

## Edgar Morins *Le cinéma ou l'homme imaginaire* und der Film als Spiegel – Versuch einer theoriegeschichtlichen Verortung\*

### Einleitung

Edgar Morins filmtheoretische Monographie *Le cinéma ou l'homme imaginaire* erscheint 1956, zu einer Zeit, die sowohl film-, als auch filmtheoriegeschichtlich oftmals als eine Übergangszeit zwischen Klassik und Moderne beschrieben wird. Filmgeschichtlich gelangt der klassische (insbesondere in Hollywood praktizierte) Filmstil der großen Studios in der Mitte des 20. Jahrhunderts in eine ästhetische und ökonomische Krise, während sich die als modern verstandenen «neuen Wellen» von Europa ausgehend formieren und in den 1960er und 70er Jahren ihre Blütezeit erleben. Parallel zu dieser Historisierung der Ablösung eines klassischen durch ein modernes Kino beschreibt Gilles Deleuze den Übergang vom Bewegungsbild zum Zeitbild als filmästhetischen Paradigmenwechsel, der sich zwischen 1948 und 1968 in Europa vollzieht.<sup>1</sup> Aber auch in filmtheoriegeschichtlichen Darstellungen wird in unterschiedlichen Perspektiven der Wechsel einer «klassischen» zu einer «modernen» Filmtheorie beschrieben. Wo genau der Beginn einer modernen Filmtheorie zu verorten ist, scheint dabei weniger eindeutig zu sein, jedoch werden in diesem Zusammenhang insbesondere die zunächst semiologischen und später poststrukturalistisch-psychoanalytischen Arbeiten von Christian Metz und seinem Umfeld genannt. Die Entwicklung der Filmtheorie hin zu modernen Ansätzen wird aber oftmals in Bezug gesetzt zu einer (zunehmenden) Institutionalisierung der Filmwissenschaft und der damit verbundenen Ausdifferenzierung filmtheoretischer Ansätze durch die Einbeziehung und Anwendung von Ansätzen und Theoriemodellen aus anderen wissenschaftlichen Bereichen – womit auch zugleich eine Begründung für die Problematik der eindeutigen historiographischen Verortung geliefert wird.<sup>2</sup>

\* Dieser Artikel ist eine Zusammenfassung der Monografie Dreher, Philip: Morin und der Film als Spiegel – Eine theoriegeschichtliche Verortung der Filmtheorie von Edgar Morin. Stuttgart, 2014.

1 Vgl. Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 13, 29, 93, 200. Deleuze, Gilles: *Kino 1. Das Bewegungsbild*. Frankfurt am Main 1989, S. 282.

2 Vgl. Altman, Charles F.: *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Discourse*. (1977) In: Nichols, Bill (Hrsg.): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley 1985, S. 517–531. S. 521 ff. Andrew, Dudley: *The Major Film Theories*. Oxford, New York 1976, S. v–x. Ders.: *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York 1984, S. viif., 3 ff., 10 ff. Elsaesser/Hagener 2007, S. 12, 25 ff., 77. Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp*. Berlin 2002. S. 197.

Als erstes Bestreben, eine universitär institutionalisierte, multidisziplinär ausgerichtete Filmwissenschaft zu etablieren, gilt generell die Gründung des Instituts für Filmologie, sowie der damit assoziierten Zeitschrift *Revue internationale de filmologie* unter der Regie von Gilbert Cohen-Séat an der Sorbonne in Paris Ende der 1940er Jahre.<sup>3</sup> In jener *Revue internationale de filmologie* veröffentlicht Morin nun in den frühen 1950er Jahren seine ersten filmsoziologischen Texte – ab 1950 ist Morin Mitarbeiter am soziologischen *Institut des Centre national de la recherche scientifique* (C.N.R.S.) unter Georges Friedmann, welcher ihn nach eigenem Bekunden dem Kino als soziologischem und anthropologischem Untersuchungsgegenstand näher bringt.<sup>4</sup> Dieser institutionelle und raumzeitliche Kontext ist es auch, in dem Morins anthropologischer Essay *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (im Weiteren kurz *L'homme imaginaire*) entsteht.

### Rezeption und bisherige Einordnungsversuche

Nach seinem Erscheinen wird *L'homme imaginaire* lange Zeit nur sehr sporadisch rezipiert – auch in der Filmwissenschaft; man findet, abgesehen von Einzelzitataten, noch bis heute so gut wie keine umfassendere Beschäftigung mit dem Werk.<sup>5</sup> Morin selbst kommentiert das im Vorwort zur französischen Neuauflage von 1977 etwas ironisch folgendermaßen:

In seinem Grundprinzip spricht dieses Buch keine besondere Leserschaft an, und es hat seine wenigen Leser nur durch Missverständnisse. Ich hoffe, dass es diesem neuen Vorwort nicht gelingen wird, alle Missverständnisse auszuräumen. Auf den ersten Blick würde ich dieses Buch selbst, gemeinsam mit seinem Satelliten *Les stars*, das im Anschluss (1957) geschrieben wurde, als marginal betrachten [...].<sup>6</sup>

