

PSYCHOANALYSE

32/2004

IM
wider

spruch

Thema
Bild

Psychosozial-Verlag P  V

Psychoanalyse im Widerspruch

Herausgeber: Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie Heidelberg-Mannheim

Redaktion: Hans Becker, Helmut Däuker, Werner Knauss, Helmut Lüdeke,
Alexandre Métraux, Gerhard Schneider

Assoziierte Mitglieder der Redaktion: Manfred Drücke, Joachim Küchenhoff,
Hildegard Parekh

Koordination und Satz: Alexandre Métraux, Heidelberg

Redaktionsadresse: Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie Heidelberg-Mannheim
Alte Bergheimerstraße 5
D-69115 Heidelberg

Telefon und Telefax: 062 21/18 43 45

Sekretariat und Abo-Verwaltung: Elke Maywald, Telefon 0641/7 78 19, Telefax: 0641/77742
e-mail: elke.maywald@psychosozial-verlag.de

Verlag: Psychosozial-Verlag, Goethestraße 29, 35390 Gießen, Telefon 0641/7 78 19,
Telefax 0641/7 77 42, e-mail: lars.steinmann@psychosozial-verlag.de

Umschlaggestaltung: Christof Röhl

Druck und Bindung: Majuskel Medienproduktion GmbH

Bezugsgebühren: Für das Jahresabonnement EUR 21,- (inkl. MwSt.) zuzüglich Versandkosten.
Studentenabonnement 25% Rabatt (inkl. MwSt.) zuzüglich Versandkosten. Lieferungen ins
Ausland zuzüglich Mehrporto. Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein Jahr, sofern nicht
eine Abbestellung bis zum 15. November erfolgt. Preis des Einzelheftes EUR 14,50.

Bestellungen richten Sie bitte direkt an den Psychosozial-Verlag, oder wenden Sie sich an
Ihre Buchhandlung.

Anzeigen: Anfragen bitte an den Verlag.

Erscheinungsweise: Zweimal im Jahr.

Copyright: © 2004 Psychosozial-Verlag, Gießen.

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte,
insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, bleiben vorbehalten. Kein Teil dieser
Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch
Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, ins-
besondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die
Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren
oder ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen und sonstigen
eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopien her-
gestellt werden.

Manuskripte: Die Redaktion lädt zur Einsendung von Manuskripten ein. Mit der Annahme
des Manuskriptes erwirbt der Verlag das ausschließliche Verlagsrecht auch für etwaige spätere
Veröffentlichungen.

ISSN 0941-5378

Inhalt

Editorial	5
Philipp Soldt: Bild – Begriff – Affekt Das bildlich-anschauliche Denken im psychischen Prozeß	7
Gerhard Schneider: Bild – Traum – Deutung. Eine psychoanalytische Annäherung	31
Edda Hevers: Freuds Traum von der Kunst	45
Joachim F. Danckwardt: Ästhetik des medialen Realismus gegen die Verleugnung des Zivilisationsbruchs	65
Ursula von Keitz: Von der Schwierigkeit der autobiographischen Form im Film – zu Roman Polanskis <i>The Pianist</i>	83
Mathias Hirsch: <i>Dancer in the Dark</i> von Lars von Trier	97
Franco De Masi: Zum Verständnis einiger klinischer Probleme	107
Hans Becker: Von der stillen Entsorgung psychoanalytischer Psychosomatik	121
Rainer Kurschildgen: Geschichte der psychoanalytischen Bewegung in Cuba	133
Berichtigungen	141
Veranstaltungskalender	143
Filmkalender	147
Autorinnen und Autoren dieses Hefts	153

Editorial

Psychoanalyse im Widerspruch widmet das zweite Heft dieses Jahrgangs dem Schwerpunktthema »Bild« – dem inneren Bild im Traum, dem Verhältnis von Bild und Gedanken, den unbewegten, doch gelegentlich bewegenden Bildern einiger Künstler und den sich bewegenden Bildern von Filmemachern, die Geschichten erzählen oder in ihrem Medium zur jüngeren Weltgeschichte sich verhalten.

Durch ein Mißgeschick, das sich während der Vorbereitung des letzten Hefts mit dem Schwerpunktthema »Psychoanalyse in Lateinamerika« jenseits des Handlungsbereichs der Redaktion ereignet hat, ist der Beitrag von Rainer Kurschildgen nicht zur Veröffentlichung gelangt, wie es sich gehört hätte. Er wird nachträglich in dieser Nummer, Seiten 133-140, als Bestandteil des Schwerpunktthemas des Hefts Nr. 31/2004 veröffentlicht.

