

Andreas Hamburger
Filmpsychoanalyse

IMAGO

Andreas Hamburger

Filmpsychoanalyse

**Das Unbewusste im Kino –
das Kino im Unbewussten**

Psychosozial-Verlag

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

Originalausgabe
© 2018 Psychosozial-Verlag, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: *Empty Theater Chairs* © fotolia
Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar
Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin
www.me-ti.de

ISBN 978-3-8379-2673-6 (Print)
ISBN 978-3-8379-7315-0 (E-Book-PDF)

Inhalt

Vorwort	9
1. Einleitung	11
2. Natural Born Viewers – Zur Psychoanalyse der Spielfilmerfahrung	15
2.1 Lichtkörper – Warum das Kino die Psychoanalyse beerbt hat	20
2.1.1 Warum Freud das Kino verabscheute	21
2.1.2 Kinematografische und andere Illusionen	25
2.1.3 Freud und die Lumières – Aufklärung und Illusion	32
2.2 Film und Traum – Ein aufschlussreicher, aber falscher Vergleich	35
2.3 Die Haut der Bilder – Zur Spezifität des Mediums Film	36
3. Freud in Wonderland – Wege durch den Bilderwald	41
3.1 Traditionelle psychoanalytische Zugänge zum Film – Fortschritte oder Sackgassen?	42
3.1.1 Explikation zugrunde liegender kultureller Mythen	42
3.1.2 Die Benennung der im Film reflektierten Subjektivität des Filmemachers	46
3.1.3 Die Benennung der vom Film illustrierten universalen Entwicklungsmomente bzw. -krisen	51
3.1.4 Die Anwendung von Freuds Theorie der Traumarbeit auf den Film	54
3.1.5 Spectatorship oder Analyse der Zuschauerreaktion?	55
3.1.6 Die Darlegung der vom Film aufgegriffenen psychoanalytischen Konstrukte	61

3.1.7	Die Analyse von Filmfiguren	63
3.1.8	Zusammenfassung: Für eine reflexive, relationale Filmpsychoanalyse	65
3.2	Szenisches Verstehen im Kino	67
3.2.1	Methodentransfer, nicht Transfer klinischer Inhalte	68
3.2.2	Rekursives Leseverfahren	73
3.2.3	Teilhabe an der Szene	74
3.2.4	Ziel ist die Veränderung des Zuschauers	75
3.3	Schritte der Filmanalyse	77
3.3.1	Erleben und Erinnern – Präsenz und Reminiszenz der Kinoerfahrung oder: Wie der Film den Analytiker findet	78
3.3.2	Sichtungen	81
3.3.3	Wiederholen – Die selbstanalytische Arbeit mit dem Film	83
3.3.4	Durcharbeiten – Die Mühen der Ebene	86
3.3.5	Die Arbeit mit dem Publikum	87
4.	Filmpraxis	91
4.1	Genre	92
4.1.1	Freuds Witz und die Psychoanalyse der Filmkomik	94
4.1.2	Bond auf der Couch: SKYFALL und das Genre des Agententhillers	102
4.1.2.1	<i>Männlichkeitskonstruktionen</i>	102
4.1.2.2	<i>»Not quite the end«. James Bond als britischer Serienheld</i>	104
4.1.2.3	<i>Das Gesetz der Serie: Spiel mit dem Genre</i>	107
4.2	Zur Psychoanalyse der Filmerzählung	115
4.2.1	Drehbuch- und andere Autoren auf der Leinwand	117
4.2.2	Dramaturgie und unbewusste Wirkung	121
4.2.2.1	<i>Suspense und Affektsteuerung</i>	122
	Suspense und Affect Attunement	123
	Suspense und soziales Biofeedback	126
	Soziales Biofeedback und Spannungsdramaturgie	127
4.2.2.2	<i>Konstellationen</i>	133
4.2.2.3	<i>Handlung und Figur</i>	136
4.2.2.4	<i>Filmfigur und Mentalisierung</i>	145
4.2.2.5	<i>Affektregulierung im Traum: Moser und Zeppelin</i>	149
4.2.2.6	<i>Erzählen: Suspense und Konstellation, Handlung und Figuren im kulturellen Raum</i>	155
	Freud: Von der zweistufigen Witzwirkung zur Interaktion	159

4.3	Spiegel und Schnitt: Affektregulierung, Temporalität und Filmästhetik	163
4.3.1	Selbstkonstitution im Spiegel – Von Bildern und Identitäten	165
4.3.1.1	<i>Vom Foto zum Film: Erfolge eines Hütchenspiels</i>	165
4.3.1.2	<i>Technische Blicke: Kadrierung, Einstellungsgröße, Fokus, Motion und Kamerabewegungen</i>	178
	Kadrierung	179
	Innen/außen	182
	Licht	184
	Einstellungsgröße	190
	Fokus	196
	Kamerabewegung	197
4.3.2	Zeitdramaturgie: Der Schnitt ins Auge	202
4.3.2.1	<i>Temporal mind</i>	202
4.3.2.2	<i>Zeit- und Bewegungsbild – Das Erbe des Neorealismus</i>	220
4.3.2.3	<i>Feinschnitt</i>	224
4.3.2.4	<i>Erzählende Schnitte</i>	231
4.4	Es werde Lichtspiel – Zur Psychoanalyse des Kinoraums	235
4.4.1	Soziologie des Publikums	236
4.4.2	Zeit-Spiele	242
4.4.3	Grundannahmengruppen	243
4.4.4	Suture	245
4.5	Zusammenfassung: Psychoanalyse der Wirkungs-dramaturgie	252
5.	Filmtheorie und Psychoanalyse	255
5.1	Embodiment – Filmpsychoanalyse und Körper	258
5.1.1	Der Körper der Physiologie	260
5.1.2	Der Leib der Phänomenologie	261
5.1.3	Leib und Körper in der Filmpsychoanalyse	265
5.2	Noch einmal: Film und Traum	272
5.2.1	Eine kleine Kulturgeschichte des Traums	273
5.2.2	Geträumte Filme	276
5.2.3	Gefilmte Träume	281
5.2.4	Filme sind also keine Träume, aber sie werden als solche erlebt	287
5.2.5	Literatur, Traum und Kino	289
5.2.6	Der Film-Traum der Psychoanalyse	291
5.2.7	Also doch: Film als Traum, Traum als Film?	293

5.3	Film and Media Studies – Metz und die Folgen	295
5.4	Filmmetaphern	300
5.5	Frauen- und Männerbilder im Kino	307
5.5.1	Die feministische Aufdeckung des männlichen Blicks und die Psychoanalyse	307
5.5.2	Und der weibliche Blick?	311
5.6	Was Sie schon immer über Hitchcock wissen wollten, von Žižek aber nur über Lacan erfahren haben	317
5.7	Schönheit und Resonanz – Plädoyer für eine temporale Ästhetik	325
5.8	Szene und Seduktion	336
6.	Und die Moral von der Geschichte?	347
	Literatur	351
	Filmregister	377
	Personenregister	385
	Sachregister	393

Vorwort

Dieses Buch ist aus zwei Jahrzehnten der psychoanalytischen Arbeit mit Kunstwerken entstanden – zunächst mit Literatur, dann zunehmend mit Filmen. Die Jahre über hat mich der Wunsch begleitet, den psychoanalytischen Zugang zu Kunstwerken auch methodisch besser zu verstehen. Faszinierende Einzeldeutungen, für sich genommen, mögen ein tieferes Verständnis des Werks und seiner Bedeutung für das Publikum und die Kultur eröffnen. Aber es bleibt doch die Frage – und sie beschäftigt mich seit meinen ersten Schreibversuchen (vgl. Hamburger, 1993) –, wie die Psychoanalyse *als* Psychoanalyse eigentlich etwas über Kunstwerke sagen kann, wie sie außerhalb des psychoanalytischen Behandlungszimmers methodisch begründete Aussagen treffen kann. Adornos Vorwurf an die Psychoanalyse von Kunstwerken, sie vergesse »die Formkategorien über der Hermeneutik der Stoffe« und übertrage »die Banausie feinsinniger Ärzte auf das untauglichste Objekt« (Adorno, 1973 [1970], S. 19) sprach mir aus der Seele. Als Psychoanalytiker ebenso wie als Literaturwissenschaftler sollte man den archimedischen Punkt finden, von dem aus die Rede des Patienten oder der Text entzifferbar wird – und das ist, seit die Psychoanalyse zur Beziehungswissenschaft geworden ist, kein isolierter Außenstandpunkt. Er ist von der therapeutischen Begegnung beziehungsweise der Erfahrung des Werks durchdrungen. Es gab und gibt eine Reihe von Ansätzen, die die psychoanalytische Kunstinterpretation reflektieren. Für meine gedankliche Entwicklung war vor allem bedeutend Alfred Lorenzers Übertragung des »szenischen Verstehens« auf die Kulturanalyse (vgl. Lorenzer, 1981, 1986). Dem Wunsch, dieser Frage genauer nachzugehen und die Methode der Filmpsychoanalyse aus der Szene der Begegnung mit dem Werk zu entwickeln, folge ich mit dem vorliegenden Band. Methode soll dabei nicht normativ, einem Manual vergleichbar, verstanden werden, sondern eher deskriptiv,

als Reisebericht. »Methodos« heißt wörtlich der »Durchweg«, und in der Praxis der Interpretation ist es eben oft das Verlorengehen im Text, das Chaos, das Nichtverstehen, das erst die neue und überraschende Anordnung des Materials ermöglicht, die wir psychoanalytische Interpretation nennen.