- 3 Vgl. Andrew, Dudley: *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*. (1978) In: Nichols, Bill (Hrsg.): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley 1985. S. 625–632. S. 628. Kirsten, Guido: Editorial. In: *montage/av* 19/2, 2010a. S. 4–6. S. 4. Ders.: »Tout film est un document social«. Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosoziologie. a.a.O. 2010b. S. 7–20; hier S. 7f. Paech, Joachim: Von der Filmologie zur Mediologie? Film und Fernsehtheorie zu Beginn der 60er Jahre in Frankreich. In: Winter, Scarlett/ Schlünder, Susanne (Hrsg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*. München 2004, S. 31–46. S. 39. Schweinitz 2002, S. 197.
- 4 Vgl. Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. (1956) Paris 2007. S. VII. Kirsten 2010a, S. 5. Die hier zitierte Ausgabe der *montage/av. [Filmologie/Soziologie]* beinhaltet vier dieser soziologischen Aufsätze Morins in neuer Übersetzung – die einleitenden Beiträge von Guido Kirsten geben darüber hinaus eine gute Einführung in den Kontext der Filmologie.
- 5 In der deutschsprachigen Filmwissenschaft mag dies noch durch den Umstand bestärkt werden, dass die bisher einzige deutsche Übersetzung von *L'homme imaginaire* von 1958 seit Jahren vergriffen, und darüber hinaus sowohl inhaltlich als auch formal mangelhaft ist.
- 6 Morin 2007, S. vii; eigene Übersetzung.

Morin selbst misst dem Buch also später keine allzu große Bedeutung innerhalb seines akademischen Werkes zu. Andererseits aber wird es in den filmwissenschaftlichen Kontexten, in denen es dann doch aufgegriffen und diskutiert wird, immer wieder als wichtiges und zukunftsweisendes filmtheoretisches Werk bewertet und der Mangel an theoriegeschichtlichen Studien zu Morins *L'homme imaginaire*, sowie der Filmologie allgemein betont.<sup>7</sup> Karl Sierek fasst diese etwas paradoxe Rezeptionslage in der Ankündigung eines Lektürekurses wie folgt zusammen: «Die filmtheoretische Arbeit des Soziologen Edgar Morin ist – nicht nur im deutschsprachigen Raum – eines der heute wohl am wenigsten gelesenen Hauptwerke über das Kino im 20. Jahrhundert.»<sup>8</sup> Aber gerade dieser Lektürekurs, oder auch die Ausgabe [*Filmologie/Soziologie*] der Zeitschrift *montage/av*, kann nun selbst als ein Anzeichen für ein in den letzten Jahren gestiegenes Interesse an Morins filmtheoretischer Arbeit in der (deutschsprachigen) Filmwissenschaft angesehen werden.

Bei Betrachtung der verschiedenen historiographischen Zuordnungen von *L'homme imaginaire* ergibt sich allerdings ein sehr uneinheitliches Bild. Wie gegensätzlich die Einordnungen dabei ausfallen können, zeigt eine kurze Gegenüberstellung der Interpretationen von Jörg Schweinitz und Dudley Andrew: Während Schweinitz die Kontinuität zwischen Filmologie und Semiologie betont, und dass die Filmologen – namentlich Cohen-Séat und Morin – ein sprachähnlicher Umgang mit den Bildern fasziniert habe, als «Voraussetzung für eine besondere, nun gesuchte Intelligibilität des Mediums»,<sup>9</sup> beschreibt Andrew die filmologische Unternehmung einschließlich Morins *L'homme imaginaire* hingegen als phänomenologische Untersuchung, als «study of [a] surplus value unaccounted for by recourse to a science of signification.»<sup>10</sup>

Auch andere methodisch-disziplinäre Darstellungen, die sich lediglich auf die soziologische Dimension des Werkes beziehen, oder aber schlicht die soziologischen, anthropologischen, mythen-theoretischen und phänomenologischen Bezüge von *L'homme imaginaire* auflisten,<sup>11</sup> tragen nicht zur Klärung des Problems bei – Morins Essay erscheint so vielmehr als ein in gewisser Weise beliebig einzuordnendes, methodisches «Collagenwerk». Und auch der Verweis auf die eingangs angeführte institutionelle Herkunft

7 Vgl. Paech 2004, S. 32; Schweinitz 2002, S. 197.

8 Sierek, Karl 2008. [http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/sierek/archiv/lehre\\_sem\\_SS2008.html](http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/sierek/archiv/lehre_sem_SS2008.html) (03.03.2013).

9 Schweinitz 2002, 197f.

10 Andrew 1985, S. 628.

11 Vgl. Casetti, Francesco: *Theories of cinema, 1945 - 1995*. Austin 1999, S. 114ff. Lowry, Edward: *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor, Michigan, 1982, S. 106–123.

von Morins Theorieansatz im Rahmen der Filmologie scheint letztlich keine weiterführenden Anhaltspunkte für eine schlüssige Einordnung mit sich zu bringen. Zudem wird bemerkenswerter Weise ein weiterer, durchaus relevanter methodischer Bezugspunkt Morins in diesen Darstellungen nie erwähnt: die Psychoanalyse.

