

Serge Lebovici

Psychoanalyse und Kino

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/182>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lebovici, Serge: Psychoanalyse und Kino. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 13 (2004), Nr. 1, S. 160–169. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/182>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Serge Lebovici

Psychoanalyse und Kino^{*}

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

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

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

1. Der Film als Untersuchungsgegenstand des Psychoanalytikers¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Der Zuschauer und sein Verhältnis zur filmischen Produktion

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

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

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

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

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

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

** [Anm. d. Hrsg.:] Albert Michotte van den Berck, Le caractère de «réalité» des projections cinématographiques, In: *Revue internationale de filmologie*, 3/4 (1948), S. 249-61. Deutsche Übersetzung «Der Realitätscharakter der filmischen Projektion» in *Montage /AV* 12/1/03, S. 110-135.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger