

## Gliederung

0. Theoretischer Kontext der Thesen
1. These 1a: Kultur lässt sich als der Vermittlungsprozeß zwischen Natur, Gesellschaft und Individuum bestimmen. These 1b: Die Funktion des ästhetischen Kulturguts ist es, diejenigen infantil-perversen Triebregungen, die sich nicht sublimieren lassen, kompensatorisch zu befriedigen und damit zu kultivieren.
2. These 2: Die psychoanalytische Kulturanalyse zielt auf das kulturelle Unbewusste. Dieses ist nicht substantialisierend der Konsumtion des ästhetischen Kulturguts vorauszusetzen, sondern es erhält sich als Produkt der Konsumtion, die Teil des kulturellen Prozesses ist.
3. These 3: Es lassen sich in der psychoanalytischen Kulturanalyse zwei Paradigmen unterscheiden: das Paradigma des doppelten Bodens und das Paradigma des Vexierbildes.

## 0. Theoretischer Kontext der Thesen

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur psychoanalytischen Kulturtheorie war der Text „Tiefenhermeneutische Kulturanalyse“ von ALFRED LORENZER. Dieser wird von REIMUT REICHE in „Von innen nach außen“ einer harschen Kritik unterzogen. REICHE postuliert in diesem Aufsatz das Ende des Diskurses von Psychoanalyse und Gesellschaft. Eine Reaktion auf dieses Ende sei eine: „... pathologische Trauerreaktion, also ein Nicht-Diskurs über einen schweren Verlust. Das verlorene Objekt heißt: Kritische Theorie der Gesellschaft; die dazugehörige, nunmehr verlorene Beziehung: Psychoanalyse und Kritische Theorie seien einander vorbestimmte Partner, die zusammen das Große Paar bilden. Dieser Nicht-Diskurs wird unter wechselnden Inschriften geführt, die des verlorenen Objekts gedenken: >>Kritische Theorie des Subjekts<<, >>die zwei kritischen Theorien<<, >>tiefenhermeneutische Kulturanalyse<<. In diesen Diskursen wird eine psychoanalytische Kulturtheorie beschworen, die es als solche gar nicht geben kann.“<sup>1</sup> Als Zeuge soll ihm ADORNO dienen. Dieser hätte in „Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie“ der Verschwisterung von Psychoanalyse und Gesellschaftstheorie eine bittere Absage erteilt. REICHE zitiert ADORNO:

„Denn die spezifisch gesellschaftlichen Phänomene haben sich durch die Einschaltung abstrakter Bestimmungen zwischen den Personen, zumal des Äquivalententauschs, und durch die Herrschaft eines nach dem Modell solcher von den Menschen abgelöster Bestimmungen gebildeten Organs, der ratio, von der Psychologie emanzipiert.“<sup>2</sup>

ADORNO nimmt nach REICHE die Einsicht LUHMANNs vorweg, dass psychische und soziale Systeme nur Umwelt für einander seien. Dieser Umgang mit ADORNO ist ärgerlich, schreibt dieser doch selbst im gleichen Aufsatz:

„Die Trennung von Gesellschaft und Psyche ist falsches Bewußtsein; sie verewigt kategorial die Entzweiung des lebendigen Subjekts und der über den Subjekten waltenden und doch von ihnen herrührenden Objektivität.“<sup>3</sup>

Doch der Stachel sitzt. Was wäre, wenn die kulturanalytische Methode LORENZERs ihre Anwender dazu aufforderte, „>>innere<< Befindlichkeiten auf Unannehmlichkeiten der >>äußeren<< Welt zu projizieren und dann diese Welt mit und aus jenen Befindlichkeiten zu verstehen ...“<sup>4</sup>

Der kategoriale Fehler, den Reiche begeht, liegt in der Gleichsetzung von Gesellschaft und Kultur.

---

1 Reiche, Reimut (2004): „Von innen nach außen?“, in: Ders. : *Triebchicksale der Gesellschaft – Über den Strukturwandel der Psyche*, Frankfurt a.M. (Campus), S.20

2 Adorno, Theodor W. (1955): „Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie“, *GS 8*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp), (1997), S.50

3 Adorno, Theodor W. (1955), S.44

4 Reiche, Reimut (2004), S.29

Doch in welchem Verhältnis stehen Gesellschaft und Kultur?

Diejenigen die LORENZERS Werk verwalten und weiterentwickeln geben darauf keine Antwort – im Gegenteil, die mir geläufigsten Vertreter wenden sich von der Methode der tiefenhermeneutischen Kulturanalyse ab. ZEPF kritisiert zwar in seinem Lehrbuch REICHE und fällt dabei leider ebenfalls hinter ADORNO zurück, indem er wiederum von der Entzweiung von Individuum und Gesellschaft nichts wissen will. Doch statt tiefenhermeneutischer Kulturanalyse schlägt er für die Untersuchung allgemeiner Phänomene ein nomothetisches Verfahren vor – will also kein gesellschaftliches sondern ein durchschnittliches Unbewusstes bestimmen. Der Begriff des gesellschaftlichen Unbewussten, den Lorenzer noch relativ naiv voraussetzt, wird auch von BUSCH in „Gibt es ein gesellschaftliches Unbewusstes?“ kritisiert. BUSCH argumentiert mit ADORNO, dass das dynamische, verdrängte Unbewusste seine Substanz nur im Individuum hat, da es keine Massenseele gibt, also individuell ist und es somit kein gesellschaftliches Unbewusstes geben kann.

Will man also an dem Vorgehen festhalten, die psychoanalytische Technik auf ästhetische Kulturgüter anzuwenden um dabei auf so genannte Zeitdiagnosen zu kommen, muss man das Verhältnis zwischen individuellen Assoziationen, ästhetischem Kulturgut und gesellschaftlicher Totalität zumindest auf begrifflicher Ebenen rekonstruieren können.

Daraus ergeben sich für mich zwei Fragen, auf die die beiden kulturtheoretischen Thesen Antwort geben wollen:

1. Was ist Kultur und wie lässt sich die kulturelle Funktion eines ästhetischen Kulturguts bestimmen?
2. Wie lässt sich ein Begriff des gesellschaftlichen Unbewussten, oder besser des kulturellen Unbewussten, denken, der die Entzweiung von Individuum und Gesellschaft reflektiert – bzw. wo stößt FREUD auf das Allgemeine im Individuellen und wie lässt sich dieses erklären?

Die vorliegenden Thesen reflektieren lediglich FREUDs Theoriebildung bis 1917, klammern also unter anderem den Todestrieb aus. Dies hat arbeitsökonomische Gründe – für meine Diplomarbeit war dies hinreichend. Die Reflexion des Todestriebs steht für die geplante Doktorarbeit an. Für Anregungen und Kritik in dieser Richtung bin ich besonders dankbar.