Vielversprechender scheinen hier Systematisierungen anhand konzeptueller Metaphern zu sein. In einer der aktuellsten deutschsprachigen Einführungen in die Filmtheorie organisieren Thomas Elsaesser und Malte Hagener deren Geschichte anhand von sieben übergeordneten Metaphern, Konzepten und Begriffsfeldern, mit denen die Zuschauer-Film-Relation in den jeweiligen Theorien semantisiert wird. Für die hier angestellten Betrachtungen sind nur die ersten drei dieser Metaphorisierungen, und insbesondere die dritte, relevant:

1. Fenster und Rahmen – die selbst inzwischen schon klassisch gewordene Konzeptualisierung der Realismus-Formalismus-Dichotomie in der klassischen Filmtheorie,
2. Tür und Leinwand,
3. Spiegel und Gesicht.<sup>12</sup>

Morins *L'homme imaginaire* wird von ihnen – jedoch nur kurz – in ihrem zweiten Kapitel zu Tür und Leinwand erwähnt, und zwar in Bezug auf die Konzeptionierung der Filmfiguren als Doppelgänger und Projektionsflächen des Zuschauers, und des damit verbundenen Einstiegs des Zuschauers in den Film – womit hier interessanter Weise gerade der sonst vernachlässigte psychoanalytische Bezug Morins aufgegriffen wird.<sup>13</sup>

Andererseits aber findet sich in Morins Essay durchgängig eine Spiegelmetaphorik – insbesondere im zusammenfassenden letzten Kapitel »Die halb-imaginäre Realität des Menschen«, das er mit den folgenden Worten beginnt: «Die Welt spiegelte sich im Spiegel des Kinematographen. Das Kino bietet uns das Spiegelbild nicht mehr nur der äußeren Welt, sondern auch des menschlichen Geistes.»<sup>14</sup> Es könnte sich also möglicherweise als zielführend erweisen, dieser Metaphorik des Spiegels nachzugehen.

### **Die Spiegelmetapher als theoriehistoriographische Figur**

Verfolgt man allein die Genese der Spiegelmetapher als theoriehistoriographisches Konzept, ergibt sich eine bereits durchaus aufschlussreiche Verweiskette: Zu Beginn ihres dritten Kapitels, in dem sich Elsaesser und Hagener mit der filmtheoretischen Konzeption der Leinwand,

12 Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 7f. .

13 Vgl. ebd. S. 52

14 Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart 1958, S. 225. .

bzw. des Kinos insgesamt als Spiegel auseinandersetzen, zitieren sie eine Passage aus Dudley Andrews *Concepts in Film Theory* von 1984, in der dieser die Relevanz der Spiegelmetapher für den Wechsel von einer klassischen zu einer modernen Filmtheorie betont.<sup>15</sup> Andrew wiederum bezieht sich in seiner Monographie auf Charles F. Altman und dessen Aufsatz «Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse» von 1977 und bezeichnet Altman sogar als Urheber der systematisierenden Analyse von Metaphern in Filmtheorien.<sup>16</sup> Altman schildert in seinem Text einen Wechsel im Verständnis der Leinwand von den Metaphern des Fensters und des Rahmens in früheren Filmtheorien hin zur Metapher des Spiegels in der zeitgenössischen französischen Filmtheorie, und basiert seine Analyse insbesondere auf André Bazins «Theater und Kino II» von 1951 einerseits, und Christian Metz' «Der imaginäre Signifikant» von 1975 andererseits.<sup>17</sup> In «Der imaginäre Signifikant» schließlich kritisiert Metz einerseits Bazin und dessen «idealistische Kinotheorie», andererseits erwähnt er aber auch Morins *L'homme imaginaire* gleich zu Beginn des Textes als die erste Ausarbeitung des Imaginären im Kino überhaupt – befasst sich aber im Anschluss nicht weiter damit.<sup>18</sup>

Vor der Betrachtung der theoretischen Texte von Bazin, Metz und Morin zunächst aber noch einmal zurück zur theoriegeschichtlichen Ebene: Ausgehend von Bazins Postulat in «Theater und Kino II», die Begrenzung des Filmbildes auf der Leinwand funktioniere nicht wie ein Bilderrahmen, sondern wie ein Fenster zur Welt, beschreibt Altman (in Anschluss an Jean Mitry) die Dialektik von Realismus und Formalismus – die er als grundlegendes Paradigma für die gesamte bisherige Geschichte der Filmwissenschaft und -theorie versteht – als Dialektik der Metaphern von Fenster und Rahmen.<sup>19</sup> Gemein sei beiden Positionen bei ihrem Antagonismus die fehlende Problematisierung der Zuschauerwahrnehmung und des Kinodispositivs, und genau dort knüpften nun die französischen psychosemiotischen Theorieansätze, insbesondere vertreten durch Metz, ab Anfang der 1970er Jahre an:

It is in this context, I believe, that we must see the current French attempt to create a new metaphor for the screen, one which would take into account the process of signification itself. First suggested by Jean-Louis Baudry in

15 Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 77 .

16 Vgl. Andrew 1984, S. 134

17 Vgl. Altman 1985, S. 521ff.

18 Vgl. Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000, S. 13f., 51f.

19 Vgl. Altman 1985, S. 521 ff.

«Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base» (Cinéthique 7-8, 1970 [...]), this new metaphor is the *mirror* (the projected text thus being designated as *specular*).<sup>20</sup>

Dieser so dargestellte Wechsel der Metaphern wird daran anschließend von Andrew in *Concepts of Film Theory* als Übergang von einer klassischen zu einer modernen Filmtheorie verstanden.<sup>21</sup>