Dabei greife ich zahlreiche Anregungen, Ideen und Diskussionen auf. Mehr als ich im Einzelnen jeweils anmerken kann, verdanke ich meinen Kolleginnen und Kollegen aus der Münchener Filmgruppe: Matthias Baumgart, Eva Friedrich, Mathias Lohmer, Irmgard Nagel, Vivian Pramataroff-Hamburger, Heidi Spanl, Corinna Wernz, Salek Kutschinski und Katharina Leube-Sonnleitner. Die beiden Letztgenannten arbeiten mit mir auch in der Mannheimer überregionalen Arbeitsgruppe zur Methode der Filmpsychoanalyse, zusammen mit Peter Bär, Gerhard Bliersbach, Dirk Blothner, Ursula Jander, Manfred Riepe, Marcus Stiglegger, Christoph Walker, Sabine Wollnik und Ralf Zwiebel (vgl. Zwiebel & Blothner, 2014). Ohne unsere gemeinsame Begeisterung und die daraus resultierenden fruchtbaren Streitereien hätte sich diese Methodenreflexion ganz anders entwickelt. Christine Kirchhoff, Marianne Leuzinger-Bohleber, Wolfgang Mertens, Andreas Rost und Andrea Sabbadini, dessen Londoner filmpsychoanalytische Biennale ein wiederkehrendes Highlight der internationalen filmpsychoanalytischen Diskussion ist, haben mich beim letzten Buchprojekt zu Cocteau's *LA BELLE ET LA BÊTE* [ES WAR EINMAL] (F 1946) begleitet (vgl. Hamburger, 2015a). Besonders Andreas Rost danke ich für seine aufmerksame Lektüre des Manuskripts und seine zahlreichen Hinweise.

Vivian Pramataroff-Hamburger, meiner Gefährtin in Sachen Filmpsychoanalyse (und nicht nur da), widme ich dieses Buch, unbedingt.

Andreas Hamburger

1. Einleitung

Der erste Schrei, mit dem die Psychoanalyse das Licht der Welt erblickte, war der Aufschrei gegen den Idealismus in der Psychologie. Er blieb freilich ein halbes Jahrhundert lang ungehört: Denn der 1895 verfasste *Entwurf einer Psychologie*, eines der radikalsten Dokumente der Psychologiegeschichte, erschien seinem Autor zu unausgegoren, und dass er erhalten blieb, ist einem historischen Zufall und der Beharrlichkeit von Marie Bonaparte zu verdanken, die Freuds Wunsch nach der Vernichtung seiner frühen Briefe an Wilhelm Fließ widerstand. Was Freud im *Entwurf* unternahm, war nichts Geringeres als eine materialistische Fundierung der Psychologie: »Es ist die Absicht, eine naturwissenschaftliche Psychologie zu liefern, das heißt psychische Vorgänge darzustellen als quantitativ bestimmbare Zustände aufzeigbarer materieller Teile und sie damit anschaulich und widerspruchsfrei zu machen« (Freud, 1950c [1895], S. 387).

Es ist hier nicht der Ort und nicht die Absicht, die Theorieggeschichte dieses Paukenschlags zu verfolgen, an dem letztlich nicht so sehr die radikale Absicht als ihr grandioses Scheitern bedeutsam ist – ein Scheitern, das den Naturwissenschaftler Freud schließlich zum Begründer einer sozialwissenschaftlichen Theorie des Subjekts machte. Die Absicht ist, zu zeigen, dass Freud ein geradezu leidenschaftliches Interesse am Körper hatte. Seine Psychologie, so fein ziseliert sie später auch die soziale Dimension der seelischen Entwicklung und der therapeutischen Arbeit ausführen sollte, war immer eine Theorie, die von der leiblichen Präsenz ausging. Das Scheitern von Freuds *Entwurf* vollzieht sich – und das ist das Faszinierende an diesem Text – bereits im *Entwurf* selbst: Bei seinem Versuch, die psychischen Leistungen als physiologische Schaltpläne zu beschreiben, muss Freud immer komplexere Modelle konstruieren – und schließlich gibt er auf. Um zu erklären, wie Psyche entstehen kann, führt er ein »hilfreiches Individuum«

ein (ebd., S. 410), und damit meint er die Mutter, die das Schreien des Babys als Sprache (miss-)versteht und dadurch erst zur Sprache macht (vgl. Hamburger, 1987, Kap. 3.2.3.3; 1995, Kap. 2.1.2). Der materialistische Ansatz, die Seele als Körperorgan zu beschreiben, scheitert und Freud muss eingestehen, dass soziale Interaktion die Voraussetzung der seelischen Entwicklung ist. Damit sind beide Eckpunkte gesetzt, die die Psychoanalyse ausmachen: der beharrliche Bezug auf das leibliche Substrat und die Unhintergebarkeit der sozialen Dimension.

Warum diese Überlegungen, die 120 Jahre zurückreichen? Gerade in der Gegenwart, in der die Grenzen zwischen Geschichte und Geschichten, Realität und Fiktion, Subjekt und Konstrukt durch die fortschreitende Medialisierung und Virtualisierung des Alltags immer unschärfer werden, ist ein an Leiblichkeit und Sozialität gleichermaßen gebundener Ansatz, wie ihn die Psychoanalyse formuliert, hoch aktuell. Und in einer Tradition der Filmpsychoanalyse, wie sie sich in den letzten 20 Jahren konsolidiert hat, ist die Berufung auf die Grundpositionen der Psychoanalyse ein wichtiger Kompass, um ihr Wesen und ihre Methode herauszuarbeiten.

Die Filmpsychoanalyse hatte einen weiten Weg. In ihren Anfängen in den 1950er Jahren waren es oft sehr persönliche Feierabendinterpretationen, Meinungsäußerungen und Analogien zu Filmen, die Analytiker in ihren Vereinsjournalen publizierten. Allerdings hat sie sich aus der »Banausie feinsinniger Ärzte« seit den 1980er Jahren professionalisiert. Veröffentlichungen zum Thema Psychoanalyse und Film haben explosionsartig zugenommen. Nach bedeutenden Monografien und Sammelbänden (z. B. G.O. Gabbard & K. Gabbard, 1987; G.O. Gabbard, 2001c; Sabbadini, 2003b) wurden im *International Journal of Psychoanalysis* seit 1996 Filmbesprechungen und filmbezogene Untersuchungen gedruckt. Seit 2001 besteht das von Andrea Sabbadini kuratierte »European Festival of Film and Psychoanalysis« in London.

In Deutschland hat zuerst Mechthild Zeul (1990, 1994, 1997) zur Filmpsychoanalyse publiziert, wesentliche Anregungen gingen von Ralf Zwiebels filmpsychoanalytischen Seminaren am Alexander-Mitscherlich-Institut und an der Universität Kassel seit 2004 aus, wo er auch im Januar 2005 zusammen mit Annegret Mahler-Bungers und mit Unterstützung von Marianne Leuzinger-Bohleber die Tagung »Projektion und Wirklichkeit« ausrichtete (vgl. Zwiebel & Mahler-Bungers, 2007).

Weiterhin hat sich um das Cinema Quadrat in Mannheim eine lebendige filmpsychoanalytische Szene entwickelt, inauguriert von Peter Bär und Gerhard Schneider. In jährlichen Tagungen behandeln Filmwissenschaftler und Psychoanalytiker seit 2002 in der Regel das Werk eines Regisseurs. Inzwischen sind in der

Buchreihe »Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie« 14 Bände erschienen, zu Filmen von Hitchcock, Antonioni, Polanski, Cronenberg, Lynch, Haneke, den Coen-Brüdern, Scorsese, Kurosawa u. v. a.

In 17 deutschen Städten gibt es filmpsychoanalytische Initiativen¹: In München gründete sich 2008 an der Akademie für Psychoanalyse und Psychotherapie in enger Anbindung an das Filmmuseum der Stadt München die Arbeitsgruppe »Film und Psychoanalyse«, die seither jedes Jahr acht bis zwölf Filmabende mit Vorführung, Diskussion und Interpretation bestreitet – meist vor vollem Haus. Die bisher 15 Staffeln behandelten Themen wie »Helden«, »Leidenschaften«, »Perversion«, »Familienverhältnisse«, »Blindheit«, »Virtual Love«, »Borderland-Borderline«, »Fremde Essen« u. v. a.²

Aus einigen dieser Arbeitsgruppen sind Buchveröffentlichungen hervorgegangen (vgl. Laszig & Schneider, 2008b; Piegler, 2008; Wohlrab, 2006; Zeul, 2007; Zwiebel & Mahler-Bungers, 2007; Zwiebel & Blothner, 2014; Hamburger, 2015a, d). Seit 2005 hat sich der Psychosozial-Verlag zu einem Zentrum der deutschsprachigen Filmpsychoanalyse entwickelt.

Eine andere Traditionslinie ist die im Springer-Verlag erscheinende Reihe von illustrierten Filmbüchern. Sie begann mit einer Auswahl von Filminterpretationen, die bestimmte Störungsbilder illustrieren sollten (vgl. Döring & Möller, 2008; Möller & Döring, 2010), in der Tradition von Standardsammlungen wie dem Katalog des Katholischen Instituts für Medieninformation *Caligaris Erben* (1994) und *Movies and Mental Illness* (Wedding et al., 2005). Später wandte sie sich allgemeinen Themen zu, wie Liebe (Döring & Möller, 2015), Virtualität (Laszig, 2012), Alter (Strauß & Philipp, 2017), Organisationskulturen (Möller & Giernalczyk, 2017) und Sexualität (Laszig & Gramatikov, 2017). Viele deutsche Filmpsychoanalytiker schrieben in diesen Bänden und versuchten – trotz der Themenorientierung – eine psychoanalytische Haltung einzubringen, für die das Analysieren von Spielfilmen eben nicht nur die Subsumtion unter klinische oder persönlichkeitspsychologische Kategorien, sondern ein analytischer Prozess ist, der in der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk Unerwartetes und Neues generiert.

