerkenswerter Häufigkeit Eindrücke, Szenen, handelnde Personen und Situationen enthalten, die aus Filmen übernommen sind. Filme scheinen besonders geeignetes Material für die unbewussten Besetzungen der Traumbildungen zu enthalten.¹⁹⁵

Ich habe in Kapitel 6 bereits die Annahme formuliert, dass der Bewusstseinszustand des Filmrezipienten einer Pendelbewegung zwischen regressiv-homöostatischer Verschmelzung und Distanzierung zum Film unterliegt.

Im Bereich der Regression ist nach Freuds Erläuterungen davon auszugehen, dass die kritisierende Instanz des Vorbewussten durchlässiger ist, als es üblicherweise der Fall wäre. Filme können daher nicht nur Inhalte transportieren, welche psychisch konfliktbeladen sind, sondern der Betrachter befindet sich während der Filmwahrnehmung temporär in einem semi-regressiven Bewusstseinszustand, welcher durchlässig für konfliktbehaftete Inhalte ist.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Ich gehe an dieser Stelle davon aus, dass jeder Mensch Anteile mit sich trägt, die psychisch problembehaftet sind, denn eine ideale Entwicklung, bzw. den idealen Menschen, welcher sich in allen Dingen über seine intrapsychischen Konflikte bewusst ist, gibt es nach meinem Verständnis der Psychoanalyse nicht. Daher können Filme Assoziationen zu derartigen, Unlust hervorrufenden Gedächtnisinhalten, provozieren welche als logische Konsequenz psychischen Abwehrmaßnahmen unterliegen müssen.

¹⁹⁵ Musatti: Kino; S. 134.

¹⁹⁶ Zu dieser Annahme komme ich da Freud die Traumbildung als Vorbild des regressiven Zustandes durch ein Absinken der Zensur erklärt (vgl. Freud: Traumdeutung, S. 533).

In der psychischen Therapiesituation würde dieser Zustand genutzt werden, um in der freien Assoziation unbewusstes Material zutage zu fördern und es bearbeiten zu können.¹⁹⁷ Im Film ist der Weg des konfliktbehafteten Materials zum Bewusstsein durch die Semi-Regression ebenfalls teilweise frei, aber wie sich bzgl. der Affektaktivierung der tachistoskopischen Versuche herausstellte, kann der Betrachter die Imagination der eigenen Erinnerungen nicht erleben, denn das nächste Filmbild muss sofort ebenfalls wahrgenommen werden. Zudem hat er keine (therapeutische) Hilfe, seine psychisch konfliktbehafteten Inhalte zu strukturieren und zu bearbeiten. Daher wird in der Regression des Filmbetrachters zwar die Verdrängung gelockert, aber eine Bearbeitung der Inhalte kann nicht erfolgen. Statt dessen findet eine Affektanbindung an die Filminhalte und Bilder statt bzw. wird der Betrachter in der Affektregulation durch fehlende äußere Validierung und Hilfe auf sich selbst zurückgeworfen (vgl. S. 58-59).

Freuds Ideen zum psychischen Apparat waren zu ihrer Zeit Aufsehen erregend. Dennoch konnte er nicht alle Probleme des intrapsychischen Weges der Wahrnehmungen lösen und berücksichtigen. Ich möchte nun eine Erweiterung seines Modells von Erdelyi vorstellen, welcher vor allem die tachistoskopisch ermittelbaren unbewussten Wahrnehmungen in seine Überlegungen mit einbezieht. Erdelyi schafft mehr Klarheit über den topischen Ort des Bewusstseins, als Freud es mit seiner Überarbeitung und den z. T. widersprüchlich scheinenden Annahmen gelang.

7.2. Das computeranaloge Modell des psychischen Apparates nach Erdelyi

Wie an den tachistoskopischen Versuchen deutlich wird, werden äußere Reize nicht unbedingt bewusst verarbeitet, sondern zu einem nicht unerheblichen Anteil vorbewusst oder sogar unbewusst prozessiert. Erdelyi hat Lösungsmöglichkeiten für die theoretische Vorstellung des psychischen Apparates erarbeitet, welche auch den aktuellen (tachistoskopischen) Forschungen gerecht werden können. Die Argumentation Erdelyis auf der Basis von Freuds psychischem Apparat soll mir nun helfen, die erweiterten Implikationen der Prozessierung von Wahrnehmungen darzustellen.

Erdelyi stellt fest, dass Freuds schriftliche Erläuterungen nicht vollkommen mit seiner Skizze des psychischen Apparates übereinstimmen. Der Wahrnehmungseingang wird >W< genannt, aber in einer Fußnote beschreibt Freud, „daß das auf Vbw [Vorbewusstes System] folgende

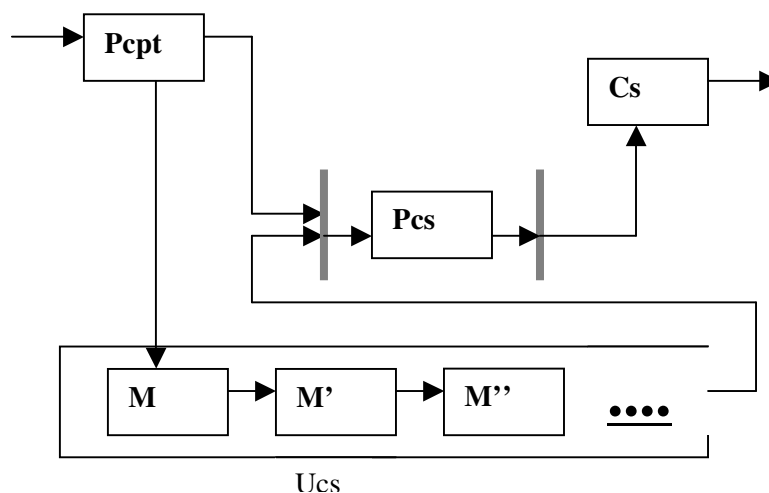
¹⁹⁷ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 77.

System dasjenige ist, dem wir das Bewusstsein zuschreiben müssen, daß also W=Bw [Bewusstseinssystem].“¹⁹⁸ Das auf das Vbw folgende System liegt jedoch am Motilitätsende seiner Skizze, während der Wahrnehmungseingang am Anfang liegt. Wenn W=Bw Bestand haben soll, müsste das Bewusstsein doppelt existieren.¹⁹⁹

Es handelt sich hier um ein auch für die Filmwahrnehmung nicht geringes theoretisches Problem, denn wenn Wahrnehmungen immer mit dem System Bewusstsein gekoppelt sind, müssen sie zwangsläufig zunächst bewusst sein und können nur wenn sie der intrapsychischen Kritik unterliegen, unbewusst werden. Tachistoskopische Versuche beweisen jedoch, dass es Wahrnehmungsreize gibt, die zu keiner Zeit bewusst sind und dennoch wahrgenommen werden.

Erdelyi kommt daher zu folgendem Modell des psychischen Apparates:

Abb. 6: Erdelyis modifiziertes computeranaloges Modell des psychischen Apparates.



Legende englisch-deutsch (vgl. Erdelyi: Psychoanalysis; S. 125-127):

Pcpt	Perception	Wahrnehmung
Pcs	Preconscious	Vorbewusstes System
M	Memory	Erinnerungspur
Cs	Conscious	Bewusstes System
Ucs	Unconscious	Unbewusstes System
—	computer decision routine	Filterprogrammroutine

Vgl.: Erdelyi: Psychoanalysis; S. 126; Erläuterung der Grafik im folgenden Text.

¹⁹⁸ Freud: Traumdeutung; S. 532.

¹⁹⁹ Vgl. Erdelyi, Matthew Hugh: Psychoanalysis: Freud's Cognitive Psychology; New York 1985; S. 123. Anmerkung: Freud erklärt in der Folgezeit das Bewusstsein zu einer Funktion des Wahrnehmungsbewusstseins (W-Bw). Das W-Bw verortet er an der Oberfläche des psychischen Apparates. Es erhält die Aufgabe, nicht nur Reize der äußeren Welt, sondern auch Wahrnehmungen der inneren Welt zu registrieren. Eine klare Definition des Bewusstseins bleibt jedoch ein Problem – und Streitpunkt auch heutiger Theoriebildungen (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 97-98).

Am >W< -Eingang liegt die Aufmerksamkeit (Pcpt – Perception), während das Bewusstsein (Cs – Conscious) am Motilitätsende verortet wird,²⁰⁰ denn „[...] perceptual information gaining direct access to consciousness without any selectivity or censorship, [...] is inconsistent with the overall dynamic thrust of psychoanalytic thinking.“²⁰¹ Die andere Möglichkeit, die Annahme von *zwei* Bewusstseinsarten, entspricht laut Erdelyi nicht den Intentionen Freuds: „[...] or we must infer that Freud is proposing the existence of two consciousnesses – which he is not.“²⁰² Zudem würde das lineare Modell einem Zwitterwesen mit zwei Köpfen gleichen und sich selbst ad absurdum führen.²⁰³

Es gibt demnach zwar eine (bewusste) Aufmerksamkeit für Wahrnehmungserregungen, eine Annahme, die mit Freuds Definition des >Wahrnehmungs-Bewusstseins< konform ist,²⁰⁴ die aber keinen direkten Zugang von Wahrnehmungen zum System Bewusstsein aufweisen.

Erdelyi folgert weiter, dass sowohl der Übergang des Unbewussten zum Vorbewussten, als auch der Übergang des Vorbewussten zum Bewussten durch >screens< (die er im Text dem >censorship< Freuds gleichsetzt), als einer Art Filterfunktion erfolgen muss.²⁰⁵ Dabei kritisiert er Freuds Annahme des >censorship< als >little man in the head – notion< und bevorzugt die Vorstellung einer Programmroutine, die jede Information filtert, die das Wahrnehmungssystem durchlaufen, und dies zweimal: Vor dem Eingang in das vorbereusste System und vor dem Eingang in das Bewusstsein. Die Filter selektieren die Informationen durch eine mechanische Programmroutine,²⁰⁶ eine Annahme die m. E. nicht grundlegend verschieden von Freuds Vorstellungen ist,²⁰⁷ diese jedoch verdeutlicht.

Nach Erdelyi muss jede Wahrnehmungserregung Filter und das vorbereusste System durchlaufen *oder* zunächst einen Umweg über das unbewusste System absolvieren, um dann wiederum die Filter und das vorbereusste System zu durchlaufen, ehe sie bewusst werden kann. So muss nicht jede Wahrnehmung zwangsläufig zunächst unbewusst werden (wie es

²⁰⁰ Vgl. Erdelyi: Psychoanalysis; S. 124.

²⁰¹ Erdelyi: Psychoanalysis; S. 125. Anmerkung: Diese Argumentation von Erdelyi ist m. E. nicht völlig überzeugend, denn Freud nahm an, dass die Übergänge von einem psychischen System in ein anderes einer Art Brechungsindex in ein anderes Medium gleichen – und daher schon die Übergänge selbst eine Filterfunktion enthalten (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 190). Einen direkten Übergang ohne Filter gibt es daher auch in Freuds Modell nicht, aber der Brechungsindex ist keine sehr eindeutige Beschreibung und vermittelt keine Vorstellung der tatsächlichen Arbeitsweise der Filterfunktion.

²⁰² Erdelyi: Psychoanalysis, S. 123. Anmerkung: Ein Problem, welches Freud durch die spätere Annahme der Existenz eines Ich löst, welches eine enge Beziehung zum Bewusstsein (=topischer Ort des Ichkerns) erhält (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 195). In der schematischen Darstellung bleibt es jedoch ein ungelöstes Dilemma.

²⁰³ Vgl. Erdelyi: Psychoanalysis; S. 124.

²⁰⁴ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 99.

²⁰⁵ Vgl. Erdelyi: Psychoanalysis; S. 122-123.

²⁰⁶ Vgl. ebd.; S. 125.

²⁰⁷ Die Vorstellung einer Programmroutine ist m. E. lediglich eine Computermetapher für Freuds eher physikalisch geprägte Vorstellung des Brechungsindex – welchen er jedoch in seinen Erläuterungen zum psychischen Apparat tatsächlich nicht verwendet.

das lineare Schema Freuds bei der Draufsicht zu implizieren scheint), aber jede Wahrnehmung muss das vorbewusste System durchlaufen, ehe sie bewusst werden kann. Zudem existiert ein direkter Zugang von der Wahrnehmung zum Unbewussten, eine These, welche den Ergebnissen der tachistoskopischen Versuche entspricht (vgl. Erdelyi, S. 125).²⁰⁸

Bezogen auf den Film bedeutet das:

Wenn alle Wahrnehmungen gefiltert und vorbewusst prozessiert²⁰⁹ werden, handelt es sich um Inhalte, die zwar abrufbar sind, aber nicht bewusst werden müssen,²¹⁰ die daher nicht unbedingt eine reflexive Distanzierung erfahren. Filminhalte stehen ggf. als Reassoziationsreize der Bewusstwerdung zur Verfügung, aber nur, wenn der Betrachter sie sich aktiv in sein Bewusstsein ruft, wie z.B. in einer nach dem Film erfolgenden Diskussion. Tut er das nicht, verbleibt ein Teil der Filmerfahrungen möglicherweise im Vorbewussten und führt ein unreflektiertes Leben fort, ohne bewusster *psychischer Kontrolle* und *bewusster Bearbeitung* zu unterliegen.

Wenn Wahrnehmungen einen direkten Weg in das Unbewusste nehmen können, muss ich zudem davon ausgehen, dass Filmwahrnehmungen teilweise primärprozesshaft, also unlogisch und energetisch ungebunden in der Psyche des Betrachters verbleiben, sie unterliegen dann u. a. Mechanismen der Verschiebung²¹¹ und Verdichtung²¹² und können durch sich kreuzende Assoziationsketten andere Vorstellungen besetzen.²¹³ Die unbewusst bleibenden Filminhalte beeinflussen damit ebenfalls und in einem möglicherweise noch höheren Ausmaß als die vorbewussten Inhalte spätere Wahrnehmungen des Betrachters.

Sowohl die vorbewussten, als auch die unbewussten Filminhalte modifizieren nachfolgende Wahrnehmungen über die Gegenwart der Filmwahrnehmung hinaus. Es handelt sich um einen suggestiven Effekt, der m. E. über die manipulative Filmwirkung durch Wahrnehmungsreize, wie ich sie in den Kapiteln zur Wahrnehmungspsychologie und Kognitionspsychologie bereits ausgeführt habe, hinausgeht. Denn aus wahrnehmungspsychologischer Sicht werden

²⁰⁸ Vgl. ebd.; S. 125. Anmerkung: Im Prinzip geht Erdelyi damit knapp 100 Jahre nach Freuds Entdeckung des Unbewussten einen Schritt weiter: Er mutet den Menschen nicht nur zu, dass es ein Unbewusstes gibt – sondern auch, dass es Dinge gibt, die *wahrgenommen* werden, ohne dass *mensch* davon weiß.

²⁰⁹ Vorbewusst prozessiert = sekundärprozesshafte Bearbeitung (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 614). Sie werden energetisch kontrolliert und einer psychischen Logik zugeordnet, welche die Wunschbesetzungen reguliert und mäßigt (vgl. ebd.; S. 398).

²¹⁰ Vgl. ebd.; S. 614.

²¹¹ Verschiebung: „Tatsache, daß der Akzent, die Bedeutung, die Intensität einer Vorstellung sich von dieser lösen und auf andere [...] Vorstellungen übergehen können.“ (Ebd.; S. 603).

²¹² Verdichtung: Eine einzige Vorstellung steht für mehrere Assoziationsketten. Jede Bedeutung kann sich in mehreren Elementen wiederfinden, dennoch fasst es die Bedeutungen nicht zusammen (vgl. ebd.; S. 580-581).

²¹³ Vgl. ebd.; S. 397.

im Kino Effekte eingesetzt, um einen erwünschten Eindruck durch und während des Films im Betrachter zu erzeugen. Über die psychoanalytische Betrachtung der Wahrnehmungsprozessierung komme ich zu dem Ergebnis, dass Wahrnehmungen im Vorbewussten und Unbewussten des Betrachters als Assoziationsreize ein für den Rezipienten tatsächlich unbemerkbares Eigenleben führen und über den Film hinaus Wirkungen im Alltag entfalten. Dieser Effekt kann in Werbespots und Propagandafilmen genutzt werden, aber nur solange die implizite Aufforderung nicht-bewusst wahrnehmbar bleibt, denn bewusst wahrnehmbare Inhalte sind reflektierbar – vorbewusste und unbewusste nicht.²¹⁴

Erdelyi gelingt es zwar den Ort des Bewusstseins festzulegen und den tachistoskopischen Versuchen insofern Rechnung zu tragen, als Wahrnehmungen direkt in das Unbewusste eingehen können, aber m. E. benötigen Wahrnehmungen nach Erdelyis Vorstellung dennoch (bewusste) Aufmerksamkeit, um aufgenommen zu werden. Es ist zu fragen, ob der Bereich der sofort in das Unbewusste eingehenden Wahrnehmungen einer zuvor (bewussten) Aufmerksamkeit unterliegen kann. Zudem setzt Erdelyi die Filter des Vorbewussten als Programmroutine in Form der >screens< zwar zeichnerisch ein – aber er beschreibt ihren exakten Mechanismus nicht.

Ich wende mich daher Wolfgang Leuschner zu, der im Rahmen seiner tachistoskopischen und tachiakusischen Experimente auf Erkenntnisse stieß, welche ihn zu der Annahme eines eigenen psychischen Systems brachte, welches er das >Vorbewusste Processing System< nannte. Dieses System will ich nun vorstellen, denn es ist in der Lage, die zugrunde liegenden intrapsychischen Prozesse in einer den anderen beiden Darstellungen m. E. überlegen, wenn auch teilweise gewagten Weise, detailliert zu erklären.

7.3. Das >Vorbewusste Processing System< nach Wolfgang Leuschner

Wolfgang Leuschner hat nach intensiver experimenteller Traumforschung im Jahr 2000 neue Erkenntnisse zu den Mechanismen des Vorbewussten zusammentragen können, welche er

²¹⁴ Göbbels äußerte laut Wolf Donner in einer Rede vor Filmleuten 1937: „>[...] In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam.<“ (Donner, Wolf: Propaganda und Film im „Dritten Reich“; Berlin 1995; S. 13). Aus diesem Grund wirken die indirekten Botschaften der Werbefilme, welche unsere ureigensten Wünsche *ansprechen* (Macht, Attraktivität, Sex, Ideale etc.) ohne sie *auszusprechen* so gut, denn die bewusst wahrnehmbare Botschaft der Werbung (Kauf mich!) wird zum Nebenaspekt. Daher müssten politisch eingefärbte Filme, welche keine direkten politischen Aufforderungen beinhalten, sondern lediglich Ideale und Meinungen *mittransportieren* eine unbemerkbar hohe Wirkmacht hinsichtlich der (politischen) Einstellung der Betrachter haben. Die politische Auswirkung von Filmen auf die Gesellschaft ist jedoch nicht das Thema meiner Arbeit und würde die Grenzen meiner Betrachtungsebene überschreiten.

aufgrund charakteristischer kognitiver Operationen und innewohnender Autonomie daraufhin das >Vorbewußte Processing System (VPS)< nannte.²¹⁵

Aufgrund der Erkenntnis eines ubiquitären psychischen Funktionsprinzips im Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus und der Feststellung, dass vorbewusste Funktionen auch dann Wahrnehmungen registrieren, wenn das Bewusstsein schläft sowie der Feststellung, dass motorische Ausprägungen stattfinden, die nicht bewusst gesteuert werden können, erhält das VPS nach Leuschner den Status einer autonomen psychischen Instanz, die ähnliche Aufgaben wie das vorbewusste System hat, sie jedoch erweitert und ihre motorische Ausprägung bewusstseinsunabhängig macht.²¹⁶

Topisch verortet Leuschner das VPS nicht. Aufgrund der von ihm beschriebenen Eigenarten kann m. E. jedoch davon ausgegangen werden, dass es vor allem den Bereich des Vorbewussten betrifft und durch die grenzüberschreitende Prozessierung im Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus die Bereiche des Bewussten und Unbewussten überlappt.²¹⁷

Eine Betrachtung der Funktionen des VPS soll diese Thesen erklären und mir helfen, die möglichen Verarbeitungsschritte von Wahrnehmungen detailliert darzustellen.

Nach Freud ist das Vorbewusste topisch zwischen dem Unbewussten und dem Bewussten zu verorten. Die verschiedenen Bewusstseinsbereiche nennt Leuschner >Seelenkammern<, welche er in der stringenten Nutzung mancher Wissenschaftler nach Freud kritisiert.²¹⁸ Er geht davon aus, dass die Grenzen durchlässig und fließend sind, denn das vorbewusste Prozessieren reicht bis in das Bewusste und Unbewusste.²¹⁹

Wie kommt Leuschner zu dieser für das klassische psychoanalytische Denken unbequemen Annahme?

Ich habe im zweiten Kapitel experimentelle Befunde der tachistoskopischen und tachiakusischen Versuche Leuschners dargestellt, auf die ich nun zurückkommen will. Zur kurzen Erinnerung: Das Stimulusmaterial zerfällt durch die vorbewusste Prozessierung in Einzelteile, nach Leuschner vielleicht sogar in >Radikale<, also kleinstmögliche Fragmente, welche durch Assoziationen aus konzeptuellen, formalen oder emotionalen Anhängseln Netzwerke

²¹⁵ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 151.

²¹⁶ Vgl. ebd.; S. 150-152.

²¹⁷ Vgl. ebd.; S. 150.

²¹⁸ Diese strikte Abgrenzung der psychischen Systeme wurde laut Leuschner in den Darstellungen mancher späterer Forscher angenommen bzw. fände sich implizit in deren Überlegungen wieder, während Freud selbst das Vorbewusste vom Unbewussten nicht absolut unterschied (vgl. ebd.; S. 150; sowie Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 614)

²¹⁹ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflussbarkeit; S. 150.

aktivieren und neu ausbilden.²²⁰ Diesen Prozess beschreibt Leuschner bezüglich des VPS als psychisch ubiquitären >Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus<²²¹, welcher den zentralen Kern seiner Theorie darstellt.

7.3.1. Der Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus

Die Beziehung des Vorbewussten zum Bewusstsein ist durch logische Verbindungen im Rahmen der Reassoziierung geprägt, während die Beziehung zum Unbewussten durch das genaue Gegenteil, nämlich die Lockerung der logischen Verbindungen, definiert werden kann. Die Lockerung der logischen Verbindungen kann für die Zensur in Dienst genommen werden und als Abwehrvorgang das inakzeptable Erinnerungsmaterial so weit entstellen und zu fremden Assoziationsbahnen zusammenführen, dass eine realitätsangemessene Erinnerung verhindert wird.²²²

Der >Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus< kann jedoch auch einen kreativen Prozess beinhalten, der in der Lage ist, unscharfe Wahrnehmungen, „vielschichtige, latente und leise Signale aus dem Körper, aus der Seele und aus der Außenwelt“²²³ mit assoziativen Bedeutungen bewusster Wahrnehmungen zu versehen. Durch assoziative Verknüpfungen unscharfer Wahrnehmungen entstehen *neue* (scheinbar) logische Verbindungen.²²⁴

Diese Sichtweise der Funktionen des VPS beinhaltet zwangsläufig weitere theoretische Implikationen, denn der Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus überwindet als *ubiquitäres psychisches Funktionsprinzip die Grenzen zwischen Primär- und Sekundärvorgang*:

Der Sekundärvorgang ist schon nach Freud dadurch definiert, dass er Vorstellungen energetisch relativ stabil besetzt²²⁵ und kann daher nach Leuschner mit dem *Reassoziierungsvorgang* verglichen werden.²²⁶ Die Annahme, dass der Sekundärvorgang dem System Vorbewusst – Bewusst angehört,²²⁷ wird durch Leuschner bestätigt.²²⁸

²²⁰ Leuschner, Wolfgang: Traumarbeit und Erinnern im Lichte von Dissoziierungs- und Reassoziierungs-Operationen des Vorbewußten; in: Bohleber, Werner (Hg.) *Psyche*; 54. Jg.; Heft 8; Stuttgart 2000; S. 714.

²²¹ Vgl. ebd.; S. 715.

²²² Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: *Beeinflußbarkeit*; S. 152.

²²³ Ebd.; S. 152-153.

²²⁴ Vgl. ebd.; S. 152-153.

²²⁵ Vgl. Laplanche; Pontalis: *Vokabular*; S. 397.

²²⁶ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: *Beeinflußbarkeit*; S. 151.

²²⁷ Vgl. Laplanche; Pontalis: *Vokabular*; S. 397.

²²⁸ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: *Beeinflußbarkeit*; S. 151.

Betrachtet man die typischen Veränderungsmodi der *Dissoziation*, wie Leuschner sie bei den Stimulusmaterialien der tachistoskopischen Versuche beschreibt, bei welchen Formveränderungen, Verschiebungen, Kompromissbildungen durch Zusammenziehen, Vertauschungen, Multiplikationen u.v.m. vorgefunden werden können,²²⁹ erscheint es logisch, den Dissoziationsvorgang des VPS mit dem Primärvorgang gleichzusetzen, da dieser sich durch freie Verschiebbarkeit und Verdichtung der Vorstellungsinhalte auszeichnet.²³⁰ Nun ist der Primärvorgang ungünstigerweise durch Freud dem System Unbewusst zugeordnet,²³¹ Leuschner löst dieses Dilemma jedoch, indem er thetisch formuliert, dass das vorbewusste Prozessieren auch in das Unbewusste übergeht: „Primär- und Sekundärprozeß wären nicht qualitativ, sondern nur quantitativ zu unterscheiden, Pole eines dynamischen Feldes, in dem der eine, das Es, keine Synthese mehr kennt.“²³²

Ich vermute, dass diese Vorstellung dem klassisch ausgebildete Psychoanalytiker widerstrebt, denn Leuschner scheint das Modell des psychischen Apparates mit seiner Theorie zu untergraben: Durch den grenzüberschreitenden Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus scheinen die mühsam erarbeiteten Grenzen zwischen dem Unbewussten und dem Vorbewussten zunichte gemacht zu werden.

Man beachte jedoch den Kunstgriff, dessen Leuschner sich bedient: Er erhält die Form des psychischen Apparates der klassischen Psychoanalyse, denn das, was sich in allen Instanzen als ubiquitäres psychisches *Funktionsprinzip* verorten lässt, ist der Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus des VPS. Daher werden nicht die Instanzen vermischt, sie bedienen sich nur des gleichen Mechanismus, der sie aber verbindet.

7.3.2. Die Parallele zwischen dem VPS und dem deskriptiven Unbewussten

Es finden sich nach Leuschner überzeugende theoretische Parallelen zu Freuds Konstruktion des Unbewussten, welches Freud in zwei Arten unterschied: Das >dynamische Unbewusste< und das >deskriptive Unbewusste<. Das dynamische Unbewusste besteht aus mit starken Energien versehenen Triebrepräsenzen, welche ohne Rücksicht auf die Realität der (notfalls sogar halluzinatorischen) Wunscherfüllung zustreben und die daher in ein dynamisches Wechselspiel zu Gegenkräften eintreten, welche die Abfuhr und Bewusst-

²²⁹ Vgl. ebd.; S. 36.

²³⁰ Vgl. ebd.; S. 151.

²³¹ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 397.

²³² Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 151.

werdung der Energien der Triebrepräsentanzen verhindern. Das deskriptive Unbewusste hingegen besteht aus den unbewussten Inhalten, die jederzeit bewusst gemacht werden können und *die deshalb als Vorbewusstes deklariert wurden*.²³³

Die psychische Arbeit des Vorbewussten besteht in der Verbindung von Triebrepräsentanzen mit bereits bestehenden harmlosen Vorstellungen, auf welche die Energien übertragen werden können, um bewusst zu werden.²³⁴

Die enge Beziehung des Vorbewussten zum Bewussten muss weniger ausführlich beschrieben werden, denn Freud geht selbst teilweise dazu über, beide als das System Vorbewusst-Bewusst zu deklarieren.²³⁵

Wenn das Vorbewusste in der theoretischen Herleitung Freuds aus einem zu unterscheidenden Teil des Unbewussten besteht und eine sehr enge Beziehung zum Bewusstsein behält, ist die Annahme einer gleichartigen, grenzüberschreitenden psychischen Prozessierung durch den Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus für die Instanzen auch aus klassischer psychoanalytischer Sicht weniger fremd.

Die Erkenntnis der Art und Weise der Prozessierung beruht bei Leuschner auf überzeugenden, ausführlichen experimentellen Untersuchungen und Interpretationen, daher werde ich die theoretischen Annahmen Leuschners bezüglich des Dissoziierungs-Reassoziierungs-Mechanismus als ubiquitären Zerfallsvorgang und erneute logische Verbindung von Wahrnehmungen für meine weiteren Überlegungen als gegeben zu betrachten.

7.3.3. Der Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus als filternde Programmroutine

Erdelyi kritisierte die Annahme einer entscheidungstragenden Instanz, welche nach Freud die Funktion der Filter zwischen dem Unbewussten und dem Vorbewussten sowie dem Vorbewussten und dem Bewussten tragen sollte und bevorzugte die Annahme einer Programmroutine.

Leuschners Konzept bietet m. E. für diese Programmroutine die Lösung: Mikropsychologisch betrachtet übernimmt das >Vorbewusste Processing System< diese Aufgabe, indem es durch den Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus zum Bewussten hin Informationen logisch zusammenfügt und mit stabilen Vorstellungen versieht, während es sie zum Unbewussten hin so weit lockert, bis sie im Extremfall unkenntlich werden. Um wieder bewusst werden zu können, müssten diesen Informationen neue Assoziationsbahnen bzw. mehr Besetzungs-

²³³ Vgl. ebd.; S. 32-33.

²³⁴ Vgl. ebd.; S. 32-33.

²³⁵ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 97.

energie angeboten werden, um doch wieder verknüpft und über das Vorbewusste stabil besetzt werden zu können.

Durch die >Programmroutine Dissoziation-Reassoziation< würden die Informationen gefiltert²³⁶ und zugleich bearbeitet werden und das nicht nur an den Schnittstellen der psychischen Instanzen, sondern als ubiquitäre >Pole eines dynamischen Feldes<. Diese Annahme Leuschners entspricht Erdelyis Ausführungen, denn dieser sagt selbst: „A plausible countervailing model is that conscious and unconscious constitute not a dichotomy but polarities in a continuum, and a grainy continuum at that, which changes with the method, the time, and the duration of testing.”²³⁷

Bezogen auf den Film bedeutet das:

Alle Wahrnehmungen unterliegen einem Prozess aus Dissoziation und Reassoziation. In der Dissoziation werden sie in kleine Einzelteile zerlegt und ggf. sogar bis in ihre Radikale zersetzt. Als Radikale (z.B. Farb-, oder Formfragmente) sind sie ihrer ursprünglichen Bedeutung und ihrem Sinnzusammenhang enthoben und können in das Unbewusste eingehen. Filmwahrnehmungen, welche konflikthafte und damit nicht bewusstseinsfähige Inhalte enthalten oder erwecken, werden möglicherweise stark dissoziiert.

Als Reassoziationsreize können die unterschiedlich stark dissoziierten Filmwahrnehmungen in bereits bestehende und neu entstehende Gedächtnisinhalte *eingebunden* werden, indem sie unbemerktbar zu (neuen) logischen Verknüpfungen²³⁸ zusammengefügt werden.

7.3.4. Der separate Wahrnehmungseingang und der separate Motilitätsausgang des VPS

Leuschner kann anhand seiner Versuche mit subliminalen Stimuli eindeutig feststellen, dass bedeutend mehr Wahrnehmungen registriert werden, als uns bewusst werden. Das in Kapitel 6 bereits angesprochene >automatic writing< belegt zudem, dass auch die Motorik nicht unbedingt bewusst gesteuert wird bzw. werden kann. Dieses Phänomen ist nicht neu, es erscheint uns als Symptom vieler psychischer Erkrankungen und als Phänomen der

²³⁶ Die Informationen werden gefiltert, da sie in der Programmroutine Dissoziation-Reassoziation im Falle Unlust hervorrufender Inhalte so weit zersetzt und ihrer ursprünglichen Bedeutung enthoben werden, dass sie psychisch erträglich (und ggf. unbewusst) werden, während andere Wahrnehmungen mit bestehenden Gedächtnisinhalten assoziiert und logisch zusammengefügt werden. Der Mechanismus wirkt *durch sein Funktionsprinzip* wie ein Filter bzw. wie der von Freud beschriebene Brechungsindex (vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 152).

²³⁷ Erdelyi: The recovery; S. 188.

²³⁸ Die Form der logischen Verknüpfungen werde ich in Kapitel 8 näher beschreiben, denn es handelt sich eher um einen Erinnerungsprozess als um einen Wahrnehmungsprozess.

Hypnose²³⁹, so formuliert Erdelyi: „hysterical symptoms [...] may literally be >reminiscences< of past events, emerging in procedural forms but not in declarative knowledge (...) in short, the patient may be remembering without awareness.“²⁴⁰

Das bedeutet der Wahrnehmungseingang im Sinne von Aufmerksamkeit (>Perception< nach Erdelyi) bzw. des >Wahrnehmungs – Bewusstseins< Freuds und die Ausprägung als bewusst gesteuerter Motilität trifft nur die halbe Wahrheit, denn:

Leuschner schließt daraus: „[Das VPS] verfügt über einen eigenen Wahrnehmungs-Eingang und einen separaten Zugang zur Motilität. Über beides verfügt das Bewußtsein auch, aber das Unbewußte nicht.“²⁴¹

Die Theorie des separaten Wahrnehmungseingangs wird verstärkt durch die experimentelle Feststellung, dass Schläfer Wahrnehmungen der äußeren Welt machen.

Als Beispiel hierfür kann m. E. schon Freuds Traumbeispiel des brennenden Kindes dienen: „Der helle Lichtschein drang durch die offenstehende Tür ins Auge des Schlafenden und regte denselben Schluß bei ihm an, den er als Wachender gezogen hätte, [...]“²⁴² Obwohl das Bewusstsein im Schlaf zumindest in weiten Teilen inaktiv zu sein scheint und in das Selbst eingezogen wird, ist das Subjekt in der Lage seine Umgebung zu registrieren, denn „Das Vorbewußte schläft nicht.“²⁴³ Es erscheint als eigenständige, gleichwertige psychische Instanz, die auch in Funktion ist, wenn das Bewusstsein schläft, oder sich regressiv dem Traum zuwendet.

Experimentellen Ergebnissen wie z.B. dem automatic writing und der Möglichkeit Wahrnehmungen der äußeren Welt auch im Schlaf machen zu können, trägt Leuschner insofern Rechnung, als er von einem *eigenen Wahrnehmungseingang* und einem *eigenen Motilitätsausgang* des VPS ausgeht.²⁴⁴

²³⁹ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 156.

²⁴⁰ Erdelyi: The recovery; S. 182.

²⁴¹ Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 151.

²⁴² Freud: Traumdeutung; S. 501.

²⁴³ Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 152.

²⁴⁴ Folge ich der These, dass es einen ubiquitären psychischen Mechanismus für die psychischen Instanzen gibt, wie Leuschner ihn als Dissoziation-Reassoziaton beschreibt, könnte ich sogar die Vermutung anstellen, dass auch der Eingang der Wahrnehmung und die motorische Abfuhr ubiquitären psychischen Mechanismen für diese Aufgaben unterliegen. Der Wahrnehmungseingang wäre damit eher als dissoziativer Mechanismus zu beschreiben, der bei starker *Dissoziation der präsentierten Reize* eher zu unlogischer und damit tendenziell unbewusster Wahrnehmung werden müsste, während logisch erfassbare Zusammenhänge ihn zu eher bewusster Wahrnehmung verhelfen könnten. Das Gleiche könnte im Sinne der Reassoziaton für die Motilität – logisch reassoziert als bewusste Bewegung, unlogisch oder nicht reassoziert als unbewusste Ausprägung verstanden werden. Damit wären sowohl der Wahrnehmungseingang als auch die Motilität selbst wieder als Pole dynamischer Felder zu beschreiben, die in sich zwischen Bewusstwerdung und Unbewusstem pendeln und es gäbe keine eigenen, getrennten Wahrnehmungseingänge für bewusste bzw. vorbewusste Wahrnehmungen mehr. Ebenso gäbe es keinen *getrennten* Ausgang für bewusste und unbewusste Motoriken wie Leuschner sie beschreibt. Der Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus würde damit nicht nur vertikale Gültigkeit

Damit stellt er m. E. überzeugend einen Theorieansatz vor, welcher in der Lage ist, Wahrnehmungen und motorische Ausprägungen anderer Bewusstseinszuständen wie z.B. der Hypnose zu erklären, indem er sie von den üblichen, dem Bewusstsein verschriebenen Prozessen *gänzlich abkoppelt*.

Durch die Möglichkeit Wahrnehmungen am Bewusstsein vorbei zu prozessieren, erhält das VPS damit eine Aufgabe, die Leuschner mit Freuds >Hüterleistung des Traumes< vergleicht: Sind die Wahrnehmungen unwichtig genug, kann die Arbeit der Bewusstwerdung (zunächst) erspart werden, indem die Energien in Träumen, Witzen, Symptomen, Fehlleistungen, Gesten u. a. m. motorisch veräußert werden. Sind sie zu wichtig, drängen sie in das Bewusstsein.²⁴⁵

Die am Bewusstsein vorbeilaufenden motorischen Äußerungen bleiben dennoch wichtig und sind nicht einfach erledigte energetische Abfahren, denn die Motoriken selbst finden wieder Eingang in die Wahrnehmung und bilden damit Reassoziationsreize, die entweder rationalisiert²⁴⁶ werden oder als neuer Reassoziationsreiz bewusstseinsfähig werden, denn: „>Vorbewußtes Wissen wird selber ein Stimulus, der Bewußtwerdung anstrebt.<“²⁴⁷

7.3.5. Ein Beispiel für das VPS als autonome psychische Instanz

Als Beispiel kann m. E. der bereits in Kapitel 6 beschriebene Versuch herangezogen werden, in dem einer Versuchsperson zunächst tachistoskopisch das Bild zweier Katzen und eines Wellensittiches gezeigt wurde. Sie träumte danach von einem Haus mit Hunden davor, welche in ihrer Formation deutliche Ähnlichkeiten mit dem Wellensittich-Stimulusbild aufwiesen. Als sie versuchen sollte, den Traum zu malen, malte sie vogelartige Tiere, obwohl sie eigentlich die Hunde malen wollte und auch wusste, wie Hunde zu malen sind.

Ich habe hier eine automatische motorische Ausprägung der Wahrnehmung des tachistoskopischen Materials (das unfreiwillige Malen vogelartiger Hunde) verknüpft mit dem eigenen Traum der Versuchsperson als Ausprägung von Teilen des Stimulusbildes und als neuer Reassoziationsreiz (hier ergäbe sich eine Erinnerungsmöglichkeit an das nicht – bewusste Stimulusbild). Trotz des Reassoziationsreizes des Traumes gelingt es der Versuchsperson jedoch nicht, sich an das eigentliche Stimulusbild zu erinnern, es verbleibt im

(zwischen Bw, Vbw und Ubw) erhalten sondern auch horizontale Gültigkeit im Sinne der Prozessierung zwischen dissoziierendem Eingang und reassoziierendem Ausgang.

²⁴⁵ Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 152.

²⁴⁶ Rationalisierung: „Vorgehen, durch welches das Subjekt versucht, einer Verhaltensweise, einer Handlung, einem Gedanken, einem Gefühl, etc., deren wirkliche Motive nicht erkannt werden, eine logisch kohärente oder moralische akzeptable Lösung zu geben (Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 418).

²⁴⁷ Mahl, G.F.: Body movement, ideation, and verbalization during psychoanalysis; in: Freedmann, N.; Grand, S.: Communicative structures and psychic structures; New York, London 1977; S. 291-310; nach Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 156.

Unbewussten oder Vorbewussten. Die Versuchsperson zeichnet dennoch Teile des Stimulusbildes, ohne sich dagegen wehren zu können.

Nach Leuschners These interpretiert bedeutet dies m. E., dass der tachistoskopische Stimulusreiz, welcher nicht bewusst wahrgenommen wurde, in Teilelemente dissoziiert. Die Reassoziatio n gelangt jedoch nicht soweit, dass eine sekundärprozesshafte, logische und energetisch stabil besetzte Vorstellung des lediglich vorbereusst wahrgenommenen Bildes der Wellensittiche erstellt werden kann, deshalb wird das eigentliche Bild nicht bewusst – *obwohl es sich sogar motorisch ausprägt* und die Versuchsperson fast zur Verzweiflung treibt. Die dissoziierten Elemente sind jedoch Bestandteile eines Traumes (denn die Wellensittiche werden in Teilen zu den Traumhunden) und sie sind in der Lage trotz ihrer Zerstückelung zu motorischen Ausprägungen zu führen.

Bezogen auf den Film bedeutet das:

Wenn ich davon ausgehe, dass Filme aufgrund der serientachistoskopischen Eigenart und der provozierten Wahrnehmung ohne Aufmerksamkeit einen hohen Anteil derartiger Wahrnehmungen beinhalten, kann ich davon ausgehen, dass Filminhalte nicht nur als Reassoziationsreize in die Erinnerungen aufgenommen werden und Affekte aktivieren, sondern sie können sich sogar in realen Handlungen ausprägen, welche der Rezipient nicht bewusst und reflektiert durchführt.

Bezogen auf Werbesendungen und das Konsumverhalten von Fernsehzuschauern ist das ein erwünschter Effekt und erscheint schnell logisch, bezogen auf fiktionale Filme wirkt dieser Zusammenhang sogar beunruhigend.