## 1a. These 1a: Kultur lässt sich als der Vermittlungsprozeß zwischen Natur, Gesellschaft und Individuum bestimmen.

LORENZER verwendet in „Tiefenhermeneutische Kulturanalyse“ einen sehr eingeschränkten Kulturbegriff. Nach meinem Verständnis begrenzt er Kultur auf den Bereich der Kunst. Alle Bereiche der Kultur, die über die Kunst hinaus gehen, werden bei ihm unter den Begriff der Gesellschaft subsummiert. Kultur, bzw. Kunst, hat bei ihm die Funktion, allgemein verpönte Lebensentwürfe, die Teil des kollektiven Unbewussten sind, auf einem vorsprachlichen sinnlichen Niveau zu thematisieren und somit ihre Verdrängung zu kritisieren. Kultur hat für ihn also einen prinzipiell utopischen Charakter. Er erwähnt zwar, dass es Kulturgüter gibt, die die schlechte Wirklichkeit nur doppeln, und die somit nicht utopisch sind, erklärt aber deren Funktionsweise nicht.

Aus mehreren Gründen halte ich diesen Kulturbegriff für ungenügend. Zum einen halte ich die Unterscheidung zwischen Kunst und Kultur für wesentlich. Während ich der ersteren einen utopischen Charakter zugestehe (wenn auch aus anderen Gründen als LORENZER), so halte ich Kultur für prinzipiell affirmativ. Ich stütze mich hierbei vor allem auf ADORNOs Analyse der Kulturindustrie. Zum anderen geht das kulturelle Ganze weit über die Produktion und Konsumtion von ästhetischen Kulturgütern hinaus. Ironischerweise stützt sich der Marxist LORENZER auf einen bürgerlichen Begriff der Hochkultur, der zunächst von der Ethnologie im 19. Jh. untergraben und seit dem Ende der 50er Jahre des 20. Jhs. von den cultural studies dekonstruiert wurde. Auf der Suche nach einem allgemeinen Begriff von Kultur habe ich für meine Diplomarbeit versucht die Kulturwissenschaften zu befragen. Ich bin dabei auf einen fröhlichen Pluralismus von Erklärungsansätzen gestoßen. Die allgemeinste Definition fand ich in einer Einführung von HANSEN. Dieser versteht unter Kultur die *durchgesetzten sinnhaften Gewohnheiten eines Kollektives*<sup>5</sup>. Die verschiedensten Ansätze unterscheiden sich vor allem in der Erklärung dessen, was unter „sinnhaft“ und „Gewohnheit“ zu verstehen ist. Vor dem Hintergrund dieser allgemeinen Definition habe ich in meiner Diplomarbeit anhand FREUDs Schriften bis 1917 einen psychoanalytischen Kulturbegriff zu erarbeiten versucht. Die Argumentation hält sich hierbei sehr dicht an FREUD und ist recht langatmig. Ich möchte an dieser Stelle stattdessen ein literarisches Beispiel bemühen, das den Begriff der Gewohnheit zum Gegenstand hat.

PROUST beschreibt in der „Suche nach der verlorenen Zeit – In Swanns Welt 1“, wie sich der „Engel der Gewohnheit“ für den Ich-Erzähler über das Öffnen der Türen im elterlichen Haus senkt. Dieser wandelt von Zimmer zu Zimmer, ohne, dass ihm bewusst würde, dass er den Türknauf betätigt hat. Dieser allzu vertraute Türknauf wird ihm jedoch allabendlich durch das Lichtspiel einer laterna magica entfremdet. Diese laterna magica soll eigentlich den kindlichen Ich-Erzähler unterhalten und von der abendlichen Trennung von der Mutter ablenken. Das Gegenteil ist der Fall – der vertraute Türknauf wird zum Träger von Bildern, die an die Tür geworfen werden und der beruhigende „Engel der Gewohnheit“ verschwindet.

Dieses Beispiel verdeutlicht für mich zweierlei. Zum einen würde ich diese kindliche Erfahrung mit der laterna magica als eine Vorform der Kunsterfahrung bezeichnen. Kunst verscheucht der „Engel der Gewohnheit“, dessen Anwesenheit umgekehrt den kulturellen Raum angibt. Der Türknauf und sein Gebrauch sind ein Stück etablierter Kultur. Diese verweist auf eine durch Gesetzmäßigkeiten strukturierte äußere Realität, an die sich die Gewohnheit als „Automatisierung“ anzulehnen vermag. Bedingung für die Gewohnheit, Türen wie von selbst zu öffnen, ist unter anderem das Hebelgesetz, das sich der Türknauf zu eigen macht und das erlaubt, Türen mit geringem, meist gleichem Kraftaufwand zu öffnen. Das Vorhandensein von Türen überhaupt verweist als weitere Reflexion von äußeren Gesetzmäßigkeiten auf die Beherrschung der Natur in Form des Klimas, als auch auf gesellschaftliche Trennung von Privatem und Öffentlichem und das gesellschaftliche Prinzip des Eigentums. Ein weiterer Pol bildet das Individuum, das sich gemäß seiner Bedürfnisse gewöhnt –

---

5 Vgl. Hansen, Klaus P. (2000), S.17-18

im Beispiel also etwas simplifizierend den Bedürfnissen nach Wärme und Ruhe folgt. Sowohl zwischen Kultur, den äußeren Gesetzmäßigkeiten, als auch den Bedürfnissen des Individuums herrscht zunächst einmal jedoch kein Ableitungsverhältnis, sondern lediglich ein Bedingungsverhältnis. Das Beispiel zeigt z.B. einen Unterschied zwischen deutschem und französischem Kulturraum auf. Während in Frankreich die Türen (zumindest z.Z. Prousts) durch einen Türknauf geöffnet werden, wird im deutschem Kulturraum diese Funktion durch eine Türklinke erfüllt. Will man sich jedoch nicht damit begnügen nach der Bedingung der Möglichkeit von Kultur zu fragen, sondern positiv bestimmen wie Kultur funktioniert, so stellt sich umgekehrt Kultur als der Vermittlungsprozeß dar, in dem sich die drei Pole Natur, Gesellschaft und Individuum in ein Verhältnis setzen<sup>6</sup>.

FREUD untersucht diesen Vermittlungsprozeß von der Seite der individuellen Triebstruktur aus. Bis 1917 arbeitet er vier verschiedene kulturelle Modi heraus, denen die Triebe unterworfen werden. Die Triebe werden kulturell versagt, befriedigt, sublimiert und kompensiert. Vor dem Hintergrund dieses Verständnisses erscheint das neurotische Symptom als -so FREUD- asoziale Art der Triebbefriedigung und damit als Ausschluss, bzw. Ausstieg aus dem kulturellen Prozeß.

### **1b. These 1b: Die Funktion des ästhetischen Kulturguts ist es, diejenigen infantil-perversen Triebregungen, die sich nicht sublimieren lassen, kompensatorisch zu befriedigen und damit zu kultivieren.**

In „Der Dichter und das Phantasieren“ bestimmt FREUD die Funktion des ästhetischen Kulturguts als kompensatorische Befriedigung von infantil-perversen Wünschen, deren Befriedigung von der Kultur versagt werden.

Worin liegt nun der Unterschied zur Sublimierung? In beiden Fällen wird ein perverser infantiler Triebwunsch zunächst versagt um dann durch Verdichtung und Verschiebung derart umgearbeitet zu werden, dass er an einem anderen Objekt mit einem anderen Ziel seine Befriedigung erlangt. In der Sublimierung erfolgt eine Unterwerfung des Triebes unter das Realitätsprinzips, d.h. die Triebbefriedigung erfolgt zweckgerichtet unter Einhaltung der kulturellen Normen. Es wird gearbeitet. Die kompensatorische Befriedigung trägt hingegen deutliche Züge des Lustprinzips. Das ästhetische Kulturgut hat seinen Ursprung in der Phantasie des Kreativen und hat sein Ziel in der Befriedigung der individuellen Phantasien des Rezipienten. FREUD bestimmt die Genese der Phantasie als ein nach innen genommenes infantiles Spiel. Das kindliche Spiel wiederum leitet er von der halluzinatorischen Wunschbefriedigung des Säuglings ab. Dem entsprechend bezeichnet FREUD das Spiel als motorische Halluzination. In dem das Kind so tut als seien seine Wünsche real erfüllt, d.h. qua Motorik verwirklicht, unterläuft es zwar das Realitätsprinzip, lehnt sich aber zugleich an die Beschaffenheiten der Realität an. Wenn das Kind aus einem Tisch ein Piratenschiff macht, so muss es im Spiel zugleich Rücksicht nehmen auf die Eigenschaften des Tisches. Mit dem Eintritt in die Pubertät und der Etablierung der klaren Trennung zwischen Innen und Außen wird das Spiel aufgegeben und diejenigen Triebwünsche, deren Befriedigung versagt werden und deren Sublimierung nicht möglich ist, werden in Tagträumen<sup>7</sup> als erfüllt phantasiert. Paradoxerweise schafft damit die Durchsetzung des Realitätsprinzips einen Bereich in der Psyche, in dem nur das Lustprinzip herrscht – in der Phantasie herrscht der Wildwuchs eines Naturreservats. Während sich das Kind im Spiel an die Realität anlehnt, sind der von der Motorik entkoppelten Phantasie keine

---

6 Dieses Verständnis deckt sich z.T. mit FREUDs Erklärung der Entstehung von Kultur in *Totem und Tabu*. Zwar läßt der frühe Freud die Bedeutung der Natur für die Entstehung von Kultur vollkommen unberücksichtigt, doch die Entstehung des Totemismus als Resultat des Urvatermords durch die Gebrüderhorde dient sowohl der Beschwichtigung der individuellen Vatersehnsucht, als auch dem Erhalt der sozialen Organisation der Gebrüderhorde. (vgl. Freud, Sigmund (1913a), S.174). Später wird die Bedeutung des Naturzwangs für die Kulturentwicklung jedoch reflektiert, vgl. z.B. Freud, Sigmund (1924): „Kurzer Abriß der Psychoanalyse“, *GW VIII*, Frankfurt a.M. (Fischer), 1999, S.425

7 FREUD setzt Traum und Tagtraum in ihrer Funktionsweise analog.

Grenzen gesetzt.

In *Totem und Tabu* bestimmt FREUD das individuelle Phantasieren als Ausstieg aus dem kulturellen Ganzen und als Ursprung der Neurose:

„Genetisch ergibt sich die asoziale Natur der Neurose aus deren ursprünglichster Tendenz, sich aus einer unbefriedigenden Realität in eine lustvollere Phantasiewelt zu flüchten. In dieser vom Neurotiker gemiedenen realen Welt herrscht die Gesellschaft der Menschen und die von ihnen gemeinsam geschaffenen Institutionen; die Abkehr von der Realität ist gleichzeitig ein Austritt aus der menschlichen Gemeinschaft.“<sup>8</sup>

Dies ist der entscheidende Unterschied zur Phantasietätigkeit des Kreativen. Dieser lehnt sich im Phantasieren an das kulturelle Ganze an<sup>9</sup> und schafft so einen Zwischenraum zwischen wunschversagender kultureller Norm und individueller Phantasie. „Als konventionell zugestandene Realität, in welcher dank der künstlerischen Illusion Symbole und Ersatzbildungen wirkliche Affekte hervorrufen dürfen, bildet die Kunst ein Zwischenreich zwischen der wunschversagenden Realität und der wunscherfüllenden Phantasiewelt ...“<sup>10 11</sup> Wie gelingt es dem Künstler, seine individuelle Phantasie derart umzugestalten, dass sie allgemein als Wunscherfüllung konsumierbar wird?

„Zweierlei Mittel können wir erraten: Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Abänderungen und Verhüllungen und besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet. Man nennt einen solchen Lustgewinn, der uns geboten wird, um mit ihm die Entbindung größerer Lust aus tiefer reichenden psychischen Quellen zu ermöglichen, eine Verlockungsprämie oder eine Vorlust. Ich bin der Meinung, daß alle ästhetische Lust, die uns der Dichter verschafft, den Charakter solcher Vorlust trägt, und daß der eigentliche Genuß des Dichtwerks aus der Befreiung von Spannung in unserer Seele hervorgeht. Vielleicht trägt es sogar zu diesem Erfolge nicht wenig bei, daß uns der Dichter in den Stand setzt, unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen.“<sup>12</sup>

Das ästhetische Kulturgut erlaubt es also, individuelle infantile und d.h. vor allem perverse Wünsche in einer kulturell anerkannten Form als erfüllt zu erleben. Das ästhetische Kulturgut lockert hierzu das Realitätsprinzip soweit, dass sonst versagte individuelle Wünsche in es aufgenommen werden können. Gleichzeitig erkennt das ästhetische Kulturgut jedoch das Realitätsprinzip an, und zwar in doppelter Weise. Zum einem, indem es die infantilen Wünsche soweit verstellt, dass sie nicht mehr den kulturellen Normen widersprechen und sie einer ästhetischen Form unterwirft, die Züge des Realitätsprinzips beinhaltet, d.h. die nicht der unmittelbaren Lustbefriedigung dienen, sondern nach dem Prinzip des Aufschubs funktionieren. Zum anderen, indem es den nicht befriedigten Wunsch aus der realen Befriedigung, d.h. aus der durch Motorik vermittelten Praxis ausschließt und ihn an sich bindet. In diesem Sinne ist das Kunstwerk nicht nur die kompensatorische Befriedigung des infantilen Wunsches, resp. der Phantasie, sondern zugleich die Kultivierung der Phantasie. Diese Kultivierung reicht noch über die strukturelle Anerkennung des Realitätsprinzips hinaus, indem die infantilen Wünsche durch Verdichtung und Verschiebung kompensatorisch befriedigt werden, werden sie in dieser Befriedigung einem kulturell anerkannten Schema unterworfen (siehe These 2).

