

René Allendy

Der psychologische Wert des Bildes. Übersetzt und editiert von Matei Chihai

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18215>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Allendy, René: Der psychologische Wert des Bildes. Übersetzt und editiert von Matei Chihai. Marburg: Schüren 2012 (Jahrbuch immersiver Medien 4), S. 103–116. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18215>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://link.iue.fh-kiel.de/index.php/2012/01/30/jahrbuch-immersiver-medien-2012-online-bildraeume-grenzen-und-uebergaenge/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

DER PSYCHOLOGISCHE WERT DES BILDES

ÜBERSETZT UND EDITIERT VON MATEI CHIHAIA

René Allendy

Eine metapsychische Beschreibung der Immersion

Der französische Arzt, Psychoanalytiker und Grenzwissenschaftler René Allendy (1889–1942) ist Verfasser zahlreicher Schriften, unter denen sich auch ein Aufsatz über das Kino findet (Allendy 1926a: 75–103).¹ Schon seine Dissertation zum Thema *Alchimie und Medizin* (eingereicht 1912) deutet die Weite seines Horizonts an. Im Ersten Weltkrieg bei einem Gasangriff verletzt und an Tuberkulose erkrankt, praktiziert und publiziert er ab den zwanziger Jahren auf drei Gebieten, die für ihn eng verknüpft sind: In mehreren Pariser Krankenhäusern ist er als Arzt tätig, u.a. in der Tuberkulose-Prophylaxe, und experimentiert dabei mit homöopathischen und ganzheitlichen Therapien; gleichzeitig unterzieht er sich ab 1924 einer Psychoanalyse (bei René Laforgue, mit dem er im gleichen Jahr *La Psychanalyse et les nevroses* veröffentlicht), lässt sich selbst als Analytiker nieder und gründet 1926 zusammen mit Laforgue, Marie Bonaparte und anderen die Pariser Psychoanalytische Gesellschaft (SPP), deren Sekretär er von 1928 bis 1931 selbst ist. Ebenso wichtig bleiben für ihn aber die Grenzwissenschaften, die er in medizinisch-therapeutischer Absicht erkundet und mit den neuen Erkenntnissen der Psychoanalyse zu vereinbaren, ja manchmal sogar psychoanalytisch zu begründen sucht (vgl. Allendy 1931: 31, 142f.): Alchimie, Astrologie, Numerologie, Kartomantie und Wahrträume durchziehen nicht nur den vorlie-

genden Aufsatz, sondern alle seine Werke. Angesichts dieser Interessen ist offensichtlich, dass die Lehre Sigmund Freuds nur in Teilen für Allendy Verbindlichkeit hat.² Er bezieht sich vor allem auf die *Traumdeutung* (1900) und die *Psychopathologie des Alltagslebens* (1901). Die Annahme eines kollektiven Unbewussten nähert ihn sodann eher an C.G. Jung und die theosophischen Strömungen an; sein allgemein «metapsychischer» und keineswegs orthodox freudianischer Standpunkt lässt schließlich auch eine eingehende Beschäftigung mit der Suggestion (vor allem der Methode des von ihm geschätzten Émile Coué) als Therapiemethode zu. Alles in allem wirkt sein Werk wie ein Schwamm, der mehrere anti-rationalistische Tendenzen der französischen Zwischenkriegszeit aufsaugt und zu einem typischen Synkretismus verbindet: Es ist genau jener wissenschaftliche, betont moderne Antirationalismus, der die Surrealisten inspiriert hat.³ Unter den Patienten, die Allendy zu Rat zogen, finden sich Antonin Artaud, René Crevel und Anais Nin (vgl. Geblesco 1992: 207–219). Zahllose bekannte Autoren und Künstler der europäischen Avantgarden präsentieren sich sodann im Rahmen der Vortragsreihe, die das Ehepaar Allendy zwischen 1922 und 1935 zusammen mit dem «Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles» (Philosophisch-wissenschaftliche Forschungsgruppe zur Prüfung neuer Ideen) an der Sorbonne organisierte

¹ Die Kenntnisse über seine Biographie entnehme ich Jean-Pierre Bourgeron (2005: 45–47).

² Vgl. dazu das offene Bekenntnis in *La Psychanalyse* (Allendy 1931: 13).

³ Für diese geistesgeschichtliche Situierung Allendys siehe Liliane Meffre (2008: 51–59).

(vgl. Meffre 2008: 52). Insofern kann es nicht über- raschen, dass der Arzt schon in der ersten Nummer einer neuen Zeitschrift zu einem hochmodernen Thema, *L'Art cinématographique*, für den Verlag Félix Alcan um einen Beitrag gebeten wird.

Alcan ist nicht nur der Erscheinungsort einiger anderer Werke von Allendy, sondern auch einer der angesehensten Philosophie-Verlage der Zeit: Dort erscheinen die Werke Henri Bergsons und Émile Durkheims, und dort siedelt sich die illustrierte Zeitschrift an, die das Phänomen des Kinos, das noch zwischen Schaustellertrick, Technik und Kunst oszillierte, essayistisch erschließen soll. Insgesamt erscheinen zwischen 1926 und 1931 acht Ausgaben, für die zahlreiche Kritiker, Literaten und Filmschaffende schreiben. Neben dem Beitrag Allendys enthält der erste Band von *L'Art cinématographique* Artikel zu «Komik und Humor» (André Beucler über Chaplin und andere Filmkomiker), «Die menschliche Emotion» (Charles Dullin über die neue Schauspielkunst) und zur «Phantastik» (Pierre Mac Orlan zu filmischen Sujets wie dem Golem). Die Autoren Beucler und Mac Orlan sind Schriftsteller, Dullin arbeitet zwischen Theater und Film als Schauspieler und Regisseur; diesem Umfeld und dem Stil der Zeitschrift nähert sich Allendy – bei allem wissenschaftlichen Anspruch – mit seinem essayistischen, fußnotenlosen Aufsatz an.⁴ Dass das Kino als «Kunst» verteidigt wird, geht zudem mit einer weitgehenden Ausblendung seiner technischen Grundlagen einher; auch sind die begrifflichen Voraussetzungen, um der Spezifik der Filmkunst gerecht zu werden, in seinem Aufsatz nicht ersichtlich. Dass er nur das bewegte Film- «Bild», und nicht etwa die Einstellung, die Kameraführung, die Montage als Grundelemente des Kinos erkennt, fällt hinter die zeitgenössische frühe Filmtheorie zurück. Trotzdem stellt der Aufsatz eine Pionierleistung in der theoretischen Verknüpfung von Film und Unbewusstem dar: Er erscheint schon im Jahr 1926, also fast gleichzeitig mit G.W. Pabsts *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (D 1926), dem Stummfilm, der die psychoanalytische Fallgeschichte praktisch und programmatisch ins Kino zu bringen versucht.

Allendys Aufsatz ist eine kurze Anwendung seiner eigenen «metapsychischen» Theorie auf das Kino, wobei er nacheinander drei Aspekte des Zusammenhangs zwischen Film und Unbewusstem anspricht. Zunächst geht er auf die Darstellung der

Figurenperspektive ein: Die Inszenierung des Film- bilds unterstreicht, so Allendy, die subjektive Aufla- dung von Details mit symbolischer Bedeutung. Der symbolische Wert des Bildes, den das Kino in den Vordergrund rückt, hängt dabei mit den unbewus- ten Ängsten und Wünschen der Figur zusammen.⁵ Im ersten Teil des Aufsatzes wird also die Analogie von Regisseur und Psychoanalytiker angedeutet: Die Kunst der beiden ist es, diese symbolische Bezie- hung herauszuarbeiten, die von der Grenze zwi- schen Bewusstem und Unbewusstem verdeckt wird. Das filmische Verfahren, auf das es hier besonders ankommt – so wird aus den Beispielen deutlich, ohne dass es begrifflich klar formuliert würde –, ist die Montage von Großaufnahmen mit Aufnahmen der sie betrachtenden Figur, deren Aufmerksamkeit an signifikanten Details hängen bleibt.

Erst ein zweiter Teil geht auf die Interaktion von Publikum und projizierten Filmbildern ein. Schon in der Fallgeschichte, die um eine Zirkusvor- stellung kreist, wird deutlich, dass sich die Theorie hier nicht exklusiv auf den Apparat des Kinos bezieht, sondern auf jede Art von Schauspiel oder Bildinszenierung übertragen lässt. Der Film ist nur ausdrücklich gegenüber anderen Medien und z.B. dem Theater privilegiert, weil seine Möglichkeiten, Bilder zu konstruieren, in materieller Hinsicht weni- ger beschränkt sind. Der in den frühen Kinokritiken übliche Gemeinplatz, dass der Film der Bühne mit ihren wenig illusionsträchtigen Kulissen überlegen sei, wird explizit formuliert, spielt in der Argumen- tation jedoch eine untergeordnete Rolle. Größeres Gewicht hat das implizit – erneut an den kom- mentierten Beispielen – dem Leser nahegebrachte Argument, dass der Vorzug des Kinos in seiner Verbreitung als Massenmedium liegt. Ebenso wie die Mythen eine kollektive Symbolik ausdrücken, spiegelt es Besetzungen wieder, die nun nicht auf ein individuelles Unbewusstes, sondern allen Menschen gemeinsame unbewusste Wünsche zurückgreifen. Hierin ist Allendy ein Erbe des fran- zösischen Positivismus: Wir empfinden die Filmbil- der wie die Mythen mit der gleichen emotionalen Intensität, weil wir in den Tiefen unserer Seele alle eine gemeinsame, anthropologisch bedingte und durch die natürliche Umgebung konditionierte Teilmenge von Wünschen hegen – eine scharfe Gegenthese zur Vorstellung, dass Emotion auch kulturell anerzogen oder konstruiert sein könnte.