Ein anderes, technisch bedingtes Mißgeschick hat den Artikel von David Becker an einigen Stellen verunstaltet. Die Berichtigungen finden sich in dieser Nummer auf der Seite 143 dieses Hefts. Aufmerksamkeit sei auch den auf der Seite 144 stehenden bibliographischen Richtigstellungen gelenkt.

Wir bitten Rainer Kurschildgen und David Becker um Nachsicht.

Die Redaktion

Bild – Begriff – Affekt

Das bildlich-anschauliche Denken im psychischen Prozeß

Mentale Bilder als ikonische Zeichen

Mentale Bilder, d. h. bildliche Vorstellungen und Anschauungen des Gedachten und Erlebten sind ein ubiquitärer Bestandteil unseres Seelenlebens. In Träumen und Tagträumen begegnen sie uns unübersehbar, doch auch das sprachvermittelte Denken umfaßt in der Regel eine Art bildlichen Schweif, der das Gedachte in quasi-sinnlicher Form vor Augen führt. Kognitionen können subjektiv nicht nur in sprachlicher, sondern auch in sinnlich-anschaulicher Form erscheinen. Der russische Psychologe Sergej Rubinstein (1946, S. 456) erläuterte etwa das sprachliche und das bildhafte Denken als zwei analytisch unterscheidbare »Grundformen des Denkens«. Diese seien »einerseits das anschauliche Denken in seinen elementaren Formen und andererseits das abstrakte theoretische Denken. [...] Es gibt nicht nur ein abstraktes, sondern auch ein anschauliches Denken, da wir in manchen Fällen eine Aufgabe lösen, indem wir im wesentlichen mit anschaulichen Daten operieren. Beide Formen, das anschauliche Denken und das abstrakt-theoretische Denken, gehen auf mannigfaltige Weise ineinander über«. Indem Gedachtes in sinnlich-anschaulicher Form erscheint, wird dem Subjekt eine spontane Evaluation der gegenwärtigen Situation möglich. Dies war etwa von Horowitz unter dem Titel der Probewahrnehmung bemerkt worden. Horowitz (1972, S. 799): »Images allow continued information processing after perceptual events. In this constructive process, sets of information derived from perception, memory, schematization, and fantasy are combined, compared, and recombined in what could be called ›thought by trial perception«.

Nachdem Freud (1923b, S. 248) das »Denken in Bildern« erstens kaum behandelte und wenn, dann nur als »ein nur sehr unvollkommenes Bewußtwerden«, welches »auch irgendwie den unbewußten Vorgängen näher [steht] als das Denken in Worten«, wurde die Perspektive auf das Bild im psychischen Prozeß erst mit der psychoanalytischen Ich-Psychologie umfassender. So faßt etwa David Beres (1960b, S. 327; vgl. auch Beres 1960a) *imagination* als Oberbegriff von *image*: »I would define imagination as the capacity to form a mental representation of an absent object, an affect, a body function, or an instinctual drive. I am here defining a process whose products are images, symbols, fantasies, dreams, thoughts, and concepts. It is essential to distinguish the process from the products«. Mentale Bilder werden hier charakterisiert als *ein mögliches Produkt* neben anderen der allgemeinen psychischen Aktivität der Imagination. Beres konstatiert in seinem

Aufsatz *The Unconscious Fantasy* (1962, S. 313): »I consider all imagery as conscious«, und Mardi Horowitz (1972, S. 798) definierte wie folgt: »An image will be defined here as any thought representation that has a sensory quality when consciously experienced. There are various types of image representations, each in a sensory organizing system: visual, tactile, and so forth«.

Im Einklang damit soll das Denken in Bildern hier verstanden werden als ein Modus, in dem seelische Inhalte bewußt werden können, d. h. als bewußte Erscheinungsform des vorbewußten psychischen Prozesses. So, wie jemand mit Hilfe der Sprache über die psychisch repräsentierten inneren und äußeren Sachverhalte bewußt verfügen kann, so kann dies auch vermittels jener anschaulichen Vorstellungen geschehen, die subjektiv als Bilder erlebt werden. Diese bildliche Form des Denkens läßt sich dabei verstehen als szenisches Denken, welches gegenüber dem Denken in Worten die betreffenden Inhalte in sinnlich-konkreter Form vorführt, als simultanen Zusammenhang von Elementen.

