

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.):

Bild und Methode.

Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft

Köln: Halem, 2014

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2014 by Herbert von Halem Verlag, Köln

E-Book (PDF): ISBN 978-3-86962-127-2

Print: ISBN 978-3-86962-067-1

<http://www.halem-verlag.de>

E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag

UMSCHLAGGESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.)

Bild und Methode

Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren
der Bildwissenschaft

HERBERT VON HALEM VERLAG

HauptvertreterInnen

Jean Louis Baudry (*1930)
Christian Metz (1931-1993)
Laura Mulvey (*1941)
Friedrich Kittler (1943-2011)
Slavoj Žižek (*1949)
Georges Didi-Huberman (*1953)

Geeignete und ungeeignete Bildtypen bzw. Bildexemplare

Gemälde, Film

Bezüge zwischen Methoden und Theorien

Die psychoanalytische Bildanalyse bezieht sich primär auf folgende Hintergrundtheorien: psychoanalytische Theorie, Gender-Theorie, Poststrukturalismus und Phänomenologie.

WOLFRAM BERGANDE / PATRICK RUPERT-KRUSE /
MARKUS RAUTZENBERG

Psychoanalytische Bildanalyse

1. Historische Wurzeln/Ideengeschichte

Mit Freuds *Leonardo*-Text beginnt die Geschichte der dogmatischen psychoanalytischen Kunstbetrachtung (vgl. REICHE 2001: 9). Die Grundargumentation dieser von Anfang an umstrittenen Studie besteht in dem Versuch, die Verknüpfung einer bestimmten biografischen Konstellation Leonardos mit dessen Werk, bzw. einem bestimmten Gemälde der Heiligen Anna Selbdritt (ital.: *Anna Metterza*, ca. 1501-?), plausibel zu machen: »Im Moment seiner Erschaffung war dieser Verknüpfungsmodus revolutionär – und wirkte auch so. Formalisiert ausgedrückt besteht er darin, ein bewusstes Was in ein unbewusstes Was zu transformieren – nämlich die Gestaltdynamik der beiden Frauen auf dem Bild Heilige Anna selbdritt auf die Dynamik einer unbewussten homosexuellen Allmachtsphantasie Leonardos zurückzuführen« (REICHE 2001: 9).

Der Einfluss dieses pathografischen Zugangs, der ein Bild oder Kunstwerk hauptsächlich als Symptom pathologischer Dispositionen des Künstlers begreift, ist bis heute spürbar, auch wenn die Attraktivität solcher Positionen seit den 1980er-Jahren – zumindest in der Wissenschaft – merklich abgenommen hat. Sehr schnell haben sich innerhalb der Kunstwissenschaften Theoretiker gefunden, die dieses Prinzip auf die verschiedenen Künste (und Künstler) angewendet haben. Vor allem Kurt Eissler hat mit wirkungsmächtigen Studien zu Goethe (vgl. EISSLER 1963) und in Bekräftigung von Freuds *Leonardo*-Thesen (vgl. EISSLER 1992) an der Kanonisierung der pathografischen Methode gearbeitet, die insbesondere in Literatur- und Filmwissenschaften ihre Spuren hinterlassen hat (vgl. PFEIFFER/SCHÖNAU 2003). Freud selbst stand seinem Text skeptisch gegenüber und wusste um die argumentativen Schwierigkeiten (vgl. die editorische Vorbemerkung zu FREUD 1910). Seiner ersten Studie, die ganz der Erforschung

eines einzelnen Künstlers diene und die Freud selbst »halb Romandichtung« (FREUD 1960: 301) nannte, sollte keine weitere folgen.

Der Moses des Michelangelo (1914) hingegen ist innerhalb der Kunstwissenschaften im Vergleich zur *Leonardo*-Studie verhältnismäßig folgenlos geblieben, obwohl Freud hier jene Forderung einlöst, die bereits Ernst Kris – Kunsthistoriker und Psychoanalytiker der ersten Generation – in Reaktion auf die *Leonardo*-Studie für eine psychoanalytische Methode einforderte, nämlich die Formanalyse als Quelle der Interpretation heranzuziehen (vgl. KRIS 1977: 93). Der *Moses*-Aufsatz hebt mit einer Selbstbescheidungsgebe an, mit der Freud betont, dass ihm »das richtige Verständnis« für die Kunst eigentlich fehle und ihn der Inhalt eines Kunstwerks stärker anziehe »als dessen formale und technische Eigenschaften« (FREUD 1914b: 197). Umso mehr bemüht sich Freud, auf diesem für ihn unsicheren Terrain Fuß zu fassen. Er erwähnt hier nur am Rande einige wenige Gedanken über die möglichen Intentionen Michelangelos; pathografische Spekulationen bleiben indes aus. Freud begibt sich vielmehr auf die Spur einer Irritation, die ihm die Beobachtung eingibt, »daß gerade einige der großartigsten und überwältigendsten Kunstschöpfungen unserem Verständnis dunkel geblieben sind« (ebd.: 197). Zwar hält Freud an der Überzeugung fest, dass sich die Wirkungsmacht eines Kunstwerks durch die Analyse von dessen »Sinn und Inhalt« (ebd.: 198) erschließen müsse, jedoch werden im *Moses des Michelangelo* diese nicht mehr in der Biografie des Künstlers, sondern im Bildnis selber aufgesucht. Freud nimmt dabei vor dem Hintergrund zeitgenössischer Lehrmeinungen zur *Moses*-Statue mittels einer detailgenauen Bildbeschreibung eine komplette Neuinterpretation des Bildnisses vor. Bildtheoretisch wegweisend ist dabei die Art und Weise, wie durch eine minutiöse »Spurensuche« – eine Methode, die von Carlo Ginzburg in ihrer wissenschaftshistorischen Tragweite gewürdigt wurde (vgl. GINZBURG 1983) – am »Körper« der *Moses*-Statue sedimentierte Bewegungsabläufe aufgedeckt werden. Freud zufolge ist die Pose *Moses*' nicht am Beginn, sondern am Ende eines Bewegungsablaufes dargestellt, was bezüglich Sinn und Inhalt der *Moses*-Statue in eine ganz neue Richtung weist. Während in den kunsthistorischen Lehrmeinungen, die dem *Moses*-Aufsatz vorangingen, zumeist die Ansicht vertreten wurde, *Moses* wäre in dem Moment dargestellt, in dem er wutentbrannt durch den Frevel der Israeliten aufspringen wolle, sieht Freud in der Stellung des Fußes, der Gesetzestafeln und vor allem der Art und Weise, wie die rechte Hand die Bartgirlande umfasst, Indizien dafür, dass *Moses* im Gegenteil nach einem kurzzeitigen Aufbrausen auf seinen Sitz zurückgesunken sei: »Was wir an ihm sehen, ist nicht die Einleitung zu einer gewaltsamen Aktion, sondern der Rest einer abgelaufenen Bewegung. Er wollte es in einem Anfall von Zorn, aufsprin-

gen, Rache nehmen, an die Tafeln vergessen, aber er hat die Versuchung überwunden, er wird jetzt so sitzen bleiben in gebändigter Wut, in mit Verachtung gemischtem Schmerz« (FREUD 1914b: 214).

Freud gelingt hier im Modus einer streng immanenten Bildbeschreibung eine Spurensicherung, »die das Verhältnis von Narration, Bild, Beschreibung und Animation auf grundlegende Weise kompliziert« (VOGL 2008: 12), also nicht etwa verkompliziert, sondern in ›Komplizenschaft‹, in engen Zusammenhang, bringt. Vorausgesetzt wird hier eine vom Betrachter phantasierte Bewegungssequenz, die »in einer besonderen achronologischen Zeitlichkeit in die Züge der Skulptur eingelassen ist« (BERGANDE 2007: 31). Diese Zeitlichkeit der Phantasie ist im Anschluss an Lacan als Prospektives Imperfekt zu bestimmen, nämlich als die auf ewig vorausschauende, auf ewig unvollendete Zeitlichkeit von »etwas, das jeden Moment geschehen wäre, während es niemals geschehen sein wird« (ebd.: 38).

Die psychoanalytische Filmtheorie geht folglich davon aus, dass der filmische Apparat keine neutralen, sondern bedeutende Bilder erzeugt, indem er rahmt, kasschiert und organisiert. Zudem wird in der psychoanalytischen Perspektive vom Kino als einem »Medium von Austauschprozessen« (KAPPELHOFF 2007: 130) ausgegangen, welches ein spezifisches Verhältnis zum Unbewussten der Individuen einer Kultur unterhält. Film setzt den Betrachter durch Mittel wie Kadrage und Montage in ein Verhältnis zu den Bildern und strukturiert so Sichtweisen und Bedeutungen, wodurch den Bildern eine bestimmte Wertigkeit verliehen wird. Somit ist das Kino als ein Raum der Ideologien und folglich der Selbstentwürfe und Verwerfungen, der Identifikation und Projektion zu begreifen.

Um dies gewährleisten zu können, steht als weitere Annahme die strukturelle Ähnlichkeit von Traum und Film, aber auch von psychischem Apparat und kinematografischem Apparat im Zentrum dieser theoretischen Richtung (vgl. ebd.: 131). Dies bezieht sich vor allem auf die Situation, in der sich der Zuschauer während der Rezeption befindet, welche traumähnliche Wahrnehmungen forciert. Die Nähe zum Traum wird einerseits als etwas durch den filmischen Apparat Hergestelltes angesehen und andererseits als etwas, das auf phylogenetisch bereitliegende bzw. verdrängte Bedürfnisse im Menschen zurückgeführt werden kann (vgl. ZEUL 1994: 978).

Mechthild Zeul arbeitet in ihrem Aufsatz *Bilder des Unbewussten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie* (1994) für eine ausführliche Analyse dieser filmtheoretischen Methode zwei psychoanalytische Interpretationszugänge heraus: einen formalen und einen inhaltlichen. Während sich der formale Ansatz auf die filmischen Strukturelemente wie Bilder, Bildfolgen und Kamerahandlung bezieht, transformiert der inhaltliche Ansatz die Bilder in einen Text, der unter

Verwendung psychoanalytischer Methoden z. B. aus der Gesprächstherapie analysiert wird (vgl. ebd.: 979). Aufgrund dieser Transformation wird das Filmspezifische des Mediums Film weitgehend außer Acht gelassen.

2. Beschreibung und Erklärung der Methode

2.1 Identifikation

In der psychoanalytischen Filmtheorie bezieht sich die Verwendung des Identifikationsbegriffs auf das entfremdete Subjekt, das beim Blick auf die Leinwand wie beim Blick in den Spiegel zum auf den Blick reduzierten Selbst wird. Dieser Blick fokussiert ein Ideal-Ich (*moi idéal*), an das sich das Subjekt anzugleichen versucht. (Lacan unterscheidet das entfremdende, imaginäre Ideal-Ich [*moi idéal*] von dem symbolisch markierten perspektivischen Punkt, von dem aus dieses Ideal-Ich gesehen wird. Diesen perspektivischen Punkt nennt er Ichideal [*idéal du moi*]). Es versucht die Trennung zwischen Ichideal und Ideal-Ich zu überwinden. Dass ihm dieser Versuch Lust bereitet – Lacan spricht von »jubilatorischer Geschäftigkeit« (LACAN 1949: 63) –, erklärt in der psychoanalytischen Filmtheorie das Vergnügen am Sehen eines Films. Dass diese Trennung zwischen dem Subjekt und dem Ideal-Ich auch eine räumliche ist, bietet die nächste Voraussetzung, mit der die psychoanalytische Filmtheorie diejenigen psychischen Prozesse zu erklären versucht, die beim Betrachten eines Films ausgelöst werden. Jean-Louis Baudry und Christian Metz setzen die Kinoleinwand mit dem Lacanschen Spiegel gleich. So schaffen sie eine Beziehung zwischen dem auf den Blick reduzierten Selbst und dem Kinozuschauer (vgl. METZ 2000: 46). Folgt man dieser Argumentation, lässt sich behaupten, dass der Rezipient in der kinematografischen Situation das Szenario des Spiegelstadiums wiederholt. Da er jedoch das Spiegelstadium schon hinter sich hat, kann er die repräsentierte Welt der Leinwand mit der realen Welt in Beziehung setzen. Er sieht daher die imaginären Signifikanten innerhalb der Diegese als Beweise für eine Realität an, die außerhalb der Leinwand besteht. Folglich verweisen die Repräsentationen der Leinwand als Spiegel auf die Objekte der Wirklichkeit. Nach Baudry wirken in dieser Kino-Situation zwei Formen von Identifikation, die sich grundlegend von derjenigen des Spiegelstadiums unterscheiden (BAUDRY 1986: 295).

Diese beiden voneinander abhängigen Identifizierungsebenen müssen näher betrachtet werden: Der Prozess der sekundären Identifizierung fußt auf der Fähigkeit, sich an die Stelle eines Anderen zu begeben. Dieser Andere ist

die dargestellte Figur eines Films. Diese Figur – als Hauptfigur – fällt zu meist mit der Identität eines Stars zusammen: einem Ich-Ideal. Wichtig für den Identifizierungsprozess ist eine Ähnlichkeit zwischen dem Ich und dem Anderen. Durch die Anordnung des kinematografischen Apparates wird es dem Zuschauer möglich – wie dem Kind im Spiegelstadium – eine Selbst-Vergessenheit bezüglich seines eigenen Körpers zu fühlen. So kann er das eigene Ich verleugnen und zum Ideal-Ich werden (vgl. LACAN 1949: 64), die Identifikation mit dem kinematografischen Bild bildet somit die Basis der neuentworfenen Ich-Identität des Zuschauers. Somit wird die psychische Integrität des Subjekts auf imaginärer bzw. phantasmatischer Ebene gesichert, die zuvor durch die apparativen Eigenschaften des kinematografischen Dispositivs im Regress gelockert worden ist. Identität konstituiert sich innerhalb der psychoanalytischen Filmtheorie folglich durch einen Prozess des Schauens. Im Prozess der Identifizierung ist es allerdings nicht notwendig, dass sich der Zuschauer mit der gesamten Darstellung eines Charakters identifiziert – er kann dies auch auf wenige Eigenschaften beschränken, die in Beziehung zum eigenen Ich gesetzt werden (vgl. LAPLANCHE/PONTALIS 1972: 222). Unterstützt wird dies dadurch, dass die Darstellung von Figuren im Film eine fragmentarische Darstellung ist. Die Figur wird über ein metonymisches Verhältnis ihrer Teile zum Ganzen bestimmt: Oft ist nur eine Hand, ein Gesicht oder ähnliches zu sehen, von dem aus der Zuschauer auf eine einheitliche Entität schließt – die jedoch nur selten *in toto* zu sehen ist (vgl. FRIEDBERG 1989: 41). Durch seine Erfahrungen aus dem Spiegelstadium ist der Zuschauer allerdings in der Lage, die zerstückelte Figur auf der Leinwand als eine Einheit anzusehen. Die primäre Identifizierung erscheint für Metz allerdings interessanter. Ohne jemanden, der »das Wahrzunehmende wahrnehmen« kann, gibt es schließlich keine »konstituierende Instanz des kinematographischen Signifikanten (ich mache den Film)« (METZ 2000: 48). Die Situation der filmischen Rezeption – und damit das Vergnügen am Schauen – konstituiert sich erst durch die primäre Identifizierung, auf welcher letztlich die sekundäre Identifizierung aufbaut. Hier strukturiert sich der Zuschauer als all-wahrnehmendes Ich (vgl. ebd.: 49). Doch während Baudry in der primären (filmischen) Identifizierung die Kamera in den Vordergrund seiner Ausführungen rückt, widmet sich Metz dem Blick selbst. Der kinematografische Projektor reproduziert den Blick der Kamera, mit dem sich das Subjekt identifizieren muss – es kann gar nicht anders, da der Standort der Kamera die Kadrierung des Filmbildes und damit den Fluchtpunkt des Zuschauer-Blicks bestimmt (vgl. ebd.: 49). Da das Dispositiv des Films es ermöglicht, dass sich der Rezipient an die Stelle der Kamera begibt (der Blick der Kamera wird zum

Blick des Zuschauers), leugnet der Film seinen Repräsentationsstatus und wird zu einer Einheit mit dem betrachtenden Subjekt.

2.2 *Dispositiv*

Jean-Louis Baudry versucht in seinem Aufsatz *Das Dispositiv* (1975) jene tiefen psychologischen Effekte aufzuspüren, die das kinematografische Dispositiv bei seinen Zuschauern auslöst. Er bedient sich für seine Analyse des Dispositivs einerseits des Höhlengleichnisses von Platon und andererseits der Traumdeutung von Freud. Dabei stellt er gewisse strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Kino und Traum fest: »Das kinematographische Dispositiv reproduziert das Dispositiv des psychischen Apparats während des Schlafs« (BAUDRY 1994: 1072). Das hängt vor allem damit zusammen, dass die Gefangenen in Platons Höhlengleichnis ähnlich immobilisiert worden sind, wie es Zuschauer im Kino werden. Durch die sie umgebende Dunkelheit, die allein vom Licht der Projektionen durchbrochen wird, und ihre Situation der (relativen) Passivität wird durch das kinematografische Dispositiv ein künstlicher Regressionszustand induziert, durch welchen die Projektion den Status eines Mehr-als-Realen – einer von Affekten und Wunschvorstellungen durchwobenen Realität – erhält (vgl. ebd.: 1068ff.). So kommt es zu Baudrys Analogie von Kino und Traum, da das Subjekt im Kino »Vorstellung(sbilder)-die-sich-als-Wahrnehmung-darbiehen« (ebd.: 1070) wahrnimmt bzw. verwechselt, eben aufgrund der erwähnten Regressionen durch das Dispositiv. Im Gegensatz zu Baudry vermeidet Christian Metz eine solche konkrete Analogisierung von Kino und Traum, obwohl er einer Ähnlichkeit zwischen den beiden sehr wohl zustimmt, und spricht stattdessen von einer verminderten Wachsamkeit, die sich im Kino einstellt. Daher ist sich der Zuschauer Metz zufolge immer dessen bewusst, dass er im Kino sitzt und einen Film sieht (vgl. METZ 2000: 117). Baudrys Ausführungen arbeiten eine zu hinterfragende Überzeugungskraft des filmischen Inhalts und des kinematografischen Dispositivs heraus, da im Kino eine vorgegebene Position für das Subjekt vorgesehen ist bzw. gewisse Voraussetzungen erzeugt werden, damit der Kino-Effekt seine Wirkung entfalten kann. Daher will Baudry das Kino auch nicht als »einen ideologisch neutralen Apparat« (BAUDRY 1994: 1067) betrachten, sondern weist im Gegenteil auf dessen privilegierte ideologische Wirkung hin, die direkt auf das Subjekt (des Unbewussten) einwirkt. Jedoch werden hier nicht die Inhalte Gegenstand der ideologiekritischen Analyse, sondern die medienspezifischen Darstellungsformen: die standardisierten Codes filmischer Erzählweise und die

technologische Basis des Kinos als Apparatur der Bewusstseinsstrukturierung (vgl. KAPPELHOFF 2007: 133). Eine Ansicht, die in Teilen auch in der feministischen Filmtheorie wieder aufgegriffen wird.

2.3 *Feministische Filmtheorie*

Die Ansätze der feministischen Filmtheorie gehen vorwiegend davon aus, dass die Psychoanalyse – welche sie überwiegend in einer durch Lacan beeinflussten Perspektive rezipiert hat – helfen kann, das Eingeschriebensein sexueller Differenz in das Kino zu analysieren. Mit der Theorie über das Unbewusste, welche die Psychoanalyse bietet, kann das Kino als Reich der Phantasie und des Begehrens beschrieben werden, in dem Mechanismen wie Voyeurismus und Fetischismus am Werk sind (vgl. LIPPERT 2002: 9). Die feministischen Autorinnen gehen davon aus, dass Frauen aus den Strukturen der Schaulust ausgeschlossen sind. Diesen sozialpolitischen Aspekt hat insbesondere Laura Mulvey in ihrem vielzitierten Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) herausgearbeitet. Nach Mulvey verunsichern die Bilder der Frau auf der Leinwand den männlichen Blick, dessen Subjekt ödipal konstruiert ist (in der ödipalen Phase wird die Geschlechtlichkeit und deren Differenz entdeckt). Die Darstellung des weiblichen Geschlechts löst daher beim männlichen Zuschauer Kastrationsängste aus (vgl. MULVEY 1975: 833f.). Erst wenn diese Angst bzw. Drohung überformt wird (fetischisierend oder sadistisch), kann der männliche Blick erhalten bleiben. Daher werden Frauen im Film entweder als sexuelle Objekte für eine männliche Figur dargestellt oder als sexuelle Objekte für den männlichen Zuschauer. Das bedeutet wiederum, dass der Film als eine männliche Blick-Inszenierung anzusehen ist, die dem Zuschauer eine Identifikation mit der männlichen Figur erlaubt und eine Beherrschung und Sexualisierung der Frauenfigur gewährleistet (vgl. ebd.: 837). In fast allen klassischen Genres wird der weibliche Körper mit Sexualität gleichgestellt und ist damit das Objekt der Begierde des männlichen Zuschauers. Im Frauenfilm dagegen wird der Blick enterotisiert, z. B. durch wiederholte masochistische Szenarien. Um das Filmbild dennoch genießen zu können, muss sich die Zuschauerin zum Bild distanzieren, sie muss sehen wie ein Mann. Mary Ann Doane nennt diesen Mechanismus transvestitische Identifikation (vgl. DOANE 1985). Die Zuschauerin oszilliert zwischen weiblicher und männlicher Haltung und pendelt zwischen einer masochistischen Identifikation mit der Frauenfigur und der Bewunderung des männlichen Helden.

Gegen Mulveys Ausführungen wurde eingewendet, dass für die Identifikationsprozesse im Kino nicht allein das Geschlecht des Zuschauers ausschlaggebend sein kann, da dem Zuschauer jederzeit der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Perspektiven freizustehen scheint. Die Widerlegung dieses Einwands erfolgte bald durch Einbeziehung des Begriffs der *suture* in die Filmtheorie. Im Konzept der *suture* wurde die psychoanalytische Filmtheorie mit ihrem Modell der Schaulust und der sozialisierenden Funktion mit der strukturalistischen Filmtheorie zusammengebracht.

2.4 *Suture*

Die Theorie der *suture* formulierte Jean-Pierre Oudart 1969. Darin charakterisiert er die Einstellung des Films als Reflexion der vierten Seite des Films – dies entspricht dem sechsten *hors-champ*, dem Raum hinter der Kamera: der Position des Rezipienten. Da Oudart sich in seiner Theorie auf das Schuss-Gegenschuss-Verfahren bezieht, wie es in Dialogsequenzen verwendet wird, stellt er die Abwesenheit der vierten Seite vor allem mit der Abwesenheit einer Figur gleich (vgl. OUDART 1977: 36). Das sichtbare Filmbild verweist somit in seiner Anwesenheit auf den sechsten *hors-champ* bzw. auf die Anwesenheit eines Abwesenden in diesem *hors-champ*, der als allgegenwärtiges imaginäres Gegenstück des filmischen Bildes anzusehen ist. Das Feld des Abwesenden als Leerstelle ist das Feld der Imagination des Zuschauers; diejenige Position im medialen Text, die es dem Zuschauer erlaubt, sich in den Film einzuschreiben, sich mit ihm zu vernähen. Adachi-Rabe bezeichnet dieses Prinzip als »[schwankende] Wechselbeziehung der An- und Abwesenheit« (ADACHI-RABE 2005: 64), während welcher der Rezipient »zwischen dem ›Abwesenden‹ und der entsprechenden filmischen Figur korrespondiert« (ebd.: 63). Dadurch, dass der Zuschauer getrennte Einstellungen miteinander verbindet, indem er sich auf den jeweils abwesenden Blickpunkt bezieht bzw. diesen besetzt, fügt seine Wahrnehmung die Einstellungen in der »Vorstellung eines homogenen Raumes« (KAPPELHOFF 2007: 140) zusammen. Dieser Prozess der imaginativen homogenen Raumkonstruktion verweist in der Psychoanalyse Lacans wiederum auf das Spiegelstadium, in dem sich das Subjekt ebenfalls als Ganzes und Vollständiges erschafft und »bezeichnet genau jene Rückkopplung der symbolischen Aktivität mit der vereinheitlichten Funktion der Imagination, in der die erste narzisstische Blendung durch das ideale Bild fortwirkt« (ebd.: 141).

Das bedeutet allerdings, dass der Zuschauer sich mit dem Blick der Kamera identifizieren muss, und das, was er dadurch sieht, ist darin einbezogen. Greift man dieses Prinzip auf, läuft die feministische Theorie in eine Sackgasse. Denn wenn der Zuschauerblick fest in die Bilder eingeschrieben ist, dann kann der Blick nicht mehr frei sein, sondern die Perspektive des Sehens wird determiniert. Folglich wird jedem Zuschauer – ob männlich oder weiblich – der vorherrschende Blick (und dieser scheint ein männlicher zu sein) aufgezwungen.

2.5 Trauma, Gewalt durch Bilder, Viktimisierung

Die Frage nach der ›Macht der Bilder‹ lässt sich im Grenzbereich von Psychoanalyse und Kognitionspsychologie unter dem Stichwort der Bilderflut auch auf den Bereich des gewaltsamen Einflusses durch Bilder erweitern. Dabei zeigt sich, dass hier gerade in Zeiten immer raffinierterer ›Bilderpolitiken‹ eine ganze Traumatalogie des Bildlichen der Erforschung harret: »Doch vor allem in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen beobachten wir auch die direkte, impulsive Umsetzung von inneren, unerträglichen Spannungszuständen – oft ausgelöst durch eine Überflutung mit Bildern und anderen Reizen – in Gewalt und manifeste Zerstörung. Erkenntnisse zu diesen Prozessen, zusammen mit den Ergebnissen psychoanalytischer Studien zu Gruppen und Massen, bilden einen möglichen spezifischen Beitrag der Psychoanalyse zu einer transdisziplinären Bildwissenschaft, die sich wohl auch mit den destruktiven Auswirkungen von Bildern auf Phänomene wie gesellschaftliche Gewalt befassen wird« (LEUZINGER-BOHLEBER 2005: 206). Inzwischen haben dezidiert bildwissenschaftliche Beiträge zum Zusammenhang von Bildlichkeit und Gewalt Konjunktur. Zu diesem Bereich gehören auch Forschungen zur Viktimisierung: »Die Zerstörung einer inneren Bilder- und Phantasiewelt des Individuums, des intermediären Bereichs von Winnicott durch extreme Traumatisierungen sowie das Aufoktroyieren grausamer, unerträglicher Bilder durch mörderische Täterschaft oder passives Zuschauen extremer Gewalt- und Tötungshandlungen scheint zum ubiquitären Wissen terroristischer Organisationen zu gehören« (ebd.: 211). Hier hat eine psychoanalytisch orientierte Bildwissenschaft wichtige Beiträge zur Erforschung der Genese von bildlich vermittelten Affektstrukturen zu leisten, die weit über ästhetische Erfahrung hinausgehen.

3. Beispielanalyse

Für die psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds und Jacques Lacans ist jede Form visueller Wahrnehmung durch ein unbewusstes Wünschen beziehungsweise Begehren unterfüttert. In diesem Sinne ist jedes Bild »eingebildet«, egal ob es sich dabei um das eigene Spiegelbild oder eine Fotografie (wie im Beispiel) handelt. Das Bild ist insofern imaginär (Lacan) oder illusionär (Freud), als die Modalitäten seiner Wahrnehmung durch unbewusste Wünsche mitveranlasst und entstellt sind. Die Methode, mit der diese unbewussten Motive in der psychoanalytischen Behandlung oder außerhalb davon bewusst gemacht, gedeutet und damit aufgelöst werden können, hat zwei Aspekte: Der Analysand soll in der sogenannten Freien Assoziation ausnahmslos alle gedanklichen Einfälle, inneren Bilder oder Gefühle verbalisieren, die sein Herstellen oder Rezipieren eines Bildes begleiten oder sich daran anschließen. Diesem selbstzensurfreien und entlasteten Sprechen begegnet der Analytiker mit der »gleichschwebende[n] Aufmerksamkeit« (FREUD 1912: 377) seines Zuhörens, die anders als in alltäglicher Konversation kein Element der Rede des Analysanden bevorzugt aufnimmt und sich auch im weiteren auf ihr »unbewusste[s] Gedächtnis« (ebd.: 378) verlässt. Im Anschluss an Freud hat Lacan diese beiden Aspekte das »Gesetz der Nicht-Auslassung« und das »Gesetz der Nicht-Systematisierung« (LACAN 1936: 81, Übersetzung von W.B.) genannt. Wer das Beispielbild psychoanalytisch interpretieren will, muss beide Aspekte der Methode bedienen. Nicht-Psychoanalytiker müssen sich zwar auf den ersten Aspekt beschränken. Doch die Erfahrung des Autors (W.B.) aus methodischen Workshops mit Künstlern und Designern zeigt, dass bereits die ungedeutete Verbalisierung des Bewusstseinsstroms einen großen heuristischen Wert haben kann, sowohl für die Bildproduktion als auch für das Bildverständnis. Weil die psychoanalytische Methode auf die unvertretbare Erfahrung des jeweiligen bildwahrnehmenden Subjekts abstellt, ist der Leser/ die Leserin an dieser Stelle persönlich aufgefordert, sein/ ihr Freies Assoziieren angesichts des Beispielbildes eine bestimmte Zeit lang – zum Beispiel während fünf bis 20 Minuten – mit einem Audiomedium aufzuzeichnen und sich davon auch nicht durch das Stocken oder Abbrechen seines/ ihres Redeflusses abbringen zu lassen. Dafür gibt es keine bessere Anleitung als Freuds eigene Formulierung der »Grundregel der psychoanalytischen Technik« (FREUD 1913: 468), die er in *Zur Einleitung der Behandlung* seinem Leser oder seiner Leserin an die Hand gibt. Die Grundregel betrifft dort zwar die Erzählung der je eigenen Lebensumstände, sie ist allerdings auch auf den Prozess einer Bildwahrnehmung übertragbar, und das umso mehr, als Freud die Erzählperspektive des Subjekts mit der eines Rei-

senden vergleicht, der aus dem Fenster eines fahrenden Eisenbahnzuges blickt und einem Mitfahrer die wahrgenommene Dynamik schildert:

»Noch eines, ehe Sie beginnen. Ihre Erzählung soll sich doch in einem Punkte von einer gewöhnlichen Konversation unterscheiden. Während Sie sonst mit Recht versuchen, in Ihrer Darstellung den Faden des Zusammenhanges festzuhalten, und alle störenden Einfälle und Nebengedanken abweisen, um nicht, wie man sagt, aus dem Hunderten ins Tausendste zu kommen, sollen Sie hier anders vorgehen. Sie werden beobachten, daß Ihnen während Ihrer Erzählung verschiedene Gedanken kommen, welche Sie mit gewissen kritischen Einwendungen zurückweisen möchten. Sie werden versucht sein, sich zu sagen: Dies oder jenes gehört nicht hierher, oder es ist ganz unwichtig, oder es ist unsinnig, man braucht es darum nicht zu sagen. Geben Sie dieser Kritik niemals nach und sagen Sie es trotzdem, ja gerade darum, weil Sie eine Abneigung dagegen verspüren. Den Grund für diese Vorschrift – eigentlich die einzige, die Sie befolgen sollen – werden Sie später erfahren und einsehen lernen: Sagen Sie also alles, was Ihnen durch den Sinn geht. Benehmen Sie sich so, wie zum Beispiel ein Reisender, der am Fensterplatze des Eisenbahnwagens sitzt und dem im Inneren Untergebrachten beschreibt, wie sich vor seinen Blicken die Aussicht verändert. Endlich vergessen Sie nie daran [sic!], daß Sie volle Aufrichtigkeit versprochen haben, und gehen Sie nie über etwas hinweg, weil Ihnen dessen Mitteilung aus irgendeinem Grunde unangenehm ist.«
(FREUD 1913: 468).

Der »Lautes-Denken-Monolog« (SOLDT 2007: 270), der aus der Transkription einer derart zensurfrei assoziierenden Erzählung entsteht, könnte im Fall des Beispielbildes wie das folgende Lautes-Denken-Protokoll einer anonymisierten Testperson lauten:

»... [00:37 (Minuten: Sekunden)] Eine Verkettung...ein...Sichhalten ein Weitergeben... eine Übertragung...die Frau in der Mitte als Überträgerin als Stütze [lacht leicht auf] [01:00] ...ein Familiensystem...und die jüngste Tochter...scheint befreit davon...während die große Tochter... Teil der Verkettung und Verstrickung zu sein scheint... – ... absurdes Theater, [01:30] amerikanischer Irrsinn... .. Problem mit der Frauenrolle --- [seufzt leicht] die Frau als Begleiterin [02:00] der Mann mit Blick in die Zukunft weg von der Familie... .. die Familie als Halt aber er mit seiner Aufmerksamkeit auf die Zukunft und...die Aufgaben gerichtet...die Frauen blicken zu Boden... .. demütig mit einem verschmitzten [02:30] Grinsen... .. und ich mag keine demütigen Frauen hab trotzdem immer das Gefühl... .. dass dort die eigetl [sic] eigentliche Kraft liegt [03:00] ... und dass wenn er nicht die Familie hätte schnell fallen würde... .. [atmet] trotzdem sind auch hier wieder die Frauen als Anhängsel in hübschen Kleidchen... objektives Beiwerk... [03:30] Objekt und nicht Subjekt...mag ich nicht... .. [04:00] ... und ich mag's nicht wenn von außen ... Vorstellungen von außen erfüllt

werden und... in Amerika hab' ich immer das Gefühl, dass alle versuchen die Vorstellungen von außen zu erfüllen... dem zu entsprechen was erwartet wird... [04:30] es gibt Vorstellungen, wie man gekleidet sein muss und so ist man dann gekleidet als Präsidentengattin ... mir gefällt die Beobachter- Beobachter- und Außenstehenden-Position der jüngeren Tochter ... die [05:00] sich des anschaut aber irgendwie nicht dabei ist und damit auch nicht Opfer ist innerhalb eines Familiensystems... des scheint öfters so zu sein dass... bestimmte... Personen innerhalb einer Familie [05:30] ganz klar Opfer der Verstrickung werden während andere die Chance haben, aus dem Familiensystem auszubrechen ... Lackschuhe [lacht leicht] alle in Lackschuhen ... ich wollte auch immer Lackschuhe haben aber das sind sehr unbequeme Schuhe [06:00] ... [lacht leicht auf] Lackschuhe sind ultrakonservativ... [06:30] dieses Erfüllen von ... Rollen und Bildern von außen ... hat so was... Fassadenhaftes und nicht ... [atmet ein] Einblicke in ... in das innere und in die Echtheit zulassend... sondern geschützt von einer äußeren Uniform [07:00] ... hätte von Obama mehr Rebellion erwartet... [07:30] aber Anpassung ist wahrscheinlich notwendig wenn man in gewisse Positionen gelangen will [07:45] ...«

Die psychoanalytische »Imaginationsanalyse« (SOLDT 2007: 287), die auf solch ein Protokoll aufbauen kann, ist Sache des ausgebildeten Psychoanalytikers. Sie wird regelmäßig auf die Beziehungskonflikte abstellen, die in der phantasierenden Auseinandersetzung mit dem Bild aufgerufen werden (vgl. STORCK 2010: 38ff. u passim).

Dem Nicht-Psychoanalytiker bleiben für die Interpretation des Beispielbildes die metapsychologischen Kategorien der psychoanalytischen und psychoanalytisch inspirierten Theorien, wobei er die gegenübertragende Überdeterminierung der Interpretation durch seine eigenen Einfälle und Phantasien nicht völlig vermeiden können wird. Oben unter Punkt 2 wurden einige dieser Kategorien vorgestellt, zum Beispiel (Ideal-)Ich und Ichideal, primäre und sekundäre Identifizierung, Dispositiv und *suture*/Suturierung. Wie lassen sie sich auf das Beispielbild anwenden? Der Reihe nach. In *Massenpsychologie und Ich-Analyse* unterscheidet Freud die (sekundäre) Identifizierung dahingehend, ob ein(e) Objekt(person) »an die Stelle des Ichs oder des Ichideals« (FREUD 1921: 84) des Subjekts gesetzt wird. Ein durchschnittlicher männlicher oder weiblicher Betrachter – insofern er in einer heutigen westlichen Gesellschaft sozialisiert wurde und daher die Objektpersonen des Beispielbildes als Familie und näher als Familie des aktuellen us-amerikanischen Präsidenten Barack Obama identifizieren kann – kann sich dementsprechend mit einer dieser Personen identifizieren, zum Beispiel mit dem kleinen Mädchen rechts vorne auf der Ebene seines Ichs oder mit einer anderen Person auf der Ebene seines Idealichs, etwa mit der ab-

gebildeten Frau, Michelle Obama, oder mit Barack Obama. Die festlichen Umstände dieser Momentaufnahme einer Familienszene (Konfetti & Luftschlangen in den Farben der Nationalflagge der USA, eine Art Laufsteg, besondere Kleidung) deuten auf eine Feierlichkeit hin oder jedenfalls auf eine aus dem Alltag herausgehobene Veranstaltung, vermutlich einen Parteikonvent der Partei Obamas, der Demokratischen Partei in den USA. Dieser feierliche Rahmen ist in psychoanalytischer Hinsicht bedeutsam. Denn die publikumswirksame Präsentation der Familie des Präsidenten bzw. Präsidentschaftskandidaten Obama bedeutet, je nach Sichtweise, entweder die idealisierende Erhöhung einer Familie zum Symbol für die staatlich verfasste (US-)Gesellschaft, die ja zumindest metaphorisch bzw. ideologisch als eine große Familie verstanden werden kann; oder sie bedeutet umgekehrt die Normalisierung der ansonsten idealisierten Präsidentenfamilie, sozusagen ihre Schrumpfung auf die Maße von Normalbürgern wie du und ich. Die regelmäßig unlustvoll erlebte Differenz zwischen Ich und Idealich, in die das Ich laut Freud und Lacan »wie in zwei Stücke zerfällt« (FREUD 1921: 75), entspricht der Differenz dieser beiden Sichtweisen auf die Familie Obama: einmal als durchschnittliche Familie, ein anderes mal als idealisiertes Musterexemplar, das die gesamte Gesellschaft repräsentieren soll. Wie gesagt wird diese Differenz in der feierlichen Inszenierung der dargestellten Szene illusorisch eingebnet; und diese »Einziehung« (ebd.: 117) der Differenz zwischen Ich und Ichideal bedeutet für das betrachtende Subjekt – jedenfalls sofern es auf die Identifizierungsangebote der Szene eingeht – ein »großartiges Fest« (ebd.). Aus diesem Grund wird das betrachtende Subjekt in seiner bewussten oder unbewussten Phantasie das Beispielbild vielleicht um den ohrenbetäubenden Jubel eines (nicht mit abgebildeten) Publikums ergänzen, vielleicht auch um die – vorstellbare – performative Dynamik, die sich zwischen diesem Publikum und der Präsidentenfamilie ergeben mag. Die vom Beispielbild mithilfe der sekundären Identifizierungen inszenierte Identität von Familie und Staat ist dabei freilich insofern illusorisch bzw. ideologisch, als sie vom Standpunkt der primären Identifizierung – von dem sie abhängt und von dem aus wir als Zuschauer auf das Bild blicken – nicht reflektiert wird. Vielmehr feiert das Beispielbild – oder besser: das Beispielbild mitsamt dem Dispositiv, in dem es funktioniert, das heißt mitsamt den professionellen, arbeitsteiligen Techniken, der Ökonomie und der Politik seiner Herstellung und mitsamt der vermutlich massenmedialen Verbreitung – vielmehr feiert das Beispielbild die Familie-Gesellschaft-Identität als vollendete Tatsache. Darin entspricht es zwar Freuds »wissenschaftliche[m] Mythos vom Vater der Urhorde« (ebd.: 124) in *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, auf dessen Basis Freud behauptet, dass die von einem dominanten Vater beherrschte

menschliche Urfamilie die Strukturmatrix auch der modernen Massenvergesellschaftungsformen wie Kirche, Heer und Staat sei. Unthematisiert bleibt dabei aber das Leiden, das diese Vergesellschaftungsformen mit sich bringen, Leiden sowohl für das Individuum (Triebbeschränkung des einzelnen durch Inzestverbot und normative Sozialisierung) wie für Familie und Gesellschaft (Durchführung des Inzestverbots innerhalb der Familie, zwangsläufige und unlösbare Kollision zwischen Familie und staatlich verfasster Gesellschaft). Aus der unreflektierten Perspektive dieser primären Identifizierung, die Freud als die »ursprünglichste Form der Gefühlsbindung an ein Objekt« (ebd.: 71) beschreibt, erscheint stattdessen die Institution Familie illusorisch als totale gesellschaftliche Tatsache (*fait social total* [Mauss]), wodurch sie in gewisser Weise naturalisiert oder jedenfalls verabsolutiert wird. Und diese ursprüngliche Perspektive ist zumindest in den patriarchal-monotheistisch verfassten Gesellschaften wie den westlich-modernen die eines »zum Weltenschöpfer erhöht[en]« »Vatergott[es]« (FREUD 1921: 66), sodass ihr auch die hierarchisierte Geschlechterdifferenz männlich-weiblich voreingeschrieben ist. Die patriarchale Totalisierung der Familie zeigt sich schließlich auch in formaler Hinsicht: Das Bild ist aus der Vogelperspektive aufgenommen und suggeriert damit nicht etwa den Standpunkt eines möglichen Veranstaltungsteilnehmers, der durch sekundäre Identifizierungen gebunden ist, sondern den transzendenten, »erhabenen« Blickpunkt eines quasi unkörperlichen Blicks-von-nirgendwoher. Der von Konfetti und Luftschlangen bedeckte farbige Boden, der an einigen Stellen mit der Kleidung der Personen zu verschwimmen scheint, etwa mit dem Kleid von Michelle Obama, und zwar ober- und unterhalb ihrer rechten Schulter, suturiert dabei gleichsam diesen Blickpunkt, und zwar indem sich an diesen verschwimmenden Stellen der Hintergrund bzw. die Differenz zwischen dem Hintergrund und den Personen im Vordergrund aufzuheben beginnt und der farbige Boden dadurch wie ein tendenziell absoluter Hintergrund praktisch alles überblendet, was außerhalb wäre. Formal betrachtet verweisen nur das schwarze Bildsegment in der Ecke links oben, der Blick Barack Obamas und die Körperschatten der Personen auf ein Jenseits der familiär-sozialen Totalität. Psychoanalytisch betrachtet ist es das unförmige Verschwimmen des sozusagen grundlosen Bildgrundes aus Konfetti, Luftschlangen und farbigem Boden mit einigen Stellen des Kleides von Michelle Obama, das als symptomatische Auflösung der Form zu interpretieren ist. Es kann – ob vom Bildautor intendiert oder nicht – als Indiz dafür gewertet werden, dass die primäre Identifizierung des Ichs mit dem Beispielbild nicht vollständig gelingt, sondern dass das Ich, das laut Lacan »im Bild« (LACAN 1964a: 102) ist, dort, das heißt: in der virtuellen Tiefendimension des Bildraums, in der

eine reelle Beziehung des Ich zu einem ursprünglichen Objekt aufgehoben ist, nicht aufgeht. So kommt an diesen verschwimmenden Stellen des Beispielbildes das unverdrängte Objekt der ursprünglichen Identifizierung des Betrachter-Ich zum Tragen und zum Vorschein. Mit ihnen ist folglich auch die künstlerische Dimension des Beispielbildes zu begründen, obwohl diese spontan nicht erkennbar und auch nicht intendiert sein mag. Die psychoanalytische Bildinterpretation geht damit in gesellschaftskritische Kunsttheorie über: »Dürfen in der Kunst formale Charakteristiken nicht umstandslos politisch interpretiert werden, so ist doch in ihr kein Formales ohne inhaltliche Implikate, und die reichen bis zur Politik. In der Befreiung der Form, wie alle genuin neue Kunst sie will, verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig. Gestützt wird das von der Psychoanalyse. Ihr zufolge begehrt alle Kunst, Negation des Realitätsprinzips, gegen die Vaterimago auf und ist insofern revolutionär« (ADORNO 2000: 379).

Farbabbildungen

Bild und Methode.

Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft (S. 11 - 22)



Abb. 1

Familie Obama nach der Grundsatzrede des neuen Präsidentschaftskandidaten auf dem nationalen Konvent der Demokraten in Denver, Colorado am 28. August 2008. Michelle (2. von links) und die Töchter Malia (links) und Sasha (zweite von rechts).

Quelle: REUTERS/Brian Snyder