In diesem immer bedeutsameren Feld filmpsychoanalytischer Diskussions- und Publikationspraxis macht sich allerdings ein gewisses Defizit an methodischer Reflexion bemerkbar. Die Arbeiten zur Methodik sind wesentlich dünner

1 Vgl. <http://www.parfen-laszig.de/psychoanalytische-ressourcen/film-psychoanalyse/filmveranstaltungen/> (22.06.2017)

2 Vgl. www.psychoanalyse-film.eu (22.06.2017)

gesät als die Anwendungen auf die Interpretation. Zu nennen sind hier vor allem G. O. Gabbard und K. Gabbard (1987), Sabbadini (2003a, 2007a), Zeul (2007), Zwiebel und Mahler-Bungers (2007), Schneider (2008a), Reiche (2001, 2011a, b) und Mahler-Bungers (2013). In einem ersten Vergleichsprojekt haben in dem von Zwiebel und Mahler Bungers herausgegebenen Sammelband (2007) drei Autoren aus ihrer jeweiligen Perspektive den Film *LE LOCATAIRE* [DER MIETER]³ (F 1976) analysiert: Mahler-Bungers (2007), Bliersbach (2007) und Schneider (2007). Aktuell wird diese Vergleichsarbeit in dem erwähnten Mannheimer Arbeitskreis weitergeführt. In einem gemeinsamen Buchprojekt (Zwiebel & Blothner, 2014), in dem wir am Beispiel von Lars von Triers *MELANCHOLIA* (DK, S, F, D 2011) unsere methodischen Zugänge verglichen haben, stellten wir erste Ergebnisse dieser Anschlussdiskussionen vor (vgl. Blothner, 2015; Bliersbach, 2015; Hamburger & Leube-Sonnleitner, 2015; Kutschinski, 2015; Schneider, 2015; Stiglegger, 2015; Zwiebel, 2015b). Auch zu Cocteau gibt es einen Band, der Interpretationen von *LA BELLE ET LA BÊTE* vergleicht (Hamburger, 2015a).

Vieles an den genannten methodischen Ansätzen, die später noch ausführlicher besprochen werden sollen, entspricht meinen seit 1983 entwickelten Positionen zur Literatur- und Filmanalyse – manches freilich sehe ich anders als die Autoren. Der vorliegende Band soll diese Positionen in eine systematische Perspektive stellen und mit anderen Ansätzen zur Filmpsychoanalyse vergleichen, und zwar in erster Linie an konkreten Filmbeispielen. Schließlich werden praktische Schritte der Filmpsychoanalyse entwickelt und ein jedenfalls ansatzweiser Brückenschlag zur Filmtheorie hergestellt. Nicht mit der Absicht, der Filmwissenschaft einen privilegierten psychoanalytischen Zugang anzudienen, sondern eine spezifische Stimme im Chor der Interpretationen kenntlich zu machen. Das wirft für uns selbst, die Psychoanalytiker, einige Fragen auf: Wie eigentlich klingt diese Stimme? Was sind die ihr eigenen Möglichkeiten? Von wo aus spricht sie? Wie unterscheidet sie sich vom analytischen Duett im Behandlungsraum? Denn bei aller Fülle der vorliegenden filmpsychoanalytischen Beiträge ist die Frage nach vielen Seiten offen: Gibt es eine spezifisch psychoanalytische Methode, die sich dem ästhetischen Phänomen stellt?

3 Ich füge den deutschen Verleihtitel nur bei der ersten Nennung eines Films hinzu sowie im Filmregister am Ende des Bandes.