4 Alle Anmerkungen zur folgenden Übersetzung stammen vom Übersetzer.

5 Zum Symbolbegriff Allendys vgl. *La Psychanalyse* (1931: 46f.).

In einem dritten Teil schließlich lässt der Aufsatz die Darstellungsästhetik und Rezeptionsästhetik hinter sich und wendet sich – knapp – der Frage der Produktion zu. Weshalb, so fragt er, wurden noch keine Filme produziert, welche unmittelbar und durchgehend die Inhalte des Traums repräsentieren? Damit wäre die letzte Etappe erreicht, in der das Kino die Botschaft des Unbewussten ausrichtet: nicht in der Darstellung eines einzelnen Symbols, sondern in einer zusammenhängenden Folge, wie sie der Traum vorführt. Auch dazu muss der Regisseur mit den Traummechanismen und Prozessen, wie die Psychoanalyse sie beschreibt, vertraut sein.

Im Lauf der Argumentation, die so vom Gegenstand über die Rezipienten zum Produzenten führt, verschiebt sich also unmerklich die Funktion des Kinos. Gilt es am Anfang als ein Mittel, um den Traum zu analysieren, und einzelnen Bildern eine bestimmte, individualpsychologische Bedeutung zuzuordnen, so erscheint es am Ende in seiner idealen Form als Nachahmung des Traums, deren Bilder in eine charakteristische Vieldeutigkeit und ein kollektives Unbewusstes führen. Ob der Film eine *Analyse* oder eine *Nachahmung* des Traums ist, hat natürlich Konsequenzen für seine Immersionswirkung. Während in den ersten Beispielen, die Allendy kommentiert, eher eine analytische Distanz zu den Figuren und ihren Empfindungen vorherrscht, beruhen die immersiven Effekte des Kinos auf seiner Fähigkeit, das kollektive Unbewusste anzusprechen und den Traum nachzuahmen. Im Unterschied zu anderen Kritikern und Wissenschaftlern seiner Zeit, die Immersion als einen Effekt kognitiver Reorientierung zu beschreiben suchen (so etwa die Gestaltpsychologie), sieht Allendy darin ein Erschlaffen der menschlichen Kognition, eine Art Desorientierung, welche die Grenzen von Realem und Imaginärem verwischt und die Bilder des Unbewussten zwingend ins Bewusstsein treibt. Der ideale Typus des immersiven Kinos ist der «surrealistische» Traumfilm, dessen Bilder den größten «symbolischen», d.h. auf ein kollektives Unbewusstes verweisenden Wert besitzen. Nur wenige Jahre nach Erscheinen des Aufsatzes in *L'Art cinématographique*, 1929, verwirklicht sich die Vision eines surrealistischen Traumfilms durch Salvador Dalís und Luis Buñuels *UN ANDALUSISCHER HUND* (UN CHIEN ANDALOU, F 1929).

Es ist aus heutiger Sicht etwas verwunderlich, dass Allendys These vom filmischen Unbewussten nicht mit Filmen belegt wird, die schon existierten, sondern an ein hypothetisches neues Kino delegiert

wird. Vergessen scheint hier das Kino der Attraktionen, auf das Tom Gunning aufmerksam gemacht hat, und in dem Traumfilm und immersives Trickkino die Regel waren.⁶ Vergessen scheint auch das Werk von Georges Méliès, der in Frankreich bereits die Gattung des phantastischen Films etabliert hatte. Dafür gibt es mehrere mögliche Erklärungen: Gut möglich ist es, dass dieses Korpus zum Zeitpunkt der Nachkriegszeit, in dem Allendy sich für das Kino zu interessieren begann, nicht mehr als aktuell galt oder für eine wissenschaftliche Untersuchung doch zu populär war – im Unterschied zu den Autorenfilmen von Dulac, Epstein, Feyder, Keaton und Murnau, die offensichtlich zitiert werden konnten. Die enge und nicht ganz zum Thema passende Wahl der Filme passt zu einem Gesamtwerk, in dem das Kino erst relativ spät erscheint und nicht im Zentrum steht: Es wird in einer anderen psychoanalytischen Monographie nicht unter die Künste gerechnet, die zu analytischen Schriften Anlass gaben (vgl. Allendy 1931: 53f.). Dafür findet sich in einem Buch zur Traumdeutung aus dem gleichen Jahr 1926 der Verweis auf den Aufsatz von Allendys Frau Yvonne Allendy-Nel-Dumouchel, die unter dem Pseudonym «Jacques Poisson» bereits 1924 über den Zusammenhang von Kino und Unbewusstem schreibt (vgl. Bourgeron 2005: 45): Charlie Chaplins Filme lenken die Aufmerksamkeit auf diejenigen Körperteile, die nicht der Zensur unterliegen, und in denen sich das Unbewusste mit abgehackten Bewegungen manifestiert: Füße, Hände, Rücken.⁷ Dass die Begeisterung für das Kino die Eheleute dauerhaft verband, belegt z.B. Allendys Engagement für den kurzfristig verbotenen Vortrag Sergej Eisensteins an der Sorbonne, der 1930 in der von ihnen organisierten Vortragsreihe stattfinden sollte (vgl. Virmaux 1999: 27) – aber auch in der Auswahl der Beispiele im vorliegenden Aufsatz. Alle Filme stammen aus den Jahren 1922–1926, alle wurden in Frankreich aufgeführt und waren offenbar Gegenstand einer über diesen Zeitraum reichenden Studie.⁸ Die

⁶ Auf dieses Korpus verweist Lydia Marinelli (2006: 87–110).

⁷ Das Referat von Jacques Poissons Aufsatz aus *Vie des lettres et des arts* vom Juni 1923 findet sich in Allendys *Les Rêves et leur interprétation psychanalytique* (1926b: 54; dazu auch Poisson 1925: 175f.).

⁸ Die Anordnung der Filme, die häufig zeitlich benachbarte Werke gemeinsam heranzieht, lässt vermuten, dass der Aufsatz auf Grundlage von Notizen verfasst wird, die kontinuierlich über diesen Zeitraum entstanden sind.

Erfahrungen mit der ‚kinematographischen Kunst‘ stammen also aus erster Hand, und man kann den Arzt, wenn schon nicht als einen Leser von früher Filmtheorie, so doch als einen Kenner des Pariser Gegenwartskinos bezeichnen.

Umgekehrt wird das Wirken des Ehepaars Allendy in der Filmwissenschaft und der deutschsprachigen Medientheorie bisher kaum wahrgenommen – und wenn, dann geht es meist um die Forderung eines künftigen Traumkinos, die den vorliegenden Essay abschließt. In einschlägigen Handbüchern wird diese Idee zu spät datiert (1929 bzw. 1927 statt 1926) (vgl. Kümmel 2004: 166),⁹ so dass die Parallele zu GEHEIMNISSE EINER SEELE verloren geht, und völlig unbekannt scheinen die Aufsätze Jacques Poissons von 1923 und 1925, die doch zu den ersten Dokumente einer theoretischen Verknüpfung von Kino und psychoanalytischem Unbewusstem gehören. Der im Folgenden übersetzte Essay öffnet insofern eine neue Perspektive auf die frühen psychoanalytischen Kinodiskurse, als der Film hier mit einer Fülle metapsychischer Phänomene in Verbindung gebracht wird, die auch seine Erfinder beschäftigte. Auguste Lumière, wie Allendy an medizinischen Grenzwissenschaften interessiert, ist Autor eines viel beachteten Briefs über den prophetischen Traum (vgl. Lumière 1923; zitiert in Allendy 1930: 123); und Allendys schreibt neben dem Kino auch über die psychoanalytische Bedeutung der Vorzeichen (Allendy 1927). «Der Gedanke, dass das Schicksal nur die – auf unbewusste Weise herbeigeführte – Verwirklichung einer Imago wäre, welche in der Seele eines jeden schlummert» (Allendy 1930: 121), ist offenbar ein Schlüssel zu seinem Verständnis des Films. Dabei ist der Übergang von der Seele der Figuren zur Seele des Betrachters offenbar fließend: In dem Maße, in dem das Kino unsere dunkelsten Vorahnungen erfüllt, verschmilzt es mit den Bildern unseres Unbewussten, führt einen Zustand der Immersion herbei.

⁹ Grund ist, dass als Referenz der deutsch übersetzte Essay «Verdrängung, Sexualität, Reklame» genommen wird, der tatsächlich 1929 in der Zeitschrift *Der Querschnitt* erscheint, und in dem sich Allendy ohne expliziten Verweis selbst zitiert (vgl. Kümmel & Löffler 2002: 326f.). Ein ähnlicher Fehler findet sich bei Oksana Bulgakova (vgl. 2000:162), wo der Aufsatz von Allendy auf 1927 datiert wird.