Hiermit lässt sich eine erste Antwort auf die Frage geben, wie individuelle Assoziation, ästhetisches Kulturgut und kulturelles Ganzes in Beziehung stehen. Die Konsumtion des ästhetischen Kulturguts

8 Freud, Sigmund (1913a), S.91-92

9 D.h. er sublimiert.

10 Freud, Sigmund (1913b): „Das Interesse an der Psychoanalyse“, *GW VIII*, Frankfurt a.M. (Fischer), 1999, S.417

11 Diesen Unterschied beachtet FREUD in „der Dichter und das Phantasieren“ nicht. Dort setzt zunächst zu Recht Traum- und Phantasiebildung analog, um dann fälschlich auf das ästhetische Kulturgut zu schliessen.

12 Freud, Sigmund (1908b), S.223

ist Teil des allgemeinen kulturellen Prozesses der Kultivierung der individuellen Triebstruktur – genauer: Kultivierung jener infantil-perversen Wünsche, die sich nicht sublimieren lassen. Indem die psychoanalytische Technik auf die Rezeptionserfahrung angewendet wird, lässt sich nachzeichnen, welche individuellen infantilen Wünsche kompensatorisch befriedigt wurden. Die Assoziationen, welche die Spuren der infantil-perversen Wünsche nachzeichnen, sind so individuell wie die Wünsche, das Schema ihrer Befriedigung jedoch ist allgemein. Die Übertragung der Traumdeutung auf das ästhetische Kulturgut verweilt auf der individuellen Seite des kulturellen Vermittlungsprozesses und reicht bis an das Schema der Befriedigung heran, dessen Allgemeinheit vermag sie jedoch nicht zu erklären. Um die Konsumtion des ästhetischen Kulturguts als Teil des allgemeinen kulturellen Prozesses zu begreifen, bedarf es deshalb zugleich eines Begriffs der Gesellschaft und der Naturbeherrschung.

## **2 .These 2: Die psychoanalytische Kulturanalyse zielt auf das kulturelle Unbewusste. Dieses ist nicht substantialisierend der Konsumtion des ästhetischen Kulturguts vorauszusetzen, sondern es erhält sich als Produkt der Konsumtion, die Teil des kulturellen Prozesses ist.**

Warum an einem Begriff des gesellschaftlichen/kulturellen Unbewussten festhalten? Ist es nicht hinreichend, davon auszugehen, dass der gesellschaftliche Zwang die Individuen schon durch die Sozialisation von vorne herein an einander angleicht und dass zugleich kulturelle durchgesetzte Tabus gemeinsame unbewusste Inhalte ausschließen? Muss man also nicht, sofern man den Begriff des Individuums ernst nimmt, eher von einem durchschnittlichen Unbewussten ausgehen?

Feststeht, dass jegliches Unbewusstes seinen Ort in der Psyche des Individuums haben muss, sonst lässt sich nicht von einem dynamischen, verdrängten Unbewussten sprechen. Wir müssten also von einem Allgemeinen im Individuellen ausgehen – wie lässt sich das denken?

Gegen Ende der Darstellung der Analyse der infantilen Neurose des Wolfmannes, beschäftigt sich FREUD mit der Bedeutung von hereditären Schemata. Ich schlage vor, diesen Gedanken als Modell zu nehmen.

FREUD schreibt hier:

„Das erste<sup>13</sup> betrifft die phylogenetisch mitgebrachten Schemata, die wie philosophische 'Kategorien' die Unterbringung der Lebenseindrücke besorgen. Ich möchte die Auffassung vertreten, sie seien Niederschläge der menschlichen Niederschläge der menschlichen Kulturgeschichte. Der Ödipuskomplex, der die Beziehung des Kindes zu den Eltern umfaßt, gehört zu ihnen, ist vielmehr das bestgekannnte Beispiel dieser Art. Wo die Erlebnisse sich dem hereditären Schema nicht fügen, kommt es zu einer Umarbeitung derselben in der Phantasie, deren Werk im einzelnen zu verfolgen, gewiß nutzbringend wäre. Gerade diese Fälle sind geeignet, uns die selbständige Existenz des Schemas zu erweisen. Wir können oft bemerken, daß das Schema über das individuelle Erleben siegt, so wenn in unserem Falle der Vater zum Kastrator und Bedroher der kindlichen Sexualität wird, trotz eines sonst umgekehrten Ödipuskomplexes. Eine andere Wirkung ist es, wenn die Amme an die Stelle der Mutter tritt oder mit ihr verschmolzen wird. Die Widersprüche des Erlebens gegen das Schema scheinen den infantilen Konflikten reichlichen Stoff zuzuführen.“

Die Inhalte des kulturellen Unbewussten sind also keine konkreten Phantasien, sondern vielmehr

---

13 Das Zweite ist FREUDs These vom instinktiven sexuellen Wissen, über die ich an dieser Stelle hinweg gehe.

allgemeine Schemata, nach denen die individuellen Wünsche, Phantasien und Erfahrungen umgearbeitet werden. Doch woher stammen diese Schemata? Mittlerweile übt die „erlebnislamarckistische“ Erklärung FREUDs auf mich eine gewisse Faszination aus. Sie erlaubte zumindest zu denken, was das interaktionstheoretische Paradigma leugnet – nämlich die Existenz überindividueller Schemata, die im individuellen Unbewussten existieren, ohne dass sie auf konkrete Interaktionen zwischen Eltern und Kind zurück zu führen sind. Leider ist der Lamarckismus durch DARWIN widerlegt. FREUD selbst gibt in *Totem und Tabu*, auf das er in dem Zitat anspielt, noch eine andere Erklärung.