Gleichzeitig ist aber das mentale Bild nicht nur ein bestimmter bewußter *Aggregatzustand seelischer Inhalte*, sondern auch ein Analogon zum Wort, d. h. ein *Mittel*, mit dem seelische Inhalte prozessiert werden und *anhand dessen seelische Inhalte Bewußtsein gewinnen* können. Mit dieser Überlegung ist auf den Zeichencharakter Bezug genommen, der für bewußte seelische Prozesse wesentlich ist. So schreibt Wygotski (1934, S. 111), daß »alle höheren psychischen Funktionen das gemeinsame Merkmal [enthalten], daß sie vermittelte Prozesse sind, d. h. daß sie in ihre Struktur den Gebrauch eines Zeichens als des Hauptmittels zur Lenkung und Beherrschung der psychischen Prozesse einschließen«.

Mit Alfred Lorenzers (vgl. z. B. 1981, S. 155 ff.) Konzept der sinnlich-symbolischen Interaktionsform kann die These, daß Bilder nicht nur seelische Inhalte, sondern gleichzeitig auch Zeichen für diese Inhalte sind, präzisiert werden. Im Zusammenhang mit dem Garnrollenspiel schreibt er nämlich: »Die eine Szene – mit der Mutter – wird durch eine andere Szene – Garnrollenspiel – repräsentiert. Strukturanalytisch betrachtet heißt das: Es wird ein Symbol gebildet, indem eine Szene mit einer anderen verknüpft wird. *Die eine Szene 'bedeutet' die andere*, die eine Szene legt die andere aus. Zusammen – und zwar nur zusammen – bilden sie das Symbol« (Lorenzer 1986, S. 55; Hervorhebung P. S.). Lorenzer formuliert damit die prinzipielle funktionelle Entsprechung von lautlich-motorischen und sinnlich-unmittelbaren Interaktionsformen, von Wort- und Sachvorstellungen hinsichtlich ihrer Fähigkeit zur Prädikation, d. h. zur Bezeichnung. Insofern, als es sich aber bei den sinnlichen Vorstellungen als Zeichen um ein Teil dessen handelt, was bezeichnet wird, handelt es sich im Unterschied zu den arbiträren Sprach- um *ikonische Zeichen*. Ikonische Zeichen sind dadurch bestimmt, daß sie das, was sie bezeichnen, zugleich in Konkretion des Bezeichneten darstellen.

Mit dem Begriff des ikonischen Zeichens oder kurz Ikon wird in der Semiotik seit Charles S. Peirce eine Klasse von visuellen oder akustischen Zeichen bestimmt, »die in unmittelbar wahrnehmbarer Beziehung zur bezeichneten Sache stehen, indem sie Aspekte des realen Objekts abbildhaft imitieren und dadurch eine Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit von Merkmalen aufweisen« (Bussmann 1990, S. 323; vgl. auch Klaus & Buhr 1964, S. 1323). Charles W. Morris (1939, S. 361) präzisiert dies, indem er »zwei Hauptklassen von Zeichenträgern unterscheidet: diejenigen, die ihrem Denotat ähnlich sind (d. h. Eigenschaften mit ihm gemeinsam haben), und diejenigen, die ihrem Denotat nicht ähnlich sind. Wir sprechen von *ikonischen Zeichen* und *nichtikonischen Zeichen* [...]. Die semantische Regel für den Gebrauch eines ikonischen Zeichens besteht darin, daß es jeden Gegenstand denotiert, der dieselben Eigenschaften aufweist wie es selbst (in der Praxis genügt eine Auswahl der Eigenschaften). Wenn ein Interpret einen ikonischen Zeichenträger wahrnimmt, nimmt er direkt wahr, was designiert wird; er nimmt also von bestimmten Eigenschaften sowohl mittelbar als auch unmittelbar Notiz; mit anderen Worten, zu den Denotaten eines ikonischen Zeichens gehört der eigene Zeichenträger« (vgl. auch Ritchie 1943, S. 390-391).

Ordnet man mentale Bilder als ikonische Zeichen in die hier zugrunde gelegte psycho-semiotische Perspektive ein und faßt sie damit als prinzipiell sprachäquivalenten Modus des Bewußtseins, so sind gleichwohl die Formeigentümlichkeiten von Bildern gegenüber sprachlichem Denken zu berücksichtigen, was Susanne Langer (1942) als Differenz von Diskurs und Präsentativität zum Ausdruck gebracht hat: Während die diskursive Symbolik Reihen von distinkten Symbolen erzeugt, zeichnet sich der präsentative Symbolismus dadurch aus, daß mit ihm »eine Vielzahl von Begriffen in einen einzigen totalen Ausdruck zusammengezogen werden kann, ohne daß diesen einzelnen Begriffen durch die den Gesamtausdruck konstituierenden Teile jeweils entsprochen wird« Langer (1942, S. 191).