So werden diese konzeptuellen Metaphern von Altman und Andrew sukzessive zu Schlüsselmetaphern für ganze Theorieparadigmen erhoben: Zunächst aus einzelnen theoretischen Texten selbst entnommen und als exemplarisch für das jeweilige Theoriemodell gesetzt, werden die Metaphern ausgeweitet auf ganze, mithin damit erst voneinander abgegrenzte Theorieströmungen, um so schließlich größere filmtheoretische Paradigmenwechsel historiographisch fassen und darstellen zu können – wobei es zunehmend nachrangiger wird, ob die jeweiligen Metaphern *expressis verbis* in den theoretischen Texten verwendet werden, solange implizit ein entsprechender Vorstellungsgehalt ausgedrückt wird. Mit der Ausweitung des historiographischen Fokus geht demnach auch eine Zunahme der historiographischen Interpretationsleistung einher.<sup>22</sup> Dies ist für übergreifende Darstellungen wie jene von Elsaesser und Hagener sicherlich eine notwendige und zielführende Vorgehensweise der Systematisierung und Sinnstiftung, für den engeren Fokus dieser Betrachtung erscheint es jedoch geeigneter, sich auf die in den filmtheoretischen Texten explizit verwendeten Metaphern zu beschränken.

Gerade bei der Metapher des Spiegels ergibt sich so bei genauerer Betrachtung ein komplexeres Bild der Geschichte ihrer Verwendung, als es bei Altman und Andrew gezeichnet wird: Elsaesser und Hagener weisen bereits darauf hin, dass die Spiegelmetapher in der Filmtheorie deutlich älter ist als die psychosemiotischen Ansätze und sich bereits 1924 bei Balázs finden lässt – und zwar bei dessen Beschreibung der Spiegelung der Welt im Gesicht des Darstellers in der filmischen Großaufnahme.<sup>23</sup> Schon hier wird deutlich, dass es bei der Spiegelmetapher nicht zuletzt auf die jeweilige Konzeption ankommt, also die Frage: Was wird gespiegelt und wovon? Entsprechend unterscheiden Elsaesser und Hagener auch drei unterschiedliche Paradigmen

20 Ebd. S. 522 .

21 Andrew 1984, S. 134

22 Elsaesser und Hagener erklären es entsprechend ausdrücklich zu ihrem Programm, historisch-analytisch auch implizit angelegte Antworten auf ihre Leitfrage nach der Zuschauer-Film-Relation in den diversen Theorieentwürfen herauszuarbeiten; vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 15f. .

23 Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 77. Hierauf nimmt entsprechend auch ihr Kapiteltitle «Spiegel und Gesicht» Bezug

des «Themenbereiches des Spiegels», von denen hier im Weiteren vor allem das erste relevant ist: Unter dem *Kino als Spiegel des Unbewussten* subsumieren sie die psychosemiotischen Ansätze von insbesondere Baudry und Metz, mit deren Anwendung der Freudschen Theorien des Unbewussten und der Lacanschen Idee des Spiegelstadiums bei der Analyse der Kinosituation.<sup>24</sup>

Neben den von Elsaesser und Hagener genannten Verwendungen findet sich bei Bazin und Morin aber noch eine weitere Konzeption der Metapher des Spiegels, durch die Einbeziehung welcher sich Morins Theorieentwurf letztlich zwischen die Modelle von Bazin und Metz positionieren lässt.

### **Die Spiegelmetapher bei Bazin und Metz**

In Bazins insgesamt sehr metaphernreichem Text »Theater und Kino II« (der wie beschrieben eine der Grundlagen für Altmans Analyse in Bezug auf die Metaphern des Fensters und des Rahmens bildet) findet sich auch die folgende Passage zum Spiegel:

[...] es nicht mehr so sicher, daß es zwischen der Präsenz und der Abwesenheit keine Zwischenstufe mehr gibt. Der Ursprung für die Wirkung des Films liegt auch auf ontologischem Gebiet. Es ist falsch zu sagen, daß der Film völlig unfähig ist, uns »in die Präsenz« des Schauspielers zu versetzen. Er tut es in der Art eines Spiegels (dem man zugesteht, daß er die Präsenz desjenigen, der sich in ihm spiegelt, überträgt), aber eines Spiegels mit einer verzögerten Reflektion, dessen Beschichtung das Bild zurückhält.<sup>25</sup>

Seiner realistischen Position entsprechend geht es Bazin hier also wenig überraschend um die getreue Wiedergabe der vorfilmischen Realität aufgrund des ontologischen Bezugs von Bild und Gegenstand, die dem Zuschauer eine spezifische Präsenz des so «Gespiegelten» zwischen der unmittelbaren An-, und der völligen Abwesenheit erfahrbar macht. Die Wahrnehmung des Zuschauers, der das Filmbild als realistisch empfindet (nicht zuletzt deshalb, weil er um die Funktionsweise der photochemischen Reproduktionstechnik *weiß*), ist für Bazin dabei vollkommen unproblematisch.

Diese fehlende Problematisierung der Zuschauerwahrnehmung wird nun von Metz in «Der imaginäre Signifikant» als Naivität der «idealistischen Kinotheorie» Bazins kritisiert, die – wie auch der gemeine Kinogänger – einer «Illusion der Wahrnehmungsbeherrschung» und (Selbst-)Täuschung

24 Vgl. ebd., S. 82f. Als weitere Paradigmen nennen Sie die *Funktion der reflexiven Verdoppelung* im Kino der «neuen Wellen» und das Kino als mimetischer *Spiegel des Anderen* im «Nexus von Spiegel, Gesicht und Großaufnahme». Ebd., S. 82, 93f., 98f.