7.4. Filminhalte in der Selbststruktur und als unreflektierte Handlungen des Betrachters

Ziehe ich nun die Erkenntnisse dieses Kapitels zusammen, komme ich verallgemeinert zu der Schlussfolgerung, dass jegliche Reize, die bewusst, oder vorbereusst wahrgenommen werden, Anbindung und ggf. Integration in die bestehenden Selbststrukturen (in Form von Einbindungen in die Gedächtnisinhalte) des Individuums erfahren. Hierbei vermischen sie sich zwangsläufig mit schon bestehenden Erinnerungen. Wenn sie aus unterschiedlichen Gründen nicht bewusst werden können oder dürfen, werden sie entweder durch ubiquitäre Dissoziation (im Sinne Leuschners) bis zur (scheinbaren) Bedeutungslosigkeit entstellt, motorisch abgeführt oder durch andere psychische Mechanismen abgewehrt.

Sowohl bei Freud, als auch Leuschner kann ich erkennen, dass Wahrnehmungen sekundärprozesshaft *und* primärprozesshaft bearbeitet und gefiltert werden, ehe sie in das System Bewusstsein aufsteigen können, während Erdelyi die primärprozesshafte Bearbeitung m. E. nur bei den unbewussten Inhalten annimmt.

Für die Filmwahrnehmung bedeutet das:

Filme erhalten bewusste und mit hoher Wirkmacht vorbewusste und unbewusste Eingänge in die individuelle Erinnerung des Betrachters und damit zwangsläufig Auswirkungen für zukünftige Wahrnehmungen (und damit auch Handlungen), da sie als neue Reassoziationsreize die zukünftige Realität des Betrachters beeinflussen. Aufgrund der ubiquitären Dissoziation kann ich auch vermuten, dass alle Filminhalte mehr oder weniger stark in ihre Einzelteile zerlegt werden und jeweils an den Stellen besonders stark zerfallen, an denen sie im Betrachter individuell konfliktbehaftetes Material aktivieren.

Der Film fördert damit möglicherweise systemimmanent den psychischen Lustgewinn durch Förderung der individuellen *Umgehung* psychisch problematischer Bereiche, eine Beobachtung, die möglicherweise z.B. Mikunda dazu verleitet, eine psychohygienische Funktion von Filmen anzunehmen: „So scheint festzustehen, daß die emotionale Filmsprache neben ihrer offensichtlichen ästhetischen auch eine versteckte psychohygienische Funktion hat. [...] die Aufgabe eines gesellschaftlichen Regulativs [...] einer Antithese zu den rigiden Strukturen unserer Lebensordnung“²⁴⁸, welche jedoch eine echte Bearbeitung individueller (und gesellschaftlicher?) Probleme und Konflikte tatsächlich eher ausschließt.

Hier fragt sich, zu welchem Preis der Lustgewinn durch Filme erfolgt: „Der Diskurs [zwischen Individuum und Gesellschaft] ist kein transparentes Mittel der Verständigung [...], sondern beinhaltet immer auch Möglichkeiten des Mißverständnisses, der Verkennung, der Macht und des Unbewußten.“²⁴⁹

In dem von mir angeführten Beispiel wird die Wirkmacht von Wahrnehmungen ohne Aufmerksamkeit und Erinnerungen ohne Bewusstheit deutlich. Die Anteile des Films, die nicht bewusst wahrgenommen werden, erhalten möglicherweise eine besondere Position, da sie sich durch die erweiterte suggestive Wirkmacht des Films auch im Nachhinein primärprozesshaft, unreflektiert und unwillkürlich motorisch ausprägen können, ohne vom Filmrezipienten wiedererkannt zu werden, und ohne dass der Filmbetrachter sich dagegen wehren kann, wie es das Beispiel des automatic writing zeigt.

²⁴⁸ Mikunda: Kino spüren; S. 312-313.

²⁴⁹ Lowry: Wahrnehmung; S. 123.

Können Filminhalte in späteren *Handlungen* ihrer Betrachter vorgefunden werden? Wenn ich den Grundlagen der unbewussten Wahrnehmungsanteile in ihrer motorischen Ausprägung folge, würde sich diese Schlussfolgerung aufdrängen. Wenn ich den Erfolg betrachte, mit dem Werbespots die Konsumenten zum Kauf der beworbenen Artikel bewegen, scheint diese Vermutung sogar bekräftigt zu werden. Üblicherweise werden derartige Handlungen im Nachhinein rationalisiert und scheinbar logisch erklärt, denn der Handelnde kann nicht ohne weiteres den realen Grund seiner Handlungen erkennen, muss sie aber dennoch vor sich selbst und anderen logisch erklären. Hier kann ich nur die Vermutung anstellen, dass beispielsweise ideologische Inhalte, welche sich auch in fiktionalen Filmen wiederfinden, über das Kino als Freizeitvergnügen und Massenmedium eine tiefe Beeinflussung der Gesellschaft erreichen.

Die Wahrnehmungen, die Auswirkungen der Wahrnehmungen, die Art der Prozessierung basieren auf dem Rätsel der Erinnerung. Es wird Zeit, dass ich mich diesem Aspekt, welcher scheinbar die Grundlage der Filmwahrnehmung in den bewussten, vorbewussten und unbewussten Bereichen darstellt, ausführlich widme.

8. Erinnerung an die Realität – eine Illusion

Die Repräsentation der Vergangenheit im Betrachter scheint der maßgebliche Einflussfaktor der individuell gefärbten Filmwahrnehmung zu sein. In diesem Kapitel werde ich zunächst überlegen, wie Erinnerungen zustande kommen, um danach die m.E. wichtigsten Implikationen für die spezifische Art der Präsentation von Reizen durch den Film zu verfolgen. In diesem Zusammenhang wird die Möglichkeit, Unlust hervorrufende Erinnerungen durch gefälligere Deckerinnerungen zu ersetzen, interessant. Dem steht jedoch auf der anderen Seite die Möglichkeit, eine intrapsychische Realitätsprüfung, durchzuführen gegenüber.

8.1. Spurenerfallstheorie in der Diskussion

Obwohl psychologische Erkenntnisse an vielen Stellen Eingang in den Alltag und das Weltverständnis der Gegenwart gefunden haben, hat sich die Vorstellung von Gedächtnis als einem computerähnlichen Informationsspeicher hartnäckig gehalten.²⁵⁰ Zugrunde liegt die Spurenerfallstheorie, nach der Gedächtnisengramme im Verlauf der Zeit entfallen, wenn sie nicht durch Wiederholungen aufgefrischt werden.²⁵¹

Eine Grundlage dieser Theorie liefert laut Erdelyi Hermann Ebbinghaus im Jahr 1885, als er experimentell feststellen konnte: „the relationship between retention and elapsed time could be described by an inverse logarithmic function, [...]“²⁵² An diesem einfachen Zusammenhang mit der physikalischen Zeit können jedoch verschiedene berechtigte Zweifel angemeldet werden. Erdelyi konnte empirisch beweisen, dass es signifikant häufig vorkommt, dass Versuchspersonen in wiederholten Testdurchgängen andere Items erinnern, als in den vorangegangenen Versuchen. Das bedeutet: alte Items entfallen und Neue tauchen auf²⁵³ – wie kann das sein?

Die Gedächtnisfunktion kann offensichtlich nicht hinreichend mit einem Logarithmus der Zeit beschrieben werden. Die psychoanalytische Sichtweise des Gedächtnisses steht der Spuren-

²⁵⁰ Sogar in Zimbardo: Psychologie; einem weit verbreiteten Lehrbuch der Psychologie, wird das Gedächtnis als „die Fähigkeit, Informationen zu speichern und abzurufen“ definiert. (Zimbardo, Philip, G.; Gerrig, Richard J.: Psychologie; 16. Aufl., München 2004, S. 293). Zur Ehrenrettung des Lehrbuches muss allerdings gesagt werden, dass das Gedächtnis im folgenden Kapitel durchaus komplex behandelt wird.

²⁵¹ Vgl. Mertens: Geschichte; S. 91; vgl. Leuzinger-Bohleber, Marianne; Pfeiffer, Rolf: Erinnern in der Übertragung – Vergangenheit in der Gegenwart? Psychoanalyse und Embodied Cognitive Science: ein interdisziplinärer Dialog zum Gedächtnis; in: Bohleber, Werner (Hg): Psyche; 52. Jahrg., Heft 9/10; Stuttgart 1998; S. 894.

²⁵² Erdelyi: The recovery; S. 1.

²⁵³ Vgl. ebd.; S. 22.

zerfallstheorie diametral gegenüber, denn verschiedene bekannte Psychologen, darunter u.a. Sigmund Freud, vertreten laut Erdelyi die Auffassung: „that all memories, whether accessible or not, are permanent [...]“.²⁵⁴ Wenn alle Gedächtnisinhalte dauerhaft sind, gäbe es kein Vergessen. Diese Annahme scheint der allgemeinen Lebenserfahrung zu widersprechen oder das Gedächtnis muss anderen Gesetzen folgen, als der einer reinen Speicherfunktion.

Um mich der Lösung zu nähern, will ich das Gedächtnis zunächst in ein explizites (bzw. deklaratives) Gedächtnis versus implizites (bzw. prozedurales) Gedächtnis aufteilen.²⁵⁵

Das explizite Gedächtnis benötigt aktive Aufmerksamkeit, fokussierte Konzentration und enthält bewusst abrufbare faktische Wissensinhalte, d.h. seine Inhalte sind verbalisierbar. Es ist in der Lage die Erinnerungen in Abhängigkeit zu Zeiten und Orten zu speichern, begründet auch das autobiografische Gedächtnis und besteht damit aus Ereignissen und Fakten.²⁵⁶ Das implizite Gedächtnis hingegen besteht aus gespeicherten, erlernten Fähigkeiten, automatisierten Gewohnheiten, bleibt unbewusst und ohne räumlichen und zeitlichen Bezug. Daher sind die Inhalte des impliziten Gedächtnisses nicht verbalisierbar. Es beinhaltet hingegen emotional und motorisch assoziativ erlernte Inhalte sowie Gewohnheiten.²⁵⁷

Die beide Gedächtnissysteme funktionieren unabhängig voneinander und sind sogar in unterschiedlichen neuroanatomischen Regelkreisen verankert, dennoch wirken beide Pfade interaktiv zusammen, so dass die Gedächtnisinhalte von einem System in das andere übergehen können.²⁵⁸

Es muss jedoch noch andere Gründe geben, die Gedächtnisinhalten die Abrufbarkeit verwehren, denn die jetzt unbewusst genannten Inhalte wie z.B. emotional und motorisch erlernte Gewohnheiten scheinen Bereiche zu umfassen, die dem Bewusstsein praktisch zugänglich sein können und aus psychoanalytischer Sicht damit eher den Bereich des Vorbewussten betreffen müssten.²⁵⁹ Diese anderen Gründe sind die Ursache des psychoanalytischen Unbewussten, welche ich in Kapitel 7 zum psychischen Apparat bereits herausgearbeitet habe, denn das Unbewusste besteht aus psychisch konfliktbehafteten und damit abgewehrten Inhalten²⁶⁰ sowie frühen Kindheitserinnerungen. Das, was tatsächlich unbewusst ist, ist also nicht vergessen und auch nicht durch Gewohnheiten integriert, sondern den Inhalten wird in einem komplexen und aktiven Prozess der Zugang zu Bewusstwerdung

²⁵⁴ Ebd.; S. 40.

²⁵⁵ Vgl. Kapfhammer, H.-P.: Dissoziation und Gedächtnis als Ergebnisse neurobiologisch beschreibbarer Prozesse; o. O. o. J.; in: Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: Dissoziative Bewusstseinsstörungen: Theorie, Symptomatik, Therapie; Stuttgart 2004; S. 10.

²⁵⁶ Vgl. ebd.; S. 10-11.

²⁵⁷ Vgl. ebd.; S. 10-11.

²⁵⁸ Vgl. ebd.; S. 10, 13.

²⁵⁹ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 613-614.

²⁶⁰ Vgl. Erdelyi: The recovery; S. 96.

verwehrt, oder sie konnten noch nicht in die Schemata der Erfahrung eingeordnet werden wie im Fall der frühen Kindheitserinnerungen.²⁶¹

Es liegt mir nichts daran, die Grenzen zwischen dem Vorbewussten und dem Unbewussten zu diskutieren, geschweige denn die psychoanalytische Theoriebildung in die eher kognitiv ausgerichteten Annahmen des impliziten und expliziten Gedächtnisses einzuordnen, denn ein derartiger Versuch würde die Grenzen meiner Arbeit überschreiten. Aber die bisherige Darstellung ermöglicht es mir, eine integrierende Lösung aus dem interdisziplinären Dialog zwischen Psychoanalyse und Embodied Cognitive Science vorzustellen: Die dynamische Gedächtnistheorie, welche ein einleuchtendes Konzept von Erinnerung in Interaktion vermittelt und die damit einen hervorragenden metatheoretischen Ansatz für die Erfassung des gesamten Bereichs des Gedächtnisses auf neurobiologischer Grundlage bietet.

8.2. Die dynamische Gedächtnistheorie

Schon in den 1950er Jahren gab es erste Überlegungen einzelner Forscher, welche die klassische Gedächtnistheorie in Frage stellten und die gegen Ende der 1980er und in den 1990er Jahre das Gedächtniskonzept grundlegend wandelten.²⁶² Es bildete sich die Forschungsgruppe der >Embodied Cognitive Science<,²⁶³ welche die Notwendigkeit einer weniger starren Speicherung und stärkeren Betonung der flexiblen Situationsanpassung lebender Organismen durch selbstregulative Mechanismen fokussierte. Sie nahm eine Neuinterpretation des Gedächtnisses auf und entwickelte sie weiter.²⁶⁴

Wesentliche Hauptgedanken dieser Überlegungen wurden von Bohleber und Pfeifer in dem Artikel „Psychoanalyse und Embodied Cognitive Science“ zusammengefasst. Sie basieren auf der „Theorie der neuronalen Gruppenselektion“ von Edelman (1992).²⁶⁵ Drei Prinzipien dieser Theorie beinhalten: „Die Auslese von Gruppen von Nervenzellen (Selektion neuronaler Gruppen), die reziproke Kopplung (>reentry<, ein Signalaustausch) und globale Kartierung (>mapping<).“²⁶⁶

²⁶¹ Vgl. Mertens: Gedächtnistheorie; S. 93.

²⁶² Vgl. Leuzinger-Bohleber: Erinnern; S. 893.

²⁶³ Cognitive Science: Interdisziplinäre Wissenschaft, welche aus Artificial Intelligence, Psychologie, Linguistik, Neurobiologie, Philosophie und Ingenieurwissenschaften besteht (vgl. Leuzinger-Bohleber: Erinnern; S. 886). Die Embodied Cognitive Science bezieht das >Embodiement< als System-Umwelt Interaktion verstärkt mit ein (vgl. Leuzinger-Bohleber: Erinnern, S. 896).

²⁶⁴ Vgl. Leuzinger-Bohleber: Erinnern; S. 897.

²⁶⁵ Edelman, G.M.: Göttliche Luft, vernichtendes Feuer. Wie der Geist im Gehirn entsteht; München 1992 (1995); S. 114 ff.; nach Leuzinger-Bohleber: Erinnern; S. 896-897.

²⁶⁶ Leuzinger-Bohleber: Erinnern; S. 897.

Ich will sie vereinfacht wiedergeben²⁶⁷:

1.) Primäres Repertoire:

Die Nervenzellen des Gehirns selektieren, verstärken und bilden sich in der Embryonalentwicklung aus, bis ein Gewebe entsteht, welches als Produkt von Anlage und Umwelt vernetzt und angepasst ist. Es gibt noch keine übergeordneten Schaltkreise, aber eine grundlegende Anpassung des Netzwerkes der Nervenzellen entwickelt sich über genetische sowie weitere innere und äußere Einflüsse.

2.) Sekundäres Repertoire

Durch Erfahrung und Verhalten werden die synaptischen Verbindungen des Gedächtnisnetzwerkes selektiv verstärkt und geschwächt. Möglicherweise besteht auch in dem eigentlich voll ausgebildeten System noch die Möglichkeit, dass neue Synapsen entstehen und organismische Veränderungen im Gehirn entstehen können.

3.) Neuronale Karten:

Die Vernetzungen sind in funktionale Kreisläufe (=Karten, >Maps<)²⁶⁸ untergliedert, welche z.B. einzelnen Wahrnehmungssystemen (Sehen, Hören, etc.) zugeordnet werden können. „Werden durch Reize Gruppen von Neuronen einer Karte selektiert, erfolgt gleichzeitig eine Stimulation der mit ihr verbundenen Karten.“²⁶⁹ Hierbei sind die Verbindungen der Karten nicht starr, sondern sie erfahren durch Interaktionen mit der Umwelt und Lernerfahrungen Veränderungen, d.h. neue funktionale Kreisläufe werden hinzugefügt oder verstärkt und bestehende ggf. abgeschwächt.

Nach diesem Konzept des Gedächtnisses können entwicklungsbedingte genetische und interaktive Erfahrungen auf einer neurobiologischen Grundlage zusammengeführt werden, denn die Nervenzellen werden nicht nur gemäß ihrer Erbanlage ausgeprägt, sondern zugleich durch die Umwelt über Selektion geformt. In der späteren Entwicklung ist das neuronale Netz gegeben, aber die Verknüpfungen können weiter selektiert werden. Zuletzt erfolgt die übergeordnete Strukturierung durch den Zusammenschluss zu neurologischen Kreisläufen, welche im Fall der Aktivierung durch Auslösereize wie eine Kettenreaktion verschiedene

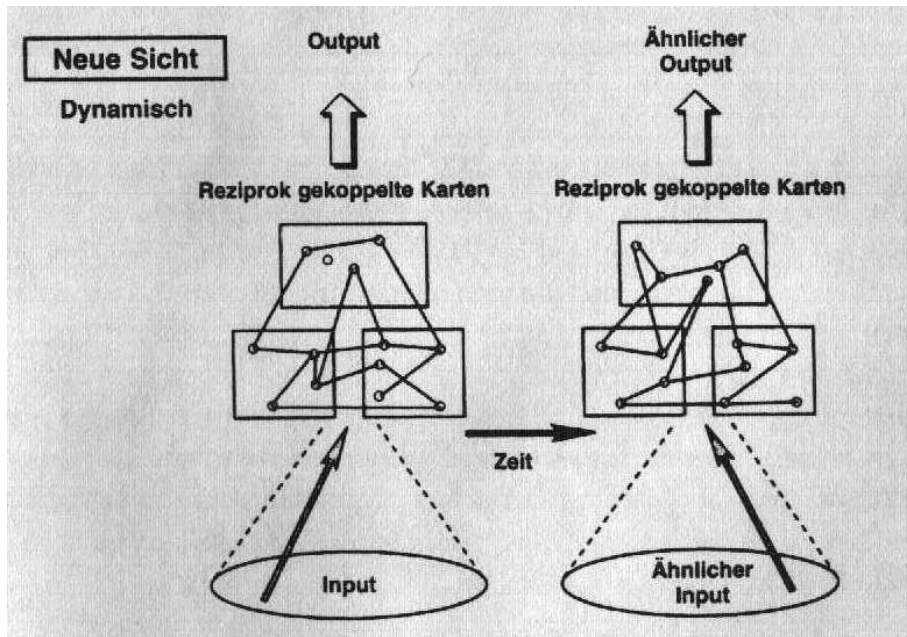
²⁶⁷ Vgl. ebd.; S. 897-900.

²⁶⁸ Ich werde im Folgenden die Bezeichnung >Maps< für die aus funktionalen Karten bestehenden Kreisläufe übernehmen, da diese Bezeichnung im Sprachgebrauch der geringsten Gefahr der Verwechslung mit anderen Bedeutungen unterliegt.

²⁶⁹ Leuzinger-Bohleber: Erinnern; S. 899.

Neurone und damit verschiedene, komplexe Vorstellungsinhalte aktivieren. Das System der neuronalen Karten veranschaulicht die Funktionsweise dieser Strukturen bei ähnlichen Auslösereizen (Inputs):

Abb. 8: Reziprok gekoppelte Karten bei ähnlichen Inputs.



(in: Leuzinger-Bohleber, Pfeiffer: *Erinnern*; S. 894; Abb. 2)

Erläuterung:

Im unteren Teil des Schaubildes ist der Input zu sehen, welcher aus einem Wahrnehmungsreiz besteht. Der Input erregt verschiedene Neurone (kleine Kreise), welche verschiedenen Karten (die verschiedenen Vierecke) zugeordnet sind. Die Karten sind untereinander in Form funktioneller Kreisläufe (die verbindenden Linien) verknüpft. Über diese Struktur kann ein Wahrnehmungsreiz, welcher üblicherweise diverse Neurone aktiviert, gleichzeitig verschiedene Karten und die mit diesen verbundenen Assoziationen aktivieren, welche wiederum zu den übergeordneten, strukturierenden Regelkreisen zusammengefasst sind und die automatisch auch diese Regelkreise und die übergeordnet miteinander verbundenen Karten aktivieren.

„Darauf basierende, alternative Vorstellungen legen eine Beschreibung des *Gedächtnisses als Funktion des gesamten Organismus* nahe, als komplexen, dynamischen, rekategorisierenden und interaktiven Prozeß, der immer auf der aktuellen (>embodied<) sensomotorisch-affektiven Erfahrung basiert und sich im Verhalten des Organismus manifestiert.“²⁷⁰

Die Theorie stimmt m.E. mit dem Ansatz Freuds überein, nach dem Wahrnehmungsreize als Erinnerungsspuren über Assoziationen verschiedenen Gedächtnisinhalten zugeordnet werden,

²⁷⁰ Leuzinger-Bohleber; Pfeiffer: *Erinnern*; S. 912; (Hervorhebung ebd.).

wie ich es bereits beschrieben habe. Die von mir als Assoziationen beschriebenen Erinnerungsaktivierungen werden durch Umweltreize und gedankliche Verknüpfungen psychisch und physisch, bewusst und unbewusst erinnert. Damit bedeutet sich-zu-erinnern etwas auf vielfacher Ebene zu reassoziieren und entspricht auch der These Wolfgang Leuschners, welcher den Reassoziations-Dissoziations-Mechanismus als ubiquitären psychischen Mechanismus ansieht.²⁷¹

Die dynamische Sichtweise der Theorie von Gedächtnis und Erinnerung fügt den Annahmen jedoch noch einen erweiterten, übergeordneten Faktor hinzu, in dem m.E. auch die dichotomische Spaltung von expliziten und impliziten Inhalten aufgehoben wird und wieder verschmilzt. Wenn tatsächlich Wahrnehmungsreize der Umwelt Maps aktivieren, die bereits gebildete Netzwerkpfade enervieren und diese zudem Verhaltensantworten des gesamten Organismus provozieren, dann ist das explizite Gedächtnis als Faktenwissen nur eine Form und Resultat der Maps, an die immer auch weitere Assoziationen angebunden sind und die mit diesen interagiert.

Zusammenfassend kann ich feststellen: Das Gedächtnis und die Erinnerung kann als dynamischer, inkorporierender Prozess in Form einer >System-Umwelt-Interaktion<²⁷² beschrieben werden. „Das neuere neurologische Denken legt nahe, dass das Gehirn die äußere Welt im Sinne von Modifikationen repräsentiert, die es im Körper selbst erzeugt.“²⁷³

Die System-Umwelt-Interaktion bietet als ganzheitlicher Ansatz weitere Implikationen: Es handelt sich um einen inneren oder äußeren *Dialog mit Objekten*.²⁷⁴

Der innere Dialog kann aus interaktionstheoretischer Sicht auch als Erwartung von Reaktionen und den Überlegungen, warum das Gegenüber so handelt, d.h. im Sinne >bestimmter Interaktionsformen<²⁷⁵ beschrieben werden; er enthält also nicht nur Objekte, sondern auch Vorstellungen von Handlungen, die aus der Gegenwartssituation in der Zukunft resultieren werden. Wenn diese verinnerlicht werden, stellen sie m.E. bezogen auf die Theorie der Selektion neuronaler Gruppen eigene Maps, oder Verbindungen der Maps dar und werden als komplexes Interaktionsmuster selbst aktivierbare Erinnerungen einer sich dynamisch anpassenden Struktur. Die Vorstellung derartiger Gedächtnisinhalte kann in verschiedenen

²⁷¹ Leuschner formuliert weiter, dass es relativ stabile Anordnungen gäbe, welche die Fragmentierung der Gedächtnisinhalte überdauern. Er kommt daraufhin zu einem Vergleich mit einem >Gedächtnisbaum<, welcher als festes, neurophysiologisches Netzwerk, den dissoziativen Tendenzen entgegengesetzt, die Tagesreste u.a. zu einer übergeordneten Matrix gemäß einer Syntax zusammenfüge (vgl. Leuschner: Traumarbeit; S. 707). Auf die starke Parallelität von Leuschners Gedanken mit der dynamischen Gedächtnistheorie sei hier hingewiesen.

²⁷² Leuzinger-Bohleber; Pfeiffer: Erinnern; S. 913.

²⁷³ Damasio, H.: Human brain anatomy in computerized images; New York 1995; nach Schore: Affektregulation; S. 218-219.

²⁷⁴ Leuzinger-Bohleber, Pfeiffer: Erinnern; S. 913.

²⁷⁵ Lorenzer, Alfred: Über den Gegenstand der Psychoanalyse, oder: Sprache und Interaktion; Frankfurt a.M. 1973; nach: Mertens: Gedächtnistheorie: S. 73.

weiteren Theorien vorgefunden werden, so benennt Daniel Stern sie m.E. mit dem Fachterminus >RIGS< (Repräsentanzen von Interaktionen generalisiert).²⁷⁶

Vereinfacht ausgedrückt: Das Gedächtnis besteht u.a. aus einem Repertoire von Interaktionssequenzen.

Diese Feststellung ergänzt meine Ausführungen aus Kapitel 5, in welchem ich feststellen konnte, dass die Sozialisation des Menschen, also dass was ihn zu einem erheblichen Teil ausmacht und zu einem sozialen Wesen entwickelt, aus verinnerlichten Interaktionen besteht, die auf der ersten erfolgten Interaktion in der Mutter-Kind-Dyade basieren.

Die Mutter-Kind-Interaktion ist nicht bewusst rememberbar, sie wird jedoch dennoch scheinbar nicht vergessen. Die Ursache kann mit der dynamischen Gedächtnistheorie erklärt werden: Die erste Interaktion findet entwicklungspsychologisch *vor* einer Zeit statt, da die neurologischen Kreisläufe als übergeordnete Strukturen bestand hatten – sie beeinflusst die Form und Ausbildung der sich entwickelnden Kreisläufe. Das Individuum erhält erst im Verlauf der Entwicklung die Möglichkeit, Wahrnehmungen kognitiv einzuordnen und sie in logische und verbalisierbare Zusammenhänge zu bringen: „[...] the child may need to mature and develop certain requisite schemas before certain encoded information can be successfully accessed. What we seem to have here is a consolidation theory operating at the level of the organism rather than just the target memory.“²⁷⁷ Es muss also erst eine Idee, eine Vorstellung existieren, damit Wahrnehmungen den Vorstellungen zugeordnet werden können. Wenn keine Struktur existiert, können die Wahrnehmungen dennoch Eingang in das Gedächtnis finden und sogar Wirkmacht entfalten, aber nur in einem unstrukturierten Modus, welcher auf den ubiquitär dissoziierten, primärprozesshaften und nicht logisch erschließbaren Zusammenhang des Unbewussten hindeutet.

Die verinnerlichten, unbewussten und unreflektierten Interaktionserfahrungen charakterisieren den erwachsenen Menschen. Wenn man sie nach den Überlegungen der dynamischen Gedächtnistheorie als Funktion des gesamten Organismus betrachtet, bestimmen sie sein zukünftiges Verhalten, sein gesamtes Sein-in-der-Welt. Die Interaktionserfahrungen würden physisch aus neurologischen Verschaltungen der Maps bestehen, können aber möglicherweise durch die rekategorisierenden Prozesse, welche in den Ausprägungen der synaptischen Verknüpfungen auch im erwachsenen Zustand *Verstärkungen* oder *Minderungen* erfahren. Durch häufige *Wiederholung* würden sie in das Sein-in-der-Welt, (das Selbst, die

²⁷⁶ Stern, Daniel: Die Lebenserfahrung des Säuglings; Stuttgart 1992 (1985); nach Köhler, Lotte: Einführung in die Entstehung des Gedächtnisses; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog; Band 1; Stuttgart 1998; S. 163.

²⁷⁷ Erdelyi: The recovery; S. 191.

Persönlichkeit), als neu zu integrierende Interaktionsprozesse eingeschrieben werden, – ein Effekt, der jeder Therapie zugrunde liegt.²⁷⁸

Mit dieser Sichtweise nähere ich mich zugleich der konstruktiven psychoanalytischen Theorie nach Janet, in der die Einheit der Persönlichkeit eine kontinuierliche Arbeit darstellt, um eine neue und generelle Idee aus gegebenen Erfahrungen zu konstruieren. Hier wird das Ich²⁷⁹ radikal nicht als gegebene, feste Substanz, sondern als Aktivität gesehen.²⁸⁰

Ich kann damit formulieren: Nicht ich habe Gedächtnis, – sondern *ich bin mein Gedächtnis*, denn mein Ich reorganisiert sich beständig aus meinem Gedächtnis, welches sich wiederum aus aktuellen Wahrnehmungen der Umwelt und individuellen Inhalten der Vergangenheit und Gegenwart zusammensetzt, sich damit selbst ständig reorganisiert und wieder zu meinem aktuellen Ich wird.

Führe ich diese Überlegung auf die Kinosituation zurück, bedeutet das: Die Kinosituation betrifft die gesamte Persönlichkeit des Betrachters und dies nicht nur am Rande, sondern in ihrem Kern – in welcher den unbewussten Inhalten aufgrund der verminderten Reflexionsfähigkeit eine hohe Wirkmacht zukommt. Wenn Erinnerungen nicht nur psychisch repräsentiert werden, sondern sich auch physisch einschreiben – dann reorganisiert sich die Persönlichkeit des Betrachters in der fiktionalen Realität des Kinos und das nicht nur temporär, sondern im Fall des exzessiven Filmkonsums möglicherweise sogar als organismische Einschreibung.

Was jedoch schreibt sich in der Kinosituation in die Erinnerung des Betrachters ein?

Leicht zu erfassen ist hier die erste Ebene der Realität des Betrachters: Dieser sitzt in seinem Kinosessel weit entfernt von dem Geschehen auf der Leinwand. Die Filminhalte werden also zwar Erinnerungen bzw. deren affektive Färbungen hervorrufen, diese betreffen jedoch nur die gedankliche, imaginäre Ebene. In der aktuellen physischen und sich in jedem Kinofilm wiederholenden Situation jedoch lernt der Filmrezipient noch eine ganz andere Lektion:

²⁷⁸ „Durch diese neueren Gedächtnistheorien scheint uns die klinisch-psychoanalytische Forschung der letzten Jahre eine interdisziplinäre Abstützung zu erhalten, da hierin immer radikaler postuliert wurde, daß therapeutische Veränderungen nicht durch das Aufdecken frühinfantiler Traumatisierungen (>Archäologie-metapher<) allein, durch >reine Erkenntnis im Kopf des Analysanden<, zustande kommen, sondern das Durcharbeiten in der Übertragungsbeziehung zum Analytiker (inklusive der sensomotorisch-affektiven Erfahrung in der therapeutischen Interaktion, d. h. der >Körper-Resonanz< zwischen zwei Personen) das Entscheidende ist.“ (Leuzinger-Bohleber, Pfeiffer: *Erinnern*; S. 912-913).

²⁷⁹ Das >Ich< (moi, je, Eigennamen) nach Pierre Janet ist die Einheit der Persönlichkeit (vgl. Heim, Gerhard: *Philosophische Psychologie und positivistische Pathopsychologie*; in: Fiedler, Peter (Hg.): *Trauma, Dissoziation, Persönlichkeit. Pierre Janets Beiträge zur modernen Psychiatrie, Psychologie und Psychotherapie*; Lengerich 2006; S. 244).

²⁸⁰ Vgl. ebd.; S. 244.

Egal, was dort passiert und was vor sich geht, wie er es empfindet und was er empfindet, *es betrifft in Wirklichkeit doch nicht ihn*. Die Erfahrungen und Erinnerungen lassen ihn auf der imaginären Ebene in eine Schein-Interaktion mit dem Film eintreten, auf der realen Ebene jedoch ist der Betrachter so weit vom Film entfernt, so distanziert und handlungsunfähig, dass er *trotz seines emotionalen Einbezogenseins zur Passivität verdammt* ist.

Ist die passive Rezeptionshaltung etwas, was sich aufgrund ihrer ständigen Wiederholung – der einzigen Wiederholung die tatsächlich *jeder* Film bietet – in den Betrachter einschreibt? Folge ich der >embodied< Gedächtnistheorie würde dies derartige Rückschlüsse zulassen, denn das erzwungen passive Verhalten des Betrachters ist Teil des dynamischen, re-kategorisierenden Prozesses, der das Verhalten möglicherweise auch in der Zukunft bestimmen kann.

Ein in der Alltagsrealität auftauchendes Verhalten, welches grundlegend aus der scheinbaren Einsicht stammt: „Das muss mich nicht kümmern, ich kann ja eh’ nichts ändern“, wäre damit auch aus einer beispielsweise im Kino *erlernten passiven Erlebenshaltung* erklärbar. Die möglichen gesellschaftlichen Konsequenzen überlasse ich der Imagination des Lesers, denn sie würde den Rahmen meiner Arbeit überschreiten.

Die weiteren imaginären, gedanklichen Ebenen der Einschreibungen sind schwerer zu erfassen. Diese Ebenen benötigen weitere Ausführungen, auf welche ich in den folgenden Abschnitten eingehen will.

Bisher bin ich bezüglich der Erinnerungs- und Gedächtnisbildungsprozesse auf Mechanismen gestoßen, welche das Gedächtnis, welches so sehr die Basis des individuellen Filmerlebens darzustellen scheint, in einem Licht erscheinen lassen, welches nicht mehr nur Gedächtnis ist, sondern den Menschen in psychischen und physischen, in vergangenen und zukünftigen Aspekten seines Seins beeinflusst. Die dynamische Gedächtnistheorie ist m.E. in der Lage, auch die aus psychoanalytischer Sicht unbewussten Gedächtnisinhalte miteinzubeziehen, welche aufgrund aktivierter Abwehr oder fehlender übergeordneter Strukturen nicht verbalisierbar sind.

Ich wende ich mich nun wieder dem Filmgewebe und den Auswirkungen der filmischen Darstellungen auf den Betrachter zu.

8.3. Vorhang auf! Der Kinorezipient und die Logik des Films

Die Frage ist nun, welche spezifischen Auswirkungen das Filmgewebe und nicht nur die passive Rezeptionshaltung auf die Erinnerung des Betrachters hat.

Zunächst bestehen Filme vor allem aus Bildern, die zusammengefügt und mit Sprache versehen eine Geschichte, die Narration, ergeben. Die interaktionstheoretischen Eigenschaften von Bildern habe ich in Kapitel 5 zur präsentativen Symbolik bereits als eine nonverbale Sprache der frühesten Kindheit herausgearbeitet. Gedächtnistheoretisch kommt nun ein Aspekt hinzu, den u.a. Erdelyi in seinen Experimenten feststellte: „The most striking (and unexpected) finding was the difference in recall trends for pictures and words. [...] Picture recall was significantly incremental [...].“²⁸¹ Bilder werden also besser wiedererinnert als Worte.

In Bezug auf die dynamische Gedächtnistheorie erscheint das wenig verwunderlich, denn Bilder erlauben verschiedenen Wahrnehmungsebenen zu interagieren und ermöglichen damit eine ganzheitliche, auch den Körper miteinbeziehende Integration.²⁸² Bilder sprechen durch die Gleichzeitigkeit der Präsentation vieler Informationselemente m.E. mühelos verschiedene Maps an, welche eine Vielzahl funktionaler Kreisläufe aktivieren und damit schon in der Wahrnehmung viele Assoziationen zu bereits bekannten Inhalten hervorrufen. Viele Assoziationen wiederum machen gedankliches Material besser verstehbar, denn sie können in bereits bestehende Erfahrungshorizonte eingeordnet werden. Es verwundert daher wenig, dass Visualisierungen dazu geeignet sind, gedankliches Material besser merkfähig zu machen.²⁸³ Man könnte nun argumentieren, dass auch Worte über ihren Klang die damit verbundenen Vorstellungen und die kognitiven Implikationen verschiedene Maps ansprechen müssten, so dass mit dieser Begründung die bessere Merkfähigkeit von Bildern gegenüber Worten noch nicht ausreichend begründet sein kann.

In gewisser Weise stimmt die Kritik durchaus. Wenn die Assoziationen sich zu den Worten voll ausprägen können, sind sie ebenfalls sehr gut merkfähig und erreichen ein ähnliches Level der Wiedererinnerung wie die Bilder, doch: “imagery researchers [...] [detect] that it takes 1,5 to 2.5 seconds to form an image from a word.”²⁸⁴

Das bedeutet: Um eine (bildliche) Vorstellung von einem Wort herzustellen, benötigt es Zeit. Wenn dieser Prozess aktiv genutzt wird, indem zu Worten Vorstellungen gedanklich erarbeitet werden (ich erinnere hier zum Beispiel an die berühmten >Eselsbrücken< als Gedächtnishilfen), funktioniert er m.E. nach dem gleichen Prinzip wie die ausgezeichnete Merkfähigkeit von Bildern. Wenn die Versuchsperson sich jedoch nicht aktiv darum bemüht,

²⁸¹ Erdelyi: The recovery; S. 92.

²⁸² Kosslyn et al.: Neural foundations of imagery; in: Nature Reviews Neuroscience; o.O. 2001; S. 641; nach: Schore: Affektregulation; S. 283.

²⁸³ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 82.

²⁸⁴ Erdelyi: The recovery; S. 110.

können die Bedeutungen der Worte nicht in die bestehenden gedanklichen Strukturen eingeordnet werden und zerfallen möglicherweise.

Ich habe bereits die Bedeutung des Verstehens für die Erinnerung des Inhaltes angesprochen. Auch in dieser Hinsicht können die Erkenntnisse Erdelyis mir weiterhelfen, denn er fand heraus, dass vergessen wird bzw. nicht bewusst abrufbar bleibt, was als Einzelfakt gelernt wurde, aber der Sinn, die Bedeutung des Materials, bleibt wiedererinnerbar, wenn sie einmal tief erfasst, das bedeutet verstanden und in die Syntax des Gedächtnisses integriert wurde.²⁸⁵

Damit der Betrachter Vergnügen an den Filmen hat, muss er sie *verstehen*, also ihren Sinn erfassen, denn ein nicht verstandener Film erzeugt Langweile und Unlust. Hier komme ich zu einem argumentativen Kreisschluss, denn wenn Filme verstanden werden, müssen sie automatisch auch sehr gut merkfähig und integrierbar werden. Es muss dazu nicht jedes einzelne Detail des Films erinnert werden, aber die „Message“ erreicht den Betrachter.

Wie jedoch können Filme möglichst schnell und gut verstanden werden? Die präsentative Symbolik reicht m.E. für diese Begründung nicht mehr aus, denn es geht nun gerade um die Möglichkeit, den Inhalt bewusst zu erfassen und nicht mehr nur darum, einen Eindruck von dem mittransportierten Bereich des Gefühls zu erhalten. Glücklicherweise hat die Kognitionsforschung sich dezidiert mit Filmen auseinandergesetzt. So kommt Bordwell zu folgendem Ansatz, welchen ich im dritten Kapitel bereits angesprochen habe, der nun jedoch in gedächtnistheoretischem Kontext erfasst werden soll:

Filme lassen sich nach Bordwell „[...] als ein komplexes System verstehen, welches aus Subsystemen zusammengesetzt ist: aus narrativen Prozessen, thematischen Beziehungen, stilistischen Mustern und vielleicht noch anderen.“²⁸⁶ Die Subsysteme bestehen aus Cues, Hinweisreizen, die einen räumlichen und kontextuellen Bezugsrahmen darstellen und dem Zuschauer durch schematisches Wiedererkennen das schnelle Verstehen ermöglichen, denn sie ermöglichen Wissensstrukturen zu aktivieren, welche sogar über die gegebenen Informationen hinausgehen.²⁸⁷

Der Zuschauer ist bemüht das Substrat, also die Bedeutung der gezeigten Szenen zu erfassen und arbeitet kognitiv hierzu mit den Cues, über welche er die gegebenen Informationen in seine Wissensstrukturen einordnet. Die Cues wiederum können noch einmal in zwei Kategorien eingeteilt werden. Das sind zum einen handlungsbezogene Schemata, welche grundlegende Handlungsmuster darstellen, (die Parallele zu den verinnerlichten Interaktionsmustern, die ich bereits angesprochen habe, dürfte hier kein Zufall sein), und zum anderen

²⁸⁵ Vgl. Ebd.; S. 108; 114.

²⁸⁶ Bordwell: Verstehen; S. 8.

²⁸⁷ Vgl. ebd.; S. 8-9.

erhalten die Filmfiguren „eine sinnliche Autonomie, die jegliche Handlung ihrer vorangehenden Existenz untergeordnet erscheinen lässt.“²⁸⁸ Die Filmfiguren werden zu Vorstellungen zusammengehörender Objekte und erhalten eine übergeordnete Rolle als Handlungsträger, so bildet sich eine Wahrnehmungshierarchie der Cues, die logische Zusammenhänge herstellt.