Mentale Bilder wären damit also genauer ikonische Zeichen für komplexe Inhalte.

Die im Bild erzeugte Synthese kann zudem einzig als Konkrektion dessen erscheinen, was synthetisiert wurde: sie ist die *konkrete Existenzform* ihres Ausgangsmaterials. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß ein jeweils aktueller spezifischer *Zusammenhang* seelischer Inhalte im Bewußtsein des Subjekts erscheint als sinnlich-anschauliche *Szene*.

Eine solche Szene, in der ein Insgesamt von seelischen Inhalten ikonisch erscheint, liegt in der Regel nicht vor wie ein gelerntes Wort oder ein fest denotierter Satz, sondern muß erst *komponiert* werden. Darauf hatte schon Freud (1899a, S. 553) hingewiesen, daß etwa bei bildhaften Kindheitserinnerungen »[v]on einer Reproduktion [...] des ursprünglichen Eindrucks [...] nie etwas zum

Bewußtsein gekommen« sei. Vielmehr handele es sich stets um »eine spätere Bearbeitung« (1901b, S. 56). Und: »Die Reproduktion der Wahrnehmung in der Vorstellung ist nicht immer deren getreue Wiederholung; sie kann durch Weglassung modifiziert, durch Verschmelzung verschiedener Elemente verändert sein« (Freud 1925h, S.14)¹. Zusammenfassend läßt sich bis hierhin also sagen, daß mentale Bilder gleichzeitig seelische Inhalte sind und Zeichen, die auf diese Inhalte verweisen, mit denen diese Inhalte Bewußtsein gewinnen, eine Doppelnatur, die mit dem Konzept des ikonischen Zeichens auf den Begriff gebracht wurde. Diese szenischen Prädikatoren verweisen auf komplexe Inhalte und werden im seelischen Geschehen zum Zweck einer sogenannten Probewahrnehmung erzeugt.

Nach dem Gesagten stellt sich die Frage, ob die von Freud nahe gelegte und vielfach implizierte Entsprechung von Bild und Primärprozeß einerseits und von Sprache und Sekundärprozeß andererseits haltbar ist. Horowitz (1972, S. 794) weist jedenfalls die Entsprechung zurück: »Visual images, for example, often occur in the context of primary process, regressive, and concretised forms of thought. This frequent concurrence of image form with regressive content organization leads to tacit assumptions such as (1) primary process thought is represented in images and secondary process thought is represented in words; (2) thought in images is more primitive than thought in words; or (3) thought in images is concretistic, and thought in words is abstract. The model which follows suggests that such assumptions are unwarranted collapses of differing categories«. Im Einklang damit soll hier von zwei unterschiedlichen *Erscheinungsformen* mentaler Bildlichkeit ausgegangen werden, je nach primär- bzw. sekundärprozeßhaftem Operationsniveau des seelischen Geschehens. Lester (1980, S. 413) unterscheidet diesbezüglich »two general types of imagery«, einerseits ein »fantasy imagery, a motivated, often suddenly appearing, percept-like and symbolically rich image, similar to the dream image but rarely achieving the same intense vividness« und andererseits das »simple image-thought, a common element of all thinking. These

¹ Dieser zentrale Punkt einer genuinen Erzeugtheit mentaler Bilder und ihrer relativen Unabhängigkeit von der (visuellen) Wahrnehmung, auf den auch Marks (1999, S. 577) hinweist – »[I]mages are never copies of experience but are creative constructions« –, wird neuerdings auch von der Hirnforschung unterstützt. So fand etwa Gazzaniga (1989, S. 152) im Zusammenhang mit seinen Split-Brain-Befunden, daß imagery »keine Eigenschaft des eigentlichen visuellen Systems [sein kann], sondern ein Resultat der Informationsverarbeitung, das von irgendeiner anderen Stelle stammt. Das Erzeugen geistiger Bilder ist ein Aspekt unseres bewußten Lebens, der in spezifischen Modulen vonstatten geht. Abgesehen von der kritikwürdigen Auffassung, daß nicht mehr Personen bildlich-anschaulich denken, sondern Module im Gehirn, widerspricht jedenfalls der Befund einer hirnhysiologischen Unabhängigkeit der Korrelate der Imagination und der visuellen Wahrnehmung nicht der psychologischen These von der jeweiligen *Erzeugung* mentaler Bilder.