René Allendy: Der psychologische Wert des Bildes

Da das Bild der Stoff – manche sagen: der Zweck – des Kinos ist, kann es interessant sein zu erforschen, durch welche psychologische Prozesse es in uns die Emotion weckt oder ihr entspricht. Dabei muss zwischen zwei Wirklichkeitssphären eine fundamentale Unterscheidung getroffen werden: Das Bild kann schlicht eine Gegebenheit des Gesichtssinnes sein, das heißt die unmittelbare Wahrnehmung der Außenwelt in ihrer lichtvollen Erscheinung; aber wir verstehen unter Bild auch die subjektive Vorstellung, die wir uns von dieser Außenwelt machen, abgesehen von jeder okularen Gegebenheit, denn wir besitzen in uns das Vermögen, Bilder zu schaffen: die Einbildungskraft. – Die Blindgeborenen, diejenigen, die niemals ein wirkliches Bild gesehen haben, machen sich auf ihre Weise derartige Bilder, wenn sie die wirklichen Dinge ihrer Umgebung zu erfassen suchen. Möglicherweise können der Gehörsinn, der Tastsinn, der Geruchssinn, der Geschmackssinn uns bewusst machen, was außerhalb von uns vorgeht, aber dies nur durch eine Interpretation, eine innerliche Transposition, durch welche die Einbildungskraft die Ansichten produziert, die unsere Augen zu sehen verhindert sind. In Wirklichkeit werden wir nur von Bildern bewegt, die unmittelbar wahrgenommen oder künstlich nachgebildet wurden. Daher ist der beste Weg, das menschliche Herz zu treffen, die Vorführung von Bildern, und das Kino besitzt in dieser Hinsicht absolut unvergleichliche Möglichkeiten.

Fürs erste müssen wir sorgfältig diesen Doppelaspekt des Bildes notieren, das *objektiv* ist, wenn es uns durch das wahrnehmende Sehen gegeben wird, und *subjektiv*, wenn es aus der schöpferischen Einbildungskraft stammt. Es handelt sich hier also um zwei psychologische Phänomene, die ihrer Herkunft und Natur nach radikal verschieden sind; und doch haben diese beiden Tatsachenkreise eine identische Art, sich an unser affektives Bewusstsein zu ketten; sie wecken in uns auf so gleichartige Weise das Empfinden und die Emotion, dass es dem Geist nicht gelingt, sie auseinanderzuhalten, wie im Fall der Halluzination, und dass die Sprache sie unter dem gleichen Begriff der «Bilder» vermischt. Das Kino, das nicht ein Bild ersten Grades ist, sondern die Projektionsfläche [écran] in das Bild eines Bildes [*image d'image*]¹⁰ verwandelt, kann diese

¹⁰ «Souvenir-écran» ist die französische Übersetzung von

beiden Elemente darstellen: wirkliche Ansichten [*tableaux*] der objektiven Welt, so wie das Auge sie wahrnimmt, und irrealer Schöpfungen unserer Imagination. Das sind zwei Wege, die ihm offen stehen, um uns zu ergreifen, zwei Register, über die es verfügt. Es kann uns die einen oder die anderen geben, oder aber sie mischen, wie sich in unser aller Bewusstsein die unmittelbare Realität und der Widerschein der Erinnerung mit den selbsterzeugten Produkten des Traums mischen.

Unser psychologisches Leben funktioniert gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen. Oben ist das bewusste und rationale Leben, das mit den objektiven unmittelbaren Bildern arbeitet, die der Gesichtssinn liefert, mit Erinnerungsbildern gut analysierter Realitäten, mit sorgfältig ausgearbeiteten mentalen Bildern von Verstandesbegriffen, und alle diese Elemente in organisierten Serien zur erwarteten Schlussfolgerung hin verknüpft, gemäß dem dynamischen Schemas von Bergson.¹¹ Dies ist der Gedankengang des Mathematikers, bar aller Phantasie. Er erhält sich in seiner Reinheit durch diese angestrenzte mentale Synthese, die Dwelshauvers¹² erforscht hat und die darin besteht, aus dem Bewusstsein alle parasitären Bilder auszuschließen, die gerne präsent werden würden, aber für die geplante Konstruktion nutzlos sind. Diese Synthese kann nachlassen und, immer noch in den Grenzen des Bewussten bleibend, die Türen für die Produkte der Imagination offen stehen lassen, so wie in der poetischen Schöpfung, wo die objektiven Bilder sich in wechselnder Proportion mit den sub-

jektiven Bildern mischen und der Geist immer die einen von den anderen unterscheiden kann. Sobald diese Trennung endet, indem die mentale Synthese noch stärker nachgibt, fallen wir in das unbewusste Leben, Leben des Traums, wo die Einbildungskraft sich so stark auf die Wirklichkeit projiziert, dass sie sie überlagert und vergessen macht, der Visionen, Träume, Ekstasen, Halluzinationen, Wahnzustände, des Chaos von Unwirklichem, das die Okkultisten «das Astrale» nennen und wir in der Psychoanalyse: «die unbewusste Welt».¹³ Dieses geheimnisvolle psychologische Leben funktioniert ohne unser Wissen, im Normalzustand im Hintergrund unserer Seele. – Es gelingt uns, so wie wir uns durch die Anstrengung der Vernunft an die geordneten und luziden Etagen des Bewusstseins klammern, diese wimmelnden Kellergeschoße zu vergessen, die in uns sind, voller Gespenster und Chimären, brodelnd mit unwirklichen Bildern, bereit überzulaufen und unsere Vernunft bei ihrer geringsten Schwäche zu ertränken. Diese unbewussten Elemente schaffen es jedoch immer, ohne unser Wissen sich in unser bewusstes Refugium zu schleichen, indem sie sich unter die objektive Realität mischen, so dass es uns geradezu unmöglich ist, selbst wenn wir uns auf dem Höhepunkt der Hellsichtigkeit wähnen, die Welt exakt so zu sehen, wie sie ist. Wir neigen immer dazu, sie gemäß unserer eigenen unbewussten Schöpfungen zu verzerren.

Wir werden gleich sehen, inwiefern diese Bemerkungen für das Kino interessant sein können. Vorerst sollten wir uns jedoch den Experimenten zuwenden, die zur Kritik der Zeugschaft durchgeführt wurden. Glaubwürdige und mit normaler Kritikfähigkeit ausgestattete Zeugen, selbst wenn es sich dabei um in wissenschaftlicher Beobachtung gewiefte Gelehrte handelt, gelingt es nicht, die gleiche Szene, bei der sie zusammen gegenwärtig waren, auf ganz und gar übereinstimmende Weise zu erzählen. Man berichtet, aber ich weiß nicht mehr wo und wann, dass eine bestimmte Anzahl von Psychologen sich zu einem Kongress

Freuds «Deckerinnerung» (aus *Psychopathologie des Alltagslebens*, 1924). Obwohl hier die technische Projektionsfläche des Kinos gemeint ist, trifft die Beschreibung des «symbolischen Werts des Bilds» den Prozess der Deckerinnerung, bei dem ein indifferenter Eindruck sich vor das eigentliche Erlebnis stellt. Anders als Freud geht Allendy grundsätzlich von einem Ähnlichkeitsverhältnis zwischen beidem aus (vgl. Allendy 1926b: 26f.): Das Bild ist in fast allen seinen Beispielen ein mehr oder weniger «allegorisches» Porträt des Gemeinten (bis hin zum Emblem, das das Foto des gefallenen Kameraden darstellt).

11 Henri Bergson entwickelte den Gedanken eines «dynamischen Schemas», das die progressive Einfügung von Bildern in eine zunächst auf wenige Elemente vereinfachte Erinnerung organisiert, im Aufsatz «L'Effort intellectuel» (1902), der später ein Kapitel des Bandes *L'Énergie spirituelle* (1919) bilden sollte.

12 Georges Dwelshauvers, zu diesem Zeitpunkt Autor von *La Synthèse mentale* (1908) und später von *L'Inconscient* (1928), wird von Allendy in mehreren Werken als Autorität angeführt (vgl. 1926b: 13f.; 1931: 24–26).

13 Die Gleichsetzung von Astralleib und Unbewusstem ist charakteristisch für die Forschungen Allendys: «In dieser geheimnisvollen Region wird der Ruf der Welt in der Einzelseele verwirklicht, und dies ist wahrscheinlich der Grund, daß die Okkultisten mit dem Worte «Astralleib» diese Region des Unbewußten bezeichnen, in welcher der Weltplan sich als das Bild spiegelt, welches das persönliche Geschick ist. [...] Sowie das Bild des künftigen Geschickes sich einmal dem Unbewußten eingepägt hat, strebt es tätig danach, Wirklichkeit zu werden» (1930: 164).

versammelt hatte, um über diese Frage der verzerrten Zeugenaussage zu diskutieren. Im Augenblick, als der Kongress eröffnet werden und der Vorsitzende am Rednerpult erscheinen sollte, erklingen unerwartete Geräusche, bizarre gekleidete Figuren treten auf das Podium, schlagen sich, verfolgen sich, geben Revolverschüsse ab und verschwinden rasch wieder in den Kulissen. Dann, inmitten der allgemeinen Verblüffung, erscheint der Vorsitzende, sehr ernst, und erklärt, dass diese Szene sorgfältig bis in die Details geregelt, gespielt wurde, um ein Experiment zur Zeugenaussage jedes der Anwesenden zu gestatten. Er lädt diese ein, schriftlich niederzulegen, was sie gesehen haben. Später, beim Vergleich dieser Geschichten, entdeckt man die unglaublichsten Divergenzen, die unwahrscheinlichsten Ungenauigkeiten, die am wenigsten erwarteten Phantasien.