Erfasse ich das Filmgewebe in dieser Form, stelle ich fest, dass es aus diversen, teilweise strukturell zusammengehörigen Hinweisreizen besteht, an welchen der Filmbetrachter entlanggleitet, um Schwerpunkte zu setzen und die Bedeutung der Narration zu verstehen. Es sind Handlungsschemata, welche eine interessante Parallele zu den neuronalen Kreisläufen und Maps der dynamischen Gedächtnistheorie aufweisen, denn das Filmgewebe ist in einer Form aufgebaut, welche der Art, wie das dynamische Gedächtnis funktioniert, strukturell ähnelt.²⁸⁹

Gehe ich von einer durch Hinweisreize und vom Betrachter herzustellenden interpretativen Struktur des Filmgewebes aus, habe ich keine einheitliche, lineare, zusammenhängende Narration des Films vorliegen, sondern ein lückenhaft wahrgenommenes Gewebe, aus welchem der Sinn durch den Betrachter kognitiv erschlossen wird, bzw. dem über kognitive Mechanismen der individuell beeinflusste Sinn erst gegeben wird.

Ein derartig aufgebautes (bzw. gerade nicht aufgebautes) Filmgewebe verlebendigt sich im Betrachter, denn schon Kinder lernen durch ihre Eltern, wie aus Ereignissen Erzählungen gemacht werden und wie der Sinn der Erzählung aus der persönlichen und emotionalen Bedeutung des Ereignisses entsteht.²⁹⁰

Sie folgen dabei bestimmten Gesetzmäßigkeiten, welche laut Leuschner beispielsweise mit den Fachtermini >sekundäre Bearbeitung<²⁹¹ (Freud), >global maps<²⁹² (Edelmann),

²⁸⁸ Vgl. ebd.; S. 13. Anmerkung: Die Filmfiguren sollen in meinen Überlegungen lediglich als zusammenhängende Elemente betrachtet werden, auf die Bedeutung unterschiedlicher Filmfiguren werde ich nicht eingehen.

²⁸⁹ Verfalle ich hier in einen argumentativen Umkehrschluss, indem ich das Filmgewebe durch die Struktur meines Denkens *wahrnehme*, als sei es durch Hinweisreize aufgebaut, weil ich auf der Basis von Hinweisreizen denke und interpretiere - und nicht, weil der Film tatsächlich derartig aufgebaut ist? Sehe ich den Film in dieser Form, weil ich denke, wie ich denke und ihn daher nur so zu sehen in der Lage bin? Diese eher philosophische Betrachtung weiterzuverfolgen, würde den Rahmen meiner Überlegungen (und genaugenommen auch den Rahmen meiner *Erfassungsmöglichkeiten* im doppelten Sinn) überschreiten.

²⁹⁰ Vgl. Köhler: Entstehung des Gedächtnisses; S. 188.

²⁹¹ Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*; G.W. Bd. 2/3; o. O. 1900; nach: Leuschner; Hau; Fischmann: Couch im Labor; S. 843.

²⁹² Vgl. Edelmann, G. (1987): *Unser Gehirn – ein dynamisches System: Die Theorie des neuronalen Darwinismus und die biologischen Grundlagen der Wahrnehmung*; München 1993; nach: Leuschner; Hau; Fischmann: Couch im Labor; S. 843.

>protonarrative Hüllen<²⁹³ (Stern) beschrieben werden können. Die Fachtermini bezeichnen übereinstimmend bestehende oder zu entwickelnde kognitive Strukturen des kohärenten und logisch-strukturierten Zusammenhangs, welche im Gedächtnis anhand vorhandener Strukturen wie in einen Setzkasten eingefügt werden und logische >syntaktische< Assoziation hervorrufen.²⁹⁴

So entsteht ein Kreisschluss: Da das Filmgewebe Hinweisreize und Lücken aufweist, kann es vom Betrachter logisch zusammengefügt und verstanden werden. Die Struktur des Zusammenfügens findet in Anlehnung an eine intrapsychische Struktur statt, welche selbst aus der allgemeinen Lebenserfahrung zzgl. der durch die Cues vermittelten Grobstruktur des Films *besteht*.

Das Verstehen von Filmen als kognitiver Prozess des Betrachters ist ein in sich geschlossener und sich in jedem Film wiederholender Prozess von Destrukturierung und Strukturierung der Hinweisreize, von Produktion und Ergänzung der Lücken zwischen dem Film und dem Betrachter, welches den Prinzipien des Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus von Wolfgang Leuschner nahe kommt. Damit stabilisiert sich die laut Mertens schon 1932 durch Bartlett vertretene Ansicht des Gedächtnisses als einer organisierenden und integrierenden Funktion, nach der sich-zu-erinnern eine von Wünschen, Haltungen, Idealen und Interessen abhängige *Reproduktion* und *Konstruktion* darstellt.²⁹⁵

8.4 Deckerinnerungen: Filmrealitäten als Legende der Betrachter

Ich habe also ein Filmgewebe vor mir, welches über seine Bilder ausgezeichnet merkfähig und wiedererinnerbar ist und welches individuelle Bedeutung durch die kognitive Integration und interpretatives Verstehen erhält.

Bezüglich der dynamischen Gedächtnistheorie kann ich davon ausgehen, dass die (auto-biografische) Erinnerung des Individuums aus in Maps gekoppelten Erinnerungsfragmenten besteht, welche wiederum zu einem nicht unerheblichen Anteil aus psychischen und physischen nonverbalen Einschreibungen oder abgewehrten unbewussten Erinnerungen bestehen.²⁹⁶ Diese sind nicht verbalisierbar und damit nicht sekundärprozesshaft zu

²⁹³ Vgl. Stern, Daniel: *Die Mutterschaftskonstellation: Eine vergleichende Darstellung verschiedener Formen der Mutter-Kind-Psychotherapie*; Stuttgart 1998 [1995]; nach: Leuschner; Hau; Fischmann: Couch im Labor; S. 843.

²⁹⁴ Vgl. Leuschner: Traumarbeit; S. 711.

²⁹⁵ Vgl. Mertens: Gedächtnistheorie; S. 90.

²⁹⁶ Leuschner benennt fünf Regungen, welche aus Tageswahrnehmungen in Träume eingehen: „Unerledigtes, Ungelöstes, tagsüber Unterdrücktes, tagsüber im Unbewußten Aktiviertes und indifferente Eindrücke vom Tage“ (Leuschner; Traumarbeit; S. 700).

bearbeiten, sondern führen ein unreflektiertes Leben im Vorbewussten und Unbewussten fort, da sie zugleich nicht vergessen werden.

Bringe ich den Filmrezipienten auf diese Art in Beziehung zu dem Filmgewebe, lässt dies die Vermutung aufkommen, dass die nonverbalen Einschreibungen möglicherweise in *Interaktion mit der Narration* des Films treten.

Thetisch formuliert: Die filmische Darbietung könnte in manchen Aspekten als institutionell angebotenen Deckerinnerungen beschrieben werden, da sie als: „Kompromißlösung hinsichtlich des Konflikts zwischen dem Wunsch sich zu erinnern, und dem Wunsch zu vergessen [...], wobei die Verschiebung eine wesentliche Rolle spielt.“²⁹⁷ definiert werden kann. Der Erinnernde erlebt sich, gefühlsmäßig weitgehend unberührt oder belustigt, wie ein außenstehender Beobachter.²⁹⁸ Das bedeutet, das Individuum erinnert sich an harmlose Ereignisse, statt der assoziativ (zeitlich oder anderweitig) in der Nähe liegenden verdrängten oder anderweitig „vergessenen“ negativen Erinnerung.

Diese Annahme wird m.E. bestärkt durch experimentelle Untersuchungen, welche ergeben haben, dass „[...] bildhafte Erinnerungen an Ereignisse experimentell induziert werden können, von denen das Subjekt annimmt, daß sie stattgefunden hätten, ohne dass dies tatsächlich der Fall ist.“²⁹⁹

Die fantastischen Inhalte des Films in Kombination mit den *Filmbildern* sind möglicherweise ausgezeichnetes Rohmaterial, um die konfliktbehafteten und anderweitig „vergessenen“ Erinnerungen des Individuums zu entstellen und neu zu gruppieren, worauf hin sie den Abwehrbedürfnissen des Ichs genügen und als Deckerinnerungen genutzt werden können.³⁰⁰

Matthew Hugh Erdelyi konkretisiert diesen Zusammenhang ausgezeichnet:

„To the extent that thought repressions (not thinking) produces amnesia over time, that is, a progressively degraded memory of earlier events, the more opportunity exists for Bartlett effects – biased constructions, reconstructions, projections, fillings-in, and so forth – to assert themselves and distort the original memory.“³⁰¹

Wenn abgewehrte Erinnerungen über verschiedene psychische Mechanismen mit anderen, nahe liegenden Erinnerungen *überdeckt* werden können, bietet das Filmgewebe m.E. sowohl Aktivierungsreize, welche derartige Erinnerungen mit psychischer Energie besetzen und zugleich ausreichend Material, welches den eigenen Erinnerungen *sehr nahe* liegt. Es

²⁹⁷ Mertens: Gedächtnistheorie; S. 101.

²⁹⁸ Vgl. ebd.; S. 100.

²⁹⁹ Vgl. Hamburger, Andreas: Narrativ und Gedächtnis. Psychoanalyse im Dialog mit den Neurowissenschaften; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog; Band 1; Stuttgart 1998; S. 241.

³⁰⁰ Vgl. Arlow, Jacob A.: Phantasie, Erinnerung und Realitätsprüfung; in: Mitscherlich-Nielsen, Margarete (Hg.): Psyche; 23. Jg.; Heft 12; o. O. 1969; S. 889.

³⁰¹ Erdelyi: The recovery; S. 189.

erscheint daher als logische Konsequenz, dass die sehr gut erinnerbaren *Filmbilder* die Lücken der Erinnerung des Betrachters füllen könnten.

Da eine derartige Herstellung filmischer Realität anstelle individueller Erinnerungen weitreichende Konsequenzen hätte, soll der den Deckerinnerungen zugrunde liegende psychische Mechanismus in Anlehnung an Jacob Arlow genauer betrachtet werden. Hierzu stelle ich folgende Fragen:

Kann es sein, dass sich die *fiktionale* Realität des Films möglicherweise sogar in die autobiografische Erinnerung des Betrachters einschleicht? Muss es nicht einen psychischen Mechanismus geben, welcher ein Urteil darüber zu treffen in der Lage ist, was real ist (oder war) und was nicht?

8.5. Wirklichkeiten der Realitätsprüfung

Um die Frage der Realitätsprüfung zu klären, möchte ich folgenden Überlegungen Arlows folgen:

Aus Sicht der psychoanalytischen Entwicklungspsychologie durchläuft das Kind eine Entwicklung „von einer ichbezogenen, nach Lust strebenden, animistischen und magischen Einstellung zu der späteren Fähigkeit, zwischen innerer Phantasie und objektiver Realität zu unterscheiden.“³⁰² Da die innere Fantasietätigkeit nie endet - auch bei dem erwachsenen Menschen nicht - wirken geistige Tätigkeiten, die unaufhörlich damit beschäftigt sind, Erinnerungen (auch psychische Konflikte und Traumata), Tribschicksale und das individuelle Erleben zu bearbeiten und es in Schemata einzufügen, der Vermischung von Fantasie und Realität entgegen. Hierzu werden die inneren Vorstellungen mit den Wahrnehmungen *abgeglichen*.³⁰³

Entspricht die äußere Realität unserer inneren Vorstellung, erscheint sie uns als wahr und wirklich. Da die innere Vorstellung jedoch durch unbewusstes Fantasiedenken (welches nicht dem Realitätsprinzip folgt) das Bild der Vergangenheit und damit das Bild der Gegenwart *verzerrt*, ist sie der mächtigste Gegenspieler der realitätsgerechten Realitätswahrnehmung.³⁰⁴

Eine Vermischung von Fantasie und Realität scheint demnach unumgänglich zu sein, dennoch müssen die dazugehörigen Prozesse eingedämmt werden, damit es dem Subjekt ermöglicht

³⁰² Arlow: Realitätsprüfung; S. 882.

³⁰³ Vgl. ebd.; S. 882-883

³⁰⁴ Vgl. ebd.; S. 884.

wird, jenseits psychischer Erkrankungen (z.B. Halluzinationen und Wahnvorstellungen) das, was innerlich ist (Ideen und Vorstellungen) von dem, was äußerlich ist, zu trennen.³⁰⁵

Tatsächlich geht es also nicht darum, wie ich weiter oben gefragt habe, die Realität von der Fantasie zu trennen, sondern nur darum, die *inneren Wahrnehmungen* von den *äußeren* zu unterscheiden. Diese Funktion wird psychoanalytisch Realitätsprüfung³⁰⁶ genannt.

Um mögliche Konsequenzen dieser Form der Realitätsprüfung für den Betrachter im stark suggestiven, *fantastischen* Kinosetting des fiktionalen Films zu erschließen, möchte ich den psychoanalytischen Mechanismus detaillierter vorstellen:

Das *Ziel* der Realitätsprüfung ist, ein äußeres Objekt von der inneren Vorstellung dieses Objektes zu unterscheiden, denn die innere Vorstellung des Objektes ermöglicht zwar eine Form der halluzinatorischen Wunscherfüllung an dem selbigen, aber sie ist faktisch nur halluzinatorisch und führt daher nicht zur tatsächlichen Befriedigung. Die drohende Frustration wird zu der Motivation des Subjekts, die äußere Welt anzuerkennen, auch wenn sie unangenehm sein sollte.³⁰⁷

Freud schien, laut Laplanche/Pontalis, zwei Funktionsmöglichkeiten des Mechanismus zu erwägen:

1. Eine „[...] Unterscheidung zwischen äußeren Erregungen, welche durch Muskelaktion bewältigt werden und den inneren Erregungen, die diese nicht unterdrücken kann [...].“³⁰⁸

Eine derartige Unterscheidung wäre an das System Bewusstsein und ggf. stattfindende bewusst gesteuerte Motoriken geknüpft.³⁰⁹ Die Konsequenzen dieser Annahme für die Kinosituation habe ich in Bezug auf die psychoökonomischen Auswirkungen bereits

³⁰⁵ Erweitert kann daraus geschlossen werden, dass der psychisch kranke Mensch seine inneren Vorstellungen nicht von äußeren Vorstellungen trennen kann und sie ihn daher unreflektiert beeinflussen, ohne dass er sie kontrollieren und eindämmen kann (vgl. auch: Hamburger: Narrativ; S. 233).

³⁰⁶ Vgl. Arlow: Realitätsprüfung; S. 881, vgl. auch Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 431. Anmerkung: M.E. sorgt der Begriff *Realitätsprüfung* für Verwirrung in seinem Verwendungszusammenhang, da er zu implizieren scheint, dass es 1.) eine objektive Realität gibt – was philosophisch gesehen an sich schon zu bezweifeln ist – und 2.) dass das *Subjekt dazu in der Lage wäre, diese Realität zu erkennen und zu überprüfen*. Beides kann angezweifelt werden. Begrifflichkeiten, wie >Denkrealität< und >psychische Realität< (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 453) scheinen mir den Tatbestand der Realität in seiner Wirkweise auf das Subjekt gut zu beschreiben. Sie bieten den Vorteil, nicht andauernd der Illusion zu erliegen, eine klare Trennung von innerer und äußerer Realität durchführen zu können, denn die „Wahrheit ist niemals die Wahrheit der Fakten, sondern die ständige Begegnung der Fakten mit dem Gegenwarts-Unbewussten“ (Hamburger: Narrativ; S. 276). Es geht also lediglich darum, mit der Fantasierealität bzw. der *Fantasie von Realität* umzugehen zu lernen.

³⁰⁷ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 428.

³⁰⁸ Ebd.; S. 432.

³⁰⁹ Ebd., S. 432.

dargestellt. Die verunmöglichte Motorik erschwert möglicherweise auch die Funktion der Realitätsprüfung, wie es z.B. Baudry annimmt.³¹⁰

Sie kann jedoch nicht das alleinige Funktionsprinzip der Realitätsprüfung sein, denn klinische Beobachtungen scheinen dem zu widersprechen. So führt Arlow folgendes Beispiel an:

„In einigen dieser Fälle war das Urteil des Patienten über die Realität und ihre Antworten darauf völlig entstellt durch den Einbruch einer unbewußten Phantasie, während sie gleichzeitig hellwach und voll mit einer auf die Realität bezogene Tätigkeit beschäftigt waren.“³¹¹

Es muss also noch eine zweite Form der Realitätsprüfung geben, welche nicht mit der Motorik verknüpft sind. Eine solche Möglichkeit schildert Freud laut Laplanche/Pontalis in Bezug auf die Funktionen des Bewusstseins und des Ich:

2. Für die Realitätsprüfung muss die Erinnerungbesetzung von Vorstellungen an das Objekt gehemmt werden, denn im Gegenbeispiel führt eine partielle oder fehlende Besetzung des Systems Bewusstsein durch äußere Wahrnehmungsreize, wie im Traum und bei halluzinatorischen Affektionen, zu einer Abwendung von der äußeren Realität und zur vollen Ausprägung der inneren Wahrnehmung als Realität.³¹²

Da es nicht sinnvoll erscheint, das System Bewusstsein von inneren Wahrnehmungen vollkommen zu befreien, um die äußere Realität wahrzunehmen, muss für die Realitätsprüfung eine *Kontrollfunktion* der inneren Wahrnehmungsbesetzung in Kraft treten.

Die Kontrollfunktion wird durch zwei Instanzen ermöglicht:

Das Bewusstsein als Funktion des Wahrnehmungsbewusstseins ist Mittler beweglicher psychischer Energie³¹³ und kann äußere Wahrnehmungen *selektieren* und *gewichten*: Wenn äußere Wahrnehmungen Qualitätszeichen³¹⁴ enthalten, d.h. mit inneren Vorstellungen übereinstimmen, können diese Wahrnehmungen energetisch überbesetzt werden.³¹⁵

Zudem müsste es eine weitere psychische Instanz geben, welche die durch innere Fantasietätigkeit erregte Aufmerksamkeit für innere Wahrnehmungen *hemmen* kann.³¹⁶

Das Ich³¹⁷ ist die psychische Instanz, welche die Realitätskontrolle durchführt, das rationale Denken ermöglicht, die Abwehr der Triebforderungen durchführt und damit hemmende

³¹⁰ Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtung des Realitätseindrucks; in: Mitscherlich - Nielsen, Margarete (Hg.): Psyche; 48. Jg.; Heft 11; o. O. 1994; S. 1054.

³¹¹ Arlow: Realitätsprüfung; S. 885.

³¹² Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 432.

³¹³ Vgl. ebd.; S. 97.

³¹⁴ Qualitätszeichen (auch Realitätszeichen genannt) erhalten Wahrnehmungen, deren Existenz als bereits vorhandene Vorstellung zu einer Bürgschaft für ihre Realität dient (vgl. Freud, Sigmund: *Die Verneinung*; G.W. Bd. 14; o. O. 1925; S. 14 nach Arlow, S. 884).

³¹⁵ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 100.

³¹⁶ Vgl. ebd.; S. 189.

Mechanismen erfüllt. Es ist ein Teil des psychischen Apparates, der sich als eine innere Bildung aus dem System Wahrnehmungs-Bewusstsein entwickelt, die ihren Ursprung in bestimmten bevorzugten Wahrnehmungen hat, die nicht von der Außenwelt im Allgemeinen, sondern von der Welt der zwischenmenschlichen Beziehungen ausgehen. Der Ursprung des Ich liegt also wiederum in äußeren Wahrnehmungen, genauer formuliert: In einer besonderen Form der Wahrnehmung, welche auf zwischenmenschlichen Interaktionen beruht.³¹⁸

Es handelt sich also um das Zusammenspiel zweier psychischer Instanzen, von denen die eine, das Ich, die intrapsychische Kommunikation als Mittler zwischen den Instanzen und die Regulation der Fantasietätigkeit übernimmt und die Wahrnehmungen und Resultate aus diesen an das Wahrnehmungs-Bewusstsein heranträgt, während das Wahrnehmungs-Bewusstsein sowohl die inneren als auch die äußeren Wahrnehmungen bemerkt und im Falle der Übereinstimmung verstärkt.

Interessanterweise befinde ich mich an dieser Stelle in der Nähe eines argumentativen Paradoxes, denn ich habe gefragt, wie äußere und innere Wahrnehmungen unterschieden werden, und stelle fest, dass sie unterschieden werden, indem die innere Vorstellungslandschaft nach Inhalten abgesucht wird, welche den äußeren Wahrnehmungen entsprechen. Die Vorstellungen gelangen jedoch erst durch äußere Wahrnehmungen in das Innere. Außen und Innen, Realität und Fiktion scheinen damit untrennbar verwoben zu sein.

Doch eine Chance der Realitätsprüfung besteht: Durch die *Richtung* der Prozessierung der Wahrnehmungen ist die Unterscheidung möglich. Innere Wahrnehmungen werden vom Ich an das Wahrnehmungs-Bewusstsein herangetragen, während äußere Wahrnehmungen für das Wahrnehmungsbewusstsein an der Oberfläche des psychischen Apparates erscheinen. Arlow nutzt zur Beschreibung hier ein treffendes Bild:

„Ich verglich diese Seite der psychischen Tätigkeit mit der Wirkung, die man erzeugt, wenn zwei Filmprojektoren gleichzeitig, aber von entgegengesetzten Seiten her eine Serie von Bildern auf einen undurchsichtigen Schirm werfen würden.“³¹⁹

³¹⁷ „Das Ich ist der Mittler zwischen der Libido des Es und der Strenge des Über-Ich.“ (Vgl. Ebd.; S. 197). Insgesamt beinhaltet es sehr komplexe, z.T. widersprüchliche Funktionen. Ich werde die Eigenschaften des Ich daher nur umreißen und mich nicht detailliert mit einer ausführlichen und vollständigen Darstellung aufhalten.

³¹⁸ Vgl. ebd.; S. 199.

³¹⁹ Arlow: Realitätsprüfung; S. 896. Anmerkung: Arlow fährt an dieser Stelle seines Textes fort: „Es muß aber noch eine dritte Ichfunktion in Kraft treten, um die konkurrierenden Daten des Wahrnehmungserlebens zu integrieren, aufeinander abzustimmen, zu bewerten oder zu verwerfen.“ (Vgl. ebd.; S. 896-897). Ich habe diese Passage in meinen Ausführungen nicht übernommen, denn diese *weitere* Ichfunktion erübrigt m.E. die vorherigen Bemühungen Arlows um die Funktionsweise der Realitätsprüfung. Gäbe es eine Ichfunktion, welche die Wahrnehmungen bewertet, müsste diese Funktion m.E. die Realitätsprüfung sein. Findet die Funktion der Realitätsprüfung innerhalb der Funktionsweise des psychischen Apparates durch den Abgleich zwischen inneren und äußeren Wahrnehmungen statt, benötigt sie keine weitere neue Ichfunktion. Möglich wäre es, dass die

Das, was als äußere Realität von dem Subjekt angenommen werden kann, ist immer abhängig von den (Interaktions-) Erfahrungen, aus welchen sich das Ich bildet und der aus diesen resultierenden Gestaltung des Ich, denn diese beeinflussen die Bildung und Akzeptanz der Fantasiegedanken als Schemata für den inneren Abgleich mit äußeren Wahrnehmungen.

Die Hemmung der Besetzung des Wahrnehmungs-Bewusstseins von innen wäre, wenn ich diesen Gedanken streng folge, dann auch keine eigene Funktion, sondern das Resultat des Abwehrkonfliktes und der Mittlerfunktion des Ich zwischen Über-Ich und Es.

Erweitert folgt daraus auch, dass unbewusste Fantasien, welche eng mit dem unbewussten und verdrängten Wunsch verbunden sind, ebenfalls als Schemata der Realitätsprüfung für den Abgleich mit äußeren Wahrnehmungen dienen könnten. Denn der unbewusste Wunsch kann über die Fantasie als Kompromissbildung von der sekundären Bearbeitung verwendet werden und sich beispielsweise im Tagtraum ausdrücken.³²⁰

Fantastisch *entstellt* können Inhalte des Unbewussten die abwehrende Instanz des Ich passieren und wiederum dazu führen, dass Wahrnehmungen selektiv wahrgenommen und als äußere Realität anerkannt werden, wenn sie diesen entsprechen. Wahrnehmungen werden dann „[...] dazu benutzt, einer unbewußten Phantasie als Vehikel zu dienen.“³²¹ Ziehe ich nun hinzu, dass die Fantasien³²² der Bewusstwerdung zustreben und dynamisch versuchen eine Ausdrucksmöglichkeit zu finden,³²³ können sie über äußere Wahrnehmungen zugelassen und (psychische) Realität werden. „Diese komplexe Mischung ist das, was >wirklich< geschah, soweit es die Person betrifft.“³²⁴

Bezogen auf den Film und die bildhafte Darbietungsform, bedeutet dies, dass die Filmwahrnehmungen nicht nur eine Nähe zu den Bildern des Unbewussten aufweisen, wie ich es in Kapitel 5 bereits dargestellt habe, sondern der Mechanismus ist in sich paradox:

Durch die Realitätsprüfung wird die unbewusste Fantasie, welche im fiktionalen Film Anknüpfungsstellen findet, zur (psychischen) Realität. Das, was ich bereits als Deck-erinnerung erfasste und was lediglich als eine Verschleierung der psychisch abzuwehrenden Vorstellung erschien, wird durch den Mechanismus der Realitätsprüfung *realer als die*

Bewertung der Wahrnehmung bei Arlow nicht im Sinne der Realitätsprüfung verstanden werden soll, sondern lediglich in Bezug auf ihre Bedeutung für das Ich – aber auch eine solche Definition führt m.E. eher zu weiteren Verwirrungen, denn die Einordnung von Wahrnehmungen in ihrer Bedeutung für das Ich wäre m.E. kein gesonderter psychischer Prozess, sondern in der Funktionsweise von Wahrnehmungen und der Bildung von Erinnerungsspuren inbegriffen.

³²⁰ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 390-391.

³²¹ Arlow: Realitätsprüfung; S. 890.

³²² „Unter dieser Perspektive erweist sich das Leben des Subjekts in seiner Gesamtheit als geformt durch etwas, das man, um seinen strukturierenden Charakter zu betonen, ein System von Phantasien nennen könnte.“ (Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 392).

³²³ Vgl. ebd.; S. 392.

³²⁴ Arlow: Realitätsprüfung; S. 890.

*Realität, denn die tatsächliche Realität kann paradoxerweise für die primärprozesshafte Unlogik des Unbewussten kaum den gleichen Realitätscharakter erhalten, wie Filmbilder und andere manifeste Fantasiegebilde.*³²⁵

Wenn ich die Distanzierung zum Film als eine Form des Aufmerksam- und Wachseins beschreibe und die Homöostase des Betrachters mit dem Film aufgrund ihres Fantasiecharakters, als eine Form des Träumens begreife, kann ich mit Metz sagen: „Der Grad der Realitätstäuschung ist umgekehrt proportional zum Grad des Wachseins.“³²⁶

Das Bewusstsein des Betrachters unterliegt in den Momenten der Regression „kurzfristigen Schwankungen im Spiel der Realitätsprüfung“³²⁷, so dass der Betrachter zwischen den (Schein)Realitäten pendelt.

In diesem Spiel der Realitäten in der Kinosituation treten zwei Vorteile für die Abwehrfunktionen des Betrachters zutage:

Zum einen streben die unbewussten Gedächtnisinhalte die Bewusstwerdung an und finden Anbindung an das Filmmaterial, eine Möglichkeit, welche auf der spielerischen Ebene des fiktionalen Films zumindest temporär erleichternd wirken müsste.

Zum anderen können die Erinnerungen und sonstigen unbewussten Inhalte schon durch die spezifische, serientachistoskopische Präsentation trotz Aktivierung nicht durch Imagination bewusst werden, da sie durch das nachfolgende präsentierte Bild gehemmt werden. Zusätzlich zu dem bestehenden Abwehrkonflikt der unbewussten Gedächtnisinhalte tritt hier die schon *maschinell hergestellte Verunmöglichung* der tatsächlichen Bewusstwerdung der Inhalte. Der Kinematograph stellt sich durch seinen spezifischen imaginationshemmenden Mechanismus als psychische Unlust unterbindend dar und *nimmt den Betrachter einen Teil der Abwehrarbeit ab*. Dieser Mechanismus schmeichelt dem Bewusstsein des Betrachters, denn die gefälligen Bildproduktionen können akzeptiert und z.T. als *eigene* angesehen werden.

Besonders bezüglich der unbewussten Fantasien, welche aus *abgewehrten, konflikthaften* Gedächtnisinhalten bestehen, wäre zu vermuten, dass eine Anbindung und Verschmelzung der dazugehörigen Affekte mit dem Filmgewebe als Deckerinnerung stattfindet, welches so überbesetzt wird und einen mehr-als-realen Realitätscharakter und individuell nicht-fassbar tiefe Bedeutung für das Individuum erhält.

³²⁵ Vgl. Baudry: Realitätseindruck; S. 1064.

³²⁶ Metz: Der fiktionale Film; S. 1010.

³²⁷ Metz: Der fiktionale Film; S. 1007.

In empirischen Untersuchungen konnte nachgewiesen werden, dass Versuchspersonen in Flugsimulationsspielen höhere (!) Erregungspotenziale und Adrenalinausschüttungen haben, als in realen Kriegshandlungen.³²⁸

Die Aussage eines PC-Spielers hierzu:

“After all the wins and victorys I had I didn` t feel as good when around (people) who were veterans and (when I said), >ya. I` m so good at this army game< and they just look at you like motherfuckers, it` s just a game I actually sta back and said I know I can do this in real life.”[sic!]³²⁹

Aus Sicht der Realitätsprüfung ist dieses Ergebnis nicht verwunderlich, denn zum einen führt der PC-Spieler Motoriken aus, welche ihn in diesem Fall jedoch in der Realität der Fiktion bestärken und zum anderen ist die Situation eine grundlegend fiktionale Situation, welche in *stärkerer* Weise den unbewussten Fantasieproduktionen entspricht, als die reale und lebensnähere Situation der Kriegshandlung es tun würde.

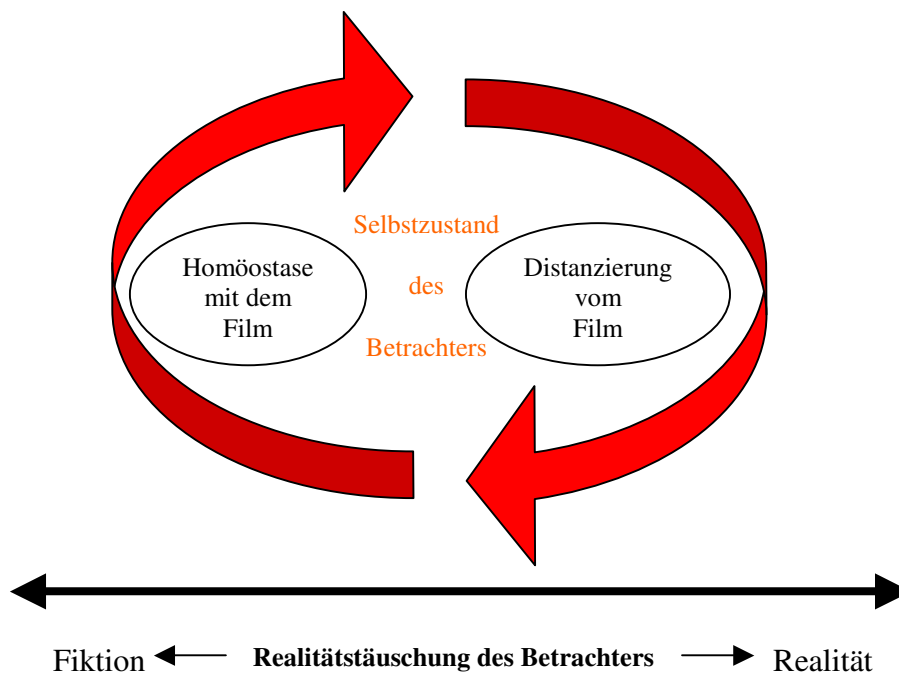
Im Rahmen der Filmwahrnehmung handelt der Betrachter nur insofern, dass er *nicht handelt*, wie real kann damit Filmfiktion für die psychische Realität des Rezipienten werden? Diese Frage ist nicht zu beantworten, aber die zugrunde liegenden Funktionen lassen den Rückschluss zu, dass die Filmrealität nicht so klar und eindeutig von der Wirklichkeit getrennt werden kann, wie der aufgeklärte Kinogänger es sich vielleicht wünschen würde.

Ich habe die Beziehung des Betrachters zum Film als Zustand zwischen Fiktionsfähigkeit und Alltagsrealität in einem Schaubild dargestellt, da dieser Aspekt für meine folgenden Überlegungen eine besondere Bedeutung haben wird:

³²⁸ Vgl. Grau: Immersion und Emotion; S. 92.

³²⁹ Ebd.; S. 95.

Abb.9: Der Betrachter zwischen Fiktion und Realität.



(Grafik GMK)

Erläuterung:

Der schwarze Pfeil stellt die beiden Pole Fiktion und Realität dar. Sie sind horizontal eingezeichnet, da m.E. die verschiedenen Ebenen der Realität gleichberechtigt nebeneinanderstehen, denn genaugenommen ist die Fiktion nicht irrealer, als es die Realität im Sinne von Wirklichkeit bzw. Alltagsrealität ist. Die roten Pfeile sollen die Pendelbewegung des Betrachters zwischen dem Für-Wahr-Empfinden der filmischen Fiktion und der Möglichkeit einer angemessenen Realitätsprüfung veranschaulichen.

Wenn es dem Betrachter gelingt, seine Wünsche und psychischen Konflikte zu berücksichtigen, kann er sich vom Filmmaterial distanzieren und ist er in der Lage, die Fiktion von der Realität zu trennen. Gelingt ihm dies nicht, tritt er in eine Homöostase mit dem Film ein, welcher Bilder präsentiert, die seine eigenen zu sein scheinen. Die Fiktion wird dann (psychische) Realität.

9. Zwischenfazit

Um mit den getroffenen Feststellungen weiterarbeiten zu können, will ich aus den vielen sich ergebenden Schlussfolgerungen und Auswirkungen der Kinosituation auf den Betrachter die wichtigsten Annahmen herausheben, um die theoretische Grundlage für meine weiteren Überlegungen darzustellen.

9.1. Der Realitätseindruck in der Kinosituation

In der Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Realitätstäuschung im Kino und in dem Versuch das, was Realität genannt wird, zunächst aus der wahrnehmungspsychologischen und kognitionspsychologischen Perspektive zu erfassen, kam ich zu der Feststellung, dass jede Wahrnehmung zugleich eine Wahrnehmungstäuschung ist, denn unsere Sinne sind nicht in der Lage, ein objektives Abbild der äußeren Realität zu gewährleisten. Filmwahrnehmungen dominieren temporär die psychische Wirklichkeit des Betrachters durch technische Raffinessen und die synästhetische Reizkopplung von optischen und akustischen Eindrücken sowie die Minderung störender anderer Einflüsse.

Doch der Zuschauer ist nicht nur passiver Konsument, denn der aktive, interpretierende Umgang des Rezipienten mit Filmwahrnehmungen wird durch die Cues als Grobstrukturen der Narration ermöglicht. Sie erleichtern es dem Betrachter, die Flut der Wahrnehmungsreize zu bewältigen, indem Schwerpunkte gesetzt werden. Der faszinierende Aspekt der gedanklichen Ergänzung logischer Brüche der Wahrnehmungen durch sich unbemerkt einstellende Assoziationen der Wahrnehmungsumgebung provoziert das individuell, aber auch kulturell gefärbte Verstehen der Narration. Durch sich scheinbar natürlich einstellende Assoziationen kann dieser Mechanismus zu manipulativen Zwecken genutzt werden. Ich erinnere hier an das Beispiel perspektivisch unterschiedlicher Darstellungsmöglichkeiten des je nach Umgebung klein oder groß wirkenden Raumschiffkommandanten.

Filme erhalten ihren Realitätscharakter durch die spezifische technische Präsentation der Narration in Worten und Bildern sowie die erstaunliche Realitätstreue der Akustik. Die hervorgerufenen kognitiven Verrechnungen unterschiedlicher Wahrnehmungsreize mit den bestehenden Verstehensstrukturen des Betrachters wecken Erinnerungen und die sie begleitenden Affekte, hemmen jedoch die Imagination der Erinnerungen, so dass lediglich die aktivierten Affekte bestehen bleiben. Die Affekte führen zu einer Überbesetzung innerer Repräsentanzen, da sie nicht motorisch abgeführt werden können. Aus der Perspektive des

Betrachters werden die Affekte mit den Filmbildern in Zusammenhang gebracht und nicht mit den individuellen Erinnerungen verknüpft.

Realität und Fiktion werden über die kognitive Aktivität, welche der Wahrnehmungseindruck beinhaltet, zu einem Spiel der Realitätsillusion, in dem die objektive Realität, (falls es eine solche geben sollte), keine stärkere Existenzberechtigung hat als die Fiktion.

Diese Feststellung verstärkt sich unter Berücksichtigung der psychoanalytischen Perspektive, nach der ich in den Mechanismen der Realitätsprüfung eine Funktion des psychischen Apparates fand, welche lediglich in der Lage ist, einen Abgleich zwischen inneren und äußeren Wahrnehmungen durchzuführen: Wahrnehmungen sind real, wenn sie einem Abbild, einer Repräsentanz im Inneren entsprechen. Fiktionale Filme wiederum sind Fantasiegebilde und ähneln durch die bildliche Darstellung, die Verdichtung, Verschiebung u. a. von filmischen Inhalten den primärprozesshaften Produktionen unbewusster Fantasien. Aus der Perspektive des Unbewussten erhält die Fiktion daher einen Realitätscharakter, welcher der tatsächlichen Realität sogar überlegen ist.

Fiktionale Filme sind auf dieser Ebene realer als real und eignen sich auch durch die ausgezeichnete Merkfähigkeit von Bildern möglicherweise ausgesprochen gut, um Deckerinnerungen zu produzieren und bestehende Erinnerungslücken mit Inhalten und Vorstellungen zu füllen.

9.2 Die Regression des Betrachters in der Kinosituation

Die Kinosituation spricht durch die gleichzeitig zur Präsentation gebrachten Bild- und Formelemente das Unbewusste des Betrachters an. Da diese Form der Kommunikation der Sprache der frühen Mutter-Kind-Dyade gleicht, wird der Betrachter auf lebensgeschichtlich frühe Entwicklungsstadien und archaische Bewusstseinsfiguren zurückgeworfen.

Zugleich bieten Filme die Möglichkeit der lustvollen Erfahrung, scheinbar eigene Bilder im Außen wiederzufinden, ohne sie bewusst als eigene Bilder zu erkennen. Denn durch die psychoökonomische Ruhigstellung wird das regrediente halluzinatorische Bilderleben des Betrachters vorbereitet, es kann jedoch durch die fortgeführte Bildpräsentation des Films nicht zur Ausprägung gelangen und wird durch die mehr-als-real wahrgenommenen Bilder des Films auf dem progredienten Weg der Wahrnehmung ersetzt.

Filmbilder schmeicheln dem Bewusstsein des Betrachters, da innere Bilder scheinbar außen wiedergefunden werden können. Sie sind damit paradoxerweise zugleich die Ursache des tendenziell narzisstischen Zustandes des Rezipienten, da die motorische Ruhigstellung einen

Affekteinzug in das Innere des Betrachters provoziert. Filme sind aus dieser Perspektive eine einsame Beschäftigung des Betrachters mit sich selbst.

Ziehe ich zu diesen Aspekten die dynamische Gedächtnistheorie und die Überlegungen zum psychischen Apparat hinzu, nach welchen Wahrnehmungen immer Assoziationen zu bestehenden Erinnerungen hervorrufen und zugleich selbst Erinnerungen werden, kann ich davon ausgehen, dass auch fiktionale Filme Eingang in die Erinnerungen des Betrachters finden und dort durch den ubiquitären Mechanismus von Dissoziation und Reassoziaton, bestehende Gedächtnispfade (Maps) verstärken oder sogar neue Maps erschaffen. Da die Einheit der Persönlichkeit aus Sicht der konstruktivistischen Theorie eine sich ständig reorganisierende Struktur ist, kann ich sogar vermuten, dass Filme über die Erinnerungen Eingang in die Selbststrukturen des Betrachters finden.

Zusammengefasst erhält das Kinosetting für den Rezipienten durch die Pseudo-Interaktion mit dem Unbewussten einen semi-regressiven, tendenziell narzisstischen und möglicherweise durch entstehende Erinnerungen an Filme sogar einen persönlichkeitsbeeinflussenden Charakter.

9.3. Das Kontinuum der Selbstzustände

Der Betrachter pendelt in seinem Realitätsempfinden zwischen Fiktionsfähigkeit und Alltagsrealität, denn Assoziationen zum täglichen Leben entfernen ihn zeitweise von der Filmfiktion, so wie er nur zeitweise dem Eindruck, innere Bilder im Außen wiederzufinden, erliegt, denn nicht alle Filminhalte und Filmbilder entsprechen dem Betrachter im höchsten Maße.

Zusammengefasst lässt sich bisher formulieren, dass der Rezipient zwischen Homöostase mit und Distanzierung von dem Filmmaterial pendelt. Die Homöostase ist von der Fiktionsfähigkeit und der Tiefe der Regression des Betrachters abhängig, während die Distanzierung vom Film ursächlich in reifen Bewusstseinsstrukturen und einer stärker der Alltagsrealität entsprechenden Wahrnehmung vorzufinden ist.

