

Psychoanalytiker und Fotografen auf der Pirsch¹

Karl Mätzler²

Als Jugendlicher hatte ich mir von dem Geld, das ich mit meinen Ferienjobs verdiente, eine Spiegelreflexkamera und eine Dunkelkammerausrüstung gekauft. Obwohl ich jahrelang leidenschaftlich fotografierte, bin ich dennoch kein Fotograf geworden, sondern habe in Salzburg Psychologie und Psychoanalyse studiert. Zu Beginn meines Studiums Ende der 70-er Jahre organisierte einer der Assistenten – Johannes Reichmayr – für uns Studenten eine gemeinsame Busfahrt ins Psychoanalytische Seminar Zürich. Die Psychoanalytikerin Marie Langer, gebürtige Wienerin und Mitbegründerin der Psychoanalyse in Argentinien, war dort zu Gast, berichtete über ihr Engagement im revolutionären Nicaragua und hielt eine öffentliche Supervisionssitzung ab. Ich war fasziniert von ihrer Art der Gegenübertragungsanalyse, die mir damals völlig neu war. Erst viel später realisierte ich, dass Maria Langer eine Vertreterin der *kleinianischen* Psychoanalyse gewesen ist, eine bei uns zu dieser Zeit kaum bekannte und vor allem in Großbritannien und Argentinien beheimatete Richtung der Psychoanalyse,³ mit der ich mich später selber intensiv beschäftigen sollte. Gleichzeitig konnte ich damals zum ersten Mal auch Goldy und Paul Parin erleben, die mit Marie Langer befreundet waren und ebenfalls an den Seminaren teilnahmen. Die Bücher der Parins und die von ihrem Freund und Kollegen Fritz Morgenthaler gehörten in der darauffolgenden Zeit zu meiner bevorzugten Lektüre. Erst vor einigen Jahren habe ich schließlich erfahren, dass sich Paul Parin als junger Mann sehr für Fotografie interessiert hatte. Weil ich mittlerweile selber wieder zur Fotografie zurückgefunden und mir den jugendlichen Berufswunsch nachträglich erfüllt hatte, liess mich diese Information aufhorchen. Paul Parin und ich hatten also etwas gemeinsam: die Begeisterung für die Fotografie und den späteren Werdegang zum Psychoanalytiker. Die Frage nach einem eventuellen Zusammenhang zwischen dem Interesse an der Fotografie und dem an der Psychoanalyse beschäftigte mich schon eine ganze Weile, und so zögerte ich nicht lange, als ich das Angebot bekam, einen Beitrag für den vorliegenden Ausstellungskatalog zu verfassen; bot er mir doch einen willkommenen Anlass, intensiver über dieses Verhältnis nachzudenken.

Auf Grund einer mündlichen Mitteilung von Paul Parin wissen wir, dass er ein Bewunderer der Arbeiten des legendären Fotografen Henri Cartier-Bresson⁴ war. Auch sein fotografischer Stil vermittelt den Eindruck, dass er darum bemüht war, dessen fotografischen Prinzipien gerecht zu werden. So habe ich mir Cartier-Bressons Schriften zur Theorie der Fotografie etwas genauer angeschaut.

1 Erschienen in: Reichmayr, Michael (Hrsg.): Augen. Blicke. West. Afrika. Paul Parin, Goldy Parin-Matthèy, Fritz und Ruth Morgenthaler auf ihren Reisen 1954-1971. Psychosozial Verlag, Frankfurt/M. 2016, 104-108.

2 Ich bedanke mich bei meiner Frau Ruth Mätzler, die mit ihren kritischen Anmerkungen sehr hilfreich war.

3 Benannt nach der aus Ungarn stammenden Psychoanalytikerin Melanie Klein, die sich Anfang der 30-er Jahre in London niedergelassen hatte.

4 Vgl. den Beitrag von Johannes Rusch in diesem Katalog.

Dabei stellte ich fest, dass die beiden Männer etwas gemeinsam hatten: sie waren beide leidenschaftliche Jäger. Von Paul Parin existiert sogar ein eigenes Buch über seine Passion, das zahlreiche Jagdgeschichten enthält, die er selber erlebt hat. Er vertritt darin die Auffassung, dass die Jagd sowohl die Befriedigung gehemmten sexuellen Genusses als auch das Ausleben von Lust an Grausamkeit und Mord gewährleisten würde.⁵ Cartier-Bresson hingegen bringt seine Leidenschaft für die Jagd mit der Fotografie in Verbindung:

„Ich liebe es, Photos zu schießen. Das ist wie auf der Jagd. Manche Jäger sind Vegetarier, das entspricht meiner Beziehung zur Photographie.“⁶

In diesem Vergleich des vegetarisch lebenden Jägers mit dem Fotografen, der sein Motiv zwar auch "erjagt" aber nicht tötet und verspeist, weist Cartier-Bresson darauf hin, dass auch der Fotograf mit dem "Photoschuss"⁷ Beute macht. Ich meine, dass er sich diese ebenso einverleibt wie der Jäger, wenn er das Bild "im Kasten hat" und dabei eine große Befriedigung empfindet. Aber sowohl die Jagd, als auch die Fotografie ermöglichen nicht nur die Befriedigung eben dieser Wünsche, sie dienen auch als eine Art Ventil, das dazu dient, unbewusste Phantasien über Grausamkeit, Mord und Einverleibung auf kontrollierte Weise zu kanalisieren und die damit zusammenhängenden Ängste zu beruhigen. Man kann also sagen, dass der Fotograf sein Motiv als Projektionsfläche für eigene Wünsche benutzt und die psychische Bewegung beim Fotografieren in zwei Richtungen geht. Es wird nicht nur ein in der Außenwelt existierendes Motiv abgebildet, sondern es wird auch ein Bild erzeugt, das etwas über den Fotografen aussagt. Dieser Vorgang wird in der Psychoanalyse mit dem etwas sperrigen Begriff, bzw. dem Konzept der "projektiven Identifizierung" zu erfassen versucht. Indem das Motiv als Projektionsfläche benutzt wird, verändert es sich und erhält eine ganz subjektive Bedeutung für den Fotografen. In der Befriedigung über ein gelungenes Bild drückt sich schließlich die Identifizierung mit der Inszenierung des projizierten Inhalts aus. Das Ausmaß der dabei empfundenen Befriedigung kann als Gradmesser dafür dienen, inwieweit es geglückt ist, der subjektiven Bedeutung eine Form zu geben, die zu einer inneren Beruhigung führt. Fotografen, denen dieser Umstand nicht bewusst ist, neigen leicht zu der Ansicht, ihre Bilder seien ausschließlich ein Abbild der Realität. Oder sie entwickeln die Vorstellung, sie könnten die Gefühle anderer Menschen abbilden. Tatsächlich jedoch ist unser Bild der Wirklichkeit immer mehr oder weniger von unseren Projektionen beeinflusst. Gerade die Fotografie ist ein reizvolles Medium der Auseinandersetzung mit dem, was zwischen "Jäger" und "Beute" geschieht, weil das erbeutete Bild wie ein Spiegel wirkt, der Auskunft über die eigene Innenwelt gibt.⁸ Der Gebrauch der fotografischen Bilderwelt kann daher zu einem Denkprozess führen, der ähnlich wie die Beschäftigung mit der Bilderwelt des

5 Parin 2003, 18

6 Zit. nach Chéroux 2008, 108

7 ebd.

8 Dasselbe gilt für den faszinierten Betrachter.

Traumes, den Zugang zum eigenen Unbewussten fördert. Voraussetzung dafür ist jedoch, dass der Fotograf anerkennt, dass die Auswahl des Motivs und des Bildausschnittes zu einem großen Teil intuitiv erfolgt, von Projektionen beeinflusst ist und daher als ein Vorgang der Symbolbildung betrachtet werden muss.

Nachdem Cartier-Bresson in Asien die fernöstlichen Religionen kennengelernt hatte, verfeinerte er auf diesem Hintergrund seinen Vergleich mit der Jagd. Er beschäftigte sich mit Eugen Herrigels Buch „Zen in der Kunst des Bogenschießens“, das von der spirituellen Selbstvergessenheit des Bogenschützen handelt, dessen technische Geschicklichkeit nur dann zur Vollkommenheit heranreift, wenn es ihm gelingt, sich von seinem bewussten Selbst abzulösen und auf eine mühelose Weise seiner Intuition zu folgen. Ähnlich empfand Cartier-Bresson seinen Zugang zur Fotografie, der er sich gänzlich unvoreingenommen aber mit geschärften Sinnen überlassen wollte. Mich erinnert diese Beschreibung an die Empfehlung Wilfred Bions, der Psychoanalytiker solle in seiner Arbeit eine Haltung einnehmen, die es ihm ermögliche, sich „ohne Erinnerung, Wunsch und Verstehen“ („without memory, desire and understanding“) dem Patienten und der klinischen Erfahrung nähern zu können.⁹ Diese Einstellung soll eine intuitive Erfassung dessen ermöglichen, was *jetzt* im Moment geschieht. Wenn nun der Fotograf seinem Motiv gegenüber eine ähnliche Haltung einnimmt, wie der Psychoanalytiker zu seinem Patienten, dann stellt sich die Frage, was der Fotograf denn intuitiv erfassen kann? Cartier-Bresson war der Auffassung, dass sich der Inhalt eines Bildes nicht von der Form des Bildaufbaus trennen liesse. Durch die wahrgenommene räumliche Anordnung von Formen würden Gefühle konkret und unmittelbar spürbar. Die formale Organisation im Bildaufbau entstehe aus einem spontanen Gefühl für die kurzlebigen räumlichen Rhythmen aus Flächen, Linien und Tonwerten, die in ihrer Gesamtheit mit einem Blick erfasst werden müssten.¹⁰ Da der Fotograf in der Bewegung arbeite (indem sowohl er selbst als auch sein Motiv beweglich sind), könne jener Augenblick, in dem in einer solchen räumlichen Anordnung von Formen ein "Gleichgewicht des Ausdrucks" bestehe, nur durch Intuition erfasst werden. Auf diese Weise werde schließlich eine Art "Plastik" komponiert, welche eine "Vorahnung des Lebens" vermittele.¹¹ Wenn man sich mit diesen Aussagen Cartier-Bressons näher befasst, stellt sich die Frage, was er mit "Gleichgewicht des Ausdrucks" und "Vorahnung des Lebens" konkret gemeint haben könnte. Ich verstehe ihn so: die Komposition einer Art fotografischer "Plastik", kann beim Betrachter ein unbewusstes emotionales "Wissen" über den Inhalt des Bildes wachrufen. Es handelt sich dabei um eine Art intuitiver "Wiedererkennung" frühkindlicher Erfahrungen, die Sigmund Freud als "Wiederfindung" bezeichnet hat.

"Nicht ohne guten Grund ist das Saugen des Kindes an der Brust der Mutter vorbildlich für

9 Vgl. Bion 1970

10 Vgl. Cartier-Bresson 1952, 137

11 ebd. 133f

jede Liebesbeziehung geworden. Die Objektfindung ist eigentlich eine Wiederfindung".¹²

Freud meint, dass von dieser ersten und bedeutsamsten aller sexuellen Beziehungen ein wichtiges Stück übrig bliebe, das die Objektwahl des Erwachsenen vorbereiten und ihm dabei behilflich sei, das verlorene Glück wiederherzustellen. Ich vermute, dass Cartier-Bresson mit der Formulierung einer "Vorahnung des Lebens" jenes "verlorene Glück" zu beschreiben versucht, von dem wir in manchen Situationen oder Träumen lediglich eine Ahnung erhaschen können. Ich gehe davon aus, dass er mit der Formulierung eines "Gleichgewichts des Ausdrucks" die ästhetische Wirkung einer ausgewogenen Proportionalität in der formalen Anordnung des Bildaufbaus gemeint hat. Das erscheint mir jedoch als Antwort auf die Frage, weshalb ein solches "Gleichgewicht des Ausdrucks" beim Betrachter des Fotos einen starken Eindruck hinterlassen kann, nicht ausreichend zu sein.

Es ist eine Tatsache, dass in der Natur bestimmte, sich wiederholende Formen, Strukturen und Symmetrien vorkommen. Die visuelle Wahrnehmung wiederum ist immer an eine bereits vorhandene „Gestalt“ mit einer bestimmten räumlichen Verortung gebunden. Aber die Art und Weise, wie wir unsere Umgebung mit all ihren Manifestationen schließlich wahrnehmen, ist individuell verschieden und muss erst im Laufe der psychischen Entwicklung erworben werden. Das Vorhandensein eines räumlichen Vorstellungsvermögens stellt für die meisten Menschen eine Selbstverständlichkeit dar und ist für sie buchstäblich nicht „wegzudenken“. Wer jedoch schon einmal unter Höhenangst und Schwindelgefühlen gelitten hat, konnte am eigenen Leib spüren, wie leicht diese vermeintliche Selbstverständlichkeit ins Wanken geraten kann. Auch die unterschiedlich ausgeprägte Fähigkeit, sich beispielsweise in Städten zu orientieren, zeigt deutlich, dass nicht jeder Mensch dazu in der Lage ist, die ihn umgebende Welt in ihren räumlichen Dimensionen adäquat zu erfassen; wozu auch gehört, dass er selber ein Teil dieses dreidimensionalen Raumes ist.

Aus psychoanalytischer Sicht kann man eine Art "Geographie der Psyche"¹³ entwerfen, bei der es einerseits um die psychische Repräsentation der verschiedenen Körperzonen und andererseits um die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Innen- und Außenwelt geht. Wesentliche Beiträge zum Wissen über die Entstehung einer solchen "inneren Landkarte" im Laufe der kindlichen Entwicklung stammen aus der psychoanalytischen Behandlung und Erforschung autistischer Kinder.¹⁴ Die dabei gewonnenen Erkenntnisse zeigen, dass Kinder, die unter dieser Erkrankung leiden, eine räumliche Dimensionierung ihrer "Sicht der Welt" nur sehr mangelhaft entwickeln konnten. Wir müssen uns die Welt in der sie leben, wie eine Fläche vorstellen, die ständig davon bedroht ist, durchlöchert zu werden und in der es keine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt gibt. Die räumliche Dimensionierung der Psyche entwickelt sich auf eine Weise, in der sich die eng mit körperlichen

12 Freud 1905d, 123

13 Vgl. Meltzer 1975, 269

14 Vgl. dazu Mätzler 2012

Vorgängen verknüpfte Befriedigung kindlicher Bedürfnisse und die Verarbeitung von Emotionen an die gleichzeitige Wahrnehmung von visuellen, akustischen und kinästhetischen Formen anlehnen. Dabei entsteht eine Verbindung zwischen Gefühlen und Formen, die zur Herausbildung sogenannter "formaler Signifikanten" führt.¹⁵ Der Begriff des "formalen Signifikanten" wird in der französischen Psychoanalyse für die Bezeichnung der Repräsentation psychischer Inhalte durch Formen verwendet. Diese haben die Fähigkeit, Emotionen zu modulieren. Wenn z.B. im Erleben eines autistischen Kindes ein Kreis die Vorstellung eines verschlingenden Loches repräsentiert, dann wird es nicht in der Lage sein, das kreisförmige Muster eines Teppichs zu betreten, weil es dabei in Panik gerät. Der formale Signifikant "Kreis" moduliert dabei den emotionalen Zustand des Kindes insofern, als er panische Angst auslöst. Erst die Formulierung einer Deutung, die zwischen dem Muster auf dem Teppich und der Vorstellung eines verschlingenden und Angst auslösenden Lochs unterscheidet und mit deren Hilfe die Ursache der Angst benannt werden kann, ermöglicht eine Transformation des emotionalen Zustands. Wilfred Bion hat für diesen Vorgang eines aufnehmenden, bewahrenden und verändernden Kommunikationsprozesses, wie er mit den primären Bezugspersonen oder im Rahmen eines therapeutischen Prozesses stattfindet, den Begriff des "Containing" verwendet.

In der oralen Phase der Entwicklung entstehen formale Signifikanten aus der Gleichsetzung der Formen von Mund, Augen und Brustwarzen, indem sie entweder die Bedeutung eines zentralen Kerns oder - wie oben beschrieben - eines gefährlichen Loches erhalten können.¹⁶ Aus der Verbindung von Milchfluss, Blicken und emotionalem Kontakt erweitert sich diese Art der Wahrnehmung hin zur Entstehung von strich- und schließlich strahlenförmigen Signifikanten, die in Anlehnung an strahlenförmige Strukturen der Haare, der Hände und des Venenlaufs der Brust gebildet werden.¹⁷ Erst wenn die Strahlenformen auch ein Zentrum erhalten, kann vom Fehlen eines verschlingenden Loches ausgegangen werden. Die Entwicklung der strahlenförmigen Signifikanten lässt sich auch in der Veränderung der Zeichnungen psychisch gesunder Kleinkinder sehr gut beobachten. Aus chaotisch anmutendem Gekritzeln entwickeln sich mit zunehmendem Alter rhythmisch angeordnete Striche und Sterne, deren Strahlen auf dem weißen Blatt zuerst keinen Kreuzungspunkt finden können, aber schließlich als Sonnen in dreidimensionalen Landschaften mit einem Vorder- und Hintergrund auftauchen. Die sternförmigen Kopffüßler erhalten einen Körper, und die Häuser Zimmer mit Fenstern und Türen. Daran können wir erkennen, dass sich die Fähigkeit, die eigenen Körperöffnungen zu schützen und zu kontrollieren erst herausbilden muss. Diese ist wiederum Voraussetzung dafür, dass das Selbst seinen Inhalt bewahren kann und dazu in der Lage ist, Widerstand gegen aggressives

15 Vgl. Anzieu D.

16 Das für autistische Kinder so typische Abtasten und Ablecken von Oberflächen und Gegenständen dient dem Verschließen dieser gefährlichen Löcher.

17 Vgl. Haag 1993

Eindringen von außen zu leisten. Damit erhalten die Objekte und das Selbst einen dreidimensionalen Komplexitätsgrad in dem auch Formen und Proportionen psychische Inhalte repräsentieren. All dies vollzieht sich im Normalfall auf eine Weise, welche die psychische Elastizität und die Anpassungsfähigkeit bereichert, den zentralen Kern mit Leben füllt und die Bildung einer durchlässigen Oberfläche mit einem Innen und Außen ermöglicht.¹⁸ Wenn die Durchlässigkeit der Oberfläche jedoch als zu gefährlich empfunden wird und anstelle eines zentralen Kerns eine bedrohliche Leere droht, wird die Anpassungsfähigkeit eingeschränkt und die psychische Elastizität neigt zur Erstarung. Die Funktion der Formen kann dabei zu einem beruhigenden "Anklammern" an gleichbleibende und bereits vorhandene Muster verkümmern, was sich in einer zwanghaften Beschäftigung mit Verzierungen, Ornamenten oder auch Stadtplänen äußern kann¹⁹. Dem entgegengesetzt ist das Interesse an den vielfältigen dreidimensionalen Formen und Proportionen, die aus der Bewegung heraus entstehen und die niemals gleichbleibend sondern einzigartig sind. Deren "Gleichgewicht des Ausdrucks" dient daher nicht als repetitiver Abwehrmechanismus gegen beunruhigende psychische Inhalte, sondern knüpft vielmehr an befriedigende und belebende Erfahrungen an. Insofern ist auch die spontane Auswahl eines solchen, als zufällig erscheinenden Ausschnitts, mit dem der Fotograf den Bildaufbau bestimmt, keineswegs inhaltslos sondern verweist auf eine emotional signifikante Bedeutung.



Auch beim Betrachten mancher Bilder von Paul Parin lässt sich eine solche Sensibilität für formale Zusammenhänge im Bildaufbau erkennen. Als Beispiel habe ich aus den mir vorliegenden Fotografien ein Bild ausgewählt, welches mir besonders gut gefällt. Paul Parin hat dieses Foto im Rahmen seiner zweiten ethnopsychoanalytischen Forschungsreise im Jahr 1956 vermutlich in Mauritien aufgenommen. Beim Betrachten des Bildes stelle ich mir vor, dass es vielleicht schwierig war, Kontakt zu den erwachsenen Frauen zu knüpfen, die ihre Augen vor dem wissbegierigen Blick des Fremden niedergeschlagen und sich in ihre Tücher gehüllt haben. Eines der beiden abgebildeten Kinder schaut jedoch neugierig, wenn

18 Vgl. dazu auch das "Haut-Ich" von D. Anzieu

19 Das lässt sich nicht nur in den Zeichnungen psychisch kranker Kinder beobachten sondern etwa auch in der Verwendung von Formen in der sogenannten "Art Brut".

auch etwas skeptisch hinter der Mutter hervor und dem Fotografen direkt in die Kamera. Der Kontrast zwischen den abweisend wirkenden Frauen und dem neugierigen Mädchen wird auf eine Weise eingefangen, in der die Strukturelemente - Faltenwurf der Umhänge, Haltung der Arme - durch ihre spezifische Anordnung dem Geschehen eine besondere Spannung verleihen. Das Gesicht des Mädchens ist dabei der Mittelpunkt des Bildes auf den alle Fluchtlinien zulaufen. Auch wenn die Personen auf dem Foto auf den ersten Blick einen wenig kommunikativen Eindruck machen, so wird die Aufmerksamkeit des Betrachters dennoch wie durch einen Sog auf den Gesichtsausdruck des Mädchens gelenkt. Es entsteht sofort eine Verbindung, die eine "Vorahnung" auf einen möglichen Kontakt beinhaltet. Das Kind erscheint wie ein Hoffnungsträger, der auf ein zukünftiges Geschehen außerhalb des Bildes verweist. Darin besteht für mich die besondere Anziehungskraft dieses Fotos, die ohne entsprechende formal signifikante Strukturierung nicht in dieser Deutlichkeit vorhanden wäre.

Mit diesem Bild kann eindrücklich gezeigt werden, dass der Fotograf, genauso wie der Wissenschaftler, kein neutraler Beobachter sein kann. Allein durch seine Anwesenheit aber auch durch seine Projektionen nimmt er Einfluss auf sein Objekt und verändert es. Was Paul Parin 1956 in Mauretanien fotografisch festgehalten hat, ist nicht nur eine Gruppe verhüllter Frauen mit ihren Kindern, sondern auch seine Beziehung zu diesen Menschen und die Lebendigkeit, die sich entfalten kann, wenn verschiedene Kulturen aufeinandertreffen.

Literatur:

- Anzieu, Didier (1987): Les signifiants formels et le moi-peau. In: Ders. u.a.: Les enveloppes psychiques. Dunod, Paris, 1-22.
- Bion, Wilfred (1970): Aufmerksamkeit und Deutung. edition diskord, Tübingen 2006.
- Cartier-Bresson, Henri (1952): Vorwort zu "Images à la sauvette". In: Chéroux 2008, 130-137.
- Chéroux, Clément (2008): Henri Cartier-Bresson. Der Schnappschuss und sein Meister. Schirmer/Mosel, München.
- Freud, Sigmund (1905d): Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. GW, Bd 5, 29-145.
- Haag, Geneviève (1993): Hypothèse d'une structure radiaire de contenance et ses transformations. In: Anzieu, D. et.al. (Hrsg.): Les contenants de pensée. Dunod, Paris, 41-59.
- Herrigel, Eugen (1953): Zen in der Kunst des Bogenschiessens. O.W. Barth Verlag, München 2011.
- Mätzler, Karl (2012): Was wir von der psychoanalytischen Autismusforschung über die Entwicklung der menschlichen Psyche lernen können. (www.maetzler.info/text/autismusforschung.pdf)
- Meltzer, Donald (1975): Dimensionalität als Parameter des psychischen Geschehens. In: Ders. u.a.: Autismus. Eine psychoanalytische Erkundung. Brandes & Apsel, Frankfurt/M. 2011, 269-287.
- Parin, Paul (2003): Die Leidenschaft des Jägers. Erzählungen. Hamburg.

Karl Mätzler, Dr. phil., Jg. 1958, lebt als Psychoanalytiker und Fotograf in Salzburg. Gemeinsam mit Ruth Mätzler Herausgabe der "Veröffentlichungen des Klein Seminars Salzburg", einem Übersetzungsprojekt wichtiger Schriften postkleinianischer Psychoanalyse in der Tradition Klein-Bion-Meltzer (www.maetzler.info). Seit 2012 Fotoausstellungen und Fotobücher zu verschiedenen Themen (www.karlmaetzler.com).