25 Bazin, André: *Was ist Kino?* Köln 1975, S. 86f. .

erliege.<sup>26</sup> Dies versucht er mit der Beschreibung mehrerer, untrennbar mit- und ineinander verschränkter Spiegelverhältnisse darzulegen – was hier aufgrund der Anwendung des voraussetzungsreichen psychosemiotischen Theoriemodells nur sehr überblicksartig zusammengefasst werden kann.<sup>27</sup>

Auch Metz beschreibt das Filmbild auf einer ersten Ebene als Spiegelung von Personen und Gegenständen, allerdings versteht er diese Spiegelung durch die physisch-körperliche Abwesenheit des «Gespiegelten» als unreal, die vermeintliche Wahrnehmung der Präsenz sei tatsächlich eine Illusion, imaginär:

[Die] Wahrnehmungen sind in einem gewissen Sinne alle «falsch». Oder vielmehr das Wahrnehmen ist wirklich (das Kino ist nicht das Phantasma), doch das Wahrgenommene ist nicht der Gegenstand, sondern sein Schatten, sein Phantom, sein Double, seine Nachbildung in einer neuen Art Spiegel. [...] Der ungewöhnliche Wahrnehmungsreichtum ist schon in seinem Prinzip von einer ungewöhnlich großen Irrealität geprägt. – Stärker oder auf einzigartigere Weise als die anderen Künste bindet uns das Kino ans Imaginäre [...] Insofern gleicht der Film dem Spiegel.<sup>28</sup>

Metz behält damit in seiner Konzeption eine klare Unterscheidung von An- und Abwesenheit bei, die auch seiner Bezeichnung des Filmbildes als *imaginärer Signifikant* zugrunde liegt: Sehr vereinfacht gesagt vergegenwärtigt das Filmbild für Metz gleich dem Signifikanten des Schriftzeichens Abwesendes, anders aber als der schriftliche Signifikant mit seinem «beschränkte[n] Wahrnehmungsregister»<sup>29</sup> sei der kinematographische Signifikant «bestrebt, seine Spuren zu verwischen»<sup>30</sup> – durch seinen Wahrnehmungsreichtum wird das eigentlich symbolische Filmbild gewissermaßen mit seinem realen Referenten verwechselt und dadurch imaginär, das Zuschauersubjekt wird getäuscht, bzw. täuscht sich selbst.

Dies erscheint jedoch nur als ein Effekt der «grundlegende[n] Täuschung des *Ichs*»<sup>31</sup> in der (frühkindlichen) Ontogenese des Subjekts durch die Selbstidentifikation des Kindes mit seinem (gleich dem Filmbild als unreal verstandenen) Spiegelbild und Ausbildung eines (narzisstisch geprägten) «Ideal-Ichs» in der Lacan'schen Spiegelphase, und dem damit verbundenen Eintritt von der Imaginären Ordnung (der imaginären Einheit von Subjekt

26 Vgl. Metz 2000, S. 14, 52f., vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 84

27 Eine ausführlichere Diskussion von Metz' psychosemiotischer Filmtheorie in Bezug auf die Spiegelmetaphorik findet sich in Dreher, Philip: *Morin und der Film als Spiegel*. Stuttgart, 2014.

28 Metz 2000, S. 46.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 43.

31 Ebd. S. 14

und Umwelt) in die Symbolische Ordnung (der Trennung des Ichs von der Umwelt).<sup>32</sup>

Das Dispositiv des Kinos als räumliche Anordnung im Kinosaal, mit der reduzierten motorischen Aktionsmöglichkeit und einer gesteigerten, für das Zuschauersubjekt scheinbar ubiquitären Wahrnehmung, spiegelt nun für Metz auf einer übergeordneten Ebene die von Lacan beschriebene Situation des Kleinkindes vor dem Spiegel, die Kinosituation wird so als ein Regress in eine frühere ontogenetische Phase des Subjekts interpretiert – allerdings sozusagen diesseits der «Demarkationslinie» von imaginärer und symbolischer Ordnung.<sup>33</sup> Neben dieser ontogenetischen Parallele besteht für Metz auch das Verhältnis von Zuschauer(körper), bzw. dessen psychischem Wahrnehmungs-Apparat, und Kino-Dispositiv aus einer Reihe von tatsächlichen und metaphorischen Spiegel- und Verdopplungseffekten: etwa zwischen Zuschauerblick und Kamera, zwischen Kamera und Projektor, zwischen Filmstreifen und Leinwand, zwischen Leinwand und Netzhaut.<sup>34</sup>

Das Kino ist eine Kette zahlreicher Spiegel, eine zerbrechliche und zugleich robuste Mechanik: wie der menschliche Körper, wie ein Präzisionsinstrument, wie eine soziale Institution. Dies ist es tatsächlich alles zugleich.<sup>35</sup>

Zuletzt spiegele die hier angesprochene soziale Institution des Kinos insgesamt den voyeuristischen Wahrnehmungstrieb des Zuschauers, welcher mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung in der Spiegelphase durch die unumkehrbare Trennung von Subjekt und Objekt ein beständiges Begehren nach imaginären Objekten erzeuge, welches sich die Kinoindustrie zunutze mache.<sup>36</sup>

Zusammengefasst stellt sich das Kino für Metz so über die verschiedenen Abstraktionsebenen als ein Spiegel menschlichen Begehrens dar. Diese Problematisierung und Analyse des Verhältnisses von Zuschauer(körper) und Film/Kino mittels psychoanalytisch-semiotischer Konzepte lässt sich so auch als ein *verändertes* Verständnis des Films als Spiegel mit der Einführung weiterer metaphorischer Abstraktions-, oder Reflexionsebenen fassen, wenn von Metz nicht nur wie von Bazin das Filmbild, sondern auch das räumliche Dispositiv und sogar die soziale Institution Kino mit Spiegelverhältnissen beschrieben werden.