Doch eine Beobachtung aus der psychoanalytischen Kreativitätsforschung erlaubt eine andere Annahme.

Folge ich Udo Rauchfleischs Überlegungen zum kreativen Schaffensprozess, so stammen die kreativen Inspirationen aus einem regressiven Selbstzustand des Künstlers. Ein Selbstzustand, welcher aktiv und kontrolliert eingeleitet werden kann, indem die Künstler sich gezielt

entsprechende äußere Bedingungen schaffen. So summen Komponisten Melodien vor sich hin oder umgeben sich mit Dingen welche ihre Produktivität steigern sollen.³³⁰

Vergleiche ich die aktive Einleitung von Regressionen des Künstlers mit der Kinosituation, so stellen sich schnell Parallelen heraus: Während der Künstler seine Wahrnehmungssinne stimuliert, indem er summt oder sich mit speziellen Dingen umgibt, hört der Filmzuschauer die einleitende Filmmusik und sitzt in bequemen Polstersesseln vor der Leinwand. Im Kino-setting scheint durch die Umgebung und das Filmmaterial eine von außen gesteuerte Einleitung der Regression stattzufinden, ähnlich der motorischen Ruhigstellung des Analysanden auf der Couch des Analytikers.

Rauchfleisch geht jedoch weiter. Er nimmt keine Pendelbewegung des Künstlers zwischen inspirierender Regression und strukturierend, reifen Selbstzuständen an, sondern geht davon aus, dass die Prozesse in Gleichzeitigkeit ablaufen, denn bei Untersuchungen mit Rohrschachtests an musikalisch kreativen Menschen wurde laut Rauchfleisch festgestellt, dass reife und archaische psychische Mechanismen sich nicht nur abwechseln, sondern *zeitgleich nebeneinander* bestehen.³³¹

Wenn archaische und reife Ich-Funktionen gleichzeitig aktiv sein können, regredieren nur Teile des Ichs, während andere, erwachsene und kontrollierende Funktionen in der Lage sind, ein gewisses Maß an echtem Realitätsbewusstsein aufrecht zu erhalten.³³²

Rauchfleisch bezieht sich auf Überlegungen von Ehrenzweig (1967), nach dem das Ich in der Lage sei, zwischen Differenzierung und Entdifferenzierung zu schwingen³³³ und der Theorie eines >kreativen Subsystems im Ich<, welches laut Rauchfleisch nach Müller-Braunschweig (1974, 1977) als ein psychisches Kontinuum aufzufassen ist, das unbewusste, vorbewusste und bewusste Prozesse durchdringt und verbindet.³³⁴

Das kreative Subsystem³³⁵ kann als ein koordinierender Funktionskomplex beschrieben werden, welcher „regressive und entdifferenzierende Prozesse einleitet und kontrolliert sowie

³³⁰ Vgl. Rauchfleisch, Udo: Psychoanalytische Betrachtungen zur musikalischen Kreativität; o. O. 1990; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; 2. Aufl.; Gießen 2002; S. 346-347. Anmerkung: Am Beispiel Richard Wagners wird dieses Phänomen sehr deutlich: Er soll glänzende Seidenstoffe in seinem Zimmer ausgelegt haben, welche er hin und wieder streichelte, um komponieren zu können (vgl. Graf, M.: Die innere Werkstatt des Musikers, Stuttgart 1910; nach: Rauchfleisch: Kreativität; S. 354).

³³¹ Vgl. Rauchfleisch: Kreativität; S. 348.

³³² Vgl. ebd.; S. 353.

³³³ Vgl. Ehrenzweig, A.: Ordnung und Chaos. Das Unbewusste in der Kunst; München 1967; nach: Rauchfleisch: Kreativität; S. 348.

³³⁴ Vgl. Müller-Braunschweig, H.: Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie; in: Psyche, Jg. 31; o. O. 1977; S. 821-843 und Müller-Braunschweig, H.: Psychopathologie und Kreativität; in: Psyche, Jg. 28; o. O. 1974; S. 600-634; beide nach: Rauchfleisch: Kreativität; S. 352.

³³⁵ Auf der Basis neurowissenschaftlicher Erkenntnisse kommt auch Hans Holderegger zu der Annahme der Existenz einer basalen Lebensorganisation, welche menschliche Kreativität hervorruft, und welche über die Durchlässigkeit seelischer Strukturen ermöglicht wird (vgl. Holderegger, Hans: Inszenierung und Verwandlung;

für eine Verbindung zwischen aktuellen Erfahrungen und früheren Erlebnisinhalten [...] sorgt.“³³⁶

Wenn ich diese Überlegungen mit Leuschners These des Vor-Processing-Systems und dem Dissoziations-Reassoziations-Mechanismus in Verbindung bringe, stelle ich fest, dass die primärprozesshafte Entdifferenzierung des Ichs und die eher sekundärprozesshafte Differenzierung des Ichs mit den ubiquitären psychischen Prozessen von Dissoziation und Reassoziaton übereinstimmen und daher jeder Mensch – auch wenn er kein Künstler ist – zu derartigen Ich-Leistungen fähig zu sein scheint und diese möglicherweise auch während der Filmwahrnehmung nutzen kann.

Es gibt jedoch zwei bedeutende Unterschiede zum künstlerischen Schaffensprozess:

- 1.) Während der Filmrezeption findet keine Verbindung zwischen aktuellen Erfahrungen und früheren Erlebnisinhalten statt, so dass die Affekte früherer Erlebnisinhalte mit den Filmerfahrungen verbunden werden, ohne dass die dazugehörigen Erinnerungen bewusst werden können.
- 2.) Der Filmrezipient befindet sich in einem Selbstzustand, welcher Inspirationen zulassen würde, diese werden jedoch nicht in aktives, selbständiges Schaffen umgesetzt, sondern dienen lediglich der Fiktionsfähigkeit und werden mit vorgefertigten Kreationen des Films ersetzt.

Ich kann daher thetisch formulieren, dass der Bewusstseinszustand des Filmrezipienten nicht zwischen Homöostase mit dem Film und Distanzierung vom Film pendelt, sondern Homöostase und Distanzierung gleichzeitig stattfinden und der Selbstzustand des Rezipienten daher empfänglich für kreative Produkte anderer ist.

Die Schwankungen im Spiel der Realitätsprüfung können dennoch auftreten, sie würden jedoch lediglich Gewichtungen zugunsten regressiver oder reifer Bewusstseinsstrukturen darstellen, ohne dass das Eine das Andere ausschließt, denn das Bewusstsein gleicht einem Beobachter. Es oszilliert „zwischen verschiedenen Erfahrungsmodalitäten [...], zwischen den verschiedensten Möglichkeiten des unreflektierten Einsseins mit dem Lebensfluß [...] oder ganz allgemein mit dem Bewußtsein, welches Selbstgefühl wir haben und wer wir sind.“³³⁷

in: Psyche; 59. Jg., Heft 2; Stuttgart 2005; S. 145). Eine These, die m. E. mit der Annahme eines kreativen Subsystems durchaus vergleichbar ist.

³³⁶ Rauchfleisch: Kreativität; S. 353.

³³⁷ Holderegger: Inszenierung; S. 148-149.

So entsteht nicht *eine* spezifische Beziehungen des Betrachters zum Film sondern m. E. ein Kontinuum *verschiedener* Beziehungen und Selbstzustände des Rezipienten zum Medium, welche zusammen die spezifische Beziehung ausmachen und die zueinander in Relationen stehen.

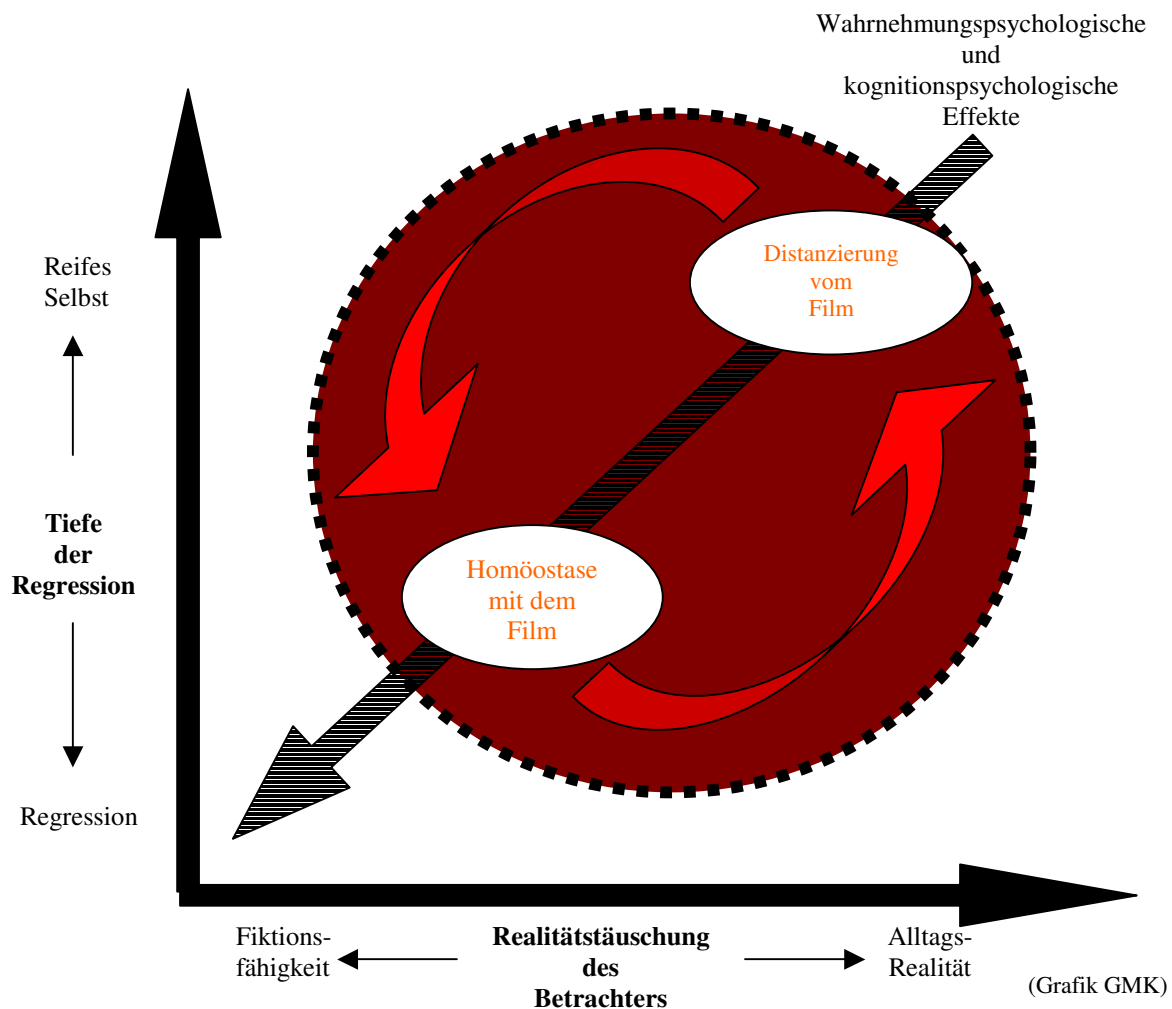
Der homöostatische Zustand, die Einheit von Film und Betrachter, kann als der psychische Gewinn des Betrachters am Film beschrieben werden. Er besteht aus narzisstischen Sehnsüchten regressiver Verschmelzung, welche durch die Vermischung von eigenen und fremden Gefühlen geschieht und damit für Momente die Selbstgrenzen aufhebt, wie es Bernd Oberhoff für die Rezeptionssituation von Musik beschreibt.³³⁸

Die Momente der Distanzierung vom Film bergen andere Möglichkeiten der Wunsch-erfüllung, denn in ihnen kann der Betrachter sich als Beherrscher der Situation empfinden, kann die erlebte Spannung kognitiv meistern und sich auf eine andere, eher logisch strukturierte Art am Film erfreuen.

Ich habe diese Beziehung in einem zusammenfassenden Schaubild verdeutlicht:

³³⁸ Oberhoff, Bernd: Psychoanalyse und Musik - ein Forschungsbereich der Entwicklung; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; 2. Aufl.; Gießen 2002; S. 9-25; S. 23.

Abb. 10: Das Kontinuum der Selbstzustände.



Erläuterung:

Der runde Kreis soll den Selbstzustand des Betrachters darstellen, welcher ein Kontinuum zwischen der Realitätstäuschung des Betrachters (horizontaler Pfeil) und der Tiefe der Regression (vertikaler Pfeil) darstellt. Wahrnehmungspsychologische und kognitionspsychologische Effekte (diagonaler, grauer Pfeil) drängen den Betrachter in die Regression und Fiktionsfähigkeit.

9.4. Mein weiteres Vorgehen

Ich gehe davon aus, dass die regressiven, bzw. reifen Selbstzustände des Betrachters gleichzeitig bestehen und die Pendelbewegung zwischen ihnen lediglich aus unterschiedlichen Gewichtungen durch das Setting, den Film und individuelle Eigenschaften des Betrachters hervorgerufen werden.

Meinen weiteren Überlegungen werde ich vor allem die Homöostase des Betrachters mit dem Film, d. h. den semi-regressiven, tendenziell narzisstischen und fiktionsfähigen Zustand,

zugrunde legen. Denn dies ist m. E. die Besonderheit der Kinosituation, welche das höchste Potenzial hat und den stärksten Effekt im Rezipienten auslöst, und welche in ihren Wirkungen über die kurzen Augenblicke der scheinbar realen Verschmelzung während der Filmbetrachtung in den Alltag hinausreicht.

In dem nun folgenden Kapitel interessiert mich zunächst die Möglichkeiten der Affektregulation im Zustand der Homöostase, zu der m. E. die Filmmusik einen nicht unerheblichen Beitrag leistet.

Anmerkung:

Wolfgang Leuschner hat im Dezember 2007 einen Artikel mit dem Titel: „Was uns süchtig nach Filmbildern macht“ in der Zeitschrift „Psyche“ veröffentlicht. Siehe hierzu bitte den Anhang dieser Arbeit.

10. Die Affektregulation im Kinosetting – Vom Wiegenlied zum Pseudoholding

Den Zustand der Homöostase, als Verschmelzung des Betrachters mit dem Film, habe ich bisher durch die Nähe der Filmbilder zu den in ihrer Entstehung gehemmten regredienten Bildproduktionen des Unbewussten des Rezipienten hergeleitet. Filme bestehen jedoch aus mehr als nur aus ihren Bildern. Sie bestehen auch aus der jeden Film begleitenden Musik.

Gerade auf den homöostatischen Zustand hat die Filmmusik m.E. einen beachtlichen Einfluss. Sie wird jedoch von keiner der mir bekannten psychoanalytischen Kinoanalyse in annähernd zufriedenstellender Weise behandelt, es finden sich lediglich hin und wieder kurze Anmerkungen in den ansonsten auf die Bilder und Inhalte ausgerichteten Überlegungen.

Ist die Musik ein Faktor, der zu vernachlässigen ist? Schauen wir uns die geringe Anzahl von Publikationen zu dem Thema Psychoanalyse und Musik an, so ist die Musik eher ein Faktor, der vernachlässigt *wurde*, als einer der zu vernachlässigen ist. So stellte Oberhoff noch 1996 fest: „Die bislang zu dieser Thematik erschienen Bücher lassen sich an zwei Händen abzählen“³³⁹

Ist Musik nicht analysierbar?

Musik stellt keine offensichtlichen Objekte der äußeren Realität dar und scheint daher selbst bei einer noch so akribischen Bearbeitung im ursprünglichen Sinn *unfassbar* zu sein.³⁴⁰ Sie kann daher tatsächlich nicht im hergebrachten Sinn analysiert werden, aber ihrer Bedeutung kann über die Position der Gegenübertragung, also durch die im Hörer ausgelösten Resonanzgefühle, erfasst werden.³⁴¹

Ich denke, dass Musik gerade durch die ausgelösten Resonanzgefühle eine wichtige Rolle im Kinosetting spielt und nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf den Betrachter hat. Ich werde im Folgenden darstellen, wie ich zu dieser Annahme komme.

³³⁹ Oberhoff, Bernd: Psychoanalyse und Musik - ein Forschungsbereich der Entwicklung; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2002; S. 10.

³⁴⁰ Vgl. Racker, Heinrich: Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik; o. O. 1951; in: Oberhoff (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2002; S. 127. Anmerkung: Während Bilder noch durch Vergleiche mit Traumbildern analysiert und mit Bedeutung und damit Erkenntnisgewinn gerade über die Psychoanalyse versehen werden können, kann Musik auch in diesem Kontext nicht erfasst werden, denn Erinnerungen an Traummusik scheinen kaum zu existieren. Das Problem der Analyse der Musik scheint m.E. in der fehlenden psychoanalytischen Vergleichbarkeit zu liegen.

³⁴¹ Vgl. Oberhoff: Psychoanalyse und Musik; S. 18. Anmerkung: Eine Alternative wäre es, die Musikstruktur über die Noten zu analysieren. Stanley M. Friedmann (1960) hat diesen Versuch unternommen und kommt zu der Schlussfolgerung, dass Musik ein Ausdruck regressiver Transformationen des Künstlers ist, denn in den musikalischen Figuren sind primärprozess-ähnliche Verdichtungen, Verschiebungen, Fragmentierungen etc. nachweisbar (vgl. Friedmann, Stanley M.: Ein Aspekt der Musikstruktur: Eine Studie über regressiver Transformationen musikalischer Themen; o. O. 1960; in: Oberhoff (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; 2. Aufl.; Gießen 2006S. 189-190).

10.1. Die Lautsprache der frühen Mutter-Kind-Dyade als Basis der Musik

Im Rahmen meiner Überlegungen zur Wahrnehmungspsychologie habe ich bereits einige Auswirkungen akustischer Effekte auf den Betrachter erwähnt, welche in meiner bisherigen Darstellung nur eine Rolle als wahrnehmungslenkende Reize eingenommen haben. Für meine jetzigen Überlegungen will ich folgenden Zusammenhang noch einmal aufgreifen:

Klänge dringen in den menschlichen Körper als physikalisch messbare Resonanzen von Muskeln, Knochen und Gewebe ein³⁴² und nehmen einen besonderen Stellenwert im Rahmen unserer Wahrnehmung ein, denn sie sind mit emotionalen Empfindungen und affektiven Erregungen offenbar im somatischen Bereich verknüpft.³⁴³

Musik hat damit einen *direkten* Einfluss auf emotionale Reaktionen des Hörenden, auch wenn er der Musik nicht konzentriert zuhört, denn physikalische Resonanzen des Körpers sind nicht willentlich abzuschalten, selbst dann nicht, wenn der Hörende sich die Ohren zuhält. Die Tatsache, dass die Filmmusik im Kinosetting im Allgemeinen nur peripher wahrgenommen wird und ihr keine explizite Aufmerksamkeit zukommt, verringert ihr möglicherweise beeinflussendes Potenzial nicht (höchstens die Aufmerksamkeit, welche der Filmtheoretiker ihr in seiner Analyse entgegenbringt).

Aus neurobiologischer Perspektive kann ich feststellen, dass Musik Emotionen auslöst. Auf einer oberflächlichen Ebene kann vermutet werden, dass Musik je nach Situation in der sie gehört wird und je nach Art der Musik unterschiedliche Emotionen erzeugen kann. Sie kann aggressiv, melancholisch, fröhlich etc. wirken.

Aus psychoanalytischer Perspektive ähnelt Musik der ersten Kommunikationsform, die ein Mensch beherrscht. Es ist eine Kommunikation aus Körpersprache und vielfach modulierten *Lauten*, welche die affektive Einstimmung zwischen der Mutter (oder dem ersten bedeutenden Anderen) und dem Kind ermöglichen.³⁴⁴ Die Charakteristika der frühen Lautsprache bilden in der Sprachmelodie die Basis der verbalen Sprache³⁴⁵ und sind als einzigartige, zeitlich organisierte, strukturierte, quasi-semantische Erlebnisformen der Musik gleich.³⁴⁶

Um mich nicht in einem detaillierten Vergleich von Musik und Lautsprache zu verfangen, nehme ich diesen Zusammenhang als gegeben an, denn er ist m.E. hinreichend einleuchtend, um nicht weiter begründet werden zu müssen.

³⁴² Vgl. Schulze: Klang Erzählungen; S. 219.

³⁴³ Vgl. Harrer, G.: Musik, Emotion und Vegetativum; in: Wiener medizinische Wissenschaft; 54; S. 46; o. O. 1968 nach Büchler: Musik; S. 64.

³⁴⁴ Vgl. Haesler, Ludwig: Psychoanalyse und Musik; o. O. 1997; in: Oberhoff (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2006; S. 411-412.

³⁴⁵ Vgl. ebd.; S. 403.

³⁴⁶ Vgl. ebd.; S. 412.

Für die Bedeutung der Filmmusik interessiert mich vor allem die Funktion der Musik bzw. Lautsprache in der frühen Kindheit, denn hier können möglicherweise Auswirkungen für den semi-regressiven, homöostatischen Zustand des Betrachters in der Kinosituation abgeleitet werden. Wenn Musik Emotionen erzeugt, dann kann ich vermuten, dass sie in der Affektregulation zwischen Mutter und Kind Bedeutung erlangt.

10.2. Affektregulation durch Musik in der frühen Mutter-Kind-Dyade

Unter Rekurs auf verschiedene Konzepte entwicklungsorientierter psychobiologischer Forschung stellt Allen Schore die früheste Mutter-Kind-Dyade als >soziale Symbiose< dar, in welcher das Kind noch nicht hinreichend in der Lage ist, zwischen seinem Ich und der Mutter zu unterscheiden.³⁴⁷ Aufgrund dessen finden Affektsynchronisierungen statt, in welchen die Mutter für das noch unreife Kind nicht nur von außen beruhigend einwirkt, sondern die regulatorischen Funktionen *übernimmt*:

„[...] psychobiologische Forschung bestätigt, [...] dass in dyadischen, >symbiotischen Zuständen< die >offenen< unreifen und sich entwickelnden inneren homöostatischen Systeme des Kindes interaktiv durch das reifere und differenziertere Nervensystem der Fürsorgperson reguliert werden.“³⁴⁸

Im Verlauf seiner Entwicklung erlangt das Kind zunehmend die Kompetenz, die Affektregulation selbst zu übernehmen. Es handelt sich um einen Internalisierungsprozess in dem der bedeutende Andere (die Mutter) die Funktion eines Selbstobjektes in der Selbststruktur des Kindes erhält. Dies ist eine zentrale These der Selbstpsychologie, welche Schore von Kohut (1984) übernimmt. Von einer sehr ähnlichen Annahme ging laut Schore der Objekt-Beziehungstheoretiker Kernberg (1976) aus, welcher die Selbstobjekte als internalisierte Objektbeziehungen aus Selbst- und einer Objektrepräsentanzen mit einem verbindenden Affektzustand erfasste. Der Säuglingsforscher Stern (1985) habe die gleiche Beobachtung unter dem Begriff einer verinnerlichten generalisierten Repräsentanz von Interaktionen (RIGS) erfasst.³⁴⁹

³⁴⁷ Vgl. Schore: Affektregulation; S. 294-295.

³⁴⁸ Hofers, M.A.: Hidden regulators in attachment, separation, and loss; in: Monographs of the Society for Research in Child Development; 59; o. O. 1994; S. 192-207; nach: Schore: Affektregulation; S. 37.

³⁴⁹ Vgl. Schore: Affektregulation; S. 40; 43. Anmerkung: Es handelt sich um einen Vorgang, welcher m. E. der Bildung des Ichideals bei Freud durch Identifizierung (auf einer sehr frühen Stufe) mit den Eltern ähnelt (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 203). Er wird nach Freud jedoch erst in der ödipalen Stufe der menschlichen Entwicklung erreicht, während den Selbstpsychologen und Säuglingsforschern die Betonung der von Freud vernachlässigten frühen Mutter-Kind-Dyade der ersten 2-3 Lebensjahre gemeinsam ist, weshalb sie sich auf die Prozesse von Reifung und Entwicklung des Menschen, an Stelle des klassischen Trieb- und Strukturbegriffs Freuds konzentrierten (vgl. Mertens: Geschichte; S. 23). Die soziale Situation, in welcher die Lautsprache von

Die frühe Mutter-Kind-Dyade ist eine Zeit, in welcher der Säugling noch keine innere Vorstellung von der Mutter entwickelt hat. So verschwindet die äußere und damit die innere Repräsentanz, wenn die Mutter geht: „Mit der Person ist auch das Gefühl für die Beziehung weg.“³⁵⁰ Ist die Beziehungserfahrung stabil internalisiert, bleibt das Gefühl für die Beziehung auch bestehen, wenn die äußere Repräsentanz der Person nicht vorhanden ist, und existiert von diesem Zeitpunkt an (ca. ab einem Alter von 18 Monaten), als strukturierende und zunehmend selbstständig affektregulierende innere Komponente weiter.³⁵¹

Wenn die Affektregulation nach erfolgter Internalisierung und Entwicklung eines reifen Selbstsystems optimal funktionieren würde, gäbe es nur in sich ruhende, ausgeglichene und stoisch anmutende Menschen.

Tatsächlich weisen verschiedene psychische Erkrankungen darauf hin, dass diese Entwicklung dysreguliert sein kann, so zeigen beispielsweise „Borderline-Persönlichkeiten eine Unfähigkeit zur Selbstregulation [...]“.³⁵²

Ziehe ich nun hinzu, dass die Psychoanalyse eine Wissenschaft ist, welche zeigt, „daß normale wie sogenannte pathologische Vorgänge denselben Regeln folgen.“,³⁵³ kann ich vermuten, dass auch die Affektregulation ein durchaus störungsanfälliger Mechanismus ist und vermutlich nur sehr wenige Menschen (oder keiner) eine tatsächlich optimale innere Affektregulation erreicht, die unabhängig von äußeren Umständen und anderen Menschen wäre.

Die Musik jedoch kann, ebenso wie die beruhigende Präsenz der frühen Pflegeperson „[...] auf magische Weise eine Umwandlung des Affekts herbeiführen.“³⁵⁴

Dass Musik der präverbalen, frühen Lautsprache gleicht, habe ich nach Haesler bereits beschrieben. Das die frühe Pflegeperson über ihr reifes Selbst die Affektregulation für das offene und unreife Selbst des Kindes übernimmt, habe ich nach Schore ebenfalls beschrieben. Doch wie ist die >magische< Umwandlung der Affekte durch Musik als Ersatz der Pflegeperson möglich?

Bedeutung ist, ist jedoch die frühkindlich empfundene Einheit, in der die Mutter mit ihrer (hoffentlich) reifen Selbststruktur die Regulation der Affekte des unreifen Ichs des Kindes übernimmt.

³⁵⁰ Oberhoff, Bernd: Orpheus und Eurydike von Christoph Willibald Gluck. Eine psychoanalytische Opernanalyse; o. O. 1999; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2002; S. 426.

³⁵¹ Vgl. Schore: Affektregulation; S. 42.

³⁵² Ebd.; S. 46.

³⁵³ Freud, Sigmund: Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen; 10. Aufl.; [Fischer Taschenbuch]; Frankfurt a. M. 2004; S. 158.

³⁵⁴ Oberhoff: Opernanalyse; S. 429.

Man könnte die Funktion der Musik für das Kind als eine Form *gedanklicher Berührung* beschreiben, denn nach Bächler zählt Mc Donald (1970) sie zu den >transitionalen Objekten< Winnicotts.³⁵⁵ Mc Donald vergleicht damit die Musik als nicht-fassbares Objekt mit materiellen Objekten, die Winnicott als transitionale Objekte definiert: Es sind Decken, Stofftiere oder den Daumen, welche „den Übergang zwischen der ersten oralen Beziehung zur Mutter und der >wirklichen Objektbeziehung<“³⁵⁶ kennzeichnen. Sie werden nicht zum Körper gehörig erlebt, können aber auch (noch) nicht getrennt werden. „Hierher gehören auch akustische bzw. musikalische Phänomene wie Singen, Summen [...] als Verarbeitung von kindlichen Ängsten einerseits, andererseits als erste kreative Produkte.“³⁵⁷

Für das Kind gehören transitionale Objekte nicht der äußeren Welt an, sind aber dennoch keine Halluzinationen aus dem Inneren des Kindes.³⁵⁸ Sie dienen dem Zweck, die Verlust-erfahrung der fortgegangenen Mutter und die hierdurch entstehenden Ängste zu *regulieren* und zu *kompensieren*. Die Musik kann laut Mc Donald ebenfalls zu einem transitionalen Objekt werden.³⁵⁹ Wenn die Mutter fortgeht, kann der Säugling durch Wiegenlieder, welche häufig mittels Spieluhren u.ä. einen angenehmen, gleichförmigen Singsang imitieren, beruhigt werden, denn die Musik weckt den Eindruck der Präsenz der Mutter. Erkennt das Kind, dass es von der Mutter getrennt ist, hilft sie als Ersatzobjekt zur Kompensation der Verlust-erfahrung.

Da die Musik jedoch keine materielle Existenz wie Decken und Stofftiere hat, könnte sie m.E. besser als *transzendentes* transitionales Objekt erfasst werden, denn das Stofftier wird zwar durch das Kind mit Bedeutung versehen, gehört aber faktisch der äußeren Welt an und wird irgendwann beiseitegelegt, während die Musik von vornherein keine materielle Existenz im Außen hat.³⁶⁰ Sie bleibt daher möglicherweise auch im erwachsenen Leben untrennbar mit der inneren Welt verwoben, denn sie kann weder angefasst, noch weggelegt werden.

³⁵⁵ Mc Donald: Transitional Tunes; nach Bächler: Musik; S. 37.

³⁵⁶ Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 548.

³⁵⁷ Mc Donald: Transitional Tunes; nach Bächler: Musik; S. 37.

³⁵⁸ Vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 549.

³⁵⁹ Vgl. Mc Donald: Transitional Tunes; nach Bächler: Musik; S. 37.

³⁶⁰ Diese Gedanken beinhalten eine Erweiterung der bisher dargestellten Idee von Musik, denn sie wird nicht nur von außen affektregulierend (angstabwehrend und beruhigend) eingesetzt, sondern kann als Ersatzobjekt vom Kind durch Summen und Singen selbst erzeugt werden. M.E. zeigt sich hierin eine flexible Verfügbarkeit als Vorteil der Musik, *weil* sie kein materielles Objekt der äußeren Welt ist. Sie erhält eine zusätzliche Bedeutung, welche ich radikal formuliert folgendermaßen fassen könnte:

Das illusionäre, primärnarzisstische Ersatzobjekt der Mutter, die Musik, wird im weit tragenden Sinn beherrschbar, selbst produzierbar, beliebig anwesend und nicht-anwesend, im Körper produziert, zugleich vom Körper wahrgenommen und verhilft dem Kind und dem späteren Erwachsenen zu einer wahrhaften, wenn auch flüchtigen Omnipotenz der Selbstberuhigung und unbewussten Erinnerung an einen Zustand des verschmolzenen Einsseins mit der Welt.

Die Musik erhält in einem allgemeinen Sinn damit eine sehr früh entstandene und tief im Unbewussten vergrabene Bedeutung als Präsenz eines anderen Menschen und kann ersatzweise in Form eines idealen, primärnarzisstischen Ersatzobjektes der frühen Mutterbindung beruhigend und affektregulierend wirken.³⁶¹

Die Filmmusik kann in der Kinosituation m.E. dazu genutzt werden, um den erwachsenen Menschen zu beruhigen und ihn durch die Illusion des verschmolzenen Einsseins mit der Welt, welche temporär nur aus dem Film besteht, fürsorgend zu umfassen und *aktiv* in einen Zustand der Homöostase mit dem Film zu bringen.

Ich werde nun versuchen diese These zu bestätigen und zu erweitern, indem ich die Musik als ein das Unbewusste des Hörenden ansprechendes Objekt des erwachsenen Lebens erfasse.

10.3. Musik als Sprache des Unbewussten

Ich habe bereits eine Anleihe bei Suzanne K. Langer gemacht, als ich von der präsentativen Symbolik der Bilder sprach. In diesem Zusammenhang spricht sie auch von der nicht repräsentativen, vielmehr präsentativen Symbolik der Musik.³⁶² Die archaische Bildsprache und die archaische Musiksprache des Films sind eine synästhetische Reizkopplung auf gleicher, tendenziell regressiver Ebene nonverbaler Kommunikation.

Während die Bildsprache jedoch noch bis zu einem gewissen Grad in das Bewusstsein zu holen ist, indem man sich an Bilder erinnert (die ausgezeichnete Erinnerungsfähigkeit von Bildern habe ich im Kapitel 8 zur Erinnerung bereits angesprochen) ist die Musik eine „Metasprache der Gefühle mit starker Affinität zum Unbewussten.“³⁶³ Die Bewusstwerdung von Musik und eine reflektierte Bearbeitung ihrer Bedeutung wird damit schwierig.

Da Musik nicht vordergründig zeichenhaft ist, kann ihrer manipulativen Kraft wenig entgegengesetzt werden. Wird sie, wie es in der filmischen Situation häufig geschieht, nicht oder nur am Rande wahrgenommen, erhält sie sogar subliminalen Charakter in dem bereits erläuterten Sinn der *petit perception*, infiltriert den Hörer und kann „im Sinne des Auftraggebers vor allem vorbewusst und unbewusst ihre manipulative Wirkung entfalten.“³⁶⁴

³⁶¹ Vgl. Oberhoff: Opernanalyse; S. 443-444.

³⁶² Langer, Susanne: *Philosophy in a new Key*. Cambridge 1997 (1942); nach: Haesler: *Psychoanalyse und Musik*; S. 412.

³⁶³ Schnebel, D.: *Unkörperliche Klänge – körperliche Musik – hörbare Klänge – sichtbare Musik*. o.O. 1988; nach: Haesler: *Psychoanalyse und Musik*; S. 413.

³⁶⁴ Haesler: *Psychoanalyse und Musik*; S. 399.

Wenn Musik eine Sprache des Unbewussten ist, die dem Filmrezipienten von der Filmseite her angeboten wird, kann ich demnach an dieser Stelle eine Analogie zwischen Filmbildern und Filmmusik herstellen: Die Musik spricht ebenso wie die Bilder das Unbewusste des Betrachters an.

Diese Schlussfolgerung würde möglicherweise keiner gesonderten Feststellung bedürfen, denn sie ist aufgrund ihrer Herkunft aus der Lautsprache zwangsläufig mit sehr frühen Elementen der Kommunikation verbunden. Aber Musik ist zudem aufgrund der emotionsauslösenden und beeinflussenden Wirkung in der Lage, den Hörer unbewusst „in Resonanz [zu bringen], ein Vorgang, der das bezeichnet, was wir *Verstehen* nennen.“³⁶⁵ Das bedeutet, im Gegensatz zu den Bildern hat Musik eine Wirkung, die durch ihre physikalischen Eigenschaften (Schwingungen und Resonanz) eine aktiv beeinflussende Komponente auf den Hörer beinhalten. Diese Eigenschaft beinhaltet zwei Auswirkungen:

1. Die Musik ermöglicht eine Form des *Verstehens*, welche über die von mir in Kapitel 8 beschriebenen Form des Verstehens durch kognitives Interpretieren der Cues hinausgeht: Sie wird auf einer präverbalen, resonanzerzeugenden Ebene *unwillkürlich verstanden*.
2. Haesler stellt weiter fest: „[Der Hörer] erlebt sich auch als von der Musik in einer spezifischen Weise >verstanden<.“³⁶⁶

Auf den Film bezogen bedeutet das: Filme sprechen nicht nur zum Betrachter und werden auch durch die Eigenschaften der Filmmusik unwillkürlich verstanden, sondern sie scheinen aus der Perspektive des Betrachters durch die resonanzerzeugenden Eigenschaften der Filmmusik den Filmbetrachter zu verstehen und geben *Antworten* in Form von Bildern und Musik.

Die Ursache des empfundenen Verstanden-werdens liegt in der Eigenschaft der Musik, den Hörer in Resonanz zu bringen. Die Resonanz kann ich mit Schore näher beschreiben als „Bedingungen, unter denen ein Objekt oder ein System einem oszillierenden Signal unterworfen ist, das eine gleiche oder fast gleiche Vibrationsfrequenz wie das Objekt oder das System aufweist, und auf die resultierende Verstärkung der natürlichen Vibration.“³⁶⁷

Schore bezieht sich in seinen Ausführungen auf die (unbewusst) resonanzgebende und mitschwingende Eigenschaft der Pflegeperson auf die affektive Erfahrung des Kindes. Er

³⁶⁵ Ebd.; S. 414 (Hervorhebung ebd.).

³⁶⁶ Ebd.; S. 414.

³⁶⁷ Schore: Affektregulation; S. 158.

stellt weiter fest, dass *emotionale Informationen durch Resonanz intensiviert* werden und der affektive Spiegel³⁶⁸ des Anderen bei entsprechender Übereinstimmung ein >verstärkender Spiegel< wird.³⁶⁹

Damit erhalte ich einen *Kreisschluss* des Verstehens und sich Verstanden-fühlens im Kinosetting, in welchem der Betrachter die in ihm *durch* die Musik produzierten Affekte im Film *wiederfinden* kann, woraufhin *er sich selbst im Film gegenübersteht*.

Da der Betrachter sich jedoch nicht nur wiederfinden kann, sondern die erzeugten Emotionen im Film auch aufgegriffen und weiter verstärkt werden, erhält die Musik aus dieser Perspektive eine *emotionssteigernde* Wirkung, ähnlich dem sich bei Übereinstimmung verstärkenden Spiegel des Anderen, welchen Schore beschrieben hat.

Für die Homöostase des Betrachters mit dem Film haben derartige musikalischen Effekte m.E weitreichende Konsequenzen, denn Metz geht von einer Semi-Regression des Zuschauers aus, *weil die Filmbilder von Außen* (progredient) auf den Betrachter einwirken und damit nicht seine Eigenen, wie die (regredienten) Traumbilder, sein können. Sie waren immer nur den eigenen Bildern nahe. Die Filmmusik jedoch bereitet die Bildwahrnehmung vor und *versetzt* den hörenden Filmrezipienten aktiv in einen den Bildern komplementären und sie verstärkenden affektiven Zustand. Da sie dabei nicht nur von außen auf den Betrachter einwirkt, wie Bilder dies vermögen, sondern gleichzeitig über die physikalische Resonanz des Körpers *von Innen her* wirkt,³⁷⁰ vermischt sich die progrediente und die regrediente Wahrnehmungsebene *durch die Filmmusik* und bringt den Betrachter noch näher an einen mit dem Film untrennbar verwobenen, homöostatischen Selbstzustand heran.

Teile des Films, die Filmmusik, *wirken im Inneren des Betrachters*.

Indem der Filmbetrachter über die Filmmusik tief im Unbewussten angesprochen und in Resonanz versetzt wird, werden die Bilder des Films, welche üblicherweise zu den affektiven Eindrücken der Musik passen, tatsächlich zu den Bildern des Rezipienten, denn sie sind die logische Konsequenz der über die Resonanz der Musik erzeugten affektiven Stimmung im Betrachter.

³⁶⁸ Definition: Spiegel: Psychoanalytisch häufig genutzter Ausdruck für die Gegenübertragungs-Reaktionen auf die Übertragungsreaktionen, bzw. auf Identifizierungen, wie er am deutlichsten bei Lacan genutzt wird (vgl. Nasio, J.-D.: 7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse; Wien 2004; S. 47), entstammt andererseits auch der klientenzentrierten Gesprächstherapie, in welcher der Therapeut versucht die Gefühle des Klienten „aufzuspüren, wahrzunehmen und auszusprechen, um diesem eine genaue Wahrnehmung seiner Gefühlswelt zu ermöglichen.“ (Brockhaus Psychologie, S. 296).

³⁶⁹ Schore: Affektregulation; S. 158.

³⁷⁰ Vgl. Oberhoff: Forschungsbereich der Entwicklung; S. 13.

Die Semi-Regression des Betrachters in der Kinosituation ist damit keine Semi-Regression, sondern aus Sicht der Affektregulation eine echte Regression.

Aus meinen Überlegungen kann ich schließen, dass die Filmbilder über die direkt im Inneren des Rezipienten durch die Musik produzierten Affekte tatsächlich seine eigenen zu sein scheinen. Sie sind damit keine verinnerlichten äußeren Wahrnehmungen mehr, sondern werden tatsächlich zu veräußerten inneren Wahrnehmungen und täuschen den regredienten Weg der Wahrnehmung vor. Affektiv nimmt der Betrachter den Film damit nicht nur als Affektaktivierung imaginationsgehemmter Erinnerungen wahr, sondern es kommt, vergleichbar mit der Musik, eine „Regression auf eine frühinfantile Stufe kinästhetischer Lust zustande“³⁷¹

Ziehe ich hinzu, dass es möglich ist, reife und archaische psychische Mechanismen gleichzeitig zu aktivieren, wie ich es in meinem Zwischenfazit beschrieben habe, kann ich vermuten, dass der erwachsene Filmbetrachter dennoch nicht alle reifen Selbststrukturen zeitweise verliert, sondern diese, neben den regredienten Anteilen, bestehen bleiben. In diesem Sinn verstanden, könnte weiterhin von einer Semi-Regression des Filmbetrachters gesprochen werden, nur begründe und verstehe ich den Zustand nun als Gleichzeitigkeit echter Regression und reifer psychischer Mechanismen.