2. Natural Born Viewers – Zur Psychoanalyse der Spielfilmerfahrung

Im gleichen Jahrhundert, das die Psychoanalyse so nachhaltig veränderte, hat sich auch das Kino mehrfach neu definiert. Etwa gleichzeitig mit der Psychoanalyse entstanden, war »der Kino« (wie es zunächst hieß) zunächst eine Form der Kuriosität, ein »bewegtes Bild«, von den gebildeten Gesellschaftsschichten oft mit Achselzucken abgetan. Die Brüder Lumière, die als Erste mit ihrem Kinetographen eine öffentliche Vorführung im Grand Café in Paris veranstaltet hatten, verkauften ihr Patent nach wenigen Jahren, weil sie darin keine Zukunft sahen. George Méliès, der vom Gesichtspunkt des Varietés her den Film vor allem wegen seiner Möglichkeiten der Bezauberung schätzte, entwickelte freilich ein sehr erfolgreiches Geschäft daraus. In seinem Studio in Montreuil produzierte er zwischen 1897 und 1913 mehr als 500 Filme – bis sein System dem Verleihsystem der Firma Pathé, die 1902 das Patent der Lumières übernommen hatten, unterlag. Ein großer Teil von Méliès' Filmen wurden bei der Armee-Beschlagnahme seiner Räume in der Passage de l'Opéra im Jahr 1917 zu Rohmaterial für Stiefelabsätze eingeschmolzen (vgl. hierzu Ezra, 2000, S. 19) – ein trauriges Ende für das Œuvre des großen Lichtzaubers und wie ein Schicksalsfluch für den Sohn eines Schuhfabrikanten, der den Spielfilm erfunden hatte. Trotz dieser Rückschläge entfaltete das Kino in rasanter Geschwindigkeit seinen kulturellen Einfluss. In allen Großstädten der Welt wurden im Lauf der 1920er Jahre Lichtspieltheater errichtet, die nach der Einführung des Tonfilms 1926 noch weiteren Zulauf fanden. Seit den 1930er Jahren war das Kino als Unterhaltungs- und Bildungsinstitution fest etabliert.

Die weitere Entwicklung des Kinos, seine Fortpflanzung in die Massenmedien und die Entfaltung der industriellen Virtualität soll an dieser Stelle nicht weiter geschildert werden; von ihr wird in diesem Buch noch oft die Re-

de sein. Der kurze Streifzug durch die Frühzeit des Lichtspiels soll nur den Startpunkt der Schilderung einer parallelen Entwicklung markieren: die der Psychoanalyse. Freud, der seinen psychischen Apparat zur gleichen Zeit wie die Brüder Lumière ihren Kinoapparat konstruierte, wollte freilich mit dem Kino nichts zu tun haben. Er sah darin weniger eine ernstzunehmende Kunst als eine Banalisierungseinrichtung. Spätere Vorschläge, die Psychoanalyse als Sujet zu verfilmen, lehnte er kategorisch ab. Wie kam es zu dieser Positionierung? Werfen wir einen Blick in die Geschichte der Psychoanalyse. Für mit der Psychoanalyse vertraute Leser wird dies wohlbekannt sein, doch ist in den Nachbardisziplinen oft zu beobachten, dass Psychoanalyse mit Freuds früher Triebtheorie gleichgesetzt und ihre Weiterentwicklung zur Beziehungstheorie übersehen wird.

In den 1890er Jahren hatte Freud, geschult an Jean-Martin Charcot und in Zusammenarbeit mit Josef Breuer, die Hypnose therapeutisch eingesetzt, um die verdrängten Erinnerungen hysterischer Patienten aufzudecken. Bald jedoch bemerkte er, dass es der Hypnose nicht bedurfte, um einen aufdeckenden Prozess in Gang zu setzen, und entwickelte Schritt für Schritt die psychoanalytische Methode, in der das Moment der therapeutischen Beziehung eine zunehmende Rolle spielte. Seit Freud die direktive hypnotische Suggestion verlassen hatte und zur Technik der freien Assoziation übergegangen war, wurde deutlich, wie emotional aufgeladen die therapeutische Situation für den Patienten ist. Er empfand das zunächst allerdings als störendes Hindernis, deutete es als »falsche Verknüpfung« und beanstandete, »daß die Kranke davor zurückschreckt, daß sie aus dem Inhalte der Analyse auftauchende peinliche Vorstellungen auf die Person des Arztes überträgt« (Freud & Breuer, 1895d, S. 308). Mit zunehmender analytischer Erfahrung und vertiefter Theoriebildung wurde der Übertragungsbegriff jedoch erweitert. Im »Fall Dora« beschrieb Freud die Übertragung dann Behandlungstechnisch, als »schwierigstes Stück der technischen Arbeit«, aber auch als ihr »größtes Hilfsmittel«: Übertragungen seien »Neuaufgaben, Nachbildungen von den Regungen und Phantasien, die während des Vordringens der Analyse erweckt und bewußt gemacht werden sollen, mit einer für die Gattung charakteristischen Ersetzung einer früheren Person durch die Person des Arztes« (Freud, 1905e, S. 179). Nach einer Anregung von Sándor Ferenczi (und einem vertuschten Skandal um C. G. Jungs sexuellen Missbrauch seiner Patientin Sabina Spielrein) erfolgte 1909/10 die erste, noch zaghafte Wendung in Richtung auf eine interpersonelle Theorie: Freud verwendete zum ersten Mal in der Mittwochsgesellschaft den Begriff »Gegenübertragung« – freilich noch in einer normativ-defensiven Variante:

»Während der Patient sich an den Arzt hängt, unterliegt ja der Arzt einem ähnlichen Prozeß, der Gegenübertragung. Diese Gegenübertragung muß vom Arzt vollständig überwunden werden; das allein macht ihn psychoanalytisch mächtig. Das macht ihn zum vollkommen kühlen Objekt, um das der andere liebend sich bewerben muß« (Freud; zit. in Nunberg & Federn, 1977, S. 407).