Der Genfer Professor Claparède hat letztes Jahr an der Sorbonne einen Vortrag vor einer Gruppe philosophischer und naturwissenschaftlicher Forscher gehalten, in dem er von den Zeugenschaftsexperimenten sprach, die unter seiner Leitung am Institut Jean-Jacques Rousseau unternommen wurden¹⁴, und aus denen die verstörende Schlussfolgerung hervorging, dass die exakten Zeugenaussagen immer in der Minderzahl waren (und dies für den Fall, dass es sich um glaubwürdige Zeugen handelt!).

Man weiß, welche unglaublichen Verzerrungen eine Geschichte erfährt, die von Mund zu Mund geht, und dies liegt nicht immer an einer vorsätzlichen Absicht, die Wahrheit für einen persönlichen Vorteil zu verfälschen. Meist handelt es sich um die Tatsache, dass jeder das subjektive Bild überliefert, das in ihm durch die Geschichte des ihm vorangehenden Erzählers wachgerufen wurde, und nicht deren wirklichen Inhalt. Im Übrigen, und in der gleichen Perspektive, sind die sukzessiven Verzerrungen, die ein- und dieselbe Geschichte mit der Zeit im Mund ein- und derselben Person erfährt, noch merkwürdiger zu beobachten. Es gibt dabei so etwas wie eine unablässige Ausarbeitung des Erinnerungsbildes, mit der zunehmenden Anfügung imaginärer Elemente und der Unterdrückung

realer Elemente. Das Kino kann aus diesen Tatsachen ebenfalls das Seine ziehen, und man mag dazu einen Film von [Jacques] Feyder, [HEIMWEH NACH DER GASSE (GRIBICHE, F 1926)], zitieren, in dem eine Dame in mehreren Ansätzen erzählt wie ein Schuljunge ihr die Handtasche wiederbringt, die sie verloren hatte, und wir jedes Mal spüren, wie wichtig diese Arbeit sein kann, wenn auf der Leinwand die je unterschiedliche Version projiziert wird, in der sie das Erinnernte in diesem Augenblick wieder sieht.

Solche Fälle haben mit der Tatsache zu tun, dass in jedes Menschen Bewusstsein die Bilder der Imagination sich mit den Bildern des Sehens mischen oder diese zu ersetzen pflegen; der Traum neigt dazu, mit der Wirklichkeit zu verschmelzen. Die Unterscheidung zwischen beiden Dingen erfordert all unsere kritische Anstrengung. Man kann sagen, dass die kostbarste Errungenschaft der intellektuellen Entwicklung des Menschen in dieser Trennung des Traums und der Wirklichkeit besteht; sie ist nicht nur das höchste, sondern zugleich auch das unsicherste Gut. Sie stumpft häufig bei zu alten Personen ab; sie ist unvollkommen bei den Kindern und man kann sagen, dass sie oft dem objektivsten Menschen abgeht. Wenn wir uns übrigens eine Vorstellung dieser Prozesse beim normalen Wesen machen wollen, können wir uns der pathologischen Verstärkung behelfen: Der Wahnsinn zum Beispiel, wie eine Monstrosität, die die Embryologie verstehen lässt, wie eine Krankheit, die physiologische Mechanismen zum Vorschein bringt, zeigt uns sozusagen durchs Mikroskop, viele Male vergrößert, die Phantasie des ausgeglicheneren Menschen. Zwischen dem Wahn des Irren und der Träumerei des Weisen liegt nur ein gradueller Unterschied, eine ziemlich flache Grenze; es geht immer um eine Mischung zwischen wirklichen Wahrnehmungen und Imaginiertem, eine Mischung zwischen subjektiv geschaffenen Bildern und objektiv gegebenen Bildern. Die Wirklichkeit wird für jeden interpretiert, verzerrt, verwandelt.

Wenn es uns zu wissen gelingt, welchen Gesetzen diese Verwandlung gehorcht und wie sie sich vollzieht, ist gewiss, dass die Regisseurskunst darin ein Mittel psychologischer Ausdrucks findet, das unendlich ergreifend ist, weil es die subjektive Art und Weise nachbilden kann, in welcher die Figur die Wirklichkeit wahrnimmt, weil der Regisseur uns durch dieses Mittel alles das geben kann, was in ihrer Seele vorgeht, nicht nur in den klaren und bewussten Zonen, sondern auch in den finsternen Niederungen des Unbewussten.

¹⁴ Es handelt sich – wie die Formulierung vermuten lässt – bei dieser «Gruppe» um die von Allendy und seiner Frau Yvonne Allendy-Nel-Dumouchel 1922 begründeten «Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles». Édouard Claparède, ein Schweizer Neurologe und Psychologe, gehört zu den Autoritäten im Bereich der experimentellen Psychologie, der Kinder- und Tierpsychologie.

Ein gutes Beispiel bietet uns der Film *CRAINQUEBILLE* [(Jacques Feyder, F 1922)], der uns in der Urteilszene durch den Wechsel der Proportionen die Intensität der Emotion zeigt, die durch bestimmte Details in der Seele der Figur hervorgerufen wird.¹⁵

Angesichts der Realität und ihrer vielfältigen Aspekte nimmt jedes Individuum bestimmte Details intensiver wahr und ist von den anderen weniger erregt: Diese sieht er wirklich nicht mit den Augen der Seele, das heißt, dass er nicht gut merkt, dass sie in seinem Gesichtsfeld erscheinen. Auch wird er keinerlei Erinnerung daran haben. Es ist wohl gewiss, dass diese Selektion sich nicht aus einer bewussten und reflektierten Wahl ergibt; sie wirkt spontan, aber dies impliziert nicht, dass sie ganz zufällig geschieht. Sie ist ganz im Gegenteil durch sehr genaue Tropismen bedingt, die eben Objekt der Psychoanalyse sind, aber deren gängige Beobachtung ihren Charakter erfassen konnte.¹⁶

Hier ein Beispiel: Ein Mann erzählt eine alte Episode in diesen Worten: «An jenem Tag, sagt er, sind wir in das Restaurant X gegangen... es gibt dort schöne rote Teppiche und weiße Wände. Die Tische, von weißen Tischdecken bedeckt, waren mit Himbeerschalen bestückt. Ich erinnere mich, dass ich an jenem Tag nicht sehr (in Form) [*en train*] war. Nach dem Essen sind wir gegangen..., etc.»

Eines ist an dieser Geschichte auffällig, und zwar, dass die fragliche Person nur zwei Details behalten hat, um die Episode zu charakterisieren: rote Teppiche, weiße Wände; (rote) Himbeeren, weiße Tischdecken. Man könnte meinen, dass

nichts anderes ihr aufgefallen ist. Nun kann sie sich an nichts erinnern, wenn man sie fragt, weshalb sie sich an diesem Tag unwohl fühlte. Erst nach geduldigen Nachforschungen gelingt es ihr, zu erkennen, dass sie am Morgen Blut gehustet hatte und einen Wiederholungsanfall fürchtete.¹⁷ So sieht man, dass der Anblick von auf dem Taschentuch verschmierten Blut, das in der Tiefe ihres Bewusstseins war, sich gewissermaßen auf die Details der Wirklichkeit, die dieser Ansicht entsprechen, projiziert und an sie geheftet hatte. Und trotz alledem, in keinem Augenblick war ihr bewusst, dass dieses Rot und dieses Weiß irgendeine Ähnlichkeitsbeziehung mit dem Bild ihrer Sorgen und Befürchtungen haben könnten.

Es wäre interessant, den Freund, der sie begleitete, nach seinen Erinnerungen an die gleiche Episode zu fragen. Er hätte zum Beispiel weder die Teppiche, noch die Himbeeren erwähnen können, und stattdessen finden, dass er ziemlich lange auf ein Gericht gewartet hat, das Silberbesteck vor sich sehen, die Rechnung, die er beglichen hatte, und dies hätte vielleicht der Unruhe entsprochen, die einen abgelaufenen Zahlungstermin, die finanziellen Sorgen betreffen. Eine dritte Person hätte sich unter den gleichen Umständen an die Form des Tranchiermessers erinnert, an das Aufschneiden des Geflügels, den Knall des entkorkten Champagners, etc., und man hätte entdecken können, dass er zu diesem Zeitpunkt an einer Kriegsverletzung litt, die von einem Metallsplitter (Messer) oder Kanonenlärm (Champagner) verursacht worden war. Diese Beispiele, die ich hier erfinde, können ziemlich kindisch wirken; sie gehören jedoch nicht weniger zur gleichen Ordnung wie das erste, das wirklich beobachtet worden war, und sind völlig analog zu dem, was die Psychoanalyse jeden Tag notiert. Jeder von uns beobachtet an der Realität das, was, gemäß einer gewissen affektiven Stimmung, dem Grund seiner Sorgen antwortet und dies – höchst bemerkenswerter Zusammenhang –, ohne dass sein Verstand dieses Verhältnis erfasst. Diese Tropismen zur Selektion der Bilder spielen ganz und gar ins Unbewusste. Und dabei handelt es sich nur um wirkliche, objektive Bilder; wenn die subjektiven Bilder sich der Erinnerung überlagern

¹⁵ Jacques Feyders *CRAINQUEBILLE* ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Anatole France, in dem ein Gemüsehändler – eponymer Held der Geschichte – durch einem Polizisten zu Unrecht der Beleidigung beschuldigt, in einem summarischen Prozess zu einer Haftstrafe verurteilt und schließlich nach seiner Entlassung sozial marginalisiert wird.

¹⁶ Der Begriff der *Tropismen* stammt aus der Verhaltensbiologie, wird von Allendy aber umgedeutet: «Jacques Loeb hat sich lange mit der Frage der »Tropismen« befasst mit dem Ziele, die Bewegungen des Tieres auf einfache chemisch-physikalische Vorgänge zurückzuführen. [Aber nach] dem, was wir vom Unbewußten wissen, können wir zunächst annehmen, dass es sich um mehr oder minder klare Vorstellungsinhalte handelt, welche sich in Taten umzusetzen trachten. Die Seidenraupe muß wohl von einer Art Bild von dem zu spinnenden Kokon geleitet werden und der Schmetterling von Vorstellungen der Fortpflanzungen, die ihm obliegt. Eine Theorie von bloßen physikalisch-chemischen Tropismen würde der Vollkommenheit dieser Handlungen nicht genügend Rechnung tragen» (1930: 21–26).

¹⁷ Diese Analyse wird auch in *Les Rêves* (1926b) berichtet – allerdings mit einer erstaunlichen Variation: Nun ist der »Mann« eine Frau, und der »Bluthusten« hat sich in eine »menstruation difficile« verwandelt (vgl. 97f.).

oder sie verzerren, sind es die gleichen Tropismen, die die psychologische Verarbeitung¹⁸ leiten.

Man sieht an diesen Beispielen, dass zwischen der latenten Sorge und dem wahrgenommenen oder imaginierten Bild eine symbolische Beziehung existiert. Man könnte versucht sein, zu meinen, dass die Symbolik die Frucht eines erfahrenen Verstandes und eines bewährten Sinnes für Kritik sei. Aber dem ist nicht so. Die Symbolik ist ein so unbewusster, primitiver, rudimentärer psychologischer Prozess, dass er in den elementarsten Formen des Denkens vorherrscht, beim primitiven Menschen, beim Kind, beim Irren, beim Schläfer. Denn tatsächlich ergibt sich die symbolische Verknüpfung aus einer Identität des empfundenen Gefühls, nicht aus logischen Bezügen. Er entfaltet sich durch eine Verknüpfung ähnlicher Emotionen, die alle an ein Bild gebunden sind: Und der Beweis dafür, dass es sich wirklich so verhält, ist, dass die Ideen und die Bilder sich umso mehr im symbolischen Modus assoziieren, je mehr der Sinn für Kritik, als die Vernunft vermindert sind, wie im Traum oder Wahnzustand. Daraus folgt diese bemerkenswerte Tatsache, um die es mir besonders geht, dass das symbolische Bild auf unsere affektive Disposition wirken, in uns intensive Gefühle wachrufen kann, ohne dass wir im geringsten eine verstandesmäßige Vorstellung von seiner Bedeutung haben. Das Symbol ergreift uns, ohne dass wir es verstünden; es berührt unser Herz, ohne durch unseren Verstand zu gehen und vielleicht ist die Emotion umso intensiver, je mehr sie die Vernunft überrascht und ohne deren Wissen in den Tiefen unseres psychologischen Seins wächst.

Es gibt in einem Film von Jean Epstein [THE FAITHFUL HEART (CŒUR FIDÈLE, F 1923)]¹⁹ eine Episode, die uns zeigt, wie eine Frau zwischen zwei

18 Im Original heißt es mit dem entsprechenden Fachbegriff «élaboration psychologique».

19 Die Karussellszene aus Epsteins CŒUR FIDÈLE (wörtlich «treues Herz») gehört zu den besonders «cineastischen» Szenen des frühen Films und hat dementsprechend viele Kommentare provoziert. Allendys Unschlüssigkeit über die «symbolische» Intention des Regisseurs ist überraschend – gehört Epstein doch zu den ersten Theoretikern des französischen Kinos. Offensichtlich kannte er weder die Ankündigung von 1923, in welcher er sich vornimmt, ein Pferdekarussell in den Mittelpunkt eines Melodrams zu stellen, um durch die Schwindel erregende Rotation die tragischen Effekte zu verstärken, noch die Notiz von 1924, in welcher der Regisseur über den eigenen Film schreibt, er sei «voller Symbole» und das Karussell und der Jahrmarkt sollten als Bilder des Lebens verstanden werden (vgl. Epstein 1974: 59, 125).

Männern hin- und hergerissen ist, dem, den sie liebt, und dem, den sie zu ertragen gezwungen ist. Sie befindet sich auf einem Jahrmarkt, auf einer Art von Karussell, und während dieser Umdrehungen ziehen die Dinge an ihr vorbei und verursachen ein Gefühl von Schwindel. Hier zeigt uns der Film die Dinge, wie sie selbst sie wahrnehmen kann und lässt uns auf diese Weise mit extremer Intensität an ihrer seelischen Verfassung teilnehmen. Nun gibt es aber unter den tausend Details, die ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen können, eines, das besonders wichtig wird: es sind die Gliederfiguren der Drehorgel; in der Mitte eine Frau, die rhythmisch auf ein Glöckchen schlägt; an jeder Seite ein Mann, in der gleichen Rolle, und diese Männer schauen die Frau abwechselnd an. Ich weiß nicht, ob Jean Epstein dieses Detail ausgewählt und mit Vorbedacht, in symbolischer Absicht, in den Vordergrund gerückt hat, aber was ich durch meine psychoanalytische Erfahrung wohl weiß, ist dass es ganz natürlich auf das Unbewusste der Heldin wirken musste. Es wäre wenig wahrscheinlich, dass diese in der Verwirrung, in der sie sich befand, bewusst gedacht hätte, dass auch sie zwischen zwei Männern aufgespalten war und dass diese drei festlich gekleideten Figuren, die die Glocken läuteten, eine Anspielung auf die übliche Hochzeitszeremonie sein könnten. – Aber das Bild musste sich ihr aufdrängen, durch obskure Korrespondenzen mit ihrer Gemütsverfassung. Ebenso analysiert die große Masse der Zuschauer bei einer Filmvorführung das symbolische Bild nicht so, wie wir es soeben getan haben; es ist nicht weniger gewiss, dass es stark dazu beiträgt, sie anzurühren. Im Übrigen ist dieser Film von Jean Epstein voller Bilder mit symbolischem Wert. Auf diesem gleichen Jahrmarkt symbolisiert das Lebkuchenschwein die Vulgarität des Mannes und seiner Gefühle. – Zuvor bemerkt man häufig die Inschrift *For ever* auf den Wänden der Kneipe [*cabaret*], in dem das Schicksal der Frau auf dem Spiel steht.

Jean Epstein hat außerdem Episoden ähnlicher Art in jede seiner Einstellungen eingestreut. So kommt es, dass in THE LION OF THE MOGOLS (LE LION DES MOGOLS, F 1924), im Augenblick, als die junge Frau auf dem Schiff ihren alten Beschützer dem Mann vorstellt, der ihr gefällt, ihre Augen wie zufällig an riesigen Ketten hängen bleiben.

Man muss sich nicht wundern, dass die Korrespondenzen zwischen dem Bild und dem Gefühl vollständig in den unbewussten Gebieten wirken, wenn man an die Traumprozesse denkt, so wie

die Psychoanalyse sie uns enthüllt hat. Ein Mann schläft ein, beschäftigt von seinen Geschäften, und träumt, dass er schwierige Verpflichtungen eingegangen ist, von denen er sich gerne befreien würde, wozu er aber keinen Weg sieht. Er träumt zum Beispiel, dass er in einem Netz gefangen oder in Decken verwickelt ist, die ihn beengen und aus denen er sich gerne befreien würde, und wenn er sich am Morgen an seinen Traum erinnert, als Träumer mit dem luziden Bewusstsein des Wachzustands, ist es gut möglich, dass er den symbolischen Wert des Traums nicht erfasst. Ich habe hier zudem ein äußerst klares Beispiel gewählt, aber häufig ist die Symbolik der Träume subtiler, weniger ‚schreiend‘, und entzieht sich endgültig dem Verständnis des Träumers. Man kann freilich nicht leugnen, dass das Traumbild exakt dem latenten Gefühl entspricht, das manchmal verdrängt und vollständig unbewusst ist. Während nun im Traum die Emotion das Bild aufruft und gestaltet, geht es in der Realität häufig umgekehrt, wenn das wahrgenommene Bild, das aus den wirklichen Dingen ausgewählt wurde, mehr oder weniger intensiv, mehr oder weniger unbewusst die Emotion hervorruft.

So erklärt sich der Einfluss des Milieus auf die Psyche des Menschen. Wenn der Bergmensch herb, eigenbrötlerisch, eifersüchtig auf seine Unabhängigkeit bedacht ist, liegt dies nicht daran, dass die ständige Vorstellung von zu bezwingenden Hindernissen in ihm das Gefühl eines notwendigen Kampfes fixiert? Und wenn der Seemann, mystisch, fatalistisch, resigniert ist, verdankt er dies nicht den Geheimnissen des Horizonts, den Launen des Ozeans? Entspricht das Wiegen der Woge in ihm nicht in jedem Augenblick den vergessenen Empfindungen der Wiege und der passiven Haltung des Neugeborenen gegenüber dem Leben? Eine vertiefte Untersuchung würde zeigen, ob dies Dichter-Träumereien oder psychologische Realitäten sind. Gewiss ist, wenn man die allgemeine Symbolik untersucht, sowohl diejenige, die sich spontan in der Seele jedes Menschen abspielt, als auch diejenige, die fixiert wurde, rationalisiert durch Konventionen, Riten, Esoterik, dass jede Form an ein Gefühl oder eine Idee gebunden ist, dass alle aufsteigenden Formen, sei es der Baum, der sich auf seinem Stamm erhebt, der Pfahl, der in der Erde befestigt ist, der Befehlsstab oder der aufrechte und handelnde Mensch, mit dem Gedanken an Anstrengung verbunden sind, an Überlegenheit, an Sieg, während die ausgebreiteten, niederen, kriechenden, hingestreckten Formen,

sei es das sich ausbreitende Wasser, das gemähte Gras, der schlafende Mensch, der Leichnam mit der Idee von Unterwerfung und Passivität verbunden sind, und dies jenseits aller logischer Überlegung. Ebenso verhält es sich mit den Farben. Weshalb erregt die rote Beleuchtung Aufregung und Zorn, so wie es oft beobachtet wurde? Ist es, weil das Rot eine beschleunigende Wirkung auf die Ernährung hat? Ist es, weil man daraus die Farbe von Moos, dem Krieger, gemacht hat oder ist es ganz einfach, weil es die Farbe des in der Schlacht vergossenen Blutes ist, die dunkel die Vorstellung des zu begehenden Mordes, der zuzufügenden Verletzung, evoziert? Und wenn das Blau die Aufregung der manisch Kranken beruhigt, liegt dies nicht daran, dass seit den Ursprüngen des Lebens auf der Erde, die Betrachtung des Himmels einem Gefühl von Sicherheit und Wohlbefinden assoziiert wird?²⁰

Dies gibt uns den Schlüssel der Gründe, aufgrund welcher jeder sich gerne von bestimmten Bildern umgibt, sei es in seinem Wohnraum oder den Werken seiner Imagination. Die von einer bestimmten Kulisse [*décor*] erregte Emotion kann in uns, gemäß eines obskuren und unbekanntem Mechanismus, große Leidenschaften, so wie die Liebe oder den religiösen Glauben oder auch den Hass entstehen lassen. In Germaine Dulacs *La souriante madame Beudet* [1922] ereignet sich, dass M. Beudet, der hasserfüllte Ehemann, seinen Zorn auf ein Objekt fixiert, eine Puppe, die seiner Frau gehört, und man begreift an der Wut, mit der er sie zerbricht, dass sie selbst es ist, die er *in effigie* tötet, kraft dieser symbolischen Korrespondenz, die den Kindern ihre Spiele gestattet und den simplen Menschen ihre Zauber- oder Hexer-Praktiken.

Man kann also annehmen, dass jedes Bild einen gewissen psychologischen Wert besitzt, eine gewisse affektive Stimmung die von allen instinktiv gespürt, aber nur durch den Verstand einiger weniger erklärt wird.²¹ Das Bild wird also immer gefühlt, manchmal begriffen.

²⁰ Die homöopathischen Forschungen Allendys verknüpfen Temperamentlehre und Farblehre (nicht nur in seiner bekannten Monographie über Paracelsus, sondern auch in dem früheren Werk *Les Temperaments: essai sur une théorie des temperaments et de leurs diathèses* (1922); die Verknüpfung von Männlichkeit und Röte übernimmt er jedoch von Freud. Diese knappen und ziemlich kryptischen Referenzen werden etwas ausführlicher erläutert in *Les Rêves* (vgl. 1926b: 51).

²¹ Grundsätzlich sieht Allendy die Psychoanalytiker als «Eingeweihte» und moderne Nachfolger einer esoterischen Alchemie (vgl. 1930: 176).

Derart erklärt sich wahrscheinlich die über alle Zeitalter und alle Kontinente hinwegreichende Beständigkeit bestimmter großer Legenden oder bestimmter «Motive» im Erbe der menschlichen Traditionen, die unbewussten Gefühlen entsprechen, die bei allen oder bei den meisten vorhanden sind. Dies gilt für den Mythos des verlorenen Paradieses, der uns immer ergreift und den man in zahlreichen Religionen findet, selbst primitiven. Es ist sicher nicht aus Solidarität mit unseren bestraften Vorfahren, dass uns ihr Schicksal rührt, sondern weil diese Darstellung bei uns etwas lange Vergangenheitem und Analogem entspricht: dem Übergang von der frühen Kindheit zur Jugend, mit der zunehmenden Bürde der Verantwortungen, der Arbeit, der Mühen, mit der zunehmenden Verfinsterung der goldenen Träume unserer ersten Jahre. Und alle Legenden über die Schöpfung des Menschen durch die Götter erinnern an unsere kindlichen Nachforschungen über unsere Geburt. Und der Mythos der die Götter bekriegenden Titanen, das Aufbegehren der Engel gegen ihren Schöpfer, wecken im Innersten unserer latenten, verdrängten, vergessenen Erinnerungen unsere ersten halbwüchsigen Aufmüpfigkeiten gegen die Autorität unserer Väter, unsere ersten Unabhängigkeits-Regungen, mit den Risiken, die sie mit sich brachten. Auch in diesem Fall sehen wir die Menschen sich an diese Legenden klammern, ohne zu merken, was sie in ihnen für Schwingungen auslösen, so unbewusst ist der psychologische Wert des Symbols.

Diese Mechanismen erscheinen in tausend täglichen Ausprägungen. Zum Beispiel kommt ein Mann zu mir und erzählt mir, wie er seine Zeit verbringt. Er verbreitet sich besonders über zwei Details. Er hat eine Aufführung von *Le roi David*²² gesehen, und er hat eine Geschichte der französischen Revolution gelesen, wo namentlich von der Hinrichtung Louis XVI. die Rede war. Er spricht von nichts anderem, sondern kommt beharrlich auf diese beiden Konversationsthemen zurück. Wir finden heraus, dass er mit seinem Vorgesetzten über ein kleines dienstliches Detail in Konflikt geraten ist, und dass es ihn sehr viel gekostet hat, sich zu unterwerfen. Damit versteht man dann weshalb seine Aufmerksamkeit an David, der den Riesen Goliath niedergestreckt hat, und dem französi-

schen Volk, das den König umgestürzt hat, hängen geblieben ist. Und doch hat er selbst in keiner Sekunde daran gedacht, hier einen Zusammenhang mit seinen Gefühlen zu finden.

Man versteht alle Möglichkeiten, die solche Feststellungen dem Kino für die Auswahl der Bilder öffnen, die es vor unseren Augen vorbeiziehen lässt und die Mittel der Emotion, die sich daraus ergeben. Ich möchte freilich auf ein anderes wichtiges Merkmal des symbolischen Bildes insistieren, und zwar seine *Polyvalenz*. Ich meine damit, dass ein und dasselbe Bild verschiedenen psychologischen Realitäten entsprechen kann, nicht nur bei unterschiedlichen Individuen, die alle einen bestimmten Aspekt empfinden werden, sondern auch bei der gleichen Person, was noch merkwürdiger ist. Nehmen wir ein Beispiel: Eine Frau, aufgrund einer hysterischen Paralyse gelähmt, besucht eine Zirkusvorstellung. Vom ganzen Schauspiel beeindruckt sie ein einziges Bild, das beständig in ihrem Bewusstsein wiederkehrt: eine Akrobatin, die am Ende ihrer Übungen in die Arme eines Mannes fällt, der sie auffängt. Weshalb hat sie von den tausend Bildern, die vor ihren Augen vorbeigezogen sind, ausgerechnet dieses behalten? Sie selbst könnte es nicht sagen. Wenn sie sich jedoch analysiert, kann sie herausfinden, dass sie von der Behändigkeit und Anmut dieser Akrobatin beeindruckt war, und dass sie, an ihre eigene Behinderung denkend, begehrt hat, es so tun zu können wie sie. Nach noch längerem Nachdenken erinnert sie sich schließlich an eine glückliche Zeit in ihrer Kindheit, als ihr Vater sie hochwarf und wieder auffing, und dies ist eine zweite symbolische Bedeutung dieses Bildes: nach dem Wunsch, wohlauf zu sein, der Wunsch, jünger zu sein. Dann kommt ihr noch eine andere Idee: der Mann, der die Seiltänzerin in seinen Armen auffing, hatte eine üppiges schwarzes Haar, wie ein junger Mann, den sie einst sehr geliebt hat und in dessen Arme sie gerne gefallen wäre. Dies ist eine dritte Bedeutung: Die Liebe kommt zur Gesundheit und Jugend dazu. Schließlich denkt sie, dass es angenehm sein muss, derart den Applaus eines Zuschauersaals zu empfangen und erinnert sich, in ihrer Jugend davon geträumt zu haben, eine Schauspielerin zu werden und die Freuden der Berühmtheit kennen zu lernen. Besagtes Bild kann also den Ruhm darstellen. So versteht man, dass das Bild der Akrobatin, die ihre Übungen abschließt, sich mit den Träumen von Gesundheit, Jugend, Liebe und Ruhm verbindet, dass es in ihrer Erinnerung herumsprunkte und

²² Gemeint ist wahrscheinlich Arthur Honeggers Oratorium *König David – Symphonischer Psalm* von 1921. Honegger gehörte zu den Gästen der «Philosophisch-wissenschaftlichen Forschungsgruppe» an der Sorbonne.

dass dies lange geschah, bevor sie den Grund mit ihrem Verstand begriff.²³

Dazu haben einige Autoren wie der Wiener Adler auf den merkwürdigen symbolischen Wert der ältesten Erinnerung jedes Menschen aufmerksam gemacht, die von den Myriaden von Bildern behalten wird, die sich seinem frühen Leben zeigen.²⁴ Der eine, der in seinem Leben die Haltung eines gleichgültigen Zuschauers eingenommen hat und der sich bewusst von jeder Initiative oder jeder Handlung fernhält, erinnert sich regelmäßig, wie er durch das Fenster betrachtet, was auf der Straße passiert. Ein anderer, rastlos mit der kleinen Seite der Dinge beschäftigt, immer am Analysieren der Details und ohne Interesse für die Synthese, erinnert sich an die Betrachtung des Parkettmusters etc.

Der affektive Wert des Symbolbildes nimmt schließlich einen etwas wunderbareren Charakter an, wenn er einem gewissen Sinn der Telepathie oder Vorahnung entspricht, den wir auf dem Grund unseres Unbewussten besitzen, und es uns wie ein Vorzeichen anrührt. Auch daran kann sich die Kunst des Regisseurs inspirieren. So kommt es, dass in [Abel] Gances LA ROUE [(F 1923)] nach dem Tod des Helden eine große Wolke an der Sonne vorüberzieht und ihren Schatten auf die Figuren wirft, die da im Schnee stehen. Man versteht, dass sie davon ergriffen sein können, auch ohne zu wissen, welches Ereignis sich soeben ereignet hat (Abb. 1).

Und in einem neuen Film, Jacques Feyders DAS BILDNIS [(L'IMAGE, F 1923)], sieht man eine Frau davon ergriffen, beinahe erschrocken, dass der kalte Wind brutal ihr Fenster aufdrückt – und doch weiß sie noch nicht, dass in genau diesem Augenblick ein Mann, den sie abgöttisch geliebt hat, im Schnee seinen letzten Seufzer tut.

In Wirklichkeit zeigt uns das Alltagsleben häufig Fälle solcher dunkler Vorahnungen, die vom Unbewussten ins Bewusste dringen möchten, was ihnen mehr oder weniger nur dank der Symbolbilder gelingt, die der umgebenden Wirklichkeit entlehnt oder im Traum geschaffen sind.



1 Severin Mars in LA ROUE. (Quelle: Allendy 1926a: 80)

Es scheint wohl in der Tat, dass der Mensch eine mehr oder weniger latente Gabe des Hellsehens besitzt, die ihn erraten lässt, was in der Entfernung passiert, oder sogar voraussehen lässt, was in der Zukunft geschehen muss. Heutzutage, dank der gewissenhaften Forschungen zahlreicher Autoren wie Warcollier, dem Professor Ch. Richet, dem Doktor Osty (vgl. Allendy 1930: 142)²⁵ und anderer, sind diese Tatsachen nicht mehr strittig, und man bringt sie in Zusammenhang mit dem, was wir über den Instinkt der Tiere festgestellt haben, und sogar über diese Fähigkeit des Hellsehens, die sie mit dem Menschen teilen und die sie manchmal unter Beweis stellen, indem sie vor einem Erdbeben, einer Überschwemmung oder anderen Naturkatastrophen fliehen (vgl. Allendy 1930: 144f.).²⁶

Nun bleiben die Eindrücke dieses mysteriösen Sinnes in unserem Unbewussten, aber manche Bil-

23 Dieser Fall wird in dem gleichen Argumentationszusammenhang, also als Beleg der Vieldeutigkeit des Symbols, berichtet in *Les Rêves* (vgl. Allendy 1924: 91). Dort wählt Allendy allerdings mit explizitem Bezug auf Freud den Ausdruck «surdétermination» (Überdetermination) und geht auch weniger ausführlich auf die verschiedenen Bedeutungen ein.

24 Alfred Adler wird 1924 von Allendy zu einem Vortrag an die Sorbonne eingeladen.

25 Das Werk des Medizin-Nobelpreisträgers Charles Richet, *Métapsychique* (1922), erwähnt den Fall von Voraussagen des Ersten Weltkriegs. Allendy zitiert es nach einem anderen Autor, der in den Umkreis des Institut de Métapsychique gehört (vgl. Osty 1925: 63).

26 Die Vorahnungen der Tiere gelten als Indiz eines eventuellen kollektiven Unbewussten beim Menschen.

der können sich an sie anhängen und ihnen sozusagen als Detektoren dienen. Die Kartenlegerinnen mit ihren symbolreichen Tarotspielen, die anderen Pythien, mit ihrem Kaffeesatz, ihren Flecken in Wellenform, ihren ungewissen Kristallkugel-Reflexen, trachten nur danach, auf eine Realität, die in sich keine feste Determination hat, ein latentes Bild zu projizieren, das in ihnen selbst ist – und damit können wir den ganzen Mechanismus der Wahrsage-Verfahren durch diese Projektion des inneren und obskuren Sinnes auf die Realität verstehen.²⁷ So können bestimmte Details: drei Kerzen in einem Raum, drei Zigaretten, die mit dem gleichen Streichholz angezündet wurden, dreizehn Gäste bei Tisch, etc. plötzlich in einem Menschen die bis dahin unbewusste und unausgesprochene Vorstellung der tödlichen Gefahr, die ihn bedroht, wachrufen.²⁸

Ich erinnere mich dabei an eine Episode aus meiner Militärzeit, während des Kriegs, als ich Bataillonsarzt beim 155. Infanterieregiment war. Einer meiner Kameraden hatte auf einmal den Wunsch geäußert, sich fotografieren zu lassen, um das Porträt seiner Familie zu schicken. Er hatte einen Freund gebeten, der in seiner Arzttasche einen kleinen Kodak besaß, sich um diese Unter-

nehmung zu kümmern. Wir befanden uns damals in einem völlig zerstörten Dorf. Auf einem Mauerstück sah man die Spuren eines ehemaligen Briefkastens und ein Witzbold hatte in großen Lettern, mit Holzkohle geschrieben: «Letzte Leerung ist gewesen.» [*La dernière levée est faite.*].²⁹ Weshalb wollte mein armer Kamerad unbedingt diesen Hintergrund für seine Fotografie, und weshalb entschied er mit seinem Freund, sich so zu platzieren, dass die Inschrift auf der Aufnahme [*cliché*]³⁰ sehr sichtbar war? Tatsache ist jedenfalls, dass er drei Tage danach getötet wurde und dieses Foto das Andenken seiner letzten *Ablösung* [*relève*] im Quartier, war – und sein Begleitbrief der letzte, den seine Angehörigen erhielten: Die letzte Leerung war tatsächlich gewesen. Für mich ist es erst lange danach klar geworden; ich hatte monatelang das Foto angesehen, ohne zu verstehen.³¹ Und ich glaube übrigens, dass ich der einzige war, der dies wahrgenommen hat. Jedenfalls hatten weder er noch sein Freund die geringste bewusste Vorstellung von dem schrecklichen Satz, als sie das Porträt aufnahmen. – Ich vermute freilich, dass etwas in ihnen dunkel mitgeschwungen war.

All dies scheint weit entfernt vom Kino zu sein, und doch ist es einfach verständlich, welche Anwendungen für den psychologischen Wert des Bildes in der Regisseurskunst möglich sind. Dazu möchte ich nur sagen, dass das Kino durch eine bestimmte Auswahl von Bildern in bewundernswerter Weise das Unbewusste der Menschen ausdrücken kann, ihre Psyche, die so tief ist, dass sie

27 Kaffeesatzlesen und Figuren, die «keine bestimmte Gestalt» haben, wie beim Rorschachtest, eignen sich besonders gut, die Phantasie aus dem Unbewussten emporzutauchen zu lassen: «Der Seher, welcher die Lichtreflexe in der Kristallkugel betrachtet, gleicht dem Träumenden, der sich sein Traumbild [...] aufbaut. Was man so sieht und findet, ist die innere Vorstellung der noch in potentia vorhandenen eigenen Zukunft» (Allendy 1930: 135f.).