Ich habe Musik sowohl mit transitionalen Objekten verglichen und damit als beruhigend und affektregulierend als auch durch die sich verstärkende Resonanz als emotionssteigernd und verstehend beschrieben. Offensichtlich hat Musik viele Wirkungen.

10.4. Der polymorphe Charakter der Musik

Um die Wirkungen der Musik zu differenzieren, sind m.E. zwei verschiedene Betrachtungsebenen zu berücksichtigen:

1. Die eine ist die (schwierige) Erfassung der Musik als Objekt im weitesten Sinn, welche ich durch ihre Ursprünge aus der frühen Kindheit in einer weitgehend der diskursiven Sprache unzugänglichen und damit unbewussten Bedeutung zu beschreiben versucht habe.
2. Die andere ist die Ebene des Zieles, mit dem Musik eingesetzt wird. Wenn ich die Musik als resonanzverstärkend und komplementär mit den Filmbildern beschreibe, (eine Funktion mit der sie fraglos in den meisten Fällen eingesetzt wird), habe ich ihr zugleich

³⁷¹ Ebd.; S. 13.

ein Ziel unterstellt. Wie ich eingangs formulierte, ist die Musik jedoch nur aus ihrer Gegenübertragung heraus zu verstehen; es ist mir daher nicht möglich, die Sprache der Musik zu erfassen, ohne ein Ziel bzw. eine Auswirkung bei dem Betrachter gleichzeitig zu berücksichtigen.

Aufgrund dessen scheint die Musik auch in den Darstellungen der verschiedenen Wissenschaftler ihren Charakter zu wandeln. Er hängt m.E. davon ab, welches Ziel die Musik hat, welcher Art sie ist und in welchem Setting sie gehört wird.

Bezogen auf den Film erinnere ich an mein Beispiel der bunten Fische im Meer (S.25), welche je nach Intention des Regisseurs mit verschiedener musikalischer Untermalung belegt werden konnten, um so die Weiten des Meeres, das Spiel des Fischschwarmes oder das Bild des unvermittelt auftauchenden Unterseebootes zu verstärken.

Das Beispiel der Fische ist die *direkteste, situationsspezifische* Ebene der Auswirkungen, die Musik haben kann. Es ist mir nicht möglich, die *direkten* Auswirkungen von Musik in einem allgemeinen Sinn zu erfassen, denn dieser Bereich ist viel zu weiträumig und wahrscheinlich durch den polymorphen Charakter der Musik und ihre unzähligen *verschiedenen Zielrichtungen* für einen allgemeinen Sinn auch nicht erfassbar.

Für die Kinosituation muss ich daher fragen, welche übergeordneten Ziele der Einsatz von Musik im Film haben kann.

Ein Setting, welches, wie ich es an den Bildern bereits gezeigt habe, mit dem Unbewussten des Betrachters spielt, welches realer als real zu sein scheint und damit hochgradig emotionsstimulierend ist, kann den Betrachter möglicherweise emotional überfordern und muss daher auch Mechanismen anbieten, um den Rezipienten emotional zu halten, die Gefühle erträglich erscheinen zu lassen. Metz stellt fest: „[...] es ist notwendig, daß die Abwehrformen des Zuschauers (oder zumindest Prozesse der Besänftigung und der symbolischen Ersetzung, die ein hinreichend wirksames Äquivalent dafür bieten) in den Inhalt des Films selbst eingefügt sind.“³⁷²

Musik scheint diese Besänftigung des Zuschauers bieten zu können, aber ist diese Wirkung für den Filmbetrachter tatsächlich notwendig? Können Filme den Betrachter emotional überfordern?

Jeder Mensch kennt Filme, war bereits mehrfach im Kino, aber wohl niemand würde bestätigen, dass Filme auch nur in die Nähe dessen kommen, was als emotionale Überforderung beschrieben werden könnte. Vielleicht, so könnte der Gedanke weiterlaufen,

³⁷² Metz: Der fiktionale Film; S. 1014.

können kleine Kinder oder übersensible Menschen überfordert werden, aber hierfür gibt es schließlich Filme, welche nach Altersstufen und entsprechenden Genres differenziert sind.

Menschen, die psychisch dekompensieren und die Kinosituation tatsächlich nicht ertragen können, gibt es eher nicht (zumindest soweit es mir bekannt wäre).³⁷³ Manche Filme mögen ihre Zuschauer stark emotional ansprechen, sie bleiben sitzen, wenn der Film zu Ende ist, oder zeigen verstörte, nachdenkliche, traurige Gesichter, wenn sie wieder in die Lichter der Neonröhren im Foyer treten. Filme scheinen die Betrachter emotional *fordern* zu können – aber können sie *überfordern*?

Schore stellt fest: „[...] die Affektdysregulation [ist] ein grundlegender Mechanismus aller psychiatrischen Störungen.“³⁷⁴ Nun ist der Kinozuschauer i.A. nicht psychisch krank, aber das eine erfolgreiche Affektregulation ein überaus komplexer Vorgang ist, zeigt sich auch im normal(pathologischen) Alltag. So kommt Erdelyi zu der Feststellung:

“Putative defense effects such as >perceptual defense< and >repression< may often reflect nothing more than a processing disruption (>cognitive masking<) [...] so that a given stimulus is, for different subjects, optimally arousing, inadequate, or overwhelming.”³⁷⁵

Ich kann daher durchaus vermuten, dass das hochgradig emotionsstimulierende Medium Film in die Nähe der emotionalen Überforderung des Rezipienten gelangen kann.

Hinzu kommt: „daß der mitreißende Augenkitzel heute nur dann nicht schal und abgeschmackt wirkt, wenn er sich an die Grenzen der jeweiligen Wahrnehmungskonventionen heranwagt.“³⁷⁶

Damit Filme interessant sein können, müssen sie stark wahrnehmungs- oder emotionsstimulierend sein - auf einer tieferen Ebene sind das auch intellektuelle Inhalte.³⁷⁷ Es hängt damit auf der einen Seite von der Affekttoleranz des Rezipienten, d.h. von seinen selbstregulatorischen Fähigkeiten ab, wie er mit dem Medium umgeht, auf der anderen Seite kann

³⁷³ Natürlich kommt es vor, dass Menschen Filme nicht zu Ende sehen wollen, die Ursachen hierfür dürften vielfältig sein, aber eine emotionale Überforderung würden die meisten von ihnen zumindest nicht als Grund angeben.

³⁷⁴ Schore: Affektregulation; S. 22.

³⁷⁵ Erdelyi: The recovery; S. 153.

³⁷⁶ Mikunda: Kino spüren; S. 181.

³⁷⁷ Bezüglich der Grenzen der Wahrnehmungskapazität fallen dem intellektuell orientierten Rezipienten natürlich sehr schnell Horror- und Splattermovies ein, welche oberflächlich aus einer Aneinanderreihung zumeist blutiger Actionszenen bestehen. Ich frage mich, ob „anspruchsvolle“ Filme mit dem Prädikat >wertvoll< nicht ebensolche Zeitphänomene sind, die an die Grenzen der Wahrnehmungskonvention herangehen. Sind es nicht gerade diese Filme, die emotional komplexe und tief im Betrachter wirkende Inhalte behandeln? Ist die >überragende schauspielerische Leistung< und die in Kritiken gelobte >Sensibilität< mit der Regisseur XY das Thema behandelt, nicht ein indirekter Beleg für das Spiel am Rande der (emotionalen) Wahrnehmungskonventionen? Ich möchte anspruchsvolle Filme nicht als „intellektuelle Splattermovies“ degradieren, aber aus der Perspektive der Emotionalisierung sind sie m.E. diesen vergleichbar.

ich jedoch auch davon ausgehen, dass Kinofilme nicht die Zielsetzung haben, ihre Rezipienten zu überfordern.

Vielleicht ist die Musik das Mittel, welches von Seiten des Films dem Rezipienten hilft, die entstehenden und erweckten Emotionen ertragen zu können. Diese These soll im folgenden belegt werden.

10.4.1. Musik zwischen Beruhigung und Bedrohung

Die Filmmusik ist in der Lage, an den Stellen, „wo für die Handelnden das Chaos, die Verwirrung, Beziehungslosigkeit und Konflikt unüberwindbar zu werden drohen, [durch] das Erklingen der Musik als eine Ruhe, Reflexion und Ordnung stiftende Kraft“³⁷⁸ den Rezipienten beruhigen.

Die Ruhe und Ordnung stiftende Kraft erlangt die Musik, indem sie selbst an Form und Struktur gebunden ist, welche vorbewusst und unbewusst wahrgenommen werden kann. So stellt Dieter Tenbrink fest, dass Musik die Dissonanzen bedeutsamer archaischer seelischer Inhalte über ihre Konsonanzen mildern kann und als strukturierte Musik, in reife Form gefasst, erleichternd wirkt.³⁷⁹

Als Gegenbeispiel schildert Ruth Mätzler: „Wenn diese Musik jedoch aus dem Ruder gerät, weil sie sich jenseits von kanonisierten Harmonien und Tonalität in Richtung Dissoziation bewegt, kann Verstörung und Aggression um sich greifen [...]“.“³⁸⁰ Sie erfasst so die Publikumsreaktionen auf ein Konzert des modernen Komponisten Schönberg.

Beide Autoren haben die Auswirkung von Musik auf ihre jeweilige Form zurückgeführt und halten damit Beobachtungen fest. Wenn ich jedoch daran erinnere, dass Musik als transitionales Objekt in der Lage ist, die Affektregulation des reifen Selbstsystems der Mutter für das Kind stellvertretend zu übernehmen, erhalten diese Beobachtungen m.E. eine logische Ursache: Wenn die Mutter dem Kind Ruhe und eine Ordnung stiftende Kraft vermittelt, wenn sie strukturiert und reif agiert, dann überträgt sie diese Eigenschaften auf das Kind. Musik mit derartigen Eigenschaften kann gleiche Effekte daher ebenfalls auf das Kind und den späteren Erwachsenen übertragen. Wiegenlieder haben m.E. derartige Eigenschaften. Ist die Mutter hingegen verstört und aggressiv, kann sie die Affektregulation nicht in positiver Form für das

³⁷⁸ Haesler: Psychoanalyse und Musik; S. 398.

³⁷⁹ Tenbrink, Dieter: Musik als Möglichkeit zum Ausdruck und zur Transformation; o. O. 2000; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2002; S. 464.

³⁸⁰ Mätzler, Ruth: Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption; o. O. 2002; in: Oberhoff (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2006; S. 472.

Kind übernehmen und wirkt in einer beängstigenden Form auf das Kind, so wie dissonante Musik verstörend auf den Erwachsenen wirkt.³⁸¹

Die beiden Ziele, welche mir für die Filmmusik wichtig zu sein scheinen, können als einfache Beschreibung für in sich harmonische Musik als Beruhigung des Hörers und für dissonante Musik als eher destrukturierende, bedrohliche Effekte beschrieben werden, welche je nach Intention des Regisseurs passend eingesetzt werden können, um emotional zu stabilisieren oder Spannung und Aggression zu erzeugen.

Wie in dem erwähnten Zitat von Metz, müssen Mechanismen der Besänftigung in den Film eingebaut werden, um die Abwehrformen des Zuschauers symbolisch zu mildern. Vielleicht erfüllen Filme gerade über die Filmmusik diesen Zweck.

10.4.2. Musik als gedankliche Berührung in der Einsamkeit des Zuschauers

Es gibt jedoch m.E. zwischen diesen beiden Extremen noch eine dritte Funktion der Filmmusik. Nicht jeder Regisseur legt stark formal geordnete und strukturierte Musik in den Hintergrund seiner Bilder, wie es Ingmar Bergmann mit Musik von Bach in dem Film >Das Schweigen< wagte.³⁸² Filmmusik besticht in langen Passagen nicht durch ihre Komplexität, sondern durch ihre an Langweiligkeit grenzende Einfachheit.³⁸³ Diese Eigenschaft lässt sie für harmonische Konsonanzen und tröstende musikalische Figuren zwar nicht ungeeignet erscheinen, mindert jedoch möglicherweise ihren angstabwehrenden Wert durch die hervorstechende Eigenschaft der Bedeutungslosigkeit. Dennoch haben die meisten Filmpassagen eine musikalische Untermalung – zu welchem Zweck?

Betrachte ich das Gegenteil musikalischer Untermalung, komme ich darauf, dass Stille als bedrohlich empfunden werden kann „[...] denn wenn das Ich einmal das Bedürfnis nach einer guten menschlichen Umgebung erkannt hat, bedeutet Stille Alleinsein.“³⁸⁴

Der Kinozuschauer ist nicht allein. Imaginär leistet ihm der Film Gesellschaft und physisch ist er u.U. stundenlang mit der Anwesenheit vieler Menschen um ihn herum konfrontiert, mit denen er in intersubjektiv geteilter Aufmerksamkeit den Film erlebt. Selten ergibt es der

³⁸¹ Es soll angemerkt werden, dass ich mit dieser Beschreibung der Auswirkungen von Musik auf den Hörer keine inhaltliche Bewertung der Qualität von Musik vornehmen möchte. Es geht mir lediglich darum, welche Effekte Musik im Hintergrund von Filmen auf den Betrachter haben kann.

³⁸² Vgl. Haesler: Psychoanalyse und Musik; S. 398.

³⁸³ Diese Behauptung kann leicht überprüft werden, indem man sich CDs von Filmmusiken anhört. Filmpassagen wenig anspruchsvollen Inhaltes sind mit sehr einfacher Musik unterlegt (z.B. lange Passagen von >Notting Hill<, >Robin Hood<, >Star Trek<), sie benötigen nicht das strukturierende Element und auch nicht die beruhigende Wirkung stärker figuraler Musik.

³⁸⁴ Kohut, Heinz; Levarie, Siegmund: Über den Musikgenuss; o. O. 1950; in: Oberhoff (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; Gießen 2006; S. 111.

Zufall, dass man sich in einer der unbeliebten Nachmittagsvorstellungen wiederfindet, in denen der Zuschauer tatsächlich allein im Kino sitzt. Um diesen seltenen Ausnahmefällen das Gefühl des Nicht-Alleinseins zu vermitteln, lohnt sich kaum der Aufwand, Filme mit Filmmusik zu versehen.

Es ist naheliegend, dass ich an dieser Stelle nicht auf die physische Anwesenheit anderer Menschen abziele. Filme sind ein Vergnügen, welches zwar häufig gemeinsam mit Anderen erlebt wird und intersubjektiv gemeinsame Aufmerksamkeit auf das gleiche Ziel vermittelt, in welchem der Betrachter jedoch dennoch in einem tendenziell narzisstisch einsamen Wahrnehmungsmodus den Lichtschein auf der Leinwand als einziges Gegenüber erlebt.

Diese Einsamkeit des Betrachters wird umso deutlicher, je mehr Menschen auf Tuchfühlung neben und um ihn herum anwesend sind und kann sogar quälend erlebt werden. Diese Einsamkeit entsteht auch und gerade aus der empfundenen Gemeinsamkeit mit dem Film, denn trotz übereinstimmender, resonanzgebender Effekte, trotz der empfundenen Nähe zu den Filminhalten, sind die Räume von Zuschauer und der illusionären Welt der Leinwand scharf getrennt, erlebt der Rezipient Einsamkeit aus der Differenz zum Medium.³⁸⁵

In der Homöostase des Betrachters mit dem Film wiederholt sich die immerwährende Distanz zu Anderen und Anderem: „Wenn auch gesunde Menschen kommunizieren und es genießen, so ist doch die andere Tatsache ebenso wahr, daß jedes Individuum ein Isolierter ist, in ständiger Nicht-Kommunikation, ständig unbekannt, tatsächlich ungefunden [...] im Zentrum jeder Person ist ein Element des >incommunicado< [...]“³⁸⁶

Möglicherweise ist damit das Element der Wiederkehr der für das Kind bestürzenden Feststellung, nicht der Andere (die Mutter) und damit *allein* zu sein, im Kinosetting auch und gerade durch die Filmmusik in verstärkter Form aufzufinden und könnte das wunscherfüllende und immer neu erschaffende und zerstörende Element des Begehrens, den Anderen zu finden, auf abstrakter Ebene erfüllen.

Die Filmmusik ist in ihrer transzendenten Anwesenheit realer vorhanden, als sogar die Filmbilder es erreichen können, denn so wie die Filmbilder immerwährend erscheinen und verschwinden, wie das Subjekt den Halt der Augen andauernd verliert und neu findet, vermittelt die Musik durch ihr nicht-materielles, nicht-tachistoskopisches beständiges anwesend-sein den Halt der empfundenen Gemeinsamkeit, die beruhigende Illusion des

³⁸⁵ Vgl. Metz: Signifikant; S. 61.

³⁸⁶ Winnicott, D.W.: Die Frage des Mitteilens und des Nicht-Mitteilens führt zu einer Untersuchung gewisser Gegensätze [sic!]; o.O. 1963; In: Winnicott, D.W.: Reifungsprozesse und fördernde Umwelt; München 1974; S.245; nach: Tenbrink: Transformation; S. 466.

anwesenden Anderen und den Schein im einsamen Incommunicado für kurze Augenblicke dennoch gefunden zu sein bzw. sich selbst im Außen wiederfinden zu können.

Die Filmmusik wirkt durch ihre Anwesenheit zweifach: Auf der einen Seite setzt sie dem durch die technische Präsentationsmethode unterbrochenen (tachistoskopischen) Zusammenhalt der Filmbilder einen verbindenden akustischen Reiz entgegen und vermittelt daher eine äußere Struktur, ähnlich den wahrnehmungsleitenden Grobstrukturen des Films durch Cues; zugleich erhält sie tröstende Bedeutung durch das *Faktum ihrer Anwesenheit* trotz der letztlich absoluten und durch sie zugleich *verdeutlichten Einsamkeit* des Subjekts während der Filmbetrachtung.

10.5. Die Unmöglichkeit echter Resonanz der Filmmusik

Ich habe bereits gefragt, was sich in jedem Film wiederholt, was in Bezug auf die dynamische Gedächtnistheorie eine übergeordnete Einschreibung in das Individuum durch die Filmsituation bewirken könnte. Ich stelle diese Frage nun ein weiteres Mal.

Die Filmmusik scheint die Eigenschaft zu haben, die Affekte des Betrachters zu verstärken, die sie selbst in Verbindung mit den Filmbildern produziert und erweckt. Sie bietet damit eine Schein-Resonanz, da vor allem die filmdramaturgisch erwünschten Affekte des Betrachters hervorgehoben und gespiegelt werden, während der Betrachter selbst vor der Maschine des Kinematographen sitzt und sich nur insoweit in dem Medium wiederfinden kann, wie er den für die Massen hergestellten Imaginationen folgt, sich ihnen öffnet und anpasst. Es ist die Forderung des filmischen Zustands: „Man verlangt von mir nur, dass ich mich verliere.“³⁸⁷ Vom hörenden Filmzuschauer wird nur verlangt, dass er Resonanzkörper der Filmmusik wird.

In den Effekten der Filmmusik findet sich damit die tiefe Unmenschlichkeit der Kinomaschinerie, denn entgegen der Geschichten erzählenden Großmutter, die lebend und lebendig auf die Emotionen des zuhörenden Kindes eingehen kann, welche physisch reale Anwesenheit bietet und die real Affektregulationen zu vermitteln vermag, überbietet die Kinosituation jeden dieser interaktiven Situationsfaktoren durch ihren imaginären Realitätsfaktor. Der Betrachter kann sich der Maschine jedoch lediglich an- und einpassen und steht damit einem Unding gegenüber, welches das reale Sein des Rezipienten zu einem Nicht-Vorhandensein degradiert, denn es greift das reale Sein nur in den an die Maschine angepassten Momenten auf.

³⁸⁷ Deprun, Jean: Das Kino und die Identifikation; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; S. 172.

Das was sich m.E. immer wieder in den Betrachter einschreibt, ist auf einer tiefen Ebene *die Aussage der Unmöglichkeit von zweiseitiger, realer Kommunikation und die Unmöglichkeit den Betrachter erkennender Resonanz durch ein empathisches, resonanzgebendes Gegenüber.*

Wenn das Scheitern des Subjekts an den realen Bedingungen der äußeren Welt die Lehre wäre, die bewusst oder unbewusst aus Filmen gezogen werden würde, könnte das Kino keine positiven Emotionen und nur wenig Freude am Kinobesuch erwecken. Ich gehe nicht von Individuen aus, welche auf verallgemeinerter Ebene dem Wiederholungszwang anheimfallen und einer masochistischen Befriedigung über Erfahrungen der Grenzen ihrer eigenen Existenz erliegen, auch wenn diese Idee m.E. durchaus reizvoll und weniger unwahrscheinlich ist, als sie zunächst erscheint.

Ich denke, dass der Betrachter einen anderen Mechanismus der Kompensation einer derart deprimierenden Erfahrung bereithalten muss. Ich werde mich nun mit den Aspekten der von mir so lange vernachlässigten Identifikation beschäftigen, zu denen Musatti in einem von mir im Sinne der *unerreichbaren echten Resonanz* absichtlich missbrauchten Zitat die Einleitung geben soll:

„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.“³⁸⁸

³⁸⁸ Musatti, Cesare: Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/1/2004; Berlin 2004; S. 154.

11. ... was der Zuschauer mit nach Hause nehmen muss

„Mit ihrer hypnotischen Wirkung schlägt sie mich dauerhaft in den Bann, der über die Filmvorführung hinaus anhält und sein stummes Leben in mir fortführt.“ ³⁸⁹

Die Effekte der Kinosituation beschränken sich m.E. nicht auf die Zeit der Filmvorführung. Wie ich bzgl. der Funktionsweise des psychischen Apparates und der Erinnerungsprozesse schon andeutete, dringen manche Anteile der Illusion tief in den Betrachter ein und können für die Zukunft bereichernd wirken oder ein manipulatives Eigenleben entfalten.

Es wäre möglich diese Prozesse klassisch über Identifizierung, Projektion, Introjektion, Verinnerlichung u.ä. zu beschreiben. Ich könnte damit durchaus eine ausführliche und präzise Erfassung der Identifizierungsmechanismen des Kinosettings bewerkstelligen. Doch durch das weitläufige Räderwerk ineinandergreifender Prozesse droht m.E. in der Erklärung die Substanz dessen verloren zu gehen, was ich als Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Film zu erfassen versuche. Die Natur dieser Beziehung finde ich jedoch in den Begrifflichkeiten der projektiven und introjektiven Identifizierung von Melanie Klein und ihren Nachfolgern wieder, welche trotz ihrer Komplexität m.E. eine deutlichere und prägnantere Beschreibung ermöglichen.

Zunächst stellt sich jedoch die Frage, ob die Theorie der projektiven Identifizierung aus der spezifischen Therapiesituation, in welcher sie Anwendung findet, herauszulösen ist, ohne sie in einem inflationären, unangemessenen Kontext zu nutzen und sie damit zu missbrauchen.

11.1. Vergleich der Therapiesituation der projektiven Identifizierung zum Kinosetting

Die projektive Identifizierung ist in den letzten Jahren in Bezug auf die Therapiesituation früh traumatisierter Patienten populär geworden, denn sie beschreibt ein Verhalten, in dem das Subjekt versucht: „sein Selbst [...] ganz oder teilweise ins Innere des Objekts [einzuführen], um ihm zu schaden, es zu besitzen und zu kontrollieren.“³⁹⁰ Der Patient versucht unbewusst, in den Therapeuten >einzudringen< und ihn (zumindest temporär) von innen her zu

³⁸⁹ Deprun: Übertragung; S. 181.

³⁹⁰ Laplanche; Pontalis: Vokabular; S. 226.

kontrollieren. Der Therapeut wiederum reagiert mit der Tendenz, den emotionalen Zustand früh traumatisierter Patienten zu teilen.³⁹¹

Diese Beschreibung wirft mehrere Fragen gleichzeitig auf. Zum einen überrascht die psychische Gewalt und Zerstörung, die der früh traumatisierte Patient (unbewusst) gegen seinen Therapeuten richten soll, zum anderen scheint eine derartige Situation (auch wenn sie logisch erklärt werden kann) nicht auf die Kinosituation übertragbar zu sein. Der Kinobesucher ist im Allgemeinen nicht früh traumatisiert und das Kino keine Therapie-situation.

Wulf Hübner bezieht den Begriff der frühen Traumatisierung jedoch auf eine Beziehungserfahrung der frühen Kindheit, in welcher der Vater und / oder die Mutter „zu ihrem auf das Kind bezogenen Reden und Handeln keine oder nur selten [...] eine reflexive Distanz herstellen konnten.“³⁹² Die reflexive Distanz fehlt nach Hübner bei Eltern, die über ihre Beziehung zu ihrem Kind nicht nachdenken können und daher der Tendenz unterliegen, selbst den emotionalen Zustand ihrer Kinder direkt zu teilen und sich mit ihnen zu identifizieren.³⁹³

Durch eine reflexive Distanz könnten die Eltern dem Kind positive Affekte nach negativen Erfahrungen vermitteln und ihm bei der Ausbildung der Fähigkeit helfen, die Übergänge von positiven zu negativen und wieder zurück zu positiven Affekten zu bewerkstelligen. Die fehlabgestimmte Dyade ist jedoch gekennzeichnet durch eine fehlende echte bzw. nicht ausreichend sensible Interaktion mit dem Kind, so dass keine Abstimmung, kein echter Kontakt in der Dyade erreicht werden kann. Das Kind kann die *Transformation* der eigenen Affekte in einer fehlabgestimmten Dyade daher nicht hinreichend erlernen,³⁹⁴ so dass die Förderung und Unterstützung des sich entwickelnden Selbst des Kindes erschwert oder verunmöglicht wird.³⁹⁵

Dem Kind fällt es im weiteren Leben schwer, seinen Selbstzustand zu verbalisieren, so dass eine Auswirkung dieser traumatisierenden Situation als >Symbolisierungsstörung< wiederzufinden ist.³⁹⁶

In der frühen Kindheit erzeugt die Beziehungssituation durch die fehlende reflexive Distanz der Eltern zu ihrem Kind den Druck einer Forderung nach Übereinstimmung des Kindes *von* der Bezugsperson *mit* der Bezugsperson, welcher in Worte gefasst drohend lauten könnte: „>Wenn du nicht bist, wie ich dich brauche, existierst du nicht für mich<. Oder anders

³⁹¹ Hübner, Wulf: Jenseits der Worte: Versuch über projektive Identifizierung und ästhetische Erfahrung; in: Bohleber, Werner (Hg.): Psyche; 60. Jg.; Heft 4; Stuttgart 2006; S. 320.

³⁹² Ebd.; S. 320.

³⁹³ Vgl. ebd.; S. 320.

³⁹⁴ Vgl. Schore: Affektregulation; S. 34-35.

³⁹⁵ Vgl. Hübner: Jenseits der Worte; S. 320.

³⁹⁶ Vgl. ebd.; S. 320. Auf die Symbolisierungsstörung werde ich im Folgenden näher eingehen.

ausgedrückt: >Ich kann in dir nur das sehen, was ich in dich hineinstecke, und wenn ich das nicht sehe, sehe ich nichts.<“³⁹⁷

Damit die Theorie der projektiven Identifizierung auf die Kinosituation übertragen werden kann, müsste es sich um eine Situation handeln, welche die beschriebene implizite Drohung der Eltern an das Kind in einer vergleichbaren Art enthält.

Der Kinobesucher befindet sich in einem durch die präsentative Symbolik archaisch im Unbewussten angesprochenen, mehr oder weniger stark regredierte Selbstzustand. Wie ich in Kapitel zehn zeigen konnte, kann der magische und faszinierende Effekt des Wiederfindens der inneren Bilder im Äußeren am effektivsten dann geschehen, wenn der Betrachter sich durch die Musik und die Bilder von den produzierten und aktivierten Affekten des Films nicht nur angesprochen fühlt, sondern sich durch diese in seinem Selbstzustand bestimmen lässt und in den Zustand der Homöostase eintritt. Nur so kann sich die tragende und verstärkende Resonanz entfalten, in welchem der Film scheinbar auf den Betrachter antwortet.

Lässt der Rezipient sich jedoch nicht auf das Filmgeschehen ein, kann er sich nicht im Film wiedererkennen, denn der Film „sieht“ und verstärkt in seinen resonanzgebenden Effekten nur das, was er selbst transportiert.

Spricht damit nicht auch der Film atmosphärisch unterschwellig die Drohung aus: „Ich kann in dir nur sehen, was ich in dich hineinstecke“? Die Existenz des Filmbetrachters ohne emotionale Verbindung zum Film schrumpft zu einem Wesen, welches passiv in einem Sessel sitzt und psychisch nur außerhalb der Filmsituation existiert, außerhalb des Rahmens, der die aktuelle Situation jedoch maßgeblich dominiert und bestimmt. Ist der Filmbetrachter damit nicht ebenso wie das erwähnte Kind, dem Druck des Nicht-Seins oder Falsch-Seins ausgesetzt, wenn er sich nicht im Film wiedererkennen kann?³⁹⁸

Der Film kann selbstverständlich keine reflexive und fördernde Distanz zu seinem Betrachter herstellen, wie Eltern es dem Kind gegenüber tun sollten (er ist schließlich kein Mensch), dies muss der Betrachter mit hoffentlich gesundem und stabilem Selbstsystem eigenständig erreichen oder daran scheitern. Aber das Medium macht es dem Betrachter schwer, seine

³⁹⁷ Ogden, T.H.: Die projektive Identifikation; in: Forum Psychoanalyse 4; o.O. 1988; S. 5; nach: Hübner: Jenseits der Worte; S. 320. Anmerkung: Diese auf das Kind wirkende Drohung ist m.E. eine notwendige Abwehrreaktion der Eltern *durch* ihre fehlende reflexive Distanz zu ihrem Kind: Da sie nicht in der Lage sind, über ihre Beziehung zum Kind nachzudenken, die Affektzustände des Kindes zu distanzieren und damit selbst positiv umzuwandeln, müssten sie die chaotischen und dramatisch lebensbedrohlich erscheinenden, entwicklungspsychologisch normalen Zustände ihres Kindes teilen – oder das Kind dazu bringen, so zu sein, wie sie es ertragen können.

³⁹⁸ Ein distanzierter und reflektierter Umgang mit Filmen ist ebenfalls möglich, doch in diesem Abschnitt meiner Überlegungen geht es mir um eine präzise Erfassung der möglichen Ursachen und Auswirkungen des Selbstzustandes der Homöostase zwischen Betrachter und Film und nicht um die Diskussion der Pendelbewegung zwischen Homöostase und Distanzierung zum Film.

eigene reflexive Distanz aufrecht zu erhalten, um tief in seinem Inneren unberührt zu bleiben und sich damit dem unausgesprochenen Druck nach Entsprechung zu entziehen. Der Aufbau einer Distanz ist nicht das Ziel der Kinosituation.

Eine Vielzahl suggestiver und mehr-als-reale Illusionen hervorrufende, z.T. technisch produzierte Effekte korrespondieren mit der allzu menschlichen Schwierigkeit der Realitätsprüfung, mit der freudigen Bereitschaft des Rezipienten, Deckerinnerungen zu bevorzugen, und nutzt die Besonderheiten des psychischen Apparates und die innere Bereitschaft des Betrachters, sich auf die Kinosituation einlassen zu wollen. Will der Rezipient dennoch aus der Situation ausbrechen oder wird er auf eine für ihn unerträgliche Art emotional angesprochen, halten stützende und scheinbar umsorgende Funktionen der Musik den Kinobesucher affektiv umfassen.

Kann ein derart gezielt und wirkmächtig unbewusst angesprochener Betrachter auf der unbewussten Ebene die reflexive Distanz zum Film beibehalten und sich der Atmosphäre des Films zu widersetzen? M.E. würde dieser Widerstand dem eigenen Begehren des Kinobesuchers widersprechen, welcher sich mit der inneren Bereitschaft in den Film begibt, sich den Inhalten zu öffnen, um Lust und Genuss am Film zu erfahren.

Das Kino ist möglicherweise eine Maschine, welcher sich der Betrachter entweder an- und einpasst oder in der er als lebendes Selbst im psychischen Sinn nicht existieren kann. Insofern treffen vielleicht gerade die Aspekte, welche den Ursprung der projektiven Identifizierung in der Drohung >sei so, wie ich die sehen will< erfassen, auch auf die Kinosituation zu.

Die Parallele zu der in der frühen Kindheit erfahrbaren und m.E. in der Kinosituation wiederzufindenden gewaltsamen Aufforderung ist nun hergestellt. Um den von der Drohung ausgehenden Druck in seinem Wirkmechanismus zu erfassen, werde ich versuchen die Kraft herausarbeiten, welche in der Lage ist, der Forderung Ausdruck und Macht zu verleihen. Zugleich stellt sich wieder die Frage, ob sich auch dieser Wirkmechanismus im Kinosetting wiederfindet.

11.2. Die Kraft hinter der Forderung

Wulf Hübner stellt den interpersonalen Druck der projektiven Identifizierung als Kommunikation >Jenseits der Worte<³⁹⁹ folgendermaßen dar:

Die Situationen zwischen Analytiker und Patient sind gekennzeichnet durch eine Form der Kommunikation, in welcher der Patient aufgrund der in der Kindheit entstandenen

³⁹⁹ Hübner: Jenseits der Worte; S. 319.

Symbolisierungsstörung nicht in der Lage ist, Worte zu gebrauchen, um sich mitzuteilen, „so daß die >Stimmungen der Innenwelt fast ausschließlich über die Seinsweise des Subjekts ihren Ausdruck finden.<“⁴⁰⁰

Durch die individuelle *Seinsweise* des Patienten wird das implizite Beziehungswissen des Patienten auf den Analytiker übertragen und reaktualisieren sich durch sein Verhalten die Beziehungserfahrungen mit frühen Bezugspersonen. Die Folge ist, dass der Analytiker sich wie der Patient fühlt.⁴⁰¹

Doch wie vermittelt der Patient dieses Wissen in der Gegenwartssituation? Hübners Antwort: Es ist die Körpersprache, der *Sprachgebrauch* (die *Sprachmelodie*? Anm. GMK) des Patienten, welche als Kommunikationsform des Unbewussten in der Szene mit dem sich öffnenden, aufmerksamen Analytiker ihre Wirkung entfalten.⁴⁰² Es sind Elemente, die „>jenseits der Worte<: durch die Art ihrer Präsentation“⁴⁰³ mitgeteilt werden.

Eine spezifische Form der unbewussten Kommunikation hat auch die Kinosituation, wie ich sie dargestellt habe, doch wenn ich mich an dieser Stelle nicht auf die Ebene der Körpersprache und Intonation der Schauspieler begeben will, sind die Kommunikationsformen scheinbar unterschiedlich. Einmal habe ich den körpersprachlichen Ausdruck des Menschen, das andere Mal Bilder und Töne des Films. Kann es *verschiedene* Sprachen des Unbewussten geben?

Der Ursprung der nonverbalen Kommunikation in der projektiven Identifizierung ist nach Hübner die frühe Mutter-Kind-Dyade in welcher die (teilweise) abwehrende Mutter den Affekt des Säuglings >verwandelt<.⁴⁰⁴

Die Ähnlichkeit mit der Übernahme der Affektregulation des Säuglings durch die Mutter, auf welche ich mich bezüglich der Auswirkungen der Filmmusik stützte, tritt bereits hier zutage. Die >Verwandlung< des Affekts des Säuglings geschieht nach Hübner in Form einer ästhetischen Erfahrung, welche er in Anlehnung an Bollas (1987) nicht als Erfahrung des >Schönen< konzeptualisiert, sondern in ihrer ursprünglichen Bedeutung als das >sinnlich Wahrnehmbare< definiert.⁴⁰⁵

Das sinnlich Wahrnehmbare produziert eine Atmosphäre, in welcher „synästhetische Charaktere für die Wahrnehmung grundlegender sind als die einzelnen Akte des Sehens oder

⁴⁰⁰ Bollas; Ch.: Der Schatten des Objekts; Stuttgart 1997 [1987]; S. 49; nach Hübner: Jenseits der Worte; S. 320.

⁴⁰¹ Vgl. Hübner: Jenseits der Worte; S. 321.

⁴⁰² Vgl. ebd.; S. 326-327.

⁴⁰³ Vgl. ebd.; S. 325.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd.; S. 328-329.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.; S. 330.

Hörens.“⁴⁰⁶ Durch die Atmosphäre als affektiv erlebter Eindruck, wahrgenommen aus der synästhetischen Reizkopplung von Bild und Klang des Leibes der Mutter, macht der Säugling seine erste Erfahrung der Beziehung mit Anderen, nur macht er sie in der traumatisierenden Beziehung nicht in fördernder Hinsicht, sondern er *integriert die Abwehr* der Mutter mit der Erfahrung der affektiven Verwandlung in seine Selbststruktur.⁴⁰⁷

Die Form der nonverbalen Kommunikation mit der die Mutter den Druck des >sei so, wie ich dich sehen will< übermittelt, ist die gleiche Form, mit welcher der Patient dem Analytiker nonverbal seine Beziehungserfahrung mitteilt, und die damit den gleichen Druck auf den Analytiker ausübt, wie es die Mutter auf das Kind getan hat. Es erklärt, warum der Patient sich in der Therapiesituation seinem Therapeuten gegenüber (unbewusst) gewaltsam verhält: Er agiert die Beziehung mit anderen Menschen, wie er es selbst gelernt und erfahren hat,⁴⁰⁸ und wie es im Sinne der dynamischen Gedächtnistheorie in seinen Körper eingeschrieben wurde, ein Verhalten, welches >Enactment< genannt wird.⁴⁰⁹

Die Entsprechungen der Wirkmechanismen der Drohung in der Kinosituation treten nun deutlich hervor:

Hübner beschreibt in dieser Herleitung des Wirkmechanismus für die projektive Identifizierung den gleichen Effekt, den ich in Bezug auf die Kinosituation als präsentative Symbolik erfasste. Es handelt sich um eine ästhetische Erfahrung in der Sprache des Unbewussten, die in der präsentativen Symbolik durch die Musik und die Bilder des Films die gleiche Grundlage haben wie die körpersprachlich nonverbale Kommunikation. Eine Kommunikation, die unser Sein und unser Selbsterleben nicht nur beeinflusst, sondern verwandelt:

„Wenn wir uns [auf die Atmosphäre] einlassen, haben wir, für einen Augenblick [...] ein Objektbeziehungsproblem: Ich-Pol und Objektpol, Innen und Außen sind nicht mehr unterschieden, wir sind ergriffen und haben noch nicht begriffen, wir werden verwandelt und können insofern unseren Selbstzustand nicht aufrecht erhalten.“⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Böhme, G.: Atmosphäre; Frankfurt a.M. 1995; S. 96; nach: Hübner: Jenseits der Worte; S. 331.

⁴⁰⁷ Vgl. Hübner: Jenseits der Worte; S. 329, 333.

⁴⁰⁸ Im Rahmen der klassischen Psychoanalyse ist das pathologische Enactment als Symptom einer Ich-Veränderung zu begreifen, welche nach Laplanche/Pontalis als >Verwurzelung gewohnter Reaktionsweisen< beschrieben werden können. Sie sind >morphologischen Läsionen des Organismus< vergleichbar, welche zu psychischen >Verrenkungen< und >Einschränkungen< führen (vgl. Laplanche; Pontalis: Vokabular, S. 216). „Das Symptom lässt sich als eine Modifikation des Ichs betrachten, ein Fremdkörper, ebenso wie auch Reaktionsbildungen das Ich verändern.“ (Ebd.; S. 216).

⁴⁰⁹ Weiß, Heinz: Projektive Identifizierung und Durcharbeiten in der Gegenübertragung; in: Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): Projektive Identifizierung. Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie; Stuttgart 2007; S.186.

⁴¹⁰ Vgl. Hübner: Jenseits der Worte; S. 331.

Erst durch den Zusammenschluss der Darbietungsformen (Bild, Musik und Narration) stellt sich die Atmosphäre des Films ein. In den Augenblicken der vom Betrachter empfundenen Homöostase hat der Film die Macht, in das Selbst des Rezipienten einzudringen, denn diesem fehlt durch die Verwandlung die reflexive Distanz, die dritte Position des inneren Beobachters, um das Material als äußeres Objekt erleben zu können.

M.E. kann ich daraus schließen, dass der Film *als Ganzes* die Sprache des Unbewussten spricht, wie sie der menschliche Andere auf nonverbaler Ebene vermittelt. Lediglich das vermittelnde Objekt ist ein anderes, denn der Film ist kein leibhafter Mensch, sondern ein die unbewusste Sprache sprechendes Medium. Als Medium ist der Film nicht in der Lage, eine wahrhaft empathische Resonanz zum Betrachter herzustellen und beinhaltet damit zwangsläufig immer ein *Moment der Gewalt*, welches der Abwehr der nicht hinreichend reflektiert reagierenden Mutter *gleichet*.

Die Atmosphäre des Films projiziert auf den Betrachter den machtvollen Druck, sich an- und einpassen zu müssen. Dies ist der wichtigste Aspekt, welcher mich zu der Ansicht führt, dass die projektive Identifizierung der Begriff ist, welcher diese Aspekte der Beziehung des Films zum Betrachter am prägnantesten beschreibt.

Ehe ich fortfahre, muss ich erneut einer Zwischenfrage Platz einräumen:

Vielleicht erscheint es verwunderlich, dass ich den Prozess als Projektion des Films auf den Betrachter und nicht als Projektion des Betrachters auf den Film konstruiert habe. Muss nicht der Betrachter den aktiven Part einnehmen, ist er es nicht, wenn überhaupt jemand, der Eigenanteile in den Filminhalt projiziert? Es scheint eine begriffliche Absurdität zu sein, von der scheinbar vitalen Aktivität eines Mediums zu sprechen.