Diese autoritäre Beschreibung der analytischen Bezogenheit wurde ergänzt um den Hinweis auf die Ubiquität der Übertragung: »Die Psychoanalyse schafft sie also nicht, sie deckt sie bloß dem Bewußtsein auf« (Freud, 1910a, S. 55). Es war noch lange nicht möglich, von einem symmetrischen Beziehungsgeschehen auszugehen und man scheute sichtlich den Vorwurf, der in der Luft lag, dass nämlich die Psychoanalyse selbst die Versuchungssituation schaffe, die dazu führe, dass Patientinnen sich in ihre Analytiker verliebten – hatte doch der Hamburger Psychiater Wilhelm Weygandt 1910 geurteilt, die Psychoanalyse sei »kein Diskussionsthema für eine wissenschaftliche Versammlung«, sondern »Sache der Polizei« (Jones, 1961 [1955], S. 136).

In der Ausformulierung seiner technischen Schriften unterschied Freud 1912 die beziehungsfördernde mild-positive Übertragung von der Übertragung unbewusster aggressiver und libidinöser Impulse, die sich »zum Widerstand in der Kur eignet«, betonte jedoch gleichzeitig den »unschätzbaren Dienst«, den auch die letzteren Übertragungsphänomene dem Analytiker erweisen, nämlich »die verborgenen und vergessenen Liebesregungen der Kranken aktuell und manifest zu machen« (Freud, 1912b, S. 374). 1914 beschrieb er die Konsequenz daraus: Nicht das Erinnern bringe das eigentlich unbewusste Material zutage, sondern das Agieren in der Übertragung. »Das Wiederholenlassen während der analytischen Behandlung«, urteilt Freud nun, »heißt ein Stück realen Lebens heraufbeschwören«, sodass der Kern der analytischen Technik darin gesehen werden müsse, »allen Symptomen der Krankheit eine neue Übertragungsbedeutung zu geben, seine gemeine Neurose durch eine Übertragungsneurose zu ersetzen« (Freud, 1914g, S. 134). Obwohl damit die Grundlage einer psychoanalytischen Beziehungstheorie gelegt war, wurde noch lange Zeit nur die Theorie der Übertragung, nicht aber der Gegenübertragung weiter ausgebaut. Ein öffentliches Eingeständnis der gefühlsmäßigen Beteiligung des Analytikers wäre in den Anfangsjahren der Psychoanalyse noch zu riskant gewesen.

Es gab aber einen Gegenstrom, eine Strömung in der Psychoanalyse, die die gefährliche Flutwelle der Gegenübertragung nicht nur eindämmen, sondern verstehen und nutzen wollte. Ferenczi wagte sich 1918 als Einziger vor: Er warnte vor der bloßen Verdrängung von Gegenübertragungsgefühlen und forderte »ei-

ne fortwährende Oszillation zwischen freiem Spiel der Phantasie und kritischer Prüfung« (Ferenczi, 1970 [1919], S. 283).

Kein Zufall war, dass eine Frau als Erste das Thema öffentlich ausführlich zu behandeln wagte – denn sie konnte als Unverdächtige auftreten, und tat dies dennoch in einer eigentümlich verhüllten Ansprache. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1926, der interessanterweise den Titel »Okkulte Vorgänge während der Psychoanalyse« trägt, beschreibt Helene Deutsch den Vorgang der Rollenübernahme genauer. Sie betont dabei, dass dieser unbewusst abläuft – eben eine »okkulte« Übertragung vom Unbewussten des Patienten auf das des Analytikers ist.

»Diese aus dem Ubw auftauchenden affektiv besetzten Vorstellungsinhalte müssen im Ubw des andern analoge gleichsinnige Inhalte mobilisieren, die sich dann als innere Wahrnehmung ins Bewußtsein durchsetzen. Nachträglich wird die Identität der Inhalte agnosziert und dadurch bekommt die innere Wahrnehmung den Charakter einer äußeren« (Deutsch, 1926, S. 420f.).

Edward Glover unterschied ein Jahr später zwischen »positiver« und »negativer Gegenübertragung« und führte den Begriff des »Gegenübertragungswiderstandes« ein. Danach war das Thema jedoch wieder über lange Zeit tabu, und erst 1953 untersuchte Heinrich Racker das Phänomen der Gegenübertragungsneurose genauer. Er konstatierte ödipale und invertiert-ödipale Gegenübertragungsneurosen (vgl. Racker, 1978 [1953]), flocht allerdings auch Elemente der psychoanalytischen Objektbeziehungstheorie ein, wenn er etwa die Gefahr für den Analytiker beschrieb,

»daß seine Fähigkeit, seine Patienten objektiv wahrzunehmen, durch das Dazwischentreten verhasster archaischer Bilder gestört wird: das Bild der bösen Mutter (bösen Brust), die nicht geben will, sondern selber frisst und raubt, oder das Selbst-Bild des »Vampirs« oder des oral-sadistischen »Schurken« (ebd., S. 142).