28 Zahlensymbolik ist eines der Lieblingsthemen Allendys, dem er sogar eine Monographie gewidmet hat: *Le Symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie* (1921). Ebenso die Theorie der Vorzeichen: «Jemand findet ein vierblättriges Kleeblatt oder ein Hufeisen im Augenblick, da ihn Sorgen bedrücken, und er folgert daraus, dass seine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein werden. Von unserem Standpunkt aus hat dieser Fall nur dann Interesse, wenn diese Folgerung, so wie alles, was dem Instinkt und der Intuition entspringt, ein Gefühl der Sicherheit mit sich bringt: Ohne diesen Hauptpunkt handelt es sich nur um eine abergläubische Folgerung auf Grund eines rein intellektuellen Vorganges, und man fühlt dabei keine Offenbarung des Unbewußten. Dieser Unterscheidung kommt große Wichtigkeit zu. Im ersteren Fall wirkt das äußere Zeichen als Enthüller von etwas Unbewußtem; dem intuitiven Wissen gab der Anblick des Symbols die Gelegenheit, um ins Feld des Bewußtseins einzutreten. Es bestand also ein symbolischer Zusammenhang zwischen dem Unbewußten und dem Anblick des ›Zeichens‹. Ist die Deutung der Vorausage nicht mit einer gewissen Erschütterung verbunden, so hat sie keine psychologische Bedeutung, dann besteht nur ein gewisser Grad von Urteilsschwäche» (1930: 129).

29 Der französische Ausdruck «levée» bezeichnet nicht nur die Leerung des Briefkastens, sondern in einem historischen Sinn auch die Aushebung von Soldaten. Ob der humorvolle Kommentar nur auf Situationskomik aus ist, oder auch ein hintersinniges Wortspiel dieser Art intendiert, wird jedoch aus dem Zusammenhang nicht klar. Allendy selbst geht mit seiner Interpretation in eine ganz andere Richtung, indem er paranomastisch «levée» mit «relève» assoziiert.

30 In *Les Rêves* (1926b: 6) kommentiert Allendy die Existenz unbewusster Bilder, die mit einer fotografischen Metapher «clichés-souvenirs» genannt werden.

31 Die Feldpost alleine bringt den Brief nicht zu den Adressaten; es bedarf des Analytikers als Boten, der den Brief so lange bei sich behält, bis er seine wahre Botschaft preisgibt. Dies tut er aber offensichtlich nur für ihn alleine, dem einzigen, der ihn verstehen kann. Was Allendy für eine okkulte Botschaft hält, ist freilich eine Inszenierung, die – vermutlich in Reminiscenz an die barocke Vanitas – ein lebendes Emblem der Leere und Eitelkeit rekonstruiert, für welches dem Bild des ins Feld ziehenden Soldaten wahrlich nur noch die richtige Inscriptio (mit Holzkohle) fehlte.

sie selbst nicht kennen, und es kann uns dadurch auf sehr viel unmittelbarere Weise erfassen als beispielsweise das Theater, welches nur über die bewusste Analyse der Rede verfügt, abgesehen von den wenig beweglichen Bühnenbildern und den immer schwierigen Bühneneffekten. Das Kino hat, auf dem ihm eigenen Weg, diese Möglichkeit, uns den Subjektivismus der Wirklichkeit zu vermitteln und dies ist schon etwas äußerst Wichtiges in unserem Zeitalter, in dem alle Wissbegierde sich genau dem zuwendet, was jenseits der klaren Grenzen des Bewussten liegt, der geheimnisvollen Welt des unbewussten Lebens.

In diesem Sinne zeigt uns ein Traum aus [Friedrich Wilhelm] Murnaus DER LETZTE MANN [D 1924], bis wohin das Kino gehen kann: ein Hotelportier, der entlassen wurde, weil er einen Reisekoffer fallen gelassen hatte, träumt, dass er mit diesem Koffer Kraft- und Geschicklichkeitstricks vollführt. Bestimmte Details seines Alltagslebens, so wie die Hoteltüre, kehren verzerrt, merkwürdig, bizarr wieder. Diese Art, im Traum den Wunsch gegen die bedrückende Wirklichkeit wieder herzustellen, stimmt sehr gut mit dem überein, was uns die psychoanalytische Untersuchung der Träume zeigt.

Es scheint – und diesen Gedanken haben schon andere geäußert und geschrieben – dass die Traumepisode sich ausdehnen, selbstständig werden kann. Weshalb macht man keine Filme, die nur ein Traum wären, nicht einfach nur ein Tagtraum [réverie], wie ich ihn schon gesehen habe ([Buster] Keatons [DER NAVIGATOR (THE NAVIGATOR, USA 1924)] zum Beispiel), sondern ein echter Traum, so wie wir ihn in den tiefsten Zuständen des Schlafes träumen, mit diesen Mechanismen der Verkehrung, der Verdichtung, der Verschiebung, der Überdetermination, so wie die Psychoanalyse ihn uns zeigt, mit dem scheinbaren Unlogik, aber der strengen symbolischen Verkettung, die man heutzutage erkannt hat? Dann könnte das Kino, in echten surrealistischen Produktionen, die tiefsten Mechanismen unserer Seele ausdrücken, die kein Mittel besser wiedergeben kann als das bewegte Bild, und zu diesem Zwecke wäre für den Regisseur eine vertiefte Kenntnis des affektiven Werts der Bilder und der unbewussten Prozesse als Wissenschaft unverzichtbar.

Literatur

- Allendy, René (1921) *Le Symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie*. Paris: Chacornac.
- Allendy, René (1922) *Les Temperaments: essai sur une theorie des temperaments et de leurs diatheses*. Paris: Vigot.
- Allendy, René (1926a) La valeur symbolique de l'image. In: *L'Art cinématographique*, Bd. 1. Paris: Félix Alcan. S. 75-103.
- Allendy, René (1926b) *Les Rêves et leur interprétation psychanalytique*. Paris: Félix Alcan.
- Allendy, René (1927) Les présages du point de vue psychanalytique. In: *Evolution psychiatrique*, 2. S. 228-244.
- Allendy, René (1930) *Wille oder Bestimmung*, übers. von E. Teplansky. Stuttgart & Leipzig: Hippokrates.
- Allendy, René (1931) *La Psychanalyse. Doctrines et applications*. Paris: Denoël et Steele.
- Allendy, René (2002) Verdrängung, Sexualität, Reklame [1929]. In: *Medientheorie 1888-1933: Texte und Kommentare*. Hg. von Albert Kümmel & Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 322-328.
- Bergson, Henri (1902) L'Effort intellectuel. In: *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, 53. S. 1-27.
- Bergson, Henri (1919) *L'Énergie spirituelle*. Paris: Félix Alcan.
- Bourgeron, Jean-Pierre (2005) Allendy-Nel-Dumouchel, Yvonne (1890-1935). In: *International Dictionary of Psychoanalysis*, Bd. 1, A-F. Hg. von Alain de Mijolla. Detroit: Macmillan. S. 45.
- Bourgeron, Jean-Pierre (2005) Allendy, René Félix Eugène (1889-1942). In: *International Dictionary of Psychoanalysis*, Bd. 1, A-F. Hg. von Alain de Mijolla. Detroit: Macmillan. S. 45-47.
- Bulgakova, Oksana (2000) Begegnungen. Sergej Eisenstein und die Psychoanalyse. In: *Der Analytiker im Kino*. Hg. von Karl Sierek & Barbara Eppensteiner. Frankfurt a.M.: Stroemfeld. S. 153-170.
- Dwelshauvers, Georges (1908) *La Synthèse mentale*. Paris: Félix Alcan.
- Dwelshauvers, Georges (1928) *L'Inconscient*. Paris: Flammarion.
- Epstein, Jean (1974) *Écrits sur le cinéma I*. Paris: Seghers.
- Freud, Sigmund (1922) *Die Traumdeutung* [1900]. Leipzig & Wien: Deuticke.
- Freud, Sigmund (1924) *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [1901]. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Geblesco, Nicole (1992) René Allendy ou: Paracelse psychanalyste. In: *Le Surréaliste et son psy*. Hg. von Anne-Marie Amyot: Mélusine & Paris: L'Age d'homme. S. 207-219.

- Kümmel, Albert (2004) Ein Zug fährt ein – Anmerkungen zur Kinodebatte. In: *Einführung in die Geschichte der Medien*. Hg. von Albert Kümmel/Leander Scholz/Eckhard Schumacher. München: Fink. S. 151–174.
- Lumière, Auguste (1923) La Prémonition dans le Rêve. In: *Mercure de France*, Nr. 603. S. 701–708.
- Marinelli, Lydia (2006) Screening Wish Theories: Dream Psychologies and Early Cinema. In: *Science in Context*, 19. S. 87–110.
- Meffre, Liliane (2008) Carl Einstein et le Dr. René Allendy: Un nouveau regard sur l'art? In: *Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920–30*. Hg. von Liliane Meffre und Olivier Salazar-Ferrer. Brüssel: Peter Lang. S. 51–59.
- Osty, Eugène (1925) *Connaissance supranormale*. Paris: Félix Alcan.
- Poisson, Jacques (1923) Littérature moderne et psychanalyse. In: *La Vie des lettres et des arts*, 14. S. 71–74.
- Poisson, Jacques (1925) Cinéma et psychoanalyse. In: *Les cahiers du mois*, 16–17. S. 175–176.
- Richet, Charles (1922) *Traité de Métapsychique*. Paris: Félix Alcan.
- Virmaux, Alain & Virmaux, Odette (1999) *Artaud-Dulac: «La coquille et le clergyman», essai d'élucidation d'une querelle mythique*. Paris: Paris experimental.