M.E. ist es jedoch keine Absurdität, sondern eine Besonderheit der Kinosituation. Identifikationen, Projektionen und in ihrer Folge möglicherweise sogar projektive Identifizierungen des Betrachters mit den dargestellten Filmfiguren sind Mechanismen, welche selbstverständlich von hoher Bedeutung sind. Es ist jedoch vor allem die Ebene der handelnden Figuren, welche ganz eigene Beziehungen erwecken und spezielle Beziehungserfahrungen des Betrachters aktualisieren. Aus meiner Perspektive – darin folge ich Christian Metz – wäre es eine sekundäre Ebene.⁴¹¹

Auf der primären Ebene ist die Beziehung zwischen dem Film und dem Betrachter durch die spezifische Art und Weise der Präsentation der Filminhalte und durch Anforderungen des Kinosettings geprägt. Auf dieser Ebene spricht der Film nicht direkt zu dem Betrachter,

⁴¹¹ Vgl. Metz: Signifikant; S. 55.

sondern kommuniziert, ebenso wie der projektiv identifizierende Patient, auf einer unbewussten, archaischen Ebene. Die hinter den Bildern stehende abstrakte Botschaft des Films ist das Resultat der präsentativen Symbolik, eine Botschaft, die ähnlich dem projektiv identifizierenden Patienten als Enactment der Symbolisierungsstörung den Rezipienten erreicht, denn auch der Film ist nicht in der Lage, die vom Rezipienten ausgehenden Affekte tatsächlich wahrzunehmen, sie aufzunehmen und zu transformieren. Das, was er scheinbar transformiert, sind nur die Affekte, die der Film selbst produziert, welche zwar auch aus den aktivierten individuellen Erinnerungen des Betrachters stammen, die jedoch nur selektiv vom Film gespiegelt werden können. Der geschichtenerzählende Film ist gerade nicht die (idealisierte) Großmutter, welche die Furcht in den Augen der Kinder wahrnimmt und sie fürsorgend in den Arm nimmt.

Der Film erhält damit eine einzigartige Wirkmacht und daher ist es nicht absurd, von der Aktivität des Mediums zu sprechen, um sprachlich die Ebene der vom Medium ausgehenden Gewalt auf und über den Betrachter zu erfassen.

Aus dieser Perspektive scheinen die Prozesse des Eindringens und der gewaltsamen Bemächtigung des Rezipienten durch projektive Identifizierungen *von Seiten des Films* Bedeutung zu gewinnen.

Ich werde die Auswirkungen und Prozesse der projektiven Identifizierung in der Situation zwischen Analytiker und Analysand in den für meinen Betrachtungsgegenstand relevanten Details anhand eines einfachen Modells erläutern, um sie danach auf die Kinosituation zu übertragen.

11.3. Ein mehrphasiges Modell der projektiven Identifizierung

Heinz Weiß bezieht sich in seinen Ausführungen auf ein unveröffentlichtes Fragment Melanie Kleins zur projektiven Identifizierung, in welcher sie die Frage stellt, ob Projektion und projektive Identifizierung identisch seien.⁴¹²

Sie trifft folgende Unterscheidung: Die Projektion ist eine *Zuschreibung* von etwas, was das Subjekt nicht sein oder haben will, während das Subjekt in der projektiven Identifizierung etwas konkret in den Anderen *hineinlegt*. Zunächst könnte diese sehr feine Unterscheidung für unnötig gehalten werden,⁴¹³ aber Klein scheint damit eine unterschiedliche psychische

⁴¹² Vgl. Melanie Klein Archive: D 19; Mikrofilmbild Nr. 802; nach: Bott Spillius, Elizabeth: Projektive Identifizierung: Zurück in die Zukunft; in: Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): Projektive Identifizierung: Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie; Stuttgart 2007; S. 146; nach Weiß: Durcharbeiten; S. 179.

⁴¹³ Tatsächlich wird eine derartige Differenzierung von den meisten Nachfolgern Kleins nicht für notwendig erachtet (vgl. Weiß: Durcharbeiten, S. 179-180) und ist daher durchaus diskussionswürdig. Die Darstellung der

Tiefe des Wirkmechanismus zu erfassen, nach denen die projektive Identifizierung eine tiefere psychische Ebene betrifft als die Projektion. Damit gehören beide Prozesse untrennbar zum gleichen Mechanismus und können sich häufig gleichzeitig ereignen.⁴¹⁴ Ausgehend von diesen Ausführungen Kleins und unter Berücksichtigung der Ausführungen diverser Nachfolger Kleins kommt Weiß zu einem graduell abgestuften mehrphasigen Modell der projektiven Identifizierung, welches gerade für die Kinosituation und die Pendelbewegung des Betrachters zwischen der Homöostase mit dem Film und einer distanzierten Haltung zu dem Film sehr geeignet erscheint.

Ich werde den Prozess nun schrittweise und in den für die Kinosituation relevanten Aspekten zusammengefasst darstellen. Hierbei folge ich *inhaltlich* streng der Darstellung von Heinz Weiß.⁴¹⁵ Ich ersetze jedoch den Begriff >Analytiker< mit >Empfänger< und >Patient< mit >Sender<, denn der Analytiker ist der Empfänger der Projektion, welcher sich vergleichbar mit dem Filmbetrachter den suggestiven Eindrücken des Senders öffnet und ihm seine bewusste und unbewusste Aufmerksamkeit schenkt. Der Patient hingegen ist der Sender, welcher vergleichbar mit dem Film durch seine Projektionen definitionsgetreu >etwas in den Empfänger hineinlegt<.

Indem ich diese neutralen technischen Termini einsetze, wird die Übertragbarkeit des mehrphasigen Modells der projektiven Identifizierung auf die Kinosituation schon in der Darstellung deutlich und muss von mir lediglich noch durch Besonderheiten der filmischen Rezeptionssituation ergänzt werden, welche ich, soweit sie mir für die Vergleichbarkeit erforderlich erscheinen, abgesetzt den einzelnen Phasen anfüge. Eine detaillierte Erfassung der Auswirkungen der Projektionen auf den Betrachter soll jedoch erst nach der Erläuterung der Wirkmechanismen der Introjektionen erfolgen.

1. Phase: Anheftung

In der ersten Phase muss die Zuschreibung des Senders den Empfänger erreichen. Die Anheftungsstelle der Zuschreibung nennt Weiß den Rezeptor an der Oberfläche des Selbst, welcher aufgrund kleiner Eigenschaften (Äußerlichkeiten, Handlungen, Charakteristika) der

projektiven Identifizierung als schrittweisen, graduell abgestuften Prozess ermöglicht jedoch eine detaillierte Erfassung des Mechanismus gerade durch die Darstellung der einzelnen Stufen und vermittelt m. E. eine überzeugende und hervorragend einfache Möglichkeit die komplexen Wirkmechanismen in ihren Einzelheiten zu betrachten. Auch wenn die projektive Identifizierung in actu keinen einzelnen Phasen entsprechen würde, sondern Prozesse erfasst, die komplex und gleichzeitig ablaufen, ist das Modell von Weiß zum Verständnis des Problems und als Gedankenhilfe m.E. eine ausgezeichnete Veranschaulichung.

⁴¹⁴ Vgl. Weiß: Durcharbeiten; S. 180.

⁴¹⁵ Vgl. ebd.; S. 185-193.

Projektion entsprechen muss. Die Situation beinhaltet damit für den Empfänger von vornherein mehr als lediglich eine neutrale Aufnahmebereitschaft des Inhaltes. Der Empfänger ist jedoch, obwohl Teile seines Selbst betroffen sind, noch nicht dauerhaft affiziert. Dieser erste Schritt unterscheidet sich nicht von der Projektion.⁴¹⁶

Wenn es keine Anheftungsstelle gibt, kann der Empfänger keinen ausreichenden emotionalen Kontakt mit dem Sender aufbauen oder die Verbindung ist von vornherein zu stark, so dass die Projektion wie eine natürliche, realitätsgerechte Wahrnehmung des Empfängers wirkt. Dem Empfänger fällt es schwer, hinter dem, was scheinbar seine eigene Realität ist, eine Projektion des Senders zu erkennen.⁴¹⁷

Besonderheiten der Kinosituation:

Der Film kann nicht gezielt auf Äußerlichkeiten, Eigenschaften u.ä. des individuellen Betrachters reagieren. In der Ausrichtung des Films auf ein breites Publikum wird dieser Effekt m.E. jedoch durch Schablonen erreicht, welche möglichst allgemeine Elemente enthalten und so die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass der Betrachter passende eigene Eigenschaften im Film auffinden kann. Derartige Schablonen habe ich bereits in Kapitel 8 als Grobstrukturen der Filmhandlung beschrieben, welche mittels Cues und individuell füllbarer *Leerstellen* zu einem Verstehen und emotionalen Mitfühlen führen.

Auf diese Art wahrgenommene Filminhalte wirken wie realitätsgerechte Wahrnehmungen und der Betrachter ist nicht mehr in der Lage, in dem was scheinbar (und in Teilen tatsächlich) seine eigene Realität ist, zugleich die Projektionen des Films zu erkennen.

2. Phase: Eindringen der Projektion in das Innere des Betrachters

Die Projektion dringt, wenn sie intensiv genug ist und der Empfänger sie aufnehmen will, in das Innere des Empfängers ein, löst Gedanken, Gefühle und vielleicht eine Handlungsbereitschaft aus. Unter dem Einfluss der Projektion in seinem Inneren wird die Fähigkeit des

⁴¹⁶ Vgl. ebd.; S. 185-186.

⁴¹⁷ Vgl. ebd.; S. 187. Es ist anzumerken, dass sich hier zwangsläufig die Positionen von projektiver und introjektiver Identifizierung vermischen. Diese Tatsache ist unvermeidbar, da eine ständige Wechselwirkung beider Prozesse anzunehmen ist (vgl. Schoenhals Hart, Helen: Zur Begriffsverwirrung bei der projektiven und introjektiven Identifizierung; in: Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): Projektive Identifizierung: Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie; Stuttgart 2007; S. 159). Es ist zugleich Kennzeichen der Begriffsverwirrung, die tatsächlich zwischen den Positionen herrscht (vgl. Schoenhals Hart: Begriffsverwirrung; S. 165). Durch meine noch folgende Darstellung der introjektiven Identifizierung werde ich in den späteren Teilen für mehr Klarheit sorgen können, derzeit muss diese Unschärfe jedoch hingenommen werden.

Empfängers zur distanzierten Beobachtung beeinträchtigt, so dass die Übertragung des Senders nur noch aus der Position der Gegenübertragung⁴¹⁸ gedeutet werden kann.⁴¹⁹

Das Eindringen der Projektion ist bis zu einem gewissen Grad erforderlich, damit der Empfänger die nonverbal mitgeteilten Elemente des Senders *verstehen* kann. Hat der Empfänger eine innere Bereitschaft der Abwehr der Projektion, da sie z.B. in ihm Angst auslöst, wird der Sender nicht akzeptiert.⁴²⁰

Besonderheiten der Kinosituation im Bereich der zweiten Phase:

Die Position der Gegenübertragung als bewusste, reflektierte Wahrnehmung eigener Gedanken und Gefühle wird durch die serientachistoskopischen Eigenschaften des Films erschwert oder verunmöglicht, zurück bleibt nur das aktivierte Gefühl. Die Fähigkeit zur distanzierten Beobachtung wird durch die Emotionen des Betrachters beeinträchtigt, zudem ist der Betrachter nicht analytisch geschult und noch weniger als ein Analytiker dazu in der Lage, das Eindringen einer Projektion zu bemerken.

Die Affektaktivierung ist im Kinosetting beabsichtigt, das (analytische) Nachdenken über die eigene Gegenübertragungsreaktion jedoch sogar technisch (tachistoskopisch) gehemmt, denn es würde zu einer Distanzierung vom Filminhalt führen.

Das bedeutet, die einzige Reflexionsmöglichkeit, die Weiß in dieser Phase als Deutung des eingedrungenen projizierten Materials aus der Position der Gegenübertragung benennt, ist schon in der zweiten Phase für den Filmbetrachter sehr schwer zu erreichen.

3. Phase: Verbindung der Projektion mit einem inneren Objekt des Empfängers

Die eingedrungene Projektion neigt dazu, sich mit inneren Objekten des Empfängers zu verbinden. Wie der Empfänger mit dieser Form der projektiven Identifizierung umzugehen in der Lage ist, hängt von seiner Fähigkeit ab, mit seinen eigenen infantilen Erfahrungen in Kontakt zu bleiben, die Projektionen aufzunehmen und vor allem eine dritte beobachtende und interpretierende Position beizubehalten.⁴²¹

⁴¹⁸ Die Gegenübertragung bezeichnet die emotionale Reaktion des Analytikers auf den Patienten. Elizabeth Bott Spillius differenziert den Begriff der Gegenübertragung in zwei unterschiedliche Perspektiven: Einerseits wird damit die pathologische Reaktion des Analytikers auf den Patienten beschrieben (z.B. bei Freud und Klein), andererseits kann er zur Beschreibung der inneren Beobachtung der emotionalen Reaktionen des Analytikers dienen und damit als Informationsquelle über den Patienten genutzt werden (vgl. Bott Spillius: Zurück in die Zukunft; S. 137).

⁴¹⁹ Vgl. Weiß: Durcharbeiten; S. 188.

⁴²⁰ Vgl. ebd.; S. 189.

⁴²¹ Vgl. ebd.; S. 190-191.

Wenn die Projektion sich nicht mit inneren Objekten des Empfängers verbinden kann, muss die Ursache wieder in bestehenden möglicherweise unintegrierten Ängsten des Empfängers gesucht werden. Die Projektion wird dann im Inneren etwas Fremdes bleiben oder sie kann möglicherweise Furcht vor Überwältigung des Selbst hervorrufen. Diese Furcht löst sie aus, wenn der projizierte Inhalt, der nun *im* Empfänger erlebt wird, zu mächtig zu sein scheint und nicht zu distanzieren ist. Da die Verbindung zwischen dem projizierten Teil des Senders und dem Inneren des Empfängers in dieser Phase mehr als eng wird, kann der Empfänger aufgrund entstehender Furcht vor einer Überschwemmung seines Selbst durch die Projektion den Wunsch verspüren, sie >loszuwerden<.⁴²²

Besonderheiten der Kinosituation im Bereich der dritten Phase:

Auf der Ebene der Filminhalte ähnelt die Verbindung der projizierten Elemente mit inneren Objekten des Empfängers den Mechanismen der Erinnerung und Wahrnehmung, welche ich in den Kapiteln sieben und acht bereits ausführlich dargestellt habe: Sie können nicht mehr über die Realitätsprüfung als tatsächlich äußere Objekte wahrgenommen werden und gehen (möglicherweise) in die Selbststruktur des Betrachters ein.

4. Phase: Transformation der Projektion

Der Empfänger hat nun die aktive Aufgabe, die eingedrungene Projektion von seinen eigenen, ähnlichen Anteilen zu trennen. Dies funktioniert über seinen inneren Erfahrungsabgleich und wird umso schwerer, je problembehafteter und unbearbeiteter die eigenen Elemente für ihn selbst sind.⁴²³

Wenn die Projektion nicht übersetzt werden kann, verharrt sie als >bizarres Objekt< in Form eines scheinbar konkreten Gedankens oder als Fremdkörper in der Psyche des Empfängers. Geht sie hingegen eine >dauerhafte Legierung< mit einem inneren Objekt ein, entsteht ein Druck auf Seiten des Empfängers, welcher versucht sie (unbewusst) wieder loszuwerden. Dies ist die klassische >Gegenübertragungsneurose<, welche durch Abwehrmaßnahmen, Ausagieren und defensive Reprojektionen in Handlungen bzw. der Bereitschaft des Empfängers zu einer beeinflussten Rollenübernahme gekennzeichnet sind. Die letzte Möglichkeit einer nicht gelingenden Transformation ist eine Entsprechung der projektiven

⁴²² Vgl. Weiß: Durcharbeiten; S. 190-191.

⁴²³ Vgl. ebd.; S. 192.

Identifizierung des Senders durch den Empfänger, die >projektive Gegenidentifikation< oder auch >Aktualisierung< der Objektbeziehung.⁴²⁴

Besonderheiten der Kinosituation im Bereich der vierten Phase:

Ein Analytiker hat durch seine therapeutische Aufgabe und die angewandte Methode den expliziten Auftrag, die schwierige Transformationsarbeit zu leisten. Der Filmbetrachter hingegen kann mit den Filminhalten umgehen, wie es ihm beliebt. Ob er bereit ist, über die Inhalte nachzudenken und sie sich in ihren Auswirkungen auf sich selbst bewusst zu machen, hängt von seinen natürlich entwickelten reflexiven Möglichkeiten und seiner Umgebung ab, welche mittels Diskussionen Anreize und Hilfe schaffen kann, um die Transformationsarbeit leisten zu können.

Die zwei verbleibenden Phasen des Modells der projektiven Identifizierung von Weiß sind für das Kinosetting nicht von Belang, da sie die therapeutische Behandlung des projizierenden Patienten betreffen.

Heinz Weiß beschreibt in seinem mehrphasigen Modell der projektiven Identifizierung sehr anschaulich, wie eine eingehende Projektion zu einer untrennbar mit dem Empfänger verwobenen Einbindung der äußeren Objekte in die Selbststruktur führt. Der Film ist damit im übertragenen Sinn ein Medium, welches der eingangs formulierten Definition Melanie Kleins zur projektiven Identifizierung folgend, dem Rezipienten keinen Eigenschaften *zuschreibt*, sondern sie konkret in ihn *hineinlegt*.

Für die pathologischen Auswirkungen ist bezüglich der Projektionen deren Qualität (man könnte auch formulieren: Aggressivität) aufgrund der Atmosphäre des spezifischen Settings und auf der Seite des Empfängers die sich ergebenden oder bestehenden Anheftungsstellen sowie die Stabilität seiner psychischen Struktur ausschlaggebend. Heinz Weiß macht zwar verschiedene Vorschläge für die Auswirkungen projizierter Elemente auf Seiten des Empfängers (z.B. hinsichtlich beschriebener Gegenübertragungsreaktionen), sagt jedoch zugleich, dass diese Prozesse noch nicht hinreichend untersucht wurden.⁴²⁵

Thomas Plänters hat sich jedoch auf die im Empfänger ablaufenden Prozesse konzentriert. Um seine Erkenntnisse darstellen zu können, wende ich mich nun der introjektiven Identifizierung zu.

⁴²⁴ Vgl. ebd.; S. 192-193.

⁴²⁵ Vgl. Weiß: Durcharbeiten; S. 192.

11.4. Die introjektive Identifizierung

Ich habe die projektive Identifizierung nach Heinz Weiß aus Sicht des Analytikers als dem Empfänger der Projektion des Analysanden beschrieben. Daher finden sich in meiner Darstellung der projektiven Identifizierung bereits Elemente der introjektiven Identifizierung, denn es besteht eine ständige Wechselwirkung zwischen den Prozessen.⁴²⁶

Die introjektive Identifizierung ist grundlegend zunächst als eine Introjektion zu erfassen,⁴²⁷ bei der das Subjekt „[...] in seinen Phantasien Objekte und diesen Objekten inhärente Qualitäten von >außen< nach >innen< gelangen lässt.“⁴²⁸

Dieses von-außen-nach-innen-gelangen ist ein Prozess, welcher anderen psychischen Mechanismen gleichfalls eigen ist, bei der Introjektion wird jedoch der konkrete Aspekt des Einverleibens betont, welcher eng an die Körpergrenzen gebunden ist: „>...das will ich essen oder will es ausspucken, und in weitergehender Übertragung: Das will ich in mich einführen und das aus mir ausschließen.<“⁴²⁹ Derartige orale Einverleibungen sind primitive Formen der Identifizierung, sie können nach Thomas Plänkers jedoch besser mit dem Begriff der Introjektion erfasst werden.⁴³⁰

Um die Reaktionen des Betrachters auf die vom Film ausgehenden Projektionen detaillierter und ergänzend zu erfassen, eignet sich m.E. gerade Plänkers Darstellung der introjektiven Identifizierung hervorragend, denn er beschreibt die pathologische introjektive Identifizierung als mögliche Reaktion auf den Empfang von Projektionen.⁴³¹

⁴²⁶ Vgl. Schoenhals Hart: Begriffsverwirrung, S. 159. Anmerkung: Die Annahme ständiger Wechselwirkungen zwischen den Prozessen ist nicht unumstritten, denn in der Theorie der projektiven Identifizierung nach M. Klein herrscht eine starke Begriffsverwirrung. Die Verwendung der Begriffe projektive Identifizierung und introjektive Identifizierung ist in der Literatur sehr unterschiedlich. Entweder schließt die introjektive Identifizierung die projektive Identifizierung aus oder ergänzt sie sogar. Der Begriff der projektiven Identifizierung kann auch als Oberbegriff die verschiedenen Prozesse umfassen (vgl. Plänkers, Tomas: Die Invasion des Ichs. Über intrusive introjektive Identifizierung; in Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): Projektive Identifizierung: Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie; Stuttgart 2007; S. 125). Ich werde in meinen Ausführungen der Annahme Plänkers und Schoenhals Hart folgen, welche offenbar von der Definition der Wechselwirkung der introjektiven und projektiven Identifizierung ausgehen.

⁴²⁷ Vgl. Plänkers: Invasion des Ichs; S. 110.

⁴²⁸ Laplanche, Pontalis: Vokabular; S. 235.

⁴²⁹ Freud, Sigmund: Die Verneinung; G.W. Bd. 14; o. O. 1925; S. 13; nach Plänkers: Invasion des Ich; S. 110.

⁴³⁰ Vgl. Plänkers: Invasion des Ich; S. 110. Anmerkung: Es gibt zwischen den verschiedenen psychoanalytischen Schulrichtungen keine allgemeingültige begriffliche Differenzierung zwischen primitiver oder pathologischer Identifikation und verschiedenen Auffassungen der Introjektion, da die Begriffe sich überschneiden und lediglich unterschiedlich genutzt werden. „Man kann Kleins projektive Identifizierung [und damit m. E. auch die introjektive Identifizierung] sowohl mit Ferenczis ursprünglicher Definition 1909 der Introjektion als einer neurotischen Abwehr vergleichen, als auch mit Freuds Darstellung der pathologischen Identifizierung in >Trauer und Melancholie< 1917“ (Schoenhals Hart: Begriffsverwirrung; S. 166). Der Vorteil ist m.E. die Möglichkeit der gegenseitigen Ergänzung.

⁴³¹ Vgl. Plänkers: Invasion des Ich; S. 114.

11.4.1. Die pathologische introjektive Identifizierung nach Thomas Plänkers

Zunächst kann die introjektive Identifizierung in zwei Formen unterteilt werden. In der normalen Form ist der Introjizierende noch in der Lage, eine Trennung von Selbst und Objekt durchzuführen.⁴³² Die Identität des Subjekts, das Gefühl, wer man ist,⁴³³ ist daher von dem introjizierten Objekt noch nicht vollständig bestimmt, das eingedrungene Objekt tritt lediglich in eine Beziehung zum Ich im Inneren der psychischen Struktur. So kann beispielsweise der Analytiker im Rahmen der normalen introjektiven Identifizierung wahrnehmen, was der Patient in ihn hineinverlegen möchte und wird in seinem Ich-Zustand zwar berührt, aber nicht vollkommen bestimmt.⁴³⁴

Das Gleiche gilt m.E. für den Filmrezipienten im Rahmen eines sich öffnenden, aber distanzierten und differenzierten Umgangs mit dem Film.

In der pathologischen Form der introjektiven Identifizierung ist diese Trennung nicht mehr möglich. Sie verändert daher das Ich, statt lediglich die inneren Objektbeziehungen zu beeinflussen, und erhält damit einen verstärkt aggressiven Charakter. In der Konsequenz der pathologischen introjektiven Identifizierung werden auch die gesunden inneren Objektbeziehungen zwischen dem Ich und Über-Ich verunmöglicht, da die Ichidentität⁴³⁵ nicht mehr die gleiche ist. Wenn äußere Einwirkungen die Ichidentität des Subjekts beeinflussen und verändern, sind die Folgen pathologischer introjektiven Identifizierungen annähernd unbegrenzt und sehr vielfältig,⁴³⁶ eine allgemeine Darstellung müsste daher sehr umfassend sein und würde den Rahmen meiner Arbeit überschreiten. Um hier weiterzukommen, kann ich mich jedoch auf den Mechanismus der pathologischen Form der introjektiven Identifizierung beziehen, welcher wiederum in zwei Formen unterteilt werden kann:

1. In der ersten Variante wird sie *passiv* als Empfang einer projektiven Identifizierung erlebt.
2. In der zweiten Variante werden äußere Objekte vom Subjekt *aktiv eingezo-*⁴³⁷

⁴³² Die Annahme der Existenz einer normalen introjektiven Identifizierung ist m.E. bei genauer Betrachtung aufgrund einer von Plänkers selbst getroffenen Unterscheidung zur Identifizierung und introjektiver Identifizierung nicht überzeugend, da die introjektive Identifizierung voraussetzen scheint, dass im Gegensatz zur Identifikation (und Introjektion) eine Unterscheidung zwischen dem eingedrungenen Objekt und dem Ich gerade *nicht* mehr stattfinden kann (vgl. Plänkers: Invasion des Ich; S. 110-111). Dennoch helfen seine Überlegungen weiter, denn dies ist der Aspekt, um den es mir geht: Die Übergänge von Introjektion und introjektive Identifizierung sind fließend und überschneiden sich mit pathologischen Identifizierungen (vgl. Schoenhals Hart: Begriffsverwirrung; S. 157). Sie sind m.E. als sich graduell vertiefende Prozesse zu verstehen.

⁴³³ „Identität: [...] subjektiv das Gefühl, wer man ist“ (Brockhaus Psychologie; S. 260).

⁴³⁴ Vgl. Plänkers: Invasion des Ich; S. 111, 113.

⁴³⁵ Ichidentität: „[...] die subjektive Einschätzung einer Person von sich Selbst (→ Selbstbild)“ (Brockhaus Psychologie; S. 258).

⁴³⁶ Vgl. Plänkers: Invasion des Ich; S. 111.

⁴³⁷ Vgl. ebd.; S. 114.

Beiden gemeinsam ist ein *aggressives* Eindringen äußerer Objekte, welche in ihren Auswirkung davon abhängen, ob der Empfänger der Introjektion die Grenzen seines Selbst bewahren kann oder ob die Selbstgrenzen nicht stabil genug sind und entsprechende Folgen für die Ichidentität eintreten.⁴³⁸ Sowohl in der passiven (als Adressat einer projektiven Identifizierung), als auch in der aktiven (gierig hereinziehenden) pathologischen Form der introjektiven Identifizierung kann das *Ich* keine innere Stellungnahme gegenüber dem gewaltsamen Introjekt mehr beziehen denn: „Das Ich öffnet bildlich gesprochen dem intrusiven Objekt die Tür, mit der Folge, dass sich seine Identität schlagartig ändert.“⁴³⁹

Plänkers betont damit eine Auswirkung der pathologischen introjektiven Identifizierung: Die Änderung des Selbstzustandes und der Identität des Subjekts, welche alle weiteren möglichen Auswirkungen impliziert.

Zur Verdeutlichung der aktiven pathologischen introjektiven Identifizierung beschreibt Plänkers das Beispiel des Patienten Liam, welcher erfährt, dass seine Analytikerin die Analyse unterbrechen muss. Diese Vorstellung ist für den Patienten unerträglich, daher wird die Analytikerin für ihn ein schlechtes, böses Objekt, welches er jedoch >gierig introjiziert<, um eine unerträgliche Abhängigkeit zu vermeiden. So findet eine Ich-Veränderung statt, innerhalb welcher der Patient ein arrogantes, omnipotentes Verhalten übernimmt.⁴⁴⁰

Dieses arrogante und omnipotente Verhalten ist m.E. ursprünglich eine Zuschreibung des Patienten in Richtung seiner Analytikerin, welche die Macht hat, seine Analyse zu unterbrechen und sich aus dessen Perspektive arrogant anmaßt, dies trotz seiner eigentlich bestehenden Abhängigkeit zu tun. Um nicht von ihrer Macht zerstört zu werden, zieht der Patient in seiner unbewussten Phantasie die grausam erscheinende Analytikerin als eine Form der Abwehr⁴⁴¹ aktiv ein und wandelt seine Ichidentität, um die Trennung zu ertragen. So introjiziert er sich den „bösen“ Anteil der Analytikerin, wird selbst grausam, arrogant und omnipotent und kann daher auf der psychischen Ebene nicht mehr von ihr verlassen werden.⁴⁴²

⁴³⁸ Vgl. Plänkers: Invasion des Ich; S. 112.

⁴³⁹ Ebd.; S. 116.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd.; S. 114.

⁴⁴¹ Plänkers selbst nennt den Begriff der Abwehr nicht explizit. Er schildert jedoch zwei Beispiele der aktiven pathologischen introjektiven Identifizierung, in welchen er die zugrunde liegenden Situationen als >unerträgliche Erfahrung<, >bedrohlich< und durch >aktivierte Konflikthaftigkeit< beschreibt (vgl. ebd.; S. 114-116). M.E. führt er die Handlungsmotivation der Abwehr damit als Situationsvoraussetzung für die aktive Variante der introjektiven Identifizierung ein.

⁴⁴² Dieses Beispiel verdeutlicht m.E. nicht nur den Mechanismus des aktiven Einziehens von (Teil)Objekten in der pathologischen introjektiven Identifizierung, sondern auch die introjektiven und projektiven Identifizierungen als Prozesse der Gleichzeitigkeit und Wechselwirkung.

Bezogen auf den Film bedeutet das:

Plänkers betrachtet passive pathologische introjektive Identifizierungen als eine Folge eindringender Projektionen. Da der Film durch sein Setting und die Art der unbewussten Kommunikation eine Atmosphäre bietet, welche Projektionen in einer machtvollen Form, vergleichbar mit der projektiven Identifikation eines realen Gegenübers, zu dem sich öffnenden Betrachter aussendet, ist damit der *Nährboden* für passive pathologische Introjektionen des Filminhaltes des Rezipienten gegeben.

Die aktive Form der pathologischen Introjektion, das gierige Hereinziehen eines Objektes oder Inhaltes benötigt (erweitert) eine unbewusst wahrnehmbare bedrohliche Ursache.

Die Kinosituation schafft gerade in der durch alle Effekte und psychisch wirkenden Mechanismen provozierten Homöostase eine solche Bedrohung, da hier durch die Verschmelzung zwischen Ich-Pol und Objektpol der Verlust der normalen Ichidentität droht. Die Homöostase mit dem Film enthält damit nicht nur den faszinierenden, magischen Moment des Wiederfindens innerer Bilder im Außen und das Glücksgefühl des Nicht-Alleinseins, sondern zugleich eine Furcht einflößende Wirkung:

„Das Individuum muss ständig darauf bedacht sein, ein mehr oder weniger einheitliches Ich-, Selbst- oder Identitätsgefühl zu generieren und damit ein hinreichend gutes Bild von der Person, das deren Überleben ermöglicht, zu schaffen – unter allen Umständen, oft auch mit Hilfe von [...] Illusionsbildungen [...] und vielen anderen Manövern [...].“⁴⁴³

Dieses einheitliche Identitätsgefühl wird jedoch durch den Zustand der Homöostase bedroht, denn durch die atmosphärische Verwandlungserfahrung ist der Filmbetrachter temporär nicht er selbst, denn er erliegt dem Einfluss des Films.

Diese Bedrohung kann nur abgewendet werden, indem es dem Rezipienten gelingt, aktiv sein zu *wollen*, wie der Film es erfordert, denn die Möglichkeit der inneren Distanzierung ist *in* der Homöostase nicht mehr gegeben. Die im vierten Kapitel angesprochene Freude an der Situationsbeherrschung der Kinosituation durch den Betrachter erhält durch das überlebensnotwendige, gierige Einziehen der Filminhalte in der aktiven pathologischen introjektiven Identifizierung eine paradoxe identitätsverändernde Ausprägung durch die identitätsbewahrende Motivation.

⁴⁴³ Holderegger: Inszenierung; S. 149.

11.5. Die Projektionen des Films als Introjektionen des Betrachters

Durch die Verbindung von Weiß' mehrphasigem Modell der projektiven Identifizierung mit Plänkers' Ausführungen zu aktiven und passiven pathologischen introjektiven Identifizierungen ist die Kinosituation als eine Beziehungserfahrung zwischen Film und Betrachter anzusehen, in welcher der Film Projektionen mit der Wirkmacht projektiver Identifizierungen aussendet, welche der Filmbetrachter nicht nur passiv erlebt, sondern die er sogar aktiv introjiziert.

Um eine Zusammenfassung der Auswirkungen der Kinosituation auf den Betrachter zu gewährleisten, beschränke ich mich zum einen auf die *allgemeine* Situation, aus der heraus ich erneut fragen kann, was *jeder* Film durch die Gegebenheiten des Kinoseittings (und nicht durch den spezifischen Filminhalt) transportiert und zum anderen weiterhin auf den Zustand der Homöostase des Betrachters mit dem Film.

Ich werde im Folgenden die Möglichkeit des normalen und gesunden Umgangs mit Filmen, welche m.E. vor allem aus der distanzierten Haltung und den damit nicht (pathologisch) introjektiv eindringenden Inhalten resultieren, außer acht lassen; denn in der Darstellung des Extrems sind unter Berücksichtigung der Gewichtungen zwischen Homöostase und Distanzierung des Betrachters zum Film die graduellen Abstufungen des nicht-pathologischen Umgangs mit Filmen hinreichend abzuleiten.

Als Leitfaden der Auswirkungen einer derartigen Beziehungserfahrung zwischen Film und Betrachter dient mir die eingangs erwähnte allgemeine Beschreibung der Introjektion, welche eine nach dem Lustprinzip gesteuerte Motivation, lustvolle Elemente einzuverleiben oder Unlust hervorrufende Elemente auszuschließen, beinhaltet.⁴⁴⁴

11.5.1. Auswirkungen der projizierten Introjektionen auf den Betrachter

Heinz Weiß hat die im Empfänger der Projektionen auftretenden Gegenübertragungsreaktionen den verschiedenen Phasen zugeordnet. Sie sind m.E. aus der Perspektive von Lust und Unlust zu schematisieren und auf die Kinosituation zu übertragen:

Rufen die eindringenden Elemente Unlust hervor, müssen sie abgewehrt werden, wie es im Fall der fehlenden emotionalen Verbindung in der ersten Phase der eindringenden Projektion von vornherein geschieht. In den folgenden Phasen schlägt sich der Abwehrcharakter der Unlust in der fehlenden Integration und damit auch in der fehlenden Transformation der

⁴⁴⁴ Das Ausschließen im Sinne von >etwas auszuspuken< enthält dabei einen Abwehrcharakter und kann selbst wieder als Projektion in Erscheinung treten (vgl. Schoenhals Hart: Begriffsverwirrung; S. 156).

projizierten Elemente nieder. Sie lösen durch tieferes Eindringen und Verbinden mit den inneren Objekten des Betrachters Gegenübertragungsneurosen aus, und im Falle starker innerer Konflikte den Wunsch sie „loszuwerden“.

Sind die projizierten Elemente jedoch lustvoll erfahrbar und damit erwünscht, binden sie sich scheinbar natürlich in die Selbststruktur ein und sind nicht von der psychischen Realität des Filmrezipienten zu lösen. In der Folge verhält der Rezipient sich, wie der Filminhalt es projiziert, und agiert in Form einer passenden Rollenübernahme.

Diesen beiden Varianten der Auswirkungen projektiver und introjektiver Identifizierungen kann m.E. mit den Überlegungen des eingangs zitierten Wulf Hübner noch eine verbindende Komponente hinzugefügt werden. Denn unabhängig davon, ob die Projektionen des Films Lust oder Unlust auslösen, ist der Kontakt des teilweise regredierte Rezipienten zum Film geprägt durch gewaltsam eindringende Momente.

Eine solche Beziehungserfahrung löst in der fehlabgestimmten Dyade zwischen den Bezugspersonen und dem Kind laut Hübner eine >Symbolisierungsstörung< aus, wie ich bereits beschrieben habe:

Das Kind kann die *Transformation* der eigenen Affekte in einer fehlabgestimmten Dyade nicht hinreichend erlernen, so dass die Förderung und Unterstützung des sich entwickelnden Selbst des Kindes erschwert oder verunmöglicht wird.

Dem Kind fällt es im weiteren Leben schwer, seinen Selbstzustand zu verbalisieren, so dass eine Auswirkung dieser traumatisierenden Situation als >Symbolisierungsstörung< wiederzufinden ist.⁴⁴⁵

Der Filmrezipient ist kein Kind mehr, aber Teile seines Selbst sind regredierte und damit einer kindlichen Entwicklungsstufe vergleichbar. Der Film wirkt sich auf den Betrachter aus, wie es die nicht hinreichend guten Eltern tun: Er vermittelt keine reflexive Distanz, sondern legt etwas aktiv in den Betrachter hinein.

Erschwert damit nicht auch der Film die Autonomie des Selbst des Rezipienten?

Verlernt damit nicht auch der Rezipient, seinen Selbstzustand zu verbalisieren?

Ich denke, dass Filme

1. aufgrund des hochgradig den Betrachter beeinflussenden Settings im Kino,
2. aufgrund der durch die gehemmte Imagination verunmöglichten Verbindung der aktivierten Affekte mit den zugrunde liegenden Erinnerungen
3. und aufgrund der präsentativen Symbolik des Films, welche das Unbewusste des Betrachters anspricht und damit per Definition nicht verbalisierbar ist,

⁴⁴⁵ Siehe S. 129.

durchaus eine Qualität erhalten, welche zu Symbolisierungsstörungen führen können.

Damit würde der Filmrezipient als stärkste Auswirkung der eindringenden Projektionen und der durch die introjektiv verwandelten inneren Objektbeziehungen eine Schwächung seines Selbst erleiden und, mit der Transformation der Introjektionen überfordert, nicht in der Lage sein, seine Affekte mit seinen Erinnerungen zusammenzubringen, so dass er verlernt, seinen Selbstzustand zu begreifen und zu verbalisieren.

Ich gehe nicht davon aus, dass Filme bei nicht exzessiven Konsum derartige Auswirkungen haben. Dennoch ist die mögliche Wirkmacht des filmischen Settings in dieser Form beschreibbar und verstärkt sich m.E. bei ungünstigen sozialen und individuellen Einflüssen. Aus diesem Grund will ich die zugrunde liegenden Prozesse bezogen auf den Film detaillierter betrachten.

Obwohl der Mechanismus der projizierten Elemente auf ihrem Weg zur introjektiven Identifikation schematisch vereinfacht zu erfassen ist, stellt sich die bisher unbeantwortete Frage, was die Elemente des Films beinhalten, die projiziert werden. Diese Elemente können in zwei Ebenen unterteilt werden. Der Blick der Kamera und die Übernahme von Filmrollen und Handlungen, denn:

Der Betrachter identifiziert sich auf der primären Ebene mit der Kamera bzw. dem Projektor, so entsteht erst die Möglichkeit für die sekundäre Identifikation mit den handelnden Figuren.⁴⁴⁶

Für die folgenden Überlegungen werde ich Quellen nutzen, welche sich mit der Identifikation und nicht mit introjektiven und projektiven Identifizierungen der Filminhalte beschäftigen. Diese Möglichkeit besteht, da die Identifikation zwar eigentlich durch die Anverwandlung der Eigenschaften anderer definiert ist, sie aber laut Hediger bei Freud auch einen latent kannibalischen, einverleibenden Prozess beschreibt.⁴⁴⁷ M. Klein betont laut Schoenhals Hart diesen Aspekt in der projektiven und introjektiven Identifizierung⁴⁴⁸ und Plänklers setzt aus eben diesem Grund die primitive, kannibalische Form der Identifizierung mit der Introjektion gleich.⁴⁴⁹ Daher sind die zugrunde liegenden Überlegungen zu den Prozessen der Identifikation den Überlegungen zur projektiven und introjektiven Identifizierung vergleichbar und ich kann mich zu Recht auch im Rahmen meiner Überlegungen auf sie beziehen.

⁴⁴⁶ Vgl. Metz: Signifikant; S. 55.

⁴⁴⁷ Vgl. Hediger: Film als Tagesrest; S. 117.

⁴⁴⁸ Vgl. Schoenhals Hart: Begriffsverwirrung; S. 156-159.

⁴⁴⁹ Vgl. Plänklers: Invasion des Ich; S. 110.

11.5.2. Kineffekte der primären Ebene: Der Blick der Kamera wird zur Ichidentität

Auf einer Ebene hinter den Filminhalten hat jeder Film eine Eigenschaft die tatsächlich *immer* auch eine Eigenschaft des Betrachters ist und stellt damit eine natürliche Anheftungsstelle zum Eindringen von Projektionen dar. Es ist der Blick der Kamera.

„Der Zuschauers [sic!] als photomechanischer Cyborg: ich muss die Maschine werden bzw. mir den Projektor *einverleiben*, damit ich den Film sehen kann.“⁴⁵⁰ Der Aspekt der Einverleibung erinnert m.E. zurecht an die Prozesse der introjektiven Identifizierung. Doch was passiert mit dem introjizierten Projektor und damit zugleich mit der introjizierten Kamera im Betrachter?

Die allwissende, scheinbar omnipotente Kamera zeigt den Film aus einer dritten Perspektive, der Perspektive des nicht erscheinenden Erzählers.⁴⁵¹ Sie wechselt ständig zwischen den Perspektiven verschiedener einzelner handelnder Personen und einer die ganzen Szenen überblickenden Ansicht. Der >Fluchtpunkt< als Zentrum der Wahrnehmungslinien dieser Perspektive ist der Zuschauer „als eine allmächtige Position wie die von Gott selbst.“⁴⁵² Obwohl die Kamera im Film nicht vorhanden ist, wird sie durch den Projektor repräsentiert, welcher hinter dem Kopf des Rezipienten aufgestellt ist, „genau an dem Ort, wo sich phantasmatisch die Quelle jeglichen Sehens befindet.“⁴⁵³ Der Betrachter folgt dem *Blick* der Kamera, als wäre es sein eigener Blick, als wäre sein eigener Kopf die Kamera und als wäre er über die Bewegungen seines Kopfes in der Lage, sich in den präsentierten Räumen umzuschauen.

Faktisch ist er es nicht, denn er ist *gezwungen* sich in der Reihenfolge in den präsentierten Räumen umzuschauen bzw. die Perspektive der handelnden Figur einzunehmen, welche die Kamera ihm vorgibt. Indem der Blick der Kamera jedoch der Blick des Betrachters wird, wird auch die durch den Film erzwungene Perspektive zur Perspektive des Betrachters.

Diese Eigenschaft *jedes* Films ist für den Betrachter nicht fühlbar existent und m.E. dennoch die hinterste Verbindungslinie für Gemeinsamkeiten und damit Anheftungsstellen des Betrachters an den Film. Die Perspektive der Kamera *ist* die Realität des Betrachters und damit ein unhinterfragbares, *projiziertes* und damit passiv introjektiv eindringendes Element jeder Filmwahrnehmung.

⁴⁵⁰ Hediger: Film als Tagesrest; S. 117 (Hervorhebung GMK).

⁴⁵¹ Vgl. Lebovici: Psychoanalyse und Kino; S. 168.

⁴⁵² Metz: Signifikant; S. 49.

⁴⁵³ Metz: Signifikant; S. 50.

Durch den dahinter stehenden Zwang, in dem nur die Perspektive der Kamera möglich ist, übt diese Form der Blicklenkung selbst wieder eine Form von Drohung aus. Wenn der Filmrezipient selbst seinen Blick (oder auch seine Gedanken?) lenkt, selbst seinen Kopf bewegt, oder die Leinwand nach Objekten absucht, die gerade nicht im Zentrum der Aufmerksamkeitsfokussierung stehen, verliert er den erzählerischen Faden der Narration, hat das Wichtige einen Moment lang nicht gesehen und verschwindet aus der Existenz innerhalb der Kameraperspektive. Diese Gewalt der erzwungenen Blickfolge wird m.E. zu einer inneren Not des Betrachters, welcher er sich jedoch gerne unterwirft, da ihm mit der *aktiven* introjektiven Identifizierung des Blicks der Kamera, mit der gierig eingezogenen Perspektivenübernahme die Omnipotenz der Kamera als >All-Sehendes<⁴⁵⁴ zur Verfügung steht.

Als Introjektion bestimmt dieser Aspekt der Kamera möglicherweise das (künftige) Verhältnis des Zuschauers zur Welt – denn er selbst wird durch die einverleibte allwissende Perspektivübernahme scheinbar omnipotent sehend.⁴⁵⁵

Doch wenn diese Einschreibung geschieht, kann ich zu Recht fragen, ob sich nur die von Metz angenommene omnipotente Betrachtungshaltung einschreibt, oder die Perspektive der Kamera noch mehr beinhaltet.

Die Kamera (bzw. der vermittelnde Projektor) ist eine Maschine, ein Gerät welches sieht, ohne Erbarmen zu haben, welches Ereignisse registriert und sie sogar heranzoomt, ohne von wahrnehmbaren Emotionen begleitet zu werden. *Wird die Erzählerperspektive im Gegensatz zur emotionsreich wahrnehmbar erzählenden „Großmutter“, als eine emotionslose Perspektive einverleibt, dann führt dies m.E. nicht nur zu einem >all-sehenden< Verhältnis des Zuschauers zur Welt, sondern zu einem detailliert, aber affektlos sehendem Betrachter.* Der Rezipient betrachtet im Extremfall die Toten auf der Leinwand ohne den Schrecken an sich heranzulassen und beobachtet daraus folgend die Geschehnisse (möglicherweise auch des täglichen Lebens) detailliert und scheinbar allwissend, ohne sie empathisch wahrzunehmen, denn die Kamera ist eine sehende Maschine, zu welcher der Betrachter selbst wird.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Vgl. Metz: Signifikant; S. 50.

⁴⁵⁵ Vgl. Metz: Signifikant; S. 50.

⁴⁵⁶ Das Element des emotionslos >All-Sehenden< findet sich in verschiedenen Filmen und Literaturbeispielen wieder. So wird der Staat in George Orwells Roman „1984“ durch alles kontrollierende unsichtbare *Kameras* repräsentiert. *Der Leser des Romans erfährt die Narration über die Gedanken des Hauptdarstellers, während der Filmrezipient auf der primären Ebene in der Verfilmung scheinbar selbst die Perspektive der Kameras und damit die Perspektive des totalitären Staates anstatt des Hauptdarstellers, übernimmt.* Ein perspektivisch elementarer Unterschied zwischen Film und Buch und m.E. ein faszinierendes Beispiel wie eine Verfilmung die Betrachterperspektive verändert. Wird die Aussage des Romans hierdurch verändert?

Ein weiteres aktuelles Beispiel findet sich im Roman und Film von J.R.R. Tolkien: „Der Herr der Ringe“, in welcher das Böse nur durch ein riesiges und (fast) all-sehendes Auge auftritt. Spiegelt sich in derartiger Literatur eine Erfahrung heutiger Menschen, nach der das All-Sehende Furcht einflößend emotionslos omnipräsent ist?

In diesem Aspekt ist die Wirklichkeit, wie fiktionale Filme sie vermitteln, zwar mehr-als-real, aber auf der hintersten Ebene dennoch nie berührend. Es werden zwar Affekte aktiviert, aber da der Betrachter keine Verbindung zwischen den aktivierten Affekten und ihm selbst zu schaffen in der Lage sein *kann* (ich erinnere hier an die tachistoskopisch produzierte Erinnerungshemmung und die Deckerinnerungen), bleibt er emotionslos.

So würde beispielsweise die Darstellung von Kriegen im besten Film einen Eindruck des geschehenen oder möglichen Grauens vermitteln, und dennoch zugleich den Eindruck der Möglichkeit einer wissenden, überschauenden Teilnahme am Krieg und des inneren Sieges über die bedrohlichen Ereignisse vermitteln, da der Betrachter das Grauen aus der Erzählerspektive wahrnimmt, gut strukturiert und letztlich aus Sicht der Kamera emotionslos präsentiert, denn „das filmische Bild [erhöht] den narzisstischen Wunsch nach Unverwundbarkeit, den kindlichen Glauben an die Allmacht der Wünsche.“⁴⁵⁷

Kann die dritte Perspektive, welche die Kamera einnimmt, durch eine ebenfalls dritte, selbstbeobachtende und interpretierende Perspektive des Betrachters distanziert werden, so dass sie nicht unreflektiert introjiziert wird?

Der Betrachter müsste in der Lage sein, sich den Blick der Kamera bewusst zu machen und damit seinen eigenen Blick auf das Filmgeschehen beobachten, obwohl er mit der Wahrnehmung des Filminhaltes bereits stark beschäftigt ist. Die Wahrscheinlichkeit, dass er hierzu (dauerhaft) in der Lage ist, ist m.E. gering.

Eine Chance der erfolgreichen Transformation des Blickes der Kamera besteht in der Erfassung des dramaturgischen Zieles der Blicklenkung, um sich der auf diese Art (nicht) hervorgerufenen Emotionen bewusst zu werden. Diese Ebene ist mit dem Wissen bzgl. wahrnehmungspsychologischer Effekte der Kameraperspektive möglicherweise verhältnismäßig einfach zu erreichen und stellt m.E. vielleicht dennoch nur einen Selbstbetrug dar, denn die All-Wissenheit perpetuiert sich durch die selbstreflexive Wahrnehmung der Erzählerspektive möglicherweise in erweiterter Omnipotenz: Wird die Kameraperspektive scheinbar durchschaut, wird der Betrachter der über der Kameraperspektive und damit über dem All-Sehenden stehende *beobachtende Beobachter* und schmeichelt sich selbst in seiner eigenen scheinbar über die Kamera hinaus erweiterten Allmacht.

Zeichnet sich hier eine Angst ab, die erst existiert, seit der Rezipient diese Betrachterposition seit mittlerweile hundert Jahren selbst erfährt?

⁴⁵⁷ Deprun: Identifikation; S. 175.

Dennoch kann Aufklärungsarbeit die Existenz der Erzähler- bzw. Kameraperspektive in das Bewusstsein der Filmrezipienten rufen und möglicherweise gerade hier zu einer besseren Reflexionsfähigkeit des Betrachters in Bezug auf das präsentierte Material führen.

An dieser Stelle bietet sich durch das im Gegensatz zum projizierenden, psychisch komplexen Patienten weniger komplexen Medium Film, welches einem auf dieser Ebene verhältnismäßig leicht durchschaubaren und relativ offen zutage tretenden Ziel folgt, möglicherweise tatsächlich ein Ansatz zur reflektierten Betrachtung.

11.5.3. Kineffekt der sekundären Ebene: Die Filmfigur wird zu Ichidentität

So wie der Blick des Betrachters auf der primären Ebene der Blick der Kamera ist, wird er auf der sekundären Ebene der Blick der handelnden Figuren.⁴⁵⁸ Auf dieser Ebene kann der Rezipient empathisch an den Handlungen der Filmfiguren teilnehmen.⁴⁵⁹

Eine Anteilnahme die, wenn ich den Ausführungen von Heinz Weiß zur projektiven Identifizierung folge, durch Ähnlichkeiten und Eigenschaften der handelnden Personen mit dem Betrachter provoziert wird, welche je nach Stärke der Anheftungsstelle in den Rezipienten eindringen und sich mit vorhandenen inneren Objekten verbinden.

Durch die passiven und aktiven introjektiven Identifikationen wird deutlich, dass Filmfiguren als konkrete, fassbare Elemente des Films Verleusterfahrungen, wie in dem angeführten Beispiel des Patienten Liam, unmöglich machen oder überdecken können. Der Betrachter nimmt die Figur *in* sich mit nach Hause und wandelt im Extremfall seine Ichidentität entsprechend um. Dieser Aspekt entspricht laut Schoenhals Hart der melancholischen Identifizierung Freuds, denn die Objektbeziehung wird durch die Identifizierung mit dem einverlebten Objekt abgelöst.⁴⁶⁰ Indem der Betrachter sich nicht einfach mit Filmfiguren identifiziert, sondern sie sich einverleibt, entwickelt er keine reflexive Distanz, keine innere Objektbeziehung, denn er *ist* die Filmfigur.

Aus der Vielzahl der projektiv eindringenden Identifikationen der sekundären Ebene möchte ich an dieser Stelle nur zwei Eigenarten des Kinos herausgreifen:

1. Es handelt sich um *Scheinbeziehungen* zum Filminhalt und den handelnden Figuren. Es sind Beziehungen, die nie beginnen, aber auch nie enden. Sie sind nie zu betrauern und nie wirklich erfüllend. Sie sind damit grundlegend melancholisch.

⁴⁵⁸ Vgl. Metz: Signifikant; S. 54.

⁴⁵⁹ Vgl. Musatti: Die psychischen Prozesse; S. 153.

⁴⁶⁰ Vgl. Schoenhals Hart: Begriffsverwirrung; S. 157.

2. In Filmen werden zur besseren Verständlichkeit Cues genutzt, welche schnell und unkompliziert verstanden werden. Die Cues zeichnen sich, als Grobschemata der Handlung und der Figuren, durch Vereinfachungen aus, und sind die Ursache der im Kino zwangsweise idealisierten Darstellungsweise,⁴⁶¹ der einfachen schwarz-weiß Schemata. Wenn dem Betrachter derart vereinfachte und idealisierte Muster angeboten werden, introjiziert er sich möglicherweise unmenschlich perfekte und wenig differenzierte Vorstellungsinhalte. Zum einen verliert die Alltagswelt damit an Attraktivität und der Rezipient scheint durch die „[...] klassischerweise idealisierte VR [Virtual Reality] -Darstellung zu desensibilisieren,“⁴⁶² zum anderen werden Wahrnehmungen gemacht, die „immer weniger auf persönlichen Erfahrungen beruhen.“⁴⁶³ Insgesamt vermitteln Filme durch die Cues vereinfachte und damit verzerrte Identifikationsobjekte, welche zu psychischen Problemen führen können, denn: „[...] falsche internalisierte Annahmen über die menschliche Natur führen [...] zu Konflikten des Menschen mit seiner eigenen Natur.“⁴⁶⁴

Ob Filmfiguren derart stark in den Betrachter eindringen, hängt von der Stabilität seiner Selbststruktur ab. Doch m.E. gibt es hier nicht nur die Pole zwischen den Extremfällen, sondern eine fließende Grenze der Wandlung der Ichidentität, welche sich teilweise, wie im täglichen Leben zu beobachten, durch Übernahme von Äußerlichkeiten (Frisuren, Kleidung, etc.) begehrt Filmhelden abzeichnet, bis zur tatsächlichen vollkommenen und das ursprüngliche Selbst ausschaltenden Einverleibung.⁴⁶⁵

Es gäbe viele weitere Ebenen der sekundären Identifizierung und weitere Aspekte der introjektiven Identifizierung, doch will ich dieses Feld mit diesen Gedankenanstößen verlassen. Sie sind kein explizites Merkmal der Kinosituation, denn die Mechanismen finden

⁴⁶¹ Den Begriff „idealisiert“ verwende ich hier in dem Sinn von wenig differenziert. Dies betrifft sogar die scheinbar differenzierte Darstellung von Anti-Helden oder komplexen Persönlichkeiten, denn der Film ist aufgrund seiner Präsentationsform darauf *angewiesen*, Charaktereigenschaften zu einem nicht unerheblichen Teil überstark zu betonen und an Äußerlichkeiten festzumachen. Stark vereinfacht könnte man einen möglichen filmischen Lerneffekt beispielsweise folgendermaßen darstellen: >böse< Menschen tragen schwarze Kleidung, >depressive< Menschen haben fettige und strähnlige Haare und >gute< Menschen eine rosige, reine Haut.

⁴⁶² Schmidt: Brain-Computer-Interfaces; S.212.

⁴⁶³ Schmidt: Brain-Computer-Interfaces; S. 212.

⁴⁶⁴ Koukkou, Martha; Lehmann, Dietrich: Ein systemtheoretisch orientiertes Modell der Funktionen des menschlichen Gehirns und die Ontogenese des Verhaltens; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog; Band 1; Stuttgart 1998; S. 294.

⁴⁶⁵ Das es derartige Einverleibungen von Filmfiguren tatsächlich gibt, zeigt das tägliche Leben: So traf ich einen Pkw-Fahrer, welcher mit schwarzem Sportwagen und dem Symbol der Fledermaus Batmans auf der Motorhaube vorfuhr, auf seinem stilvollen Anzug einen Batman-Sticker hatte und auf Nachfrage angab, dass er schon immer Batman gewesen sei. Er habe eine lebensgroße Batman-Puppe in seinem Schrank, alle Batman-Filme gesehen und alle Batman-Comics gelesen. Auf die Frage, woher das komme, zuckte er die Schultern. „Das sei halt so.“ Der Herr wirkte ansonsten durchaus räumlich und zeitlich orientiert und ging einem konservativen Beruf nach. Nur „war er halt Batman“.

ohne Unterlass auch in Bezug auf diverse andere Medien statt. Lediglich die starke Wirkmacht mit der gerade das Kino Einverleibungen (verschiedenster Art) der Filmfiguren durch die suggestiven Aspekte des Settings provoziert und die Hilflosigkeit, mit welcher der Rezipient aufgrund seiner filmisch provozierten Regression und der erschwerten Realitätsprüfung diesen unterliegt und die sich einbrennende ausgezeichnete Erinnerungsfähigkeit der präsentierten Bilder ist erwähnenswert.

11.6. ... was der Zuschauer mit nach Hause nehmen muss

Um einen nicht-pathologischen, gesunden Umgang mit den Filminhalten zu gewährleisten, müsste der Rezipient im Kinosetting die projektiv übermittelten, introjektiv eindringenden Inhalte des Films von seinen inneren Objekten trennen und in eine verstehbare Form bringen, wie es von einem Therapeuten in solchen Fällen verlangt wird (vgl. S. 139).

Es wäre die Frage, welches Niveau der (ungeschulte) Betrachter in der Erfassung seiner Gegenübertragungsposition erreichen muss, um mit den Filminhalten angemessen umgehen zu können. Das Risiko jedoch, dass die innere Distanzierung von den Filminhalten nicht oder nicht ausreichend gelingt, ist durch das suggestiv beeinflussende, machtvolle Setting hoch.

Kennzeichnend müssten beim Filmbetrachter, ebenso wie es bei dem unbemerkten Gegenübertragungsreaktionen unterliegenden Analytiker zu beobachten ist, Abwehrmaßnahmen, Ausagieren und defensive Reprojektionen in späteren (realen!) Handlungen sein bzw. die Bereitschaft des Betrachters zu einer zu der Projektion passenden Rollenübernahme.

Wenn Filme tatsächlich in der Lage sind derartige Reaktionen im Betrachter hervorzurufen, verlockt dies zu spekulativen Überlegungen bezüglich ihrer Auswirkungen im täglichen Leben. Ohne mich zu weit auf diese Ebene zu begeben, soll es hier ausreichen nochmals darauf hinzuweisen, dass Werbefilme und Propagandafilme tatsächlich dazu dienen, ihre Betrachter zu Handlungen und passenden Rollenübernahmen zu verleiten. Ein Anzeichen der inneren Bearbeitungsschwierigkeiten der Projektionen durch den Betrachter ist m.E. auch die bereits erwähnte Tatsache, dass filmische Inhalte einen beobachtbar erhöhten Anteil in nachfolgenden Traumbildungen haben.⁴⁶⁶

Wie wirken sich die Inhalte, die der Betrachter verzweifelt versucht loszuwerden und die er dennoch nicht gänzlich von sich selbst trennen kann, aus? Zerstört er Andere, Gegenstände und zuletzt sich selbst? Rebliert er gegen etwas, was er selbst nicht benennen kann?

⁴⁶⁶ Vgl. Lebovici: Psychoanalyse und Kino; S. 165.

Wie wirken sich Inhalte, die er freudig willkommen heißt, die er in seine Realität einbindet und die dennoch nicht seine eigenen sind, die ihm nur teilweise tatsächlich entsprechen, aus? Versucht er verzweifelt einer idealisierten Rolle zu entsprechen, die dennoch nicht er selbst ist? Versucht er in einer Art zu leben, die ihm, vermittelt durch Filme, erlaubt und anstrebenswert erscheint, um die Teile, die keine Existenzberechtigung zu haben scheinen, möglichst gut zu verdrängen? Möglicherweise findet der Betrachter „[...] regressive Identifizierungsformen auf Kosten realistisch determinierter Selbst und Objektrepräsentanzen [...]“.⁴⁶⁷ Eine derartige Anpassung an die Medienrealität, vermittelt durch fiktionale Filme, könnte als adaptive Ich-Leistung beschrieben werden, sie geraten damit jedoch m.E. in die Nähe psychischer Erkrankungen.⁴⁶⁸

Viele Fragen müssten hier gestellt werden und könnten zuletzt nicht beantwortet werden. Zu unüberschaubar scheinen die Wechselwirkungsprozesse zwischen Filmen, Rezipienten und gesellschaftlichen Entwicklungen zu sein. Zu wenige empirische Untersuchungen konnte ich auffinden, welche konkret die Auswirkungen der Beziehung des Betrachters zum Film untersuchen. Vielleicht ist diese Frage auch nicht allgemein zu beantworten. Zu viele Variablen ergeben sich durch die soziale Situation, die individuellen Eigenschaften des Betrachters und die Qualität und Quantität der transportierten Filminhalte.

Aus Sicht der projektiven und introjektiven Identifizierung lässt sich jedoch klar und deutlich formulieren, dass Filme mehr transportieren als Spannung und Information:

Sie transportieren als passives Vergnügen bei exzessivem Konsum gewaltsame Aspekte in einer aktiv und suggestiv in den Betrachter eindringenden Beziehungssituation zwischen dem projizierenden Film und dem introjizierenden Betrachter und rufen damit (pathologische) Reaktionen des Betrachters hervor, welche möglicherweise nicht hinreichend reflektiert werden können.

Die notwendige Reflexion kann der Rezipient m.E. aufgrund der Tiefe des Wirkmechanismus der projektiven und introjektiven Identifizierung und abhängig von der Stabilität seiner Selbststrukturen nicht allein leisten. Er benötigt ähnlich dem in der Gegenübertragungsposition verfangenen Analytiker eine Art von Supervision, welche möglicherweise wenigstens teilweise in Diskussionen über Filme erreicht werden kann.

⁴⁶⁷ Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: Depersonalisation und Derealisation; o. O. o. J.; in: Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: Dissoziative Bewusstseinsstörungen: Theorie, Symptomatik, Therapie; Stuttgart 2004; S. 242-243.

⁴⁶⁸ Vgl. Eckhardt-Henn; Hoffmann: Derealisation; S. 243.

12. Kineffekte

Um meine Ergebnisse zusammenfassend darzustellen, werde ich zunächst die zuletzt betrachteten Perspektiven zur Affektbeeinflussung und Filmmusik sowie der projektiven Identifizierung in ihren wichtigsten Argumenten wiedergeben, um sie danach mit den Überlegungen des Zwischenfazit abzugleichen. Abschließend werde ich einige Gedanken zu den Auswirkungen der Kinosituation als verinnerlichte Lebenshaltung formulieren und sie den positiven Nutzungsmöglichkeiten von Geschichten gegenüberstellen.

12.1. Affektbeeinflussung durch Filmmusik

Da das Kinosetting und der Film stark emotionsstimulierend und affektaktivierend wirken, habe ich in meinen Ausführungen zur Affektregulation und Musik vermutet, dass Filme Hilfen anbieten müssen, um den Betrachter nicht zu überfordern. Diese Möglichkeit bieten Filme durch die beruhigende Präsenz der Filmmusik, welche vergleichbar mit transitionalen Objekten der frühen Kindheit, über harmonische, strukturierte Klänge in der Lage ist, affektregulatorische Auswirkungen auf den Betrachter zu entwickeln.

Durch den polymorphen Charakter der Musik kann sie über die resonanzerzeugenden Effekte affektverstärkend wirken und in einem Kreisschluss den Filmbetrachter sich selbst im Film gegenüberstehen lassen, woraufhin er den Film schnell und unwillkürlich zu verstehen glaubt und sich zugleich vom Film auf eine magische Art verstanden fühlt.

Da die Filmmusik im Inneren des Betrachters wirkt, wird die progrediente Richtung der Wahrnehmung zu einer regredienten Richtung, denn die Filmbilder entsprechen den im Inneren des Rezipienten erzeugten Affekten und scheinen damit keine äußeren Wahrnehmungen, sondern logische Konsequenzen des inneren affektiven Zustandes zu sein. Daher ziehe ich den Schluss, dass Filme die regrediente Richtung der Wahrnehmung imitieren. Durch die Filmmusik unterliegt der Betrachter keiner Semi-Regression, sondern regrediert in Anteilen seines Selbst tatsächlich.

Die mir am wichtigsten erscheinende Eigenschaft der Filmmusik ist die imaginär erzeugte scheinbare Präsenz eines verstehenden Anderen, welche ich aus der die Verlusterfahrung der Mutter kompensierenden Funktion der Musik abgeleitet habe. Da Filme jedoch technisch präsentiert werden und gerade kein echtes, empathisches, menschliches Gegenüber sind, schreibt sich m. E. durch Filme auf einer tiefen Ebene die Aussage der Unmöglichkeit

zweiseitiger, realer Kommunikation und die Unmöglichkeit wirklicher, den Betrachter erkennender Resonanz durch ein reales, empathisches Gegenüber ein.

Um diese Erfahrung zu vermeiden, bedient der Filmbetrachter sich der Identifikation mit dem Film, denn durch die aktive Einverleibung von Filminhalten bleibt die Illusion eines empathischen Gegenübers bestehen und wird auch über die Filmvorführung hinaus aufrecht erhalten.

12.2. Introjektive Identifizierungen: Kompensation der Kinosituation

Ich habe die Theorie der projektiven Identifikation genutzt, da das Filmsetting aufgrund der maschinellen Darbietungsform m. E. ein gewaltsames Moment enthält, welches den Betrachter nur in den Eigenschaften akzeptiert, welche mit den Erfordernissen des Films übereinstimmen. Hierin gleicht die Kinosituation der in der pathologischen Beziehungserfahrung mit nicht hinreichend guten Bezugspersonen durch das Kind verinnerlichten Abwehr der Bezugsperson und der Forderung: *Wenn du nicht bist, wie ich dich brauche, existierst du nicht für mich.*

Aufgrund dessen gehe ich davon aus, dass der Film eine Wirkmacht erhält, welche ihn in die Lage versetzt, projektive Identifizierungen auf den Betrachter auszusenden.

Die Projektionen des Films werde auf der Seite des Rezipienten zum einen passiv aufgenommen, zum anderen aber durch die innere Not und die Drohung nicht-zu-sein, wenn der Betrachter dem Film nicht ausreichend entspricht, auch gierig und aktiv eingezogen. Daher können die Projektionen im Betrachter zu aktiven, pathologischen introjektiven Identifizierungen werden, welche eine deutliche Parallelität zu melancholischen Identifizierungen aufweisen.

Die Übertragungssituation wird im Film im Gegensatz z.B. zum erfolgreich verlaufenden therapeutischen Setting nicht beendet und kann daher auch nicht bearbeitet und betrauert werden.

Aus der Perspektive der projektiven und introjektiven Identifizierung kann ich zusammenfassend feststellen, dass Filme als passives Vergnügen bei exzessivem Konsum gewaltsame Aspekte in einer aktiv suggestiv in den Betrachter eindringenden Beziehungssituation zwischen dem projizierenden Film und dem introjizierenden Betrachter transportieren und damit möglicherweise pathologische Reaktionen des Betrachters hervorrufen, da sie nicht hinreichend reflektiert werden (können).

12.3. Affektregulation und introjektive Identifizierung in Bezug zum Kontinuum der Selbstzustände

In meinem Zwischenfazit habe ich bereits festgestellt, dass der Zustand des Filmrezipienten in einem Kontinuum der Selbstzustände gleichzeitig semi-regredierte, tendenziell narzisstische und fiktionsfähige Anteile sowie reife und reflektierte, selbstbeobachtende Mechanismen aufweist.

Durch meine Überlegungen zur Filmmusik kann ich nun korrigieren, dass der Betrachter in Teilen seines Selbst einer echten Regression unterliegt, denn durch die im Inneren wirkende Musik wird die regrediente Richtung von Wahrnehmungen imitiert.

Die Regression im homöostatischen Zustand des Betrachters mit dem Film ist m. E. die Ursache oder zumindest ein sich selbst verstärkender Faktor für die empfundene Nähe des Anderen in der Filmwahrnehmung als archaische Erinnerung an den frühen Zustand des Einsseins mit der Welt. Er bietet aufgrund verringerter Kontroll- und Abwehrmechanismen zugleich eine fruchtbare Basis für das Eindringen von Projektionen des Films in den Betrachter und verstärkt so die Fiktionsfähigkeit und Realitätstäuschung des Rezipienten.

Auch wenn ich davon ausgehe, dass der Betrachter nur in Teilen seines Selbst regrediert, während andere, reife Selbststrukturen aufrecht erhalten werden, kann ich dennoch über die Mechanismen der introjektiven Identifizierung, welche nach Plänkers zu einer Verwandlung innerer Objekte führen, fragen, ob die in die regredierten Selbstanteile des Betrachters eindringenden fremden und nicht reflektierbaren Objekte auch zu veränderten Objektbeziehungen innerhalb des Rezipienten führen und damit auch die reifen Selbstanteile beeinflussen bzw. gesunde innere Objektbeziehungen teilweise sogar verunmöglichen.

Ähnlich der Symbolisierungsstörung, welche Kinder mit nicht hinreichend reflektierten Eltern in einer gewaltsamen frühen Beziehungserfahrung erleiden, ist eine Auswirkung der Kinosituation m. E. eine erschwerte oder verunmöglichte Verbalisierung des Selbstzustandes, die aufgrund der Trennung der Affekte mit den individuellen Erinnerungen in einem stark beeinflussenden Setting Wirkmacht erhält.

12.4. Die Beziehung zwischen dem Film und dem Betrachter

Im Verlauf meiner Überlegungen habe ich mehrfach die Frage gestellt, welche Auswirkungen jeder Kinofilm aufgrund der Kinosituation auf den Betrachter hat. Was sind die charakteristischen Eigenschaften der Beziehungserfahrung zwischen Rezipient und Film?

Durch die technischen Eigenschaften des Kinosettings und Verarbeitungsmechanismen von Wahrnehmungen durch die Sinnesorgane erliegt der Betrachter Realitätsillusionen und wird in einen affektaktivierten, fiktionsfähigen, regressiven und homöostatischen Zustand mit dem Film gedrängt. Durch den willentlichen Verzicht den Affekten motorischen Ausdruck zu verleihen, zieht der Betrachter sich auf sich selbst zurück, so dass ein tendenziell narzisstischer und passiver Selbstzustand entsteht.

Dieser Zustand ermöglicht m. E. folgende fünf Auswirkungen:

1. Die aktivierten Affekte stammen aus den individuellen Erinnerungen des Betrachters. Die Erinnerungen werden durch die serielle Bildpräsentation des Films in ihrer Bewusstwerdung behindert und verbinden sich statt dessen mit dem Filminhalt. Auf diese Art können die Affekte von den individuellen Erinnerungen aktiv getrennt werden. Im ungünstigsten Fall handelt es sich um Erinnerungen, welche dem Abwehrkonflikt unterliegen, so dass der Kinematograph durch seinen imaginationshemmenden Mechanismus psychische Unlust unterbindet und dem Betrachter einen Teil der Abwehrarbeit abnimmt. Dieser Mechanismus schmeichelt dem Bewusstsein des Betrachters, denn die gefälligen Bildproduktionen des Films können akzeptiert und z. T. als eigene angesehen werden. Auf diese Art können durch Filme Deckerinnerungen entstehen, denn (Wahrnehmungs-) Realität und Fiktion vermischen sich, genaugenommen ist die präsentierte Fiktion des Films für das Unbewusste sogar realer als real.
2. Die subliminalen und supraliminalen Stimulationsreize des Films gehen ohne Bewusstwerdung in die Wahrnehmung des Betrachters ein und entfalten im Vorbewussten bzw. Unbewussten ein Eigenleben. Anhand tachistoskopischer und tachiakusischer Experimente kann bewiesen werden, dass derartige Reize sogar zu unwillentlichen und zwangsweise vollzogenen Handlungen führen können.
3. Über die Affektregulation und die Filmmusik wurde deutlich, dass der Film den Betrachter in passende Resonanz zwingt. Das, was sich dabei m. E. auf einer tiefen Ebene immer wieder in den Betrachter einschreibt, ist die Unmöglichkeit einer den Betrachter erkennenden Resonanz durch ein empathisches Gegenüber.
4. Die Kamera (bzw. der vermittelnde Projektor) ist eine Maschine, ein Gerät welches sieht, ohne Erbarmen zu haben, welches Ereignisse registriert und sie sogar heranzoomt, ohne von wahrnehmbaren Emotionen begleitet zu werden. Dies führt zu einer detailliert beobachtenden, aber emotionslos, omnipotent all-sehenden introjizierten Betrachtungs-

haltung. Der Betrachter wird affektiv erregt, bleibt aber gleichzeitig auf einer dahinter liegenden Ebene unempathisch und emotionslos.

5. Das Kino provoziert Introjektionen (verschiedenster Art) durch die suggestiven Aspekte des Settings. Der Rezipient unterliegt ihnen aufgrund seines regressiven Selbstzustandes und der erschwerten Realitätsprüfung. In der projektiven und introjektiven Identifizierung lebt der Rezipient im Film – und der Film dringt gewaltsam in den Rezipienten ein. Die sich einbrennenden, ausgezeichnet erinnerungsfähigen, präsentierten Bilder und Filminhalte führen ein Leben im Rezipienten über die Filmvorführung hinaus fort und beeinflussen möglicherweise auch die bestehenden gesunden inneren Objektbeziehungen, so dass der Betrachter u. a. nicht in der Lage ist, seinen Selbstzustand hinreichend zu verbalisieren.

Verkürzt kann ich daher formulieren, dass die Beziehung des Betrachters zum Film eine passive, regressive, omnipotente und narzisstische Selbstkonstruktion hervorruft, welche realitätsverzerrende und damit eine Erinnerungen und Affekte trennende und zukünftige Wahrnehmungen beeinflussende Wirkmacht erhält. In der Welt des Kinos wird der Betrachter gewaltsam projektiv eindringenden Vorstellungen unterworfen, welche er durch Identifikationen verschiedener Art kompensiert. Diese Kompensation kann zu diversen und schwer ermittelbaren pathologischen Reaktionen führen.

12.5. Positive Nutzungsmöglichkeiten von Kinofilmen?

Ich habe die Kinoeffekte insgesamt in einem düsteren Licht gezeichnet. Die Hervorhebung der vielen negativen und beeinflussenden Auswirkungen der Kinosituation wurde m.E. auch durch das Ziel meiner Überlegungen provoziert, für welches ich die Unterschiede der heutigen Erzählsituation von Geschichten durch die Kinomaschinerie, zu einer früheren, durch Menschen vermittelte Erzählsituation, herausgearbeitet habe. Die maschinelle und technisch raffinierte Darstellungsweise ist nicht menschlich. Wird sie an menschlichen Maßstäben gemessen, kann sie nur scheitern.

Zudem habe ich mich im Rahmen meiner Arbeit vor allem auf die Auswirkungen der homöostatisch verschmolzenen und damit größtenteils unreflektierten Beziehung des Rezipienten zum Film bezogen. Auch diese Schwerpunktsetzung meinerseits führt zu der Betonung der negativen Seiten des Kinosettings.

Ich halte das Kino dennoch nicht für eine rein negative Erfindung. Ich denke im Gegenteil sogar, dass es eine Vielzahl positiver Nutzungsmöglichkeiten von Filmen gibt. Diese positiven Möglichkeiten erhält ein Betrachter, wenn er die suggestiv und manipulativ einsetzbaren filmischen Techniken erkennen und reflektieren kann. Hierzu ist er durch ein stabiles, gesundes Selbstsystem und ausreichende Gegenerfahrungen in realer mitmenschlicher Kommunikation in der Lage. Auch diese Schlussfolgerungen ergeben sich aus meinen Überlegungen zu den intrapsychischen Funktionen von Wahrnehmungen und Erinnerungen sowie einem Vergleich mit den Möglichkeiten eines Therapeuten, seine Gegenübertragungsposition wahrzunehmen und reflektiert zu distanzieren.

Der Kinobesucher ist kein Therapeut, aber ich denke, dass ein psychisch gesunder und psychisch stabiler Mensch bis zu einem gewissen Grad in der Lage ist, eindringende Wahrnehmungen als solche zu erkennen, (auch wenn er sie nicht als solche benennt), und sie erfolgreich zu bearbeiten und umzusetzen. Möglicherweise kann er nachträglich die durch den Film aktivierten Affekte mit seinen individuellen Erinnerungen wieder in Verbindung bringen, sodass Filme zum Nachdenken und zur Selbst – und Fremderkenntnis anregen könnten.

Wenn der Rezipient mit Filmen ausreichend gut umgehen kann, ermöglicht das Kino einen kreativen Umgang mit Fantasie und bietet eine Unmenge an Informationen und Wissensinhalten, welche gerade durch die synästhetische Reizkopplung verschiedener Wahrnehmungsebenen und – sinne ausgezeichnet erinnerungsfähig sind. Es vermittelt Einblicke in fremde Welten, andere Kulturen, andere Leben und regt zu neuen Problemlösungen an.

Diese Ideen will ich anhand der Funktion von Geschichten, die im Kino erzählt werden am Beispiel von Mythen und Märchen etwas detaillierter ausführen:

Das Kino präsentiert die Mythen und Märchen unserer Zeit. Die Geschichten, die früher von anderen Menschen erzählt wurden, werden heute in Filmen erzählt. Das Kino übernimmt damit wichtige Funktionen, von denen ich eine besonders herausheben will, denn:

„[...] es [gibt] Gemeinsamkeiten und Analogien [...] zwischen den Mythen, auch literarischen Gestalten, und dem unbewußten Seelenleben des Individuums. Immer wiederkehrende Ängste und menscheitsimmanente Konflikte, Niederschläge von nie ganz zu vermeidenden, oft leider gravierenden Traumatisierungen sollen dadurch erträglicher gemacht werden, daß sie in den Mythen ins Allgemeine gehoben werden.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ Hirsch, Matthias: Über Vampirismus; in: Bohleber, Werner (Hg.) Psyche; 59. Jg.; Heft 2; Stuttgart 2005; S. 127.

Durch Erzählungen von Geschichten erhalten Menschen die Möglichkeit, das Unerzählbare, Erfahrungen für die keine Bilder bestehen und damit auch keine Möglichkeit der psychischen Verarbeitung außerhalb ihrer Selbst wiederzufinden. Indem das Unerzählbare dargestellt wird oder zumindest Anheftungsstellen an Bilder erhält, bieten Geschichten und damit möglicherweise auch das Kino Gelegenheiten der gemeinsamen Verarbeitung.⁴⁷⁰

Wenn Mythen Traumata gesellschaftsfähig machen, wird die Transformation von Traumata nicht nur eine Aufgabe des Individuums, sondern auch eine Funktion der Gesellschaft.⁴⁷¹ Das Kino als Massenmedium kann vielleicht dazu dienen, das Unerzählbare darzustellen, denn es gibt laut Lowenstein eine direkte Verbindung zwischen historischen Traumata und Kinofilmen.⁴⁷²

Laut Volkan eignen sich sogar besondere Ruhmestaten und besonders auserwählte Traumata dazu, das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Großgruppe zu stärken, wenn sie von allen Kindern einer Großgruppe in Form dauerhafter, geeigneter Bildcontainer geteilt werden.⁴⁷³

Doch welche Großgruppe spricht das Kino an? Kino ist oftmals nicht national, es handelt sich nicht um kulturelles Gedankengut *eines* Volkes. Das moderne Hollywoodkino produziert Filme, die in vielen Ländern gezeigt werden, die in viele Sprachen übersetzt werden und die darauf ausgelegt sind, möglichst viele Menschen anzusprechen. Vielleicht kann das Kino durch Herstellung gleichartiger Bilder und damit kommunizierbar werdender Vorstellungsinhalte ein kleines Stück zur interkulturellen Verständigung beitragen – gerade *weil* die Geschichten beliebig reproduzierbar sind und durch die maschinelle Darbietungsform viele Menschen, viele Völker und viele Nationen erreichen können.

Doch diesen positiven Nutzungsmöglichkeiten von Kinofilmen und der Verbalisierung des Unerzählbaren stehen im Kontext meiner Überlegungen zur Kinosituation viele verlockende und unreflektiert in den Betrachter eindringende Inhalte entgegen.

Mikunda ist der Ansicht, dass die Filmsprache eine versteckte psychohygienische Funktion hat.⁴⁷⁴ Ich kann diese Auffassung nach gründlicher Betrachtung der Beziehung zwischen dem Rezipienten und dem Film nicht uneingeschränkt teilen.

Filme beschäftigen sich m. E. durchaus mit gesellschaftlichen und individuellen Problemen. Sie bieten auch Bilder und Geschichten und damit theoretisch einen Rahmen an, um sich mit entsprechenden Themen auseinanderzusetzen. Aber durch das affektaktivierende, die Affekte

⁴⁷⁰ Vgl. Holderegger: Inszenierung; S. 158.

⁴⁷¹ Vgl. Holderegger: Inszenierung; S. 158.

⁴⁷² Lowenstein, Adam: Shocking Representation. Historical trauma, national cinema, and the modern horror film; New York 2005; S. 10.

⁴⁷³ Vgl. Volkan, Vamir D.: Großgruppenidentität und auserwähltes Trauma; in: Bohleber, Werner (Hg.) Psyche; 54. Jg.; Heft 9/10; Stuttgart 2000; S. 941.

⁴⁷⁴ Vgl. Mikunda: Kino spüren; S. 312.

von den individuellen Erinnerungen jedoch trennende Setting, wird die verbindende und transformierende Verbalisierung dennoch erschwert.

M. E. vermischen sich durch die synästhetische Reizkopplung im Film, -auch im nicht-narrativen Film- zwangsläufig die Ebenen zwischen Realität, Traum und Phantasma.

Meine Überlegungen zum Wahrnehmungsapparat und den Mechanismen der Erinnerung zeigen, dass das, was wir Wirklichkeit nennen, keine Wirklichkeit im Sinne von objektiver Realität ist. Damit sind auch historische Ereignisse, wenn sie erzählt werden, nie wahr oder unwahr, sondern Facetten der Realität, wie sie von Menschen wahrgenommen wurden und werden.