Paula Heimann (1950) nahm eine dezidiert wertschätzende Einordnung von Gegenübertragungsreaktionen vor:

»I would suggest that the analyst along with this freely working attention needs a freely roused emotional sensibility so as to follow the patient's emotional movements and unconscious phantasies. Our basic assumption is that the analyst's

unconscious understands that of his patient. This rapport on the deep level comes to the surface in the form of feelings which the analyst notices in response to his patient, in his >counter-transference<« (Heimann, 1950, S. 82).

Diese behandlungstechnische Position beruhte auf einem spezifischen Hintergrund. Die Palette der Gefühle, die der Analytiker erleben und – vorbereitet durch seine eigene Lehranalyse – differenziert wahrnehmen sollte (»extensive rather than intensive«, ebd., S. 83), folgten dem Grundschema der Kleinianischen Objektbeziehungstheorie:

»When the analyst in his own analysis has worked through his infantile conflicts and anxieties (paranoid and depressive), so that he can easily establish contact with his own unconscious, he will [...] have achieved a dependable equilibrium which enables him to carry the rôles of the patient's id, ego, super-ego, and external objects which the patient allots to him or – in other words – projects on him, when he dramatizes his conflicts in the analytic relationship« (ebd.).

Neben dieser objektbeziehungstheoretischen Position entwickelte sich unter dem Einfluss der Lewin'schen Feldtheorie in der amerikanischen Neoanalyse, vor allem der Sullivan-Schule, eine interpersonelle Theorie der analytischen Situation (Sullivan, 1983 [1953], 1976 [1954]; vgl. Conci, 2005, 2011). In seiner Nachfolge differenzierte Langs (1978, 1987 [1982]) verschiedene Formen des Zusammenspiels von Übertragung und Gegenübertragung – und dies war im Wesentlichen der Diskurs, aus dem schließlich auch jene Bewegung entstand, die heute als »relationale Psychoanalyse« bekannt ist (vgl. hierzu Harris, 2011).

In der europäischen Nachkriegs-Psychoanalyse wurde der Beziehungsgedanke ebenfalls in unterschiedlichen Diskursen weiterentwickelt. So kann man etwa das Werk von Jacques Lacan als Absage an eine das Unbewusste naturalistisch im Patienten festschreibende Psychoanalyse lesen. Lacan bestreitet, dass das Unbewusste ein Gedächtnisspeicher sei, und sieht darin vielmehr das Produkt einer semiotischen Operation. Mit der Subjektbildung im Spiegelstadium (Lacan, 1973 [1949]) wird das frühere, holistische Erleben unbewusst, und diese Unbewusstheit – da dieser Akt der Negation sich in jeder symbolischen Kommunikation fortwährend erneuert –, wird gerade durch den Eintritt in das symbolische Universum stetig fortgeschrieben.

Mit weniger sprach- als gesellschaftsanalytischem Hintergrund entfaltete sich das Verständnis psychoanalytischer Erkenntnis als Ideologiekritik in der

Frankfurter Schule. In zentralen Schriften wie Lorenzers *Sprachzerstörung und Rekonstruktion* (1970) wurde eine reflexiv-interaktionistische psychoanalytische Methodik begründet. Der Analytiker ist Teil des von Übertragung und Gegenübertragung umrissenen Feldes; durch inneres Hin- und Her-Oszillieren zwischen Teilhabe und Reflexion kommt er zur deutenden Benennung der Interaktion.

Jessica Benjamin hat Lacans Gedanken zu einer Theorie der gemeinsamen Symbolisierung im intersubjektiven »Dritten« erweitert (vgl. Benjamin, 1996 [1995]). Ebenso wie Bauriedl (1980, 1994) geht sie dabei nicht von dem ödipalen Vater aus, wie ihn Lacan ins Zentrum gestellt hatte, sondern von einer schon in der dyadischen Interaktion selbst angelegten Erfahrung der Grenze. Früher oder später muss die frühe Identifizierung der Mutter mit den Bedürfnissen des Säuglings in einen Konflikt mit ihren eigenen Bedürfnissen treten.

All diese theoretischen Linien konvergieren zu einer Neudefinition der Psychoanalyse als Beziehungswissenschaft – oder genauer: als Wissenschaft vom sozialen Unbewussten. Dieses neue Selbstverständnis berührt das filmpsychoanalytische Unterfangen. Um dieses Feld zuerst einmal vorsichtig abzustecken, soll in einem ersten Rundgang das Verhältnis von Psychoