



Abschied von Malteserkreuz und Flügelblende im digitalen Zeitalter

Wolfgang Leuschner, Frankfurt am Main

Damit beim Zuschauer der Eindruck einer natürlich fließenden Bewegung der Filmobjekte entstehen kann, müssen die Filmvorführgeräte paradoxerweise Serien von Standbildern, also eine zerhackte Wirklichkeit darbieten. Bis heute war das bekanntlich das Werk des sogenannten Malteserkreuzes, einer Schaltmechanik im Projektor, die kontinuierlich ein *stop and go* der Bilder erzeugte, sodass einem hellen Bild stets ein etwa gleich langer dunkler Schatten folgte. Das in der Frühzeit des Kinos zunächst noch sichtbare Flimmern ließ sich beheben, als man durch die sogenannte Flügelblende die Bildfrequenz von 16 Bildern pro Sekunde auf ein Mehrfaches von 24 Hertz erhöhte. Damit war das Hell-Dunkel-Flimmern aber nicht wirklich beseitigt. Es ließ sich weiterhin sichtbar machen, wenn man zum Beispiel – am besten in der ersten Reihe im Kino – seinen Finger vor der Filmleinwand schnell hin und her bewegte. Dann sah man einen Fächer heller und dunkler Streifen. Der Dunkelanteil war nicht verschwunden, sondern lediglich ins vorbewusste Wahrnehmungssystem verlagert worden, wo er unterschwellig weiterwirkte. Die Beschleunigung der Bildfrequenz blieb auch weiterhin Programm und das führte dazu, dass in den letzten Jahren die bisher genutzten mechanischen Filmvorführgeräte zunehmend durch digitale Filmprojektoren ersetzt wurden.

I.

Über 100 Jahre lang hatten sich die Filmtheoretiker für die möglichen Wirkungen des Malteserkreuz-Geflickers nicht interessiert. Komplett entgangen war ihnen so, dass das stete *stop and go* besondere somatische und psychische Wirkungen nach sich zieht. Daher konnten sie auch nicht sagen, was die in den letzten Jahren von der Filmgeräteindustrie, insbesondere der *Texas Instruments Incorporated* mit großem Aufwand vorangetriebene digitale Beschleunigung der Bildfrequenz für die Filmrezeption bedeutet, was das in den Köpfen der Zuschauer anrichtet. Dabei hatten beispielsweise medizinische Untersuchungen bereits vor 80 Jahren gezeigt, dass sich der Rhythmus von Flickerlichtern mit Hirnstrom-Rhythmen synchronisiert, Schwindel und – bei besonders fotosensiblen Personen – sogar epileptische oder epileptoide Reaktionen provozieren kann. In der Neurologie nutzte man dies diagnostisch, um eine latente Krampfbereitschaft zu erkunden. Noch jeder

Filmzuschauer vermag etwas von diesen Wirkungen zu spüren, einen leichten Schwindel oder Taumel, ja manchmal sogar Übelkeit, wenn er sich besonders nahe vor die Filmleinwand setzt. Manche Zuschauer hat das schon aus dem Kinosaal getrieben. Zweifellos ist das auch den Montage-bedingten Sequenzwechselln und raschen Kamerabewegungen zuzuschreiben, aber die EEG-Effekte weisen doch auf eine besondere Wirkung der rhythmischen Helligkeitswechsel hin.

Angenommen werden kann, dass dieser Wechsel über das optische System den Gleichgewichtssinn erregt und auf diesem Wege die Bilder-Dunkel-Rhythmen direkt in Körpererschütterungen umwandelt. Wenn Gilles Deleuze (1997) das Filmerleben durch ‚Vibrationen‘ kennzeichnete, so sind diese nicht nur psychologisch, sondern zuerst durch eine somatische Beteiligung zu charakterisieren. Gerade dies bleibt nicht ohne Rückwirkungen wiederum auf unsere seelische Verfassung im Kinosaal, ruft das mit hervor, was der Filmtheoretiker Metz (1994) als ‚Film-Ich‘ beschrieben hat. Die filmstroboskopisch ausgelösten Vibrationen führen dabei zu einem quasi-osmotischen Erlebnismodus, der die Grenzen des Ichs durchlässiger, schutzloser werden lässt. Allgemeiner formuliert: Bisher ließ die klassische Filmmechanik den Körper des Zuschauers zu einem Resonanzkörper für Filminhalte werden, die Bilder amalgamierten sich mit unserem ‚zitternden‘ Leib und das führte daraus folgend zu einer Ich-Regression, einem veränderten Erlebniszustand unseres Ichs: Die Filmbilder wurden im Medium eines frühkindlichen Erlebniszustandes, einer physikalisch erzeugten früh erlebten archaischen Mutter-Kind-Einheit wahrgenommen. Der Zuschauer stand in quasi-organischer Verbindung mit einem mütterlichen Objekt, das einstmals als Quelle der Befriedigung aller vitalen Bedürfnisse erlebt worden war. Filmproduktionsmechanik trug also dazu bei, dass unser Ich tendenziell auf ein körperliches Stillbedürfnis rekurriert, sodass der Leib in den Bildern der Leinwand eine ‚Tränke‘ suchte.

II.

Eine nicht minder bedeutsame Wirkung der alten Filmmechanik entstand durch das Wecken affektiver Impulse. Wie man aus Untersuchungen zur experimentellen Stimulation von Traumgehalten mittels ultrakurz präsentierter Dia-Bilder weiß (Leuschner 2011), stellen diese unterschwellige Reize dar, die aufgrund der Kürze der Darbietung zwar unverstanden bleiben, von unserem vorbewussten Prozess-System jedoch registriert werden und fragmentarisch in Träumen und Fantasien unwillkürlich wieder auftauchen. Unverstandenes bildet inhaltliche und affektive Reize, die das Unbewusste zwingen, sie zu verstehen und neu zu interpretieren. Das galt bisher nun auch für die unterschwellig wahrgenommenen Dunkelfelder des Films. Zwar verhindern bewusst wahrgenommene helle Filmbildinhalte, dass sich wie in der Traumforschung bei ultrakurz präsentierten Einzelbildern aus dem Dunkel hervorgehend Vorstellungen, Bilder und Gedanken entwickeln könnten. Aber wie eine finstere Höhle oder ein dunkler Keller erzeugte es Keime von Neugier, Interesse, Angst, also Affektkeime, die wir als Primäraffekte bezeichnen. Als genuin mechanische Erzeugnisse von Malteserkreuz und Flügelblende hatten und haben sie nichts mit jenen

Affekten und Gefühlen zu tun, die die Filmbildinhalte im Zuschauer auslösen. Damit wurden die Zuschauer gewissermaßen selbst zu ‚Projektoren‘, nämlich von Affektkeimen, die sekundär auf die Filmbildinhalte einwirken und sie zusätzlich mit einer emotionalen Kraft aufladen konnten.

Zugleich versahen die Dunkelstreifen die vorbewussten Wahrnehmungen mit Nicht-Fiktivem, reflektierten sie in Wirklichkeit nämlich immer die Dunkelheit des Kinosales. Wäre es im Saal genauso hell wie auf der Leinwand, gäbe es die dunklen Streifen nicht und vom Film wäre auch nicht viel zu erkennen. Dunkelstreifen waren und sind also Widerspiegelungen der hinter den Filmbildern immer präsenten Realität des Kinosaal-Ambientes, eines Ambientes, das alle Zuschauer, ja den Filmbetrachter selbst immer einschloss. Dunkelstreifen waren damit selbst ein zweiter ‚Inhalt‘, der anders als der Film nicht fingiert war. Es liegt nahe, darin auch eine Quelle jener Unheimlichkeit zu sehen, die allen Filmen bisher eigen war.

III.

Durch zusätzliche Einzelbilder werden die Dunkelanteile nun heute so weitgehend aufgefüllt, dass sie mehr oder weniger vollständig verschwunden sind. Wenn man jetzt den Finger (Bleistift oder Schlüssel) vor der Leinwand (oder dem Fernseher) schnell hin und her bewegt, sieht man keine Streifen mehr, nur noch eine fast glatte helle Fläche. Die Unterbrechungen sind so kurz, dass sie auch vorbewusst ohne Wirkung bleiben, ein Befund, der sich durch die experimentelle Traumforschung bestätigen lässt. Denn hier findet man, dass Dia-Bilder, wenn sie mit weniger als 2 Millisekunden Dauer präsentiert werden, keine, auch keine vorbewussten Nachbilder erzeugen. Das sonst so flinke Vorbewusste kann sie nicht mehr prozessieren.

Wenn das Restdunkel des Films somit digital (fast vollständig) erhellt ist und damit dann auch die Bedingungen für die bisher maschinell provozierten somatischen Erregungen getilgt sind, dann sind damit auch die letzten Reste subjektiver Zutaten, die ‚fleischlichen‘ Reaktionen und die leise Angst vor dem Dunkel, die intermittierende Rückkehr in die Wirklichkeit, unterbunden. Die Bilder haben über die Wirkungen der Dunkelheit gesiegt, die Inhalte der Plots und die von ihnen erregten Gefühle alleinige Oberhand gewonnen. Was als technischer Fortschritt angesehen werden könnte, erweist sich so in Wahrheit als kultureller Rückschritt. Bildfolgen im 1000-Hertz-Bereich und mehr berauben den Zuschauer um eine Wahrnehmungs- und Triebdimension, also um die Einfügung von eigener Natur und Wirklichkeit, was die alte Projektionstechnik möglich sein ließ.

Malteserkreuz und Flügelblende, diese zwei simplen metallischen Getriebe, hatten ein Zeitalter eingeläutet, in dem Maschinen angefangen hatten, mit uns zu interagieren und in gewisser Weise waren sie weitaus wirkungsvoller als die neuen Apparate. Sie verwiesen auf jene „sehr tiefe Verwandtschaft des Menschen mit dem Mechanischen und Automatischen, also mit jenem Grundzug der Technik, der uns seit jeher am meisten befremdet und

anzieht, fasziniert und erschreckt“ (Becker 1989: 82) hat. So unmodern, ja altertümlich das alte Kino nun geworden ist, es respektierte den Filmzuschauer immer noch als Subjekt, als eine erregbare und unbewusst wahrnehmende Person, die sich leiblich aktiv in das Filmgeschehen einzumischen vermochte und deshalb auf eine besondere subtile Weise von ihm wiederum ergriffen werden konnte. Die Mechanik war ein externalisiertes Schema unseres Körpers. Das ist nun digital entsorgt worden.

Über den Autor

Wolfgang Leuschner, Dr. med., Arzt für Psychiatrie und Psychoanalyse. Ehemaliger Leiter des Labors für experimentelle Traumforschung am Sigmund-Freud-Institut in Frankfurt am Main.

Literatur

Becker, Dietmar (1989): Sprechende Köpfe, Golem, Homunkulus – zur phantastischen Seite der Technikgeschichte. In: Dietmar Becker et al. (Hg.): Zeitbilder der Technik. Essays zur Geschichte von Arbeit und Technologie. Bonn: Dietz, S. 75-140.

Deleuze, Gilles (1997): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Leuschner, Wolfgang (2011): Einschlafen und Traumbildung – Psychoanalytische Studie zur Struktur und Funktion des Ichs und des Körperbildes im Schlaf. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

Metz, Christian (1994): Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung. In: Psyche 48, H. 11, S. 1004-1046.