„Die Psychoanalyse hat uns nämlich gelehrt, daß jeder Mensch in seiner unbewußten Geistestätigkeit einen Apparat besitzt, der ihm gestattet die Reaktionen anderer Menschen zu deuten, das heißt die Entstellungen wieder rückgängig zu machen, welche der andere an dem Ausdruck seiner Gefühlsregungen vorgenommen hat. Auf diesem Wege des unbewussten Verständnisses all der Sitten, Zeremonien und Satzungen, welche das ursprüngliche Verhältnis zum Urvater zurück gelassen hatte, mag auch den späteren Generationen die Übernahme jener Gefühlserbschaft gelungen sein.“<sup>14</sup>

Aber auch diese Erklärung halte ich für sich genommen für ungenügend. Sie vermag zwar die Herkunft der Schemata aus der Tradition zu bestimmen, nicht jedoch ihre fortwährende Geltung. M.E. erhalten sie sich als Moment des allgemeinen kulturellen Vermittlungsprozesses zwischen individueller Triebstruktur, Gesellschaft und Natur.

Während das einzelne ästhetische Kulturgut als Ausdruck des kulturellen Unbewussten erscheint, da ihm als einzelnes keine Macht zukommt, ist es als Moment des kulturellen Prozesses Teil der Durchsetzung der unbewussten allgemeinen Schemata. Am einzelnen ästhetischen Kulturgut lässt sich aufzeigen, was der kulturelle Prozess als Ganzes leistet.

In dem ich mich z.B. in der Rezeption eines Filmes mit dem zu Sehenden identifiziere, erlaubt mir der Film, infantile Wünsche auf das Filmmaterial zu übertragen und kompensatorisch als erfüllt zu erleben. Durch die Abfolge der Identifikationsmöglichkeiten und der angebotenen kompensatorischen Wunscherfüllungen werden die individuellen Wünsche einem allgemeinen Schema unterworfen (siehe These 1b).

Als Analogie läßt sich die Entwicklung von Computerprogrammen heranziehen. Während die klassische Sozialisationstheorie von einer einmal abgeschlossenen Programmierung ausgeht, schlage ich ein Modell des permanenten Updates vor, wie es z.B. das zweite Service Pack von Windows XP durchgesetzt hat.

### **3. These 3: Es lassen sich in der psychoanalytischen Kulturanalyse zwei Paradigmen unterscheiden: das Paradigma des doppelten Bodens und das Paradigma des Vexierbildes.**

Um sein Verständnis des Verhältnisses von manifestem und latentem Inhalt zu verdeutlichen, benutzt LORENZER in „tiefenhermeneutische Kulturanalyse“ die Metapher des doppelten Bodens und die Metapher des Vexierbildes. Er benutzt diese beiden Metaphern synonym. In meiner Diplomarbeit habe ich versucht herauszuarbeiten, dass diese beiden Metaphern als Paradigmen verstanden, unterschiedliche Forschungspraktiken implizieren.

LORENZER gebraucht in diesem Zusammenhang zunächst die Metapher des doppelten Bodens<sup>15</sup>. Der bewusste Inhalt des Films legt sich wie eine Fläche über den unbewussten Inhalt. Die psychoanalytische Erforschung konzentriert sich nun darauf, Unebenheiten oder Risse der

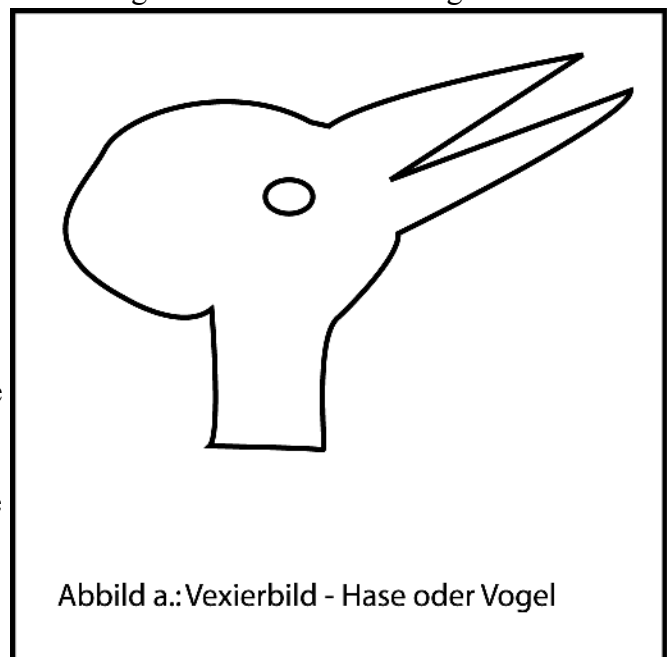
14 Freud, Sigmund (1913a), S.191

15 Lorenzer, Alfred (1986), S.26

bewussten Fläche zu erfassen. Diese Unstimmigkeiten äußern sich in Form von Irritationen. An diesen Stellen lässt sich durch freies Assoziieren zum unbewussten Gehalt vorstoßen. Obwohl die Irritation im Subjekt stattfindet – die gleichschwebende Aufmerksamkeit wird gestört – soll sie Ausdruck einer Lücke des manifesten Inhalts des Films sein. Im zu erforschenden Film *school of rock* wäre die Architektur der Wohnung von Ned und Dewey eine solche Irritation. Der bewusste Inhalt erzählt die Geschichte einer WG, in der einer der Mitbewohner, Dewey, laute Rock-Musik liebt, während der andere Mitbewohner, Ned, mit seiner Freundin Patty ein ruhiges Leben leben will. Der Film zeigt von der WG jedoch immer nur einen großen Raum, in dem etwas verwinkelt Küche, Esszimmer und Wohnzimmer untergebracht sind. Ein Alkoven dieses Raums ist durch einen Vorhang abgetrennt, hier lebt Dewey. Es werden nie Türen gezeigt die zum Schlafzimmer von Ned und Patty gehen könnten. Hier kann etwas nicht stimmen. Das Interessante ist, dass uns diese irrsinnige Konstellation – Ned und Patty ohne Schlafzimmer, Dewey ohne Möglichkeit, für sich laut Musik zu hören -, während des Sehens des Films nicht unbedingt stört, d.h. diese Konstellation wird durch den unbewussten Gehalt getragen. Dieser unbewusste Gehalt spricht nun von Entgrenzung, bzw. fehlender Begrenzung. Dem Protagonisten wird ein Raum zugewiesen, durch den er potentiell die gesamte Wohnung mit seiner Musik beherrscht, der ihm zugleich aber keinerlei Möglichkeiten gibt sich zurückzuziehen. Wie am Anfang des Films gezeigt wird, können Patty und Ned jeder Zeit in seinen Raum eindringen. Zugleich werden Funktionen deutlich, die Ned und Patty ausfüllen. Während sie beide vor Deweys Vorhang stehen, weist Ned Patty darauf hin, sie solle nicht so laut sein, sonst wecke sie Dewey auf. Ned übernimmt die Funktion des Reizschutzes, während Patty den Vorhang zur Seite schiebt und so in seinen Raum eindringt. Wir haben einen Einstieg gefunden in eine zweite Erzählung, in der es um eine gute und eine böse Mutter geht und kein väterliches Prinzip für Grenzen sorgt.