Doch wenn derartige Ereignisse nicht von Menschen, sondern im Kino erzählt werden, fehlt dass, was die Lebendigkeit, die >Wahrheit< und die psychohygienische Funktion der Erzählung ausmacht: Die vermittelnde Beziehung zu einem anderen Menschen. Schore stellt fest: „dass vor allem diese Beziehung den Unterschied im therapeutischen Ergebnis erklärt – und nicht die therapeutische Methode [...].“⁴⁷⁵

Im Kino ist die Beziehung des Betrachters zum Film der Unterschied zu jeder anderen Erzählform von Geschichten. Geschichten werden auch im Theater erzählt, hier tritt der Schauspieler jedoch auf einer viel direkteren und menschlicheren Ebene dem Publikum entgegen. Geschichten werden auch in Büchern erzählt, hier wird der Leser jedoch nicht in das maschinelle Zeitraster gezwängt und die entstehenden Bilder sind seine Imaginationen, keine vorgegebenen Bilder.

Die Kineffekte rufen eine Beziehungssituation hervor, die m. E. eher pathologisch genannt werden muss. In geringen Mengen und für ein gesundes Selbst mag sie tatsächlich psychohygienische Auswirkungen haben. Bei exzessiven Konsum ohne ausreichende Anregungen zur Reflektion erhält sie nach meinen Überlegungen machtvolle und unkontrollierbare Auswirkungen auf den Betrachter.

Geschichten, die *nicht* im Kino, sondern von einem menschlichen Gegenüber erzählt werden, können vielleicht die positiven Effekte von Mythen und Märchen in einer effektiveren, weniger affekthaschenden, sondern empathischeren und tatsächlich verbalisierten Weise im Rahmen einer positiven zwischenmenschlichen Beziehung erfüllen.

Die Kinosituation ist aus einer menschlichen Perspektive, aufgrund der raffinierten Tricktechnik und den unbegrenzten Möglichkeiten der filmischen Fiktion, eine *einverleibende und dennoch gefällige und gefallende* Beziehung eines Menschen mit einer Maschine.

⁴⁷⁵ Schore: Affektregulation; S. 21.

„In dieser Hinsicht ist der romanhafte Film ein Tanz von Bildern, die unsere Zonen des Dunkels und der Verantwortungslosigkeit überfüllen, ein Mahlwerk der Affektivität und der Handlungshemmung.“⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Metz: Der fiktionale Film; S. 1011.

Literaturliste

Die Literaturliste ist nach dem Namen des Autors alphabetisch geordnet und nach gedruckter Literatur, Internetquellen und sekundär zitierter Literatur getrennt. Zur besseren Zuordnung habe ich die von mir bei wiederholtem Auftauchen im Text verwendeten Zusammensetzungen aus dem Nachnamen des Autors und dem Titelstichwort unterstrichen.

1. Gedruckte Literatur

Arlow, Jacob A.: *Phantasie, Erinnerung und Realitätsprüfung*; in: Mitscherlich-Nielsen, Margarete (Hg.): *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 23. Jg.; Heft 12; o. O. 1969; S. 881-899. [Originalaufsatz in: *The Psychoanalytic Quarterly*; XXXVIII; o. O. 1969; 1; S. 28-52.]

Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtung des Realitätseindrucks*; in: Mitscherlich-Nielsen, Margarete (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 48. Jg.; Heft 11; o. O. 1994; S. 1047-1074. [Originalaufsatz: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*; in: *Communications* ; Heft 23 ; o.O. 1975 ; S. 56-72.]

Bordwell, David: *Kognition und Verstehen: Sehen und Vergessen in MILD RED PIERCE*; in: Brinckmann, Christine N.; u. a. (Hg.): *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*; Heft 01/01/1992; Berlin 1992; S. 1-24.

Bott Spillius, Elizabeth: *Projektive Identifizierung: Zurück in die Zukunft*; in: Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): *Projektive Identifizierung: Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie*; Stuttgart 2007; S. 130-154.

Brockhaus; F.A. (Hg.): *Brockhaus Psychologie*; Leipzig, Mannheim 2001.

Brockhaus; F.A. (Hg.): *Der Neue Brockhaus: Lexikon u. Wörterbuch in 5 Bänden*; 7.Aufl.; Wiesbaden 1991.

Büchler, Markus: *Musik und ihre Psychologien*; 2. Aufl.; Eschborn 2000.

Deprun, Jean: *Das Kino und die Identifikation*; in: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; S. 170-175. [Originalaufsatz: *Cinéma et identification*; in: *Revue internationale de filmologie*; 1,1; o.O. 1974 ; S. 36-38.]

Deprun, Jean: *Kino und Übertragung*; in: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*; Heft 13/01/2004; Berlin 2004. [Originalaufsatz: *Cinéma et transfert*; in: *revue internationale de filmologie* 1,2 (1974); S. 205-207.]

Donner, Wolf: *Propaganda und Film im „Dritten Reich“*; Berlin 1995.

- Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: *Depersonalisation und Derealisation*; o.O. o.J.; in: Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: Dissoziative Bewusstseinsstörungen: Theorie, Symptomatik, Therapie; Stuttgart 2004; S. 226-248.
- Erdelyi, Matthew Hugh: *Psychoanalysis: Freud's Cognitive Psychology*; New York 1985.
- Erdelyi, Matthew Hugh: *The recovery of unconscious memories: Hypermnnesia and reminiscence*; Chicago, London 1996.
- Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*; 10. Aufl.; [Fischer Taschenbuch]; Frankfurt a. M. 2004. [Originalausgabe: London 1941.]
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*; [Fischer Taschenbuch]; Frankfurt a. M. 1991. [Originalausgabe: Leipzig, Wien 1900.]
- Friedmann, Stanley M.: *Ein Aspekt der Musikstruktur: Eine Studie über regressive Transformationen musikalischer Themen*; o. O. 1960; in: Oberhoff (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; 2. Aufl.; Gießen 2006; S. 189-210.
- Grau, Oliver: *Immersion und Emotion: Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe*; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg.): Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005; S.70-106.
- Haesler, Ludwig: *Psychoanalyse und Musik*; o. O. 1997; in: Oberhoff (Hg.): Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme; 2. Aufl.; Gießen 2006; S. 389-419.
- Hamburger, Andreas: *Narrativ und Gedächtnis: Psychoanalyse im Dialog mit den Neurowissenschaften*; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog; Band 1; Stuttgart 1998; S. 223-286.
- Hamker, Anne: *Der emotionale K(l)ick: Motivation und Vergnügen im Online Spiel >America's Army<*; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg.): Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound; Frankfurt a. M. 2005; S. 171-193.
- Hediger, Vinzenz: *Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms: Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie*; in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 13/1/2004; Berlin 2004; S. 112-125.
- Heim, Gerhard: *Philosophische Psychologie und positivistische Pathopsychologie*; in: Fiedler, Peter (Hg.): Trauma, Dissoziation, Persönlichkeit. Pierre Janets Beiträge zur modernen Psychiatrie, Psychologie und Psychotherapie; Lengerich 2006; S. 234-251.
- Hera, Annette: *Die Identifikationsgeschwindigkeit für plakative Werbedarbietungen mit emotionalen Blickfängen – eine experimentelle Untersuchung mit Hilfe der Tachistoskopie und Psychophysiologie*; Inauguraldissertation der Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität des Saarlandes; Saarbrücken 1978.
- Herder (Hg): *Lexikon der Biologie*; 9 Bd. + 1 Ergebnisband; Heidelberg, Berlin, Oxford 1994.

- Hirsch, Matthias: *Über Vampirismus*; in: Bohleber, Werner (Hg.) *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 59. Jg.; Heft 2; Stuttgart 2005; S. 127-143.
- Holderegger, Hans: *Inszenierung und Verwandlung*; in: *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 59. Jg., Heft 2; Stuttgart 2005; S. 145-161.
- Hübner, Wulf: *Jenseits der Worte: Versuch über projektive Identifizierung und ästhetische Erfahrung*; in: Bohleber, Werner (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 60. Jg.; Heft 4; Stuttgart 2006; S. 319-348.
- Kapfhammer, H. P.: *Dissoziation und Gedächtnis als Ergebnisse neurobiologisch beschreibbarer Prozesse*; o. O. o. J.; in: Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: *Dissoziative Bewusstseinsstörungen: Theorie, Symptomatik, Therapie*; Stuttgart 2004; S. 9-36.
- Keil, Andreas; Eder, Jens: *Audiovisuelle Medien und emotionale Netzwerke*; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg.): *Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*; Frankfurt a. M. 2005; S. 224-241.
- Köhler, Lotte: *Einführung in die Entstehung des Gedächtnisses*; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): *Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog*; Band 1; Stuttgart 1998; S. 130-222.
- Kohut, Heinz; Levarie, Siegmund: *Über den Musikgenuss*; o. O. 1950; in: Oberhoff (Hg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*; 2. Aufl.; Gießen 2006; S. 105-126.
- Koukkou, Martha; Lehmann, Dietrich: *Ein systemtheoretisch orientiertes Modell der Funktionen des menschlichen Gehirns und die Ontogenese des Verhaltens*; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): *Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog*; Band 1; Stuttgart 1998; S. 287-415.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*; 1. Aufl.; Frankfurt a. M. 1973; [Übers. Moersch, Emma; Originalausgabe: Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Vocabulaire de la Psychanalyse*; Paris 1967.]
- Lebovici, Serge: *Psychoanalyse und Kino*; in: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*; Heft 13/01/2004; Berlin 2004; S. 160-169.
- Leuschner, Wolfgang: *Dissoziation, Traum, Reassoziation*; in: Eckhardt-Henn, Annegret; Hoffmann, Sven Olaf: *Dissoziative Bewusstseinsstörungen: Theorie, Symptomatik, Therapie*; Stuttgart 2004; S. 60-73.
- Leuschner, Wolfgang: *Traumarbeit und Erinnern im Lichte von Dissoziierungs- und Reassoziierungs-Operationen des Vorbewußten*; in: Bohleber, Werner (Hg.) *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 54. Jg.; Heft 8; Stuttgart 2000; S. 699-720.
- Leuschner, Wolfgang: *Zerhackte Wahrnehmung: zur technischen Produktion suggestiver Wirkungen des Films*; in: Bohleber, Werner (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 58. Jg., Heft 7; Stuttgart 2004; S. 649-659.

Leuschner, Wolfgang; Hau, Stephan; Fischmann, Tamara: *Couch im Labor: Experimentelle Erforschung unbewußter Prozesse*; in: Bohleber, Werner (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 52. Jg.; Heft 9/10; Stuttgart 1998; S. 824-849.

Leuschner, Wolfgang; Hau, Stephan; Fischmann, Tamara: *Die akustische Beeinflußbarkeit von Träumen*; Psychoanalytische Beiträge aus dem Sigmund-Freud-Institut; Bd. 3; Tübingen 2000.

Leuzinger-Bohleber, Marianne; Pfeifer, Rolf; Röckerath, Klaus: *Wo bleibt das Gedächtnis? Psychoanalyse und Embodied Cognitive Science im Dialog*; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): *Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog*; Band 1; Stuttgart 1998; S. 517-588.

Leuzinger-Bohleber, Marianne; Pfeiffer, Rolf: *Erinnern in der Übertragung – Vergangenheit in der Gegenwart? Psychoanalyse und Embodied Cognitive Science: ein interdisziplinärer Dialog zum Gedächtnis*; in: Bohleber, Werner (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 52. Jahrg., Heft 9/10; Stuttgart 1998; S.884-918.

Lowenstein, Adam: *Shocking Representation. Historical trauma, national cinema, and the modern horror film*; New York 2005.

Lowry, Stephen: *Film – Wahrnehmung - Subjekt*; in: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*; Heft 1/1/1992, Berlin 1992; S. 113-128.

Mätzler, Ruth: *Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption*; o. O. 2002; in: Oberhoff (Hg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*; 2. Aufl.; Gießen 2006; S. 471-491.

Mertens, Wolfgang: *Aspekte der psychoanalytischen Gedächtnistheorie*; in: Leuzinger-Bohleber, Mertens (Hg.): *Erinnerung von Wirklichkeiten: Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog*; Band 1; Stuttgart 1998; S. 48-130.

Mertens, Wolfgang: *Psychoanalyse: Geschichte und Methoden*; 3. Aufl.; München 2004.

Metz, Christian: *Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung*; in: Mitscherlich-Nielsen, Margarete (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 49. Jg., Heft 11; Stuttgart 1994; S. 1004-1046.

Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*; Film und Medien in der Diskussion Bd. 9; Münster 2000; [Übers. Blüher, Dominique; Originalausgabe: Metz, Christian: *Le signifiant [sic!] imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*; Paris 1977.]

Meyers Lexikonredaktion (Hg.): *Meyers Grosses Taschenlexikon: Lexikon und Wörterbuch in 24 Bänden*; 4. Aufl.; Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1992.

Mikunda, Christian: *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung: Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*; Bielefeld 2005.

- Mikunda, Christian: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*; Wien 2002.
- Molcho, Samy: *Körpersprache*; München 1996; [Erstausgabe: München 1983.].
- Monsonyi, Desiderius: *Die irrationale Grundlage der Musik*; o. O. 1935; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*; Gießen 2002; S. 73-94.
- Musatti, Cesare: *Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden*; in: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*; Heft 13/1/2004; Berlin 2004; S. 144-159. [Übersetzung Vinzenz Hediger; Originalaufsatz: Musatti, Cesare: *I processi psichici attivati dal cinema*; in: *Psicoanalisi e vita contemporanea*, Torino 1960; S. 198-216.]
- Musatti, Cesare: *Kino und Psychoanalyse*; in: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*; Heft 13/1/2004; Berlin 2004; S.126-144. [Übersetzung Vinzenz Hediger; Originalausgabe: Musatti, Cesare: *Cinema e psicoanalisi*; aus: Musatti, Cesare: *Psicoanalisi e vita contemporanea*, Torino 1960; S. 144-164.]
- Nasio, J.-D.: *7 Hauptbegriffe der Psychoanalyse*; Wien 1999; unveränderter Nachdruck 2004. [Originalausgabe: *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*; o.O. 1988.]
- Oberhoff, Bernd: *Orpheus und Eurydike von Christoph Willibald Gluck. Eine psychoanalytische Opernanalyse*; o. O. 1999; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*; Gießen 2002; S. 421-451.
- Oberhoff, Bernd: *Psychoanalyse und Musik - ein Forschungsbereich der Entwicklung*; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*; 2. Aufl.; Gießen 2002; S. 9-25.
- Plänkers, Tomas: *Die Invasion des Ichs. Über intrusive introjektive Identifizierung*; in Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): *Projektive Identifizierung: Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie*; Stuttgart 2007; S. 108-129.
- Racker, Heinrich: *Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik*; o. O. 1951; in: Oberhoff (Hg.): *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*; 2. Aufl.; Gießen 2002; S.127-156.
- Rauchfleisch, Udo: *Psychoanalytische Betrachtungen zur musikalischen Kreativität*; o. O. 1990; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*; 2. Aufl.; Gießen 2002; S. 333-361.
- Salje, Gunther: *Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse*; in: Leithäuser, Thomas, u. a. (Hg.): *Entwurf zu einer Empirie des Alltagsbewusstseins*; Frankfurt a. M. 1981; S. 261-286.
- Schmidt, Konrad: *Brain-Computer-Interfaces - Endpunkte der Illusionsgeschichte? Eine interdisziplinäre Betrachtung*; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg.): *Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*; Frankfurt a. M. 2005; S. 194-214.

- Schoenhals Hart, Helen: *Zur Begriffsverwirrung bei der projektiven und introjektiven Identifizierung*; in: Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): *Projektive Identifizierung: Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie*; Stuttgart 2007; S. 155- 178.
- Schore, Allan: *Affektregulation und die Reorganisation des Selbst*; Stuttgart 2007.
[Übersetzung Eva Rass; Originalausgabe: „Affect Regulation and the Repair of the Self“; New York, London 2003.]
- Schulze, Holger: *Klang Erzählungen: Zur Klanganthropologie als einer neuen, empfindungsbezogenen Disziplin*; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas: *Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*; Frankfurt a. M. 2005; S. 215-223.
- Solms, Mark: *Auf dem Weg zu einer Anatomie des Unbewussten*; in: Leuzinger-Bohleber, Marianne; Mertens, Wolfgang (Hg.): *Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog*; Band 1; Stuttgart 1998; S. 416-461.
- Sousa, Ronald de: *Ist Kunst eine Adaption? Perspektive einer evolutionären Sichtweise von Schönheit*; in: Grau, Oliver; Keil, Andreas (Hg.): *Mediale Emotionen: Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*; Frankfurt a. M. 2005; S. 277-299.
- Tenbrink, Dieter: *Musik als Möglichkeit zum Ausdruck und zur Transformation*; o. O. 2000; in: Oberhoff, Bernd (Hg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*; 2. Aufl.; Gießen 2002; S. 453-469.
- Volkan, Vamir D.: *Großgruppenidentität und auserwähltes Trauma*; in: Bohleber, Werner (Hg.) *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 54. Jg.; Heft 9/10; Stuttgart 2000; S. 931-953.
- Weiß, Heinz: *Projektive Identifizierung und Durcharbeiten in der Gegenübertragung*; in: Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): *Projektive Identifizierung. Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie*; Stuttgart 2007; S. 179-202.
- Zimbardo, Philip, G.; Gerrig, Richard J. (Hg.): *Psychologie*; 16. Aufl., München 2004.

2. Sekundär zitierte Literatur

- Böhme, G.: *Atmosphäre*; Frankfurt a. M. 1995.
- Bollas, Ch.: *Der Schatten des Objekts*; Stuttgart 1997 [1987].
- Browne, Nick: *The spectator-in-the-text: The rhetoric of STAGECOACH*; in: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and methods*; Vol. II; Berkeley 1985; S. 458-475.
- Damasio, H.: *Human brain anatomy in computerized images*; New York 1995.
- Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura (Hg.): *Close Up – Cinema and Modernism*; Princeton 1927 – 1933.

- Edelmann, G. M.: *Göttliche Luft, vernichtendes Feuer. Wie der Geist im Gehirn entsteht*; München 1995 [1992].
- Edelmann, G.: *Unser Gehirn – ein dynamisches System: Die Theorie des neuronalen Darwinismus und die biologischen Grundlagen der Wahrnehmung*; München 1993 [1987].
- Ehrenzweig, A.: *Ordnung und Chaos. Das Unbewusste in der Kunst*; München 1967.
- Fischer, Charles: *Dreams images, and perception: A study of unconscious- preconscious relationships*. Journal of the American Psychoanalytic Association 4:4; o. O. 1956.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*; G.W. Bd. 2/3; o. O. 1900.
- Freud, Sigmund: *Die Verneinung*; G.W. Bd. 14; o. O. 1925.
- Freud, Sigmund: *Zur Einführung des Narzißmus*. G.W. Bd. 10; o. O. 1914.
- Graf, M.: *Die innere Werkstatt des Musikers*, Stuttgart 1910.
- Harrer, G.: *Musik, Emotion und Vegetativum*; in: Wiener medizinische Wissenschaft; 54,46; o. O. 1968.
- Hofers, M.A.: *Hidden regulators in attachment, separation, and loss*; in: Monographs of the Society for Research in Child Development; 59; o. O. 1994.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Der Ersatz für die Träume*; in: ders.: *Berührung der Sphären*; Berlin 1931.
- Kernberg, O.: *Object relations and clinical psychoanalysis*; New York 1976.
- Kohut, H.: *How does analysis cure?*; Chicago 1984.
- Kosslyn et al.: *Neural foundations of imagery*; in: Nature Reviews Neuroscience; o. O. 2001.
- Langer, Susanne: *Philosophy in a new Key*. Cambridge 1997 [1942].
- Langer, Suzanne K.: *Philosophie auf neuem Wege*; Frankfurt a. M. 1965.
- Lorenzer, Alfred: *Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion*; Frankfurt a. M. 1973.
- Lorenzer, Alfred: *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*; Frankfurt a. M. 1972.
- Maddison, John: *Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs*. in: *Revue internationale de filmologie* I, 3/4 ; o.O. 1948.
- Mahl, G. F.: *Body movement, ideation, and verbalization during psychoanalysis*; in: Freedmann, N.; Grand, S.: *Communicative structures and psychic structures*. New York, London 1977.

- McDonald, Marjorie: *Transitional Tunes and Musical Development. Psychoanalytic Studies of the Child*; o. O. 1970.
- Melanie Klein Archive: D 19; Mikrofilmbild Nr. 802; in Bott Spillius, Elizabeth: Projektive Identifizierung: Zurück in die Zukunft; in: Frank, Claudia; Weiß, Heinz (Hg.): Projektive Identifizierung: Ein Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Therapie; Stuttgart 2007.
- Michotte van den Berg, Albert: *Der Realitätscharakter der filmischen Projektion*; o.O. 2003 [1948]; in: Montage/AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation; Heft 12/1/2003, Berlin 2003; S. 110-125.
- Müller-Braunschweig, H.: *Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie*; in: Mitscherlich-Nielsen, Margarete (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; Jg. 31; o. O. 1977.
- Müller-Braunschweig, H.: *Psychopathologie und Kreativität*; in Mitscherlich-Nielsen, Margarete (Hg.): *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; Jg. 28; o. O. 1974.
- Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*; Bloomington 1989.
- Ogden, T.H.: *Die projektive Identifikation*; in: Forum Psychoanalyse 4; o. O. 1988.
- Ramachandran, Vilayanur; Hirstein, William: *The Science of Art*; aus: Journal of Consciousness Studies 7; o.O. 1999.
- Schnebel, D.: *Unkörperliche Klänge – körperliche Musik – hörbare Klänge – sichtbare Musik*; o. O. 1988.
- Stern, Daniel: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*; Stuttgart 1992 (1985).
- Stern, Daniel: *Die Mutterschaftskonstellation: Eine vergleichende Darstellung verschiedener Formen der Mutter-Kind-Psychotherapie*; Stuttgart 1998 [1995].
- Stern, Daniel: *The interpersonal world of the infant*; New York 1985.
- Vitouch, Peter: *Physiologische und psychologische Aspekte des Fernsehens*; in: o. Hg.: *Berichte zur Medienforschung* Nr. 26; Wien 1980.
- Westen, Drew: *Towards a clinically and empirically sound theory of motivation*; International Journal of Psycho-Analysis; 78; o. O. 1997.
- Winnicott, D.W.: *Die Frage des Mitteilens und des Nicht-Mitteilens führt zu einer Untersuchung gewisser Gegensätze*; o. O. 1963; In: Winnicott, D.W.: *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*; München 1974.

3. Internetquellen

Bender, Theo: *Blende I (technisch)*. In: Wulff, Hans J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe, Online im Internet: <http://www.lexikon.bender-verlag.de>; [Stand 14.06.2007].

Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation (Hg. der Homepage): *montage/av*: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation: Online im Internet: <http://www.montage-av.de/index.html>; Stand 14.08.2007.

Nellissen, Katja: *Kleine Anfrage - Warum drehen sich Räder im Film rückwärts?* In: Leonardo - Wissenschaft und mehr. Sendedatum: 03.06.2004; veröffentlichtes Manuskript: Westdeutscher Rundfunk5; Köln 2004, Online im Internet: http://www.wdr5.de/service/service_kleine_anfrage/322870.phtml; [Stand 03.06.2007].

Legende:

Hg.	Herausgeber
o. Hg.	Angabe ohne Herausgeber
o.J.	ohne Jahr
o.O.	ohne Ort

Anhang

Wolfgang Leuschner: „Was uns süchtig nach Filmbildern macht.“¹ im Vergleich zu:

„Kinoeffekte: Sozialpsychologische Überlegungen zur Filmwahrnehmung.“

Mit Faszination habe ich den neuesten, im Dezember 2007 erschienenen Artikel Wolfgang Leuschners zum Thema Psychoanalyse und Film zur Kenntnis genommen.

Da meine Arbeit sich in Bezug auf die Erinnerungsaktivierung, den entstehenden Realitätseffekt und die verschiedenen Selbstzustände des Filmbetrachters zu einem nicht unerheblichen Anteil auf die zwischen den Jahren 1998 und 2004 veröffentlichten Forschungen Leuschners stützt und dieser in seinem aktuellen Artikel zudem Überlegungen von Christian Metz und Jean-Louis Baudry in seine Ausführungen integriert (wie ich es auch getan habe), konnte ich z. T. erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen seinen Thesen und meinen Ideen feststellen. Zudem greift Wolfgang Leuschner mögliche Kritikpunkte seiner Betrachtung der filmischen Rezeptionshaltung auf, welche ich in meiner Arbeit ausführlich diskutiert habe.

Ich werde im folgenden Leuschners neueste Überlegungen skizzieren, denn ich konnte seinen aktuellen Artikel nicht mehr in die Struktur meiner Überlegungen aufnehmen. Meine Arbeit war zum Zeitpunkt des Erscheinens des neuen Artikels von Wolfgang Leuschner bereits geschrieben.²

Ein Vergleich von „Filmsucht“ und „Kinoeffekten“

Leuschner fasst die von ihm bereits veröffentlichten Artikel zusammen und verstärkt seine bereits bestehende These, dass die im Betrachter durch den Film hervorgerufenen technischen Nachbildproduktionen als seelische Vibrationen andere Ich-Zustände hervorrufen. Er stellt fest, dass die Darbietungszeit der Einzelbilder im Kino nur etwa ~20 msek beträgt und weist nun ebenfalls (wie auch ich es in Kapitel 6 angemerkt habe) auf die durch moderne Technik für Monitore des Fernsehers und des Computers verkürzte Intervallzeit von 16 – 8,3 msek in seine Überlegungen hin.³

¹ Leuschner, Wolfgang: Was uns süchtig nach Filmbildern macht; in: Werner Bohleber (Hg.): Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen; 61. Jg; Heft 12; Stuttgart 2007; S. 1189 – 1210.

² Ich habe den aktuellen Artikel am 17.12.2007 erhalten.

³ Vgl. Leuschner: Filmbilder; S. 1190-1191.

Leuschner betont erneut, dass der durch die Unterbrechungen entstehende dunkle Wahrnehmungsstrang im Betrachter als kurzfristige Erblindung des Ich für einen unbewusst wahrgenommenen Erlebnisstrang *hinter* dem Film sorgt.⁴

Das menschliche Auge benötigt jedoch eine Refraktärzeit (3 msek), um sich vom Hell- auf das Dunkelsehen umzustellen.⁵ Dass diese Zeit gerade aufgrund der durch die moderne Technik sich weiter verkürzenden Darbietungszeit der Einzelbilder möglicherweise in den Unterbrechungszeiten der Bildpräsentation nicht gegeben ist, wird von ihm nicht diskutiert. Den Umstand, dass Wahrnehmungen eine zwar sehr kurze, aber dennoch messbare Zeit benötigen, damit sie im biologischen Sinn (bewusst oder *unbewusst*) wahrgenommen werden können, scheint Leuschner für unerheblich zu erachten, obwohl er in Bezug auf tachiakusische Versuche selbst feststellt, dass *eine zu kurze Präsentationszeit* keine (messbaren) Effekte bei den Versuchspersonen hervorrufen.⁶

Da Leuschner selbst die sich durch moderne Technik weiter verkürzenden Darbietungszeit der Einzelbilder in seinen neuen Überlegungen aufnimmt, halte ich eine entsprechende Diskussion der sich ergebenden Problemstellungen in Bezug auf seine These des dunklen Wahrnehmungsstranges für wünschenswert.

Es bleibt m. E. jedoch dabei, wie Leuschner es in früheren Artikeln selbst feststellte⁷ und wie ich es in Kapitel 6.4 anmerken konnte, dass diese Aspekte für den Effekt der >Vibration des Ich< keinen Unterschied zu erzeugen scheinen, denn offensichtlich kommt es nicht darauf an, die Unterbrechungen wahrzunehmen, sondern nur darauf, dass offensichtlich eine kognitive Verrechnung zwischen den Vorher- und Nachherbildern stattfinden muss. Da die präsentierten Bilder sich dem Auge nach jeder Unterbrechung um einen minimalen Anteil verschoben darstellen, könnte diese kognitive Schaltstelle ursächlich für die Vibration des Ich sein. Denn der Effekt bewegter Bilder als Leistung des Gehirns wurde laut Leuschner noch nicht hinreichend erforscht bzw. ist noch nicht hinreichend erklärbar.⁸

Leuschner überlegt weiter, dass durch die stroboskopisch erzeugten Vibrationszustände des Ich ein veränderter Bewusstseinszustand, ein „>altered state of consciousness<“⁹

⁴ Vgl. ebd.; S. 1193 - 1194.

⁵ Vgl. Herder: Biologie; Bd. 1; S. 88; siehe auch meine Überlegungen in Kap 6.3.

⁶ Vgl. Leuschner; Hau; Fischmann: Beeinflußbarkeit; S. 69; siehe auch meine Überlegungen in Kap. 6.3.

⁷ Vgl. Leuschner, Wolfgang; Hau, Stephan; Fischmann, Tamara: Couch im Labor: Experimentelle Erforschung unbewußter Prozesse; in: Bohleber, Werner (Hg.) Psyche; 52. Jg.; Heft 9/10; Stuttgart 1998; S. 837.

⁸ Vgl. Leuschner: Filmbilder; S. 1191.

⁹ Ebd.; S. 1195.

hervorgerufen wird, welchen er in Anlehnung an Christian Metz Überlegungen zum fiktionalen Film¹⁰ als „>filmisches Ich<“¹¹ bezeichnet.

Der veränderte Bewusstseinszustand entsteht laut Leuschner, ebenso wie ich es aus Metz' Überlegungen abgeleitet habe, durch die motorische Ruhigstellung mit „einer passiven Körper- und Seelenverfassung“¹², welche „eine zunehmende Dominanz der visuellen Sphäre (Schacter 1976; Leuschner 2002), [und] erhöhte Grade von Suggestibilität und Rezeptivität (Schacter 1976)“¹³ hervorrufen.

Gerade die motorische Ruhigstellung des Filmbetrachters hat mich in meinen Ausführungen dazu angeregt, den Realitätseffekt der Filmbilder und die sich möglicherweise in den Betrachter unbemerkt einschreibenden filmischen Inhalte hinsichtlich einer erhöhten Suggestibilität des Betrachters herauszustellen. Die Hervorhebung und Weiterführung dieser Überlegungen als >hypnagoge Ich Zustände<¹⁴ ist in den aktuellen Ausführungen Leuschners neu und bestätigt m. E. auch meine diesbezüglichen Schlussfolgerungen.

Leuschner argumentiert weiter, dass die hypnagogische Ich-Verfassung dem Zustand des frühen Einschlafens ähnelt, ohne dass der Filmbetrachter tatsächlich in einen Schlafzustand gerät.¹⁵ „Wir träumen hier nicht, aber es entsteht ein Zustand der Träumerei.“¹⁶

Diesen Ich – Zustand beschreibe ich in Kapitel 5 in Anlehnung an Christian Metz als semi-regressiven Zustand, welcher einen traumähnlichen Charakter hat, der den Zustand des echten Traumes jedoch nur nahe kommt, ohne ihn wirklich zu erreichen.¹⁷

Es handelt sich um:

1. „[...] ein Auseinanderfallen der verschiedenen Anteile des Ichs und seiner Funktionen und nachfolgend
2. eine Verminderung der Differenzierung des Ichs.“¹⁸

¹⁰ Vgl. Metz, Christian: Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung; in: Mitscherlich-Nielsen, Margarete (Hg.): *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 49. Jg., Heft 11; Stuttgart 1994; S. 1004-1046.

¹¹ Leuschner: *Filmbilder*; S. 1195.

¹² Ebd.; S. 1197.

¹³ Ebd. S. 1197. Leuschner bezieht sich auf Schacter; D.: *The hypnagogic state: A critical review of the literature*; in: o.Hg.: *Psychol. Bull.* 83; Nr. 3; o.O. 1976; S. 452-481 und Leuschner, Wolfgang: *Über den Visualisierungszwang bei der Traumbildung*; in Bohleber, Werner (Hg.): *Psyche - Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; Jg. 56; Heft 3; Stuttgart 2002; S. 303-308.

¹⁴ Vgl. Leuschner: *Filmbilder*; S. 1195.

¹⁵ Vgl. ebd.; S. 1198.

¹⁶ Ebd.; S. 1198.

¹⁷ Für die ausführliche Darstellung dieser Überlegung siehe Kapitel 5.2, S. 38 meiner Magisterarbeit.

¹⁸ Leuschner: *Filmbilder*; S. 1199.

Diese beiden Aspekte beschreibt Leuschner folgendermaßen: Ein *Anteil des Ichs* (das Körper – Ich)¹⁹ richtet seine *Aufmerksamkeit nach innen* und „überflutet mit Libido“²⁰, während in der Entdifferenzierung des Ichs die Grenzen zur Außenwelt *aufgelöst* werden und mit der Umwelt *verschmelzen*.²¹

Der Effekt dieses Selbstzustandes ist die Aktivierung nicht bewusst werdender Erinnerungen an eine frühkindliche Entwicklungsstufe und eine archaische, primärnarzisstische Einheit des Betrachters mit dem Film, welche durch eine besondere Permeabilität und wechselseitige Resonanz der Wahrnehmungen des Selbst mit der Welt hervorgerufen werden.²²

Ich habe in meinen Ausführungen die Entdifferenzierung des Ichs über die aktivierten und nicht zur Ausprägung gelangenden Erinnerungen im semi-regressiven Bewusstseinszustand herausgearbeitet und sie in meinem Zwischenfazit (Kapitel 9) als Pendelbewegung des Betrachters zwischen einer homöostatischen Einheit mit dem Film und einer distanzierten Betrachtungshaltung beschrieben. Wie ich anhand der Untersuchungen der Kreativitätsforschung nach Udo Rauchfleisch sowie in Betrachtung des Vorbewussten Processing Systems nach Wolfgang Leuschner ebenfalls festhalten konnte, bestehen die verschiedenen Selbstzustände möglicherweise gleichzeitig und sind lediglich graduellen Schwankungen zwischen Homöostase und Differenzierung des Betrachters zum Film unterworfen.

Die Vergleichbarkeit meiner Überlegungen mit dem von Leuschner beschriebenen filmischen Ich im Auseinanderfallen in Ich-Anteile und der verringerten Differenzierung des Ichs in der Verschmelzung mit der Außenwelt tritt an dieser Stelle besonders deutlich hervor. Es sind Überlegungen, die sich aus der Interpretation der tachistoskopischen und tachiakusischen Forschungsergebnisse Leuschners in Verbindung mit den Ausführungen von Christian Metz zur filmischen Rezeptionshaltung und verschiedenen Aspekten der Wahrnehmungs- und Gedächtnisforschung ergeben.

Ich habe die Überlegungen in meiner Magisterarbeit über die Filmmusik hinsichtlich der provozierten wechselseitigen Resonanz zwischen Betrachter und Film weiter ausgeführt (Kapitel 10).

Auf die Effekte der Filmmusik geht Leuschner weiterhin nicht detailliert ein. Immerhin finden sie in seinem neuen Artikel Erwähnung in einer Fußnote: „Filmmusik ahmt die Schreie und

¹⁹ Leuschner führt eine Unterscheidung zwischen einem regressiv veränderten Körper – Ich im Unterschied zur alltäglichen Ich – Struktur ein (vgl. ebd. S. 1200 – 1201).

²⁰ Ebd.; S. 1201.

²¹ Vgl. ebd.; S. 1201.

²² Vgl. ebd.; S. 1201.

die begütigende Rede nach.“²³ Er bezieht sich hierbei auf die Stillsituation, in der Wunsch- und Angstphantasien des Kindes eine Rolle spielen.²⁴

Meine Überlegungen zur Filmmusik haben mich zu vergleichbaren Schlussfolgerungen geführt, denn ich bezog mich in der Betrachtung der Entstehung von Musik aus der archaischen Lautsprache in der frühen Mutter – Kind - Dyade sowohl auf den angst-auslösenden und beunruhigenden Charakter von Musik als auch auf die durch beruhigende Musik hervorgerufene scheinbare Präsenz der frühen Bezugsperson. Die Parallele dieses gedanklichen Ansatzes kann jedoch aufgrund zu geringer Detailinformationen in dem neuen Artikel von Leuschner nicht weiter ausgeführt werden.

Weiterhin habe ich vermutet, dass der Film aufgrund der spezifischen Form der technischen Präsentation der Bilder und der Narration dem Betrachter vorgefertigte Deckerinnerungen anbietet (Kapitel 8). Leuschner formuliert in seinem aktuellen Artikel:

„[...] so produziert der Film >Vorschläge<, die sich mit erregten archaischen Sehnsüchten des Zuschauers verbinden. Gerade damit genügt der Film der Forderung, >eine Praxis der affektiven Befriedigung< (Metz 1975, S. 1013) zu sein, daß er ermöglichen soll, den >Phantasiefluß des Subjekts zu *speisen* und die Figuren mit seinem Begehren zu *tränken*< (Hervorh. W.L.).“²⁵

Leuschner bezieht sich hierbei nicht explizit auf ein Angebot von Deckerinnerungen durch Filme sondern auf den Drang der Wiederherstellung der primärnarzisstischen Einheit des Kindes mit der Mutter.²⁶

Ebenso wie ich es in meinen Ausführungen zu den Deckerinnerungen (Kapitel 8) dargestellt habe, vermittelt der Film nach den neuen Überlegungen Leuschners eine affektive Befriedigung, welche durch den filmischen Selbstzustand des Betrachters temporär erreicht wird und die sich auf in der Vergangenheit liegende Ereignisse bezieht. In seiner zusammenfassenden Schlussbetrachtung formuliert Leuschner diesen Umstand in verallgemeinerter Form folgendermaßen:

„So ist das Über-Ich eher beruhigt und die verlorenen oder untergegangenen frühen Objekte können mit weit weniger Widerspruch schuldlos heraufbeschworen und >beträumt< werden. Indem die Filme vorgefertigte Einkleidungen anbieten, ersparen sie schließlich dem Ich des Zuschauers die Arbeit einer eigenen Inszenierung; sie entlasten damit von dem energetischen Aufwand, der im Fall von Träumen und Phantasiebildungen zu leisten ist. Auch das fördert die Sehnsucht.“²⁷

²³ Ebd.; S. 1206.

²⁴ Vgl. ebd. S. 1206.

²⁵ Metz: Der fiktionale Film; nach Leuschner: Filmbilder; S. 1202.

²⁶ Vgl. Leuschner: Filmbilder; S. 1202.

²⁷ Ebd.; S. 1207.

So entsteht laut Leuschner die spezifische Filmsucht: Der Film erweckt und befriedigt frühere Ereignisse unter Umgehung der möglicherweise bestehenden Abwehrbedürfnisse des Ich.²⁸ M. E. bestärkt diese Schlussfolgerung meine Überlegungen zu den individuell bedürfnisbefriedigenden Angeboten von Deckerinnerungen durch Filme.

Des weiteren beschreitet Leuschner in seinem aktuellen Artikel im Vergleich zu seinen früheren Ausführungen neue Wege: Er nimmt an, dass die affektiv erweckten Erinnerungen des Betrachters über eine Aktivierung des Labyrinthorgans (des Gleichgewichtssinnes) zu einem körperlichen Erleben werden und folgt hierbei den Ausführungen von B. Lewin²⁹, der die Traumleinwand als eine Erinnerung an die schlafbringende Mutterbrust konzipiert. Filmische Landschaften könnten sich zudem immer in Form eines räumlichen Referenzsystems auf Körperbilder beziehen.³⁰

Da ich diese Aspekte in meiner Arbeit nicht in Betracht gezogen habe, werde ich die ihnen zugrunde liegenden Überlegungen hier nicht weiter ausführen und will sie lediglich der Vollständigkeit halber erwähnen.

Zusammenfassend kann ich feststellen, dass Leuschner in seinem neuen Artikel (ebenso wie ich es herausgearbeitet habe), in der Situation der Filmbetrachtung aufgrund technischer Spezifika auftretende alltagsunübliche Ich- bzw. Selbstzustände hervorhebt, welchen er elementare Bedeutung für die Filmeffekte zuschreibt. Sie können als Aktivierung von Erinnerungen in archaischen Entwicklungsstufen und Ich - Strukturen mit filmisch erfülltem Wunsch der primärnarzisstischen Einheit des Ichs mit der Außenwelt beschrieben werden.

Glücklicherweise habe ich eine Magisterarbeit geschrieben und muss nicht das Kriterium einer Doktorarbeit der wissenschaftlichen Originalität erfüllen. Daher kann ich an dieser Stelle mit Stolz feststellen, dass manche meiner Überlegungen m. E. in dem neuen Artikel von Wolfgang Leuschner Bestätigung finden.

²⁸ Vgl. ebd. S. 1207.

²⁹ Vgl. Lewin, B.: *Reconsideration of the Dream screen*; in: o.Hg.: *Psychoanal. Quart.* Nr. 22; o.O. 1953; S. 174-199; nach Leuschner: *Filmbilder*; S. 1203.

³⁰ Vgl. Leuschner: *Filmbilder*; S. 1205-1206.

Primär zitierte Literatur:

Leuschner, Wolfgang: *Was uns süchtig nach Filmbildern macht*; in: Werner Bohleber (Hg.): *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 61. Jg; Heft 12; Stuttgart 2007; S. 1189 – 1210.

Sekundär zitierte Literatur:

Schacter; D.: *The hypnagogic state: A critical review of the literature*; in: o.Hg.: *Psychol. Bull.* 83; Nr. 3; o.O. 1976; S. 452-481.

Lewin, B.: *Reconsideration of the Dream screen*; in: o.Hg.: *Psychoanal. Quart.* Nr. 22; o.O.; 1953; S. 174-199.

Leuschner, Wolfgang: *Über den Visualisierungszwang bei der Traumbildung*; in Bohleber, Wolfgang (Hg.): *Psyche - Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*; 56. Jg.; Heft3; Stuttgart 2002; S. 303-308.