32 Ebd., S. 46f., vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 85f. ,

33 Metz 2000, S. 47 ff.

34 Vgl. ebd., S. 50f.

35 Ebd., S. 51.

36 Vgl. ebd., 16f., 51, 56 ff.

## Die Spiegelmetapher bei Morin

Nach dieser Zusammenfassung der Verwendung der Metapher des Spiegels bei Bazin und Metz erscheint das bereits angeführte Zitat Morins –«die Welt spiegelte sich im Spiegel des Kinematographen. Das Kino bietet uns das Spiegelbild nicht mehr nur der äußeren Welt, sondern auch des menschlichen Geistes»<sup>37</sup> – beinahe wie eine vorweggenommene Synthese der beiden anderen Positionen, und zwar durch eine historische Perspektivierung mittels der Unterscheidung von Kinematograph und Kino.

### *Die Projektion-Identifikation*

Ähnlich wie Bazin (und im Prinzip auch Metz) beschreibt Morin das kinematographische (und photographische) Bild als Fixierung und Widerspiegelung physikalischer Lichtreflexe.<sup>38</sup> Der von diesen Bildern erzeugte Realitätseindruck und die Wahrnehmung einer Präsenz liegen für Morin dabei aber nicht zunächst in der Art und Qualität der Reproduktion begründet (wiewohl dies ein durchaus relevanter Faktor ist), sondern in einem Prozess der beständigen Wechselwirkung und Übertragung zwischen Psyche und Umwelt, den Morin *Komplex der Projektion-Identifikation*, oder auch (je nach Bezug und Teilaspekt *affektive*<sup>39</sup>, *filmische*, *imaginäre*, *kollektive*, *soziale*, etc.) *Partizipation(en)* nennt.<sup>40</sup> Dieser polymorphe und polyvalente Prozess bestimmt nach Morin den grundlegenden Weltbezug des Individuums, und wird von ihm mit Rückgriff auf Gestalttheorie und Psychoanalyse beschrieben. Stark vereinfacht lässt sich das wie folgt darstellen: In einem ersten, elementaren Vorgang werden die im filmischen Bild sichtbaren Erscheinungsformen als selbstidentische und in ihren Dimensionen und Formen konstante Personen und Dinge identifiziert, und zwar mit den im ständigen Austausch zwischen Psyche und (belebter wie unbelebter Um-)Welt von Kind an als real erlernten und in die Welt projizierten *Gestaltstrukturen*<sup>41</sup> und Mustern.<sup>42</sup> Darauf aufbauend können dann die subjektiven Bedürfnisse, Begehren, Ängste, etc. in diese Gestalten hineinprojiziert werden, und zugleich kann sich das Subjekt, in einer gegenläufigen Bewegungsrichtung, selbst mit den Gestalten identifizieren.<sup>43</sup>

Morin beschreibt dabei unterschiedlich starke Ausprägungen des Projektions-

37 Morin, Edgar: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. Stuttgart 1958, S. 225.

38 Vgl. ebd., S. 9 f., 44f.

39 In der deutschen Fassung wurde die von Morin verwendete Bezeichnung »participation affective« mit »emotionale Partizipation« übersetzt – »affektive Partizipation« erscheint aber treffender, da damit u.a. der bei Morin angelegte Aspekt des externen Reizes, sowie der (potentiell auch spontanen und heftigen) Erregung (vgl. etwa Morin 1958, S. 102) eher konnotiert ist.

40 Ebd., S. 99, 102, 104, 111. Morin 2007, S. 93 ff.

41 «La Gestalt» im Original. Morin 2007, S. 124.

42 Vgl. Morin 1958, S. 105, 134f., 205.

43 Vgl. ebd., S. 98f., 105

Identifikations-Prozesses: Während im automorphen Stadium eigene Charakterzüge und Tendenzen auf andere Personen übertragen werden, bzw. sich in sie hineinversetzt wird,<sup>44</sup> werden im Anthropomorphismus auch andere Lebewesen, oder gar rein materielle Dinge mit menschlichen Attributen belegt, im komplementären Kosmomorphismus dagegen sieht sich der Mensch als Mikrokosmos – da man beide Aspekte letztlich nicht voneinander trennen könne, spricht Morin auch vom Anthropokosmomorphismus, welcher sich im Kino durch die Identifikation nicht nur mit einer Person, sondern mit allen Personen, mit allen Dingen und Landschaften, kurz mit der »Welt des Films in ihrer Gesamtheit« äußert.<sup>45</sup>

Je stärker sich nun geistige und emotionale Gehalte an Bildern fixierten und darin vergegenständlichten – von der materiell greifbaren Photographie (und jeglichem bildhaften Artefakt) über die flüchtige filmische Projektion (und jeglichem Spiegelreflex und Schattenspiel) bis hin zum rein geistigen Bild –, je höher damit die subjektive Wertigkeit des Bildes werde, desto objektiver, realer und präsenter erscheine es, bedingt durch die von der Projektion-Identifikation bewirkten (Selbst-)Entfremdung und der externalisierten Konkretion des Imaginären.<sup>46</sup> Wenn diese Dynamik ihre extremste, rein imaginäre Ausprägung erreicht, «am geometrischen Ort der größten Verfremdung und des größten Bedürfnisses, entsteht das *Double*, der Doppelgänger, das Bild-Gespenst des Menschen»<sup>47</sup> auf Seiten der Projektion, oder die «Besessenheit» des Subjekts durch eine fremde Entität auf Seiten der Identifikation.<sup>48</sup>

Anders aber als bei vollkommen imaginären Vorgängen, wie sie die Halluzination oder auch der Traum darstellten, gebe es im Film «eine Realität außerhalb des Zuschauers: eine *Materialität*, und sei es auch nur die Bildspur auf dem Filmband.»<sup>49</sup> So bildet der Film einen Komplex aus Realität und Irrealität, denn «obgleich der Film objektiv wahrgenommen wird, obgleich er Spiegelbild realer Formen und Bewegungen ist, wird er vom Zuschauer als unreal erkannt.»<sup>50</sup>

44 Gerade im Kino, so Morin, beschränkt sich die Identifikation dabei keinesfalls nur auf (vermeintlich) wesensähnliche oder idealisierte Figuren (wie Stars und Helden), sondern umfasst – im Gegensatz zum alltäglichen Leben – durchaus auch negative Charaktere und Bösewichte. Ebd. S. 119f.

45 Vgl. ebd., S. 98 ff., 122.

46 Vgl. ebd., S. 28 ff., 33, 41 ff., 44f., 112, 170f.

47 Ebd. S. 30.

48 Ebd. S. 99.

49 Ebd. S. 171; vgl. S. 100..

50 Ebd., Morin fügt an gleicher Stelle hinzu, dass Traum und Wachtraum «eine *closed vision* [sind], in deren leerem Raum sich die subjektiven Phantasien kristallisieren, während der Film eine *opened vision* ist, zur Welt offenstehend, weil durch sie bewirkt» – ein Aspekt, der sich möglicherweise auch zu der von Morin nur ein einziges Mal am Rande erwähnten *kollektiven Partizipa-*

Wenn sich also kurz gesagt «die Welt im Spiegel des Kinematographen spiegelt», dann deshalb, weil durch die filmische Projektion die gleichen Partizipationsprozesse aktiviert werden, die auch den grundlegenden Weltbezug des Menschen bestimmen.

*Das Kino als Spiegel des menschlichen Geistes*

Mit der historischen Entwicklung des Lichtspiels entstehe nun aber ein wesentliches Merkmal, «das den Film des Kinos vom Film des Kinematographen unterscheidet: die Übernahme der Wahrnehmungsprozesse durch den äußeren Mechanismus.»<sup>51</sup> Der Film wird selbst zu einem «Partizipationssystem», zu einer «Art Geistmaschine oder Denkmachine», zu einem «Ersatz-Bewußtseinsstrom, der zu dem emotionalen und geistigen (coenästhetischen<sup>52</sup>) Dynamismus des Zuschauers im Verhältnis gegenseitiger Anpassung steht», und «[w]ie der menschliche Geist ist er zugleich lügnerisch und aufrichtig, illusionierbar und scharfsinnig.»<sup>53</sup>

Doch nicht nur der einzelne Film des Kinos stellt für Morin dergestalt ein Spiegelbild des menschlichen Geistes dar. Morin parallelisiert die gesamte historische Entwicklung des Kinos mit der onto- und phylogenetischen Entwicklung des menschlichen Geistes:

[...] der Film, als Spiegel der menschlichen Partizipationen und Realitäten, [spiegelt] notwendig die Partizipationen und Realitäten dieses Zeitalters [...]. Ebenso wie das Neugeborene die historische Entwicklung der Art nochmals zurücklegt, aber modifiziert durch die Determinierung eines sozialen Milieus – welches selbst wieder nichts anderes ist als ein Entwicklungsmoment in der Geschichte der Art –: ebenso beginnt die Entwicklung des Films von neuem die der menschlichen Geistesgeschichte, erfährt aber von Anfang an die Einflüsse des Milieus, das heißt die durch das Phylum erworbene Erbschaft.<sup>54</sup>

Morin identifiziert dabei drei übergeordnete Entwicklungsstadien des menschlichen Geistes wie auch des Films, deren Darlegung einen beträchtlichen Teil von *L'homme imaginaire* ausmachen und hier nur kurz angedeutet sein sollen:

Als erstes Stadium beschreibt Morin die Magie, als undifferenzierte Einheit von Imaginärem und Realem und erstes Stadium des kindlichen und auch früh-menschlichen Bewusstseins. Gleichermaßen finde sich die

*tion* als Gruppenphänomen im Kinosaal in Beziehung setzen lässt, insofern die *opened vision* des Films eine kollektive Erfahrungsdimension besitzt, während die Erfahrung des Traums und Wachtraums als *closed vision* immer vollkommen privat ist. Ebd. S. 171, 111.

51 Ebd. S. 141.

52 Für eine Diskussion des Begriffs der Coenästhesie bei Morin s. Dreher, 2014

53 Ebd., S. 117, 225f.

54 Ebd. S. 240.

magische Vorstellung im frühen Film, etwa bei den fantastischen Kurzfilmen Méliès', drücke sich aber auch in der frühen Filmtheorie mit dem Begriff der «Photogenie» bei Jean Epstein und anderen als quasi-magische Eigenschaft des Kinematographen aus.<sup>55</sup>

Im darauffolgenden Stadium der Subjektivität wird das Imaginäre zunehmend vom Realen getrennt, subjektive Empfindungen werden verinnerlicht, und so entwickelt sich auch ein Bewusstsein der Selbst-Identität; parallel dazu steht die Entwicklung des Kinos zu einer Technik der Befriedigung emotionaler und rationaler Bedürfnisse. Verbunden sei damit auch die sukzessive Trennung von Symbolen von dem von ihnen Symbolisierten.<sup>56</sup>

Diese Trennung erreicht in der Vernunft die größtmögliche Abstraktion, wenn die Symbole ihre emotionale Wirksam- und Bedeutsamkeit, und damit auch die Fähigkeit zur Präsentifikation von Konkretem verlieren, und vielmehr der Vermittlung abstrakter Ideen dienen. Dies sieht Morin in der Entwicklung des Kinos dann gegeben, wenn spezifische filmische Bilder typisiert und konventionalisiert, und damit Teil der medialen Ausdrucksform werden, sich also eine «Sprache» des Films entwickelt.<sup>57</sup>

Auf diese Weise stellt der Film des Kinos für Morin einen «anthropologischen Spiegel» dar, in welchem sich die «halb-imaginäre Realität des Menschen» in der Gesamtheit ihrer Phylogenese niederschlägt, die umgekehrt aber durch ihre Entfremdung und Objektivierung in der (nur etwas mehr als ein halbes Jahrhundert andauernden) Ontogenese des Films überhaupt erst zum Untersuchungsgegenstand werden kann.<sup>58</sup>

### **Fazit: Verortung von Morins *L'homme imaginaire***

Vergleicht man nun zusammenfassend die unterschiedlichen Konzeptionen des Films bzw. Kinos als Spiegel bei Bazin, Morin und Metz, lässt sich festhalten, dass Morin hier sowohl chronologisch als auch systematisch eine Zwischenposition einnimmt. Methodisch durch die psychoanalytisch-psychodynamische Beschreibung der Interaktion von Zuschauerwahrnehmung und Film sowie durch die anthropologische Reichweite seiner Betrachtung etwas näher an Metz, bezieht Morin aber auch Bazins Verständnis des Filmbildes als physikalische Spur, deren Effekt auf den Zuschauer in einen

Zwischenbereich von Realität und Irrealität, von An- und Abwesenheit fällt, mit ein.

55 Vgl. ebd. S. 18 ff., 59, 87f., 101, 204.

56 Vgl. ebd. S. 37f., 100f., 117, 128f., 195.

57 Vgl. ebd. S. 193–197, 203f.

58 Ebd. S. 237, 240f.

Zudem verweist Morin, entgegen den beiden anderen Autoren, auf die historische Genese des Films sowie die Ausdifferenzierung der filmischen Ausdrucksmittel und Formen – seine Beschreibung der filmischen Erfahrung und Bedeutungserzeugung ist entsprechend nicht rein ontologisch, psychoanalytisch oder phänomenologisch, sondern auch funktional; sie hat mithin pragmatistische Anklänge. In diesen groben Grundzügen erinnert Morins *L'homme imaginaire* so auch an Gilles Deleuzes Ausarbeitung von Bewegungs- und Zeitbild – in deren Übergangszeit Morins Arbeit interessanter Weise fällt. Daneben lassen sich schon in der hier gegebenen sehr kurzen Zusammenfassung durchaus Ähnlichkeiten etwa zu Hugo Münsterbergs *The Photoplay* oder auch Vivian Sobchacks phänomenologischer Betrachtung *The Address of the Eye* erkennen – dies sind Aspekte, deren genauere Betrachtung sicherlich eine noch genauere Einordnung, sowie ein umfassenderes filmtheoretisches Verständnis von Morins eklektischem Essai ermöglichen würde.

Aber auch mit Morins Modell selbst lassen sich in gewisser Hinsicht die filmtheoretischen Positionen von Bazin, und historisch vorwegnehmend auch von Metz perspektivieren: So scheinen Bazins Beschreibungen der Wahrnehmung von Präsenz im Film zwischen An- und Abwesenheit in etwa dem von Morin beschriebenen Stadium der Subjektivität zu entsprechen, während der Theorieentwurf von Metz, mit seiner Insistenz auf die Trennung von Zeichen und realweltlichem Referent und dem damit begründeten aufklärerisch-kritischen Gestus, womöglich Morins Stadium der Vernunft zugeordnet werden könnte.

Und nicht zuletzt verweist Morin mit dem Diktum des «Kinos als Spiegel des menschlichen Geistes» und dem weitgefächerten Einbezug diversester Filmtheorien von Epstein bis Eisenstein, von Arnheim über Balász bis Bazin auf ein beständiges Wechselverhältnis von Film und Filmtheorie in der Entwicklung des Mediums – zu dessen selbstreflexiver Hochphase in den «neuen Wellen» er später mit der gemeinsam mit Jean Rouch produzierten *Cinéma-Vérité*-Dokumentation *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1961) selbst einen Teil beitragen sollte.