Dieses Vorgehen erweist sich also als produktiv, der Modus ist jedoch auf eine Art Fehlersuche im bewussten Inhalt begrenzt. Assoziationen stellen sich jedoch auch an Stellen ein, an denen dem bewussten Inhalt kein „Fehler“ nachgewiesen werden kann. Desweiteren schreibt LORENZER das Begriffspaar latent/manifest unmittelbar dem Kulturgut zu. Es kann jedoch nicht unmittelbar von dem unbewussten Gehalt des Kulturguts ausgegangen werden, denn das Kulturgut hat kein Unbewusstes. Meinem Verständnis nach sind latenter und manifester Inhalt Anteile der Filmgestalt, die sich während der Rezeption im Vorbewussten bildet.

Eine andere Metapher, die LORENZER benutzt, ist die des Vexierbildes<sup>16</sup>. LORENZER benutzt diese beiden Metaphern synonym. Meines Erachtens nach hat das Vexierbild als Paradigma ein anderes Erklärungspotential und vermittelt zudem eine andere Deutungspraxis. Betrachten wir Abbild a, so können wir in der behilfsmäßigen Zeichnung sowohl einen Hasen (Schnauze links, Ohren rechts) als auch einen Vogel (Schnabel links, Hinterkopf rechts) erblicken. Beide Bedeutungen liegen in einer Form vor. Da beide Bedeutungen dem Bewusstsein angehören und die Aufmerksamkeit nur jeweils eine Bedeutung verarbeiten kann, kippt die zugeschriebene Bedeutung und damit die Figur, die wir zu erblicken vermeinen; daher auch die Bezeichnung Kippbild. Die Form des Vexierbildes an sich, also jenseits der Bedeutungen, zu beschreiben erweist sich als relativ kompliziert. Die Betrachtung dieses Kippbildes verdeutlicht deshalb zunächst einmal, dass auch die bewusste Bedeutung des Films nicht allein im Film, als äußerst komplexe Struktur von bewegten Bildern und Ton, liegt, sondern vom Betrachter synthetisiert werden muss. Die Struktur an sich ist bedeutungslos, sie trägt die kulturell durchgesetzten Formen von



Abbild a.: Vexierbild - Hase oder Vogel

16 Lorenzer, Alfred (1986), S.32

Hase und Vogel. Nur weil diese Formen kulturell durchgesetzt sind, können sie als Bedeutungen von Einzelnen synthetisiert werden. Der Film an sich hat also keinen Inhalt, er funktioniert nur als Träger einer Bedeutung innerhalb eines kulturellen Ganzen. Simpel gesagt, ohne Wissen von Hase und Vogel werden nur ein paar Striche erblickt. D.h. umgekehrt, ein Film lässt sich nur vor dem Hintergrund eines kulturellen Ganzen begreifen und seine Bedeutung steht nicht ahistorisch fest, sondern wandelt sich mit dem kulturellen Ganzen. Für die Analyse des Films *school of rock* entspringen hieraus zunächst keine Probleme, denn der Film ist der aktuellen Zeitgeschichte entnommen. Das Ergebnis der Analyse hat jedoch einen begrenzten Zeitkern.

Adorno geht in seiner Analyse des kulturindustriellen Systems jedoch soweit, dass er dem Individuum die synthetisierende Funktion abspricht. Das Individuum bringt allgemeine Bedeutung und besondere Form nicht mehr zusammen, es ist dieser geistigen Arbeit entledigt. Stattdessen reagiert es reflexhaft auf kulturindustriell durchgesetzte Klischees. Individuelle Wahrnehmung und gesellschaftliche Bedeutung fallen zusammen. Wenn wir diese Annahme absolut setzen, so ließe sich jedoch nicht mehr sagen, wie sich neue Klischees durchzusetzen vermögen. Stattdessen ist die kulturelle Bedeutungsgebung als ständiger Prozess der Vermittlung zwischen gesellschaftlicher Wirklichkeit und individuellem Verständnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu verstehen. So setzen sich mit gesellschaftlichen Veränderungen auch neue Klischees in der Kulturindustrie durch.

Doch zurück zum Verhältnis zwischen bewussten und unbewussten Momenten in der Filmrezeption. Was trägt das Paradigma des Vexierbildes zum Verständnis dieses Verhältnisses bei? Der Film als solches stellt die bloße Struktur dar, das Ergebnis der Filmrezeption ist eine Gestalt die zwei Bedeutungen, eine bewusste und eine unbewusste, in sich integriert. Der Unterschied zum Vexierbild besteht in dem Umstand, dass die beiden Bedeutungen nicht einem Bedeutungssystem angehören, sondern zwei unterschiedlichen. Ein weiterer Unterschied liegt in der Zeitlichkeit der beiden Medien. Während das Vexierbild sich auf einen Blick erschließt, wird der Film erst in der Abfolge der Bilder verstanden.

Nehmen wir für unser Beispiel an, dass die Bedeutung Hase bewusstseinsfähig wäre, während die Bedeutung Vogel unbewusst sei. Um die Zeitlichkeit des Films zu berücksichtigen, nehmen wir an, dass er vor unseren Augen gezeichnet wird. Erst am Ende des Zeichnens wird die Bedeutung Hase erkennbar sein, doch wahrscheinlich ist, dass es dem Rezipienten schon zuvor gelingt, Teile des Hasen zu identifizieren, z.B. die Ohren. Während des Verstehens der Teilstruktur als Ohren, können sich Assoziationen einstellen, die auf die unbewusste Bedeutung Schnabel hinweisen. Diese Assoziationen sind keine Irritationen im Sinne des „Doppelten-Boden-Paradigmas“, denn es liegt kein Fehler in der bewussten Bedeutung vor. Vielmehr ist sie Ausdruck der unbewussten Verarbeitung der Filmstruktur. An jeder Stelle des Films/des Vexierbildes sind solche Assoziationen zulässig. Während das „Doppelte-Boden-Paradigma“ daran festhält zunächst nur das zu deuten, was bewusst rätselhaft erscheint, geht das „Vexierbild-Paradigma“ davon aus, dass prinzipiell alles zu deuten ist. Wenn wir den Begriff der Irritation jedoch erweitern und auf der Seite des Rezipierenden verorten, so lässt sich auch in diesem Fall von einer Irritation sprechen. Nicht der bewusstseinsfähige Inhalt ist irritierend, sondern die gleichschwebende Aufmerksamkeit des Rezipienten wurde durch die Assoziation gestört. Diese Irritation möchte ich Irritation Typ a nennen. Während sich die vorher erwähnten Irritationen leicht begründen lassen, schließlich wurde ein Rätsel gefunden, das der Interpretation würdig ist, können Irritationen vom Typ a erst vor dem Hintergrund der unbewussten Gesamtbedeutung begründet werden – die Assoziation Schnabel erhält ihren Sinn erst vor dem Hintergrund der Bedeutung Vogel.

Weiterhin zeigt uns das „Vexierbild-Paradigma“ eine Möglichkeit scheinbar unverstellte Darstellungen des Unbewussten zu denken, ohne dass ein „Riß“ im bewusstseinsfähigen Inhalt vorliegt. Solange sie in der bewussten Bedeutung integriert sind, können Teilaspekte der unbewussten Bedeutung in der bewussten Bedeutung erscheinen. So ist in dem Beispiel das Auge des Hasen zugleich das Auge des Vogels. Das Auge bedeutet für sich jeweils nur Auge, erst im Kontext des jeweiligen Bedeutungsganzen lässt sich ein Unterschied zwischen unbewusster und bewusster Bedeutung ausmachen – Vogelauge und Hasenauge.

Die klassischen Irritationen können natürlich weiterhin vorkommen. Meistens gelingt es nicht die beiden Bedeutungen in einer Gestalt zu integrieren. Diese Irritationen möchte ich im Folgenden als Assoziationen Typ b bezeichnen. Beispiele hierfür sind Abbild b und c. Im Abbild b erhält die Bedeutung Vogel durch das Schnabelloch ein Mehr, das sich nicht in die Bedeutung Hase integriert (Typ b1). Das oben genannte Beispiel aus school of rock ist eine solche Irritation vom Typ b1. Die unbewusste Bedeutung der Wohnung als Verräumlichung einer entgrenzten Beziehung zur Mutter ist nicht in die bewusste Bedeutung einer WG integriert. Eine weitere Möglichkeit des Auseinanderfallens von bewusster und unbewusster Bedeutung bebildert Abbild c. Diesmal sind die Schnauzhaare des Hasens nicht in die Bedeutung des Vogels integrierbar (Typ b2). Eine solche Filmszene würde konstruiert wirken, sie wäre emotional nicht nachvollziehbar.

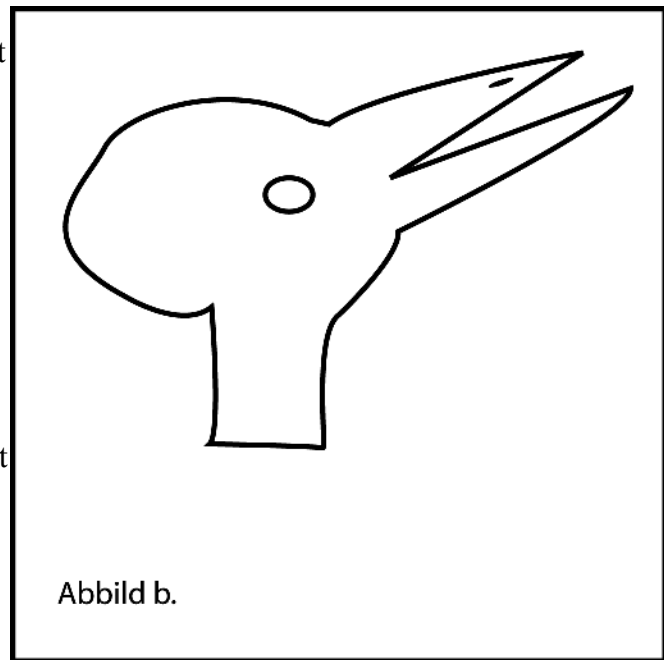


Abbildung b.

Neben den Irritationen des Typs a und b tauchen während der Filmrezeption noch andere Störungen der gleichschwebenden Aufmerksamkeit auf, die nur mittelbar zum Verständnis des Films beitragen – die Irritationen des Typs c. Ein Beispiel aus dem Film school of rock soll helfen diesen Typus zu erläutern.

Relativ am Anfang des Films gibt sich Dewey am Telefon gegenüber der Direktorin Mullins als sein Mitbewohner Ned aus, um unter dessen Namen als Aushilfslehrer arbeiten zu können. In der nachfolgenden Szene führt Mrs. Mullins Dewey durch den Flur der Schule. Dabei verhandeln beide die geschäftlichen Rahmenbedingungen von Deweys Anstellung als Aushilfslehrer. Nach einer kurzen Auseinandersetzung vor einer Tür, wird diese Tür geöffnet und sie treten in den Klassenraum der Klasse, die Dewey unterrichten soll, ein. Eine zeitlang stellte sich jedes Mal bei mir die Enttäuschung ein, dass die beiden nicht in das Büro der Direktorin gingen. Zunächst vermutete ich eine Irritation des Typs b1, aber es gab im bewusstseinsfähigen Material keinen Hinweis für das Büro der Direktorin. Auch in den Gruppen, in denen ich diesen Film zeigte, gab es an dieser Stelle keinerlei Irritationen. Folgte ich meinen Assoziationen, so kamen im Folgenden Erinnerungen an das Schulbüro meiner Mutter, die ebenfalls Schuldirektorin einer Grundschule ist, in mein Bewusstsein. Dieser Umstand war mir recht peinlich. Die Irritation erschien mir als rein individuelle neurotische Übertragung. Irritationen des Typs c bedeuten also einen Überschuss an Unbewusstem des Rezipienten, das nicht in die unbewusste Bedeutung der Filmgestalt integriert werden kann. Wie kann nun eine solche Irritation zum Verständnis des Films beitragen? Zunächst einmal bewirkt sie das Gegenteil, sie ruft Abwehr hervor. Schließlich verstand ich die Enttäuschung als Resultat des Gegensatzes zwischen leerem Büro und mit Kindern besetztem Klassenzimmer. Ich deutete die Enttäuschung als Wunsch der

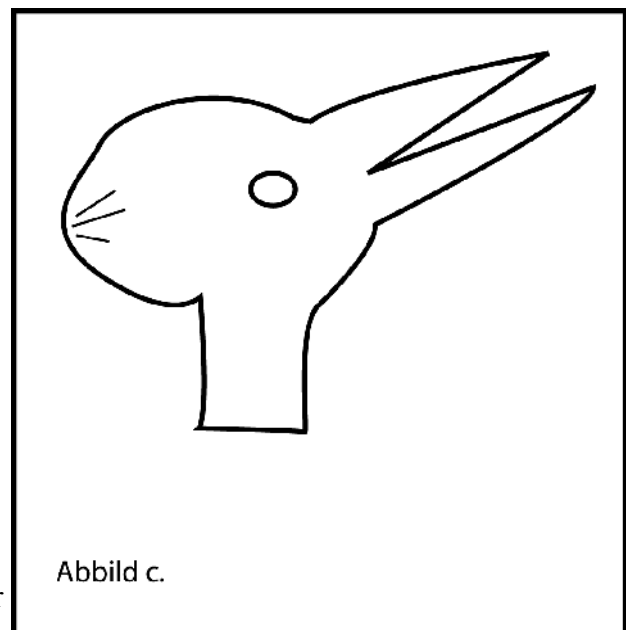


Abbildung c.

narzißtischen Bemächtigung des Körpers der Mutter im Sinne Chasseguet-Smirgels. Diese stellt in ihrem Aufsatz „Die archaische Matrix des Ödipus-Komplexes“<sup>17</sup> den Wunsch dar, sich des Körpers der Mutter zu bemächtigen, und ihn von allen störenden Objekten (Fäzes, Phallus des Vaters, Kinder) zu bereinigen. Dem entsprechend deutete ich den Flur als Vagina und den Klassenraum als Gebärmutter. Mrs. Mullins wurde in diesem Verständnis zu einem bösen Mutter-Anteil, der das Eindringen herauszögerte und zudem für die Zumutung der Anwesenheit anderer Kinder verantwortlich war. Diese Deutung passt zwar zu der manifest narzisstischen Dynamik des Films, jedoch konnte ich in der darauf folgenden Szene keinen Vernichtungswunsch gegenüber den Kindern finden. Dewey – so schien es mir – sagt in der Szene vor allem den Kindern, dass sie ihn in Ruhe lassen sollen. Wieder trat eine Verunsicherung ein. Dewey erschien mir eher depressiv-frustriert als aggressiv. Erst als ich mir eingestehen konnte, dass ich früher die Schüler meiner Mutter als Konkurrenten wahr genommen hatte und ich das Büro meiner Mutter als beruhigenden Ort empfunden hatte, kamen Assoziationen um die Geburt meiner kleinen Schwester hervor. Nachdem ich diese sozusagen verdaut hatte, konnte ich umgekehrt erkennen, auf welche Art und Weise sich Dewey gegenüber seiner Vorgesetzten Mullins verhält. Die geschäftlichen Verhandlungen im Flur haben in der Tat eher die Form eines Gesprächs zwischen Kleinkind und Mutter, in dem die Mutter das Kind in deutlicher Weise darauf hinweist, dass es nicht alle Sonderwünsche erfüllt kriegt. Jeder Sonderwunsch, der abgelehnt wird, fördert einen weiteren Sonderwunsch zu Tage. Ich interpretierte daraufhin die Szene als Inszenierung des Verlusts des guten Objekts und rechnete die ursprüngliche Irritation der Enttäuschung komplett meiner eigenen neurotischen Fixierung zu. Erst in einem Gespräch mit einem Freund wurde mir klar, wie weit ich mich mit dieser Interpretation wieder in die Abwehr verstrickt hatte. Die Assoziation zu der Geburt meiner Schwester hatte mir meine zunächst stimmige Interpretation unerträglich gemacht. Ich konnte zwar dem Film die Darstellung eines Bemächtigungswunsches der Mutter und einen Vernichtungswunsch gegenüber Geschwistern zugestehen, nicht aber mir. Anstatt der Assoziation zu folgen und den Film weiter aufzuschlüsseln, verwarf ich die Interpretation und zusätzlich ein Stück des Films. In der Tat stellt das Ignorieren der Kinder durch Dewey („Laßt mich einfach in Ruhe!“) eine Art des Vernichtungswunsch in Form des Wegdenkens dar. Desweiteren wurde mir deutlich, dass der Bemächtigungswunsch gegenüber der Mutter einen aggressiven Akt gegen sie darstellt. Die von der Mutter gesetzte Wirklichkeit wird nicht anerkannt. Entsprechendes wird auch inszeniert. Eine der ersten Taten Deweys im Klassenzimmer besteht darin, den Belohnungs- und Bestrafungsplan der Klassenlehrerin lustvoll zu zerstören.

Freuds Vorgehen folgend, nach dem die Erklärung des neurotischen Falls die Normalität erhellt, soll uns die Irritation des Typs c und das aufgeführte Beispiel noch weitere Einsichten in das Funktionieren des Films gewähren. Der Film kann seine Vermittlungsfunktion nur insofern erfüllen, als dass die Identifizierung aufrecht erhalten wird, sonst lassen sich die infantilen Wünsche nicht auf das Filmmaterial übertragen und in die Filmgestalt integrieren. Aufgrund meiner spezifischen neurotischen Verfasstheit, Fixierung und Abwehr der infantilen Wünsche, konnte ich an der beschriebenen Stelle die Identifizierung mit Dewey nicht aufrechterhalten. Hätte ich mich weiterhin konkordant mit Dewey identifiziert, hätte ich die infantilen Wünsche als kompensatorisch erfüllt erleben können. D.h. ich wäre von den Kindern genervt gewesen und hätte ihr Wegdenken als Befriedigung empfunden. Oder ich hätte in einer komplementären Identifikation mit der Mutter Deweys Verhalten als nervig und peinlich empfinden können und hätte mir so die erwünschte Einheit mit der Mutter bewahrt. Die Irritation des Typs c ist als Abbruch der vermittelnden Funktion des Films zu verstehen. Ihre Interpretation, bzw. das Hin und Her des Interpretationsweges, ist der nachträgliche Vollzug der Vermittlung.

Über diese Reflexion der Deutungspraxis hinaus, stellt für mich Vexierbild eine Möglichkeit sich die Verschränkung von psychoanalytischen Gegenstand (irrationale Inhalte des Systems Ubw.) und gesellschaftstheoretischen Gegenstand (rationale Inhalte des Systems Bw.) vor Augen zu führen. Im

---

17 Chasseguet-Smirgel, Janine (1986a): „Die archaische Matrix des Ödipuskomplexes“, in: Ders., *Zwei Bäume im Garten – Zur psychischen Bedeutung der Vater- und Mutterbilder*, Stuttgart (Klett-Cotta), (1992)

Vexierbild haben die beiden Bedeutungsebenen ihren Erhalt jeweils nur an der anderen, ohne dass es möglich wäre die eine Bedeutung aus der anderen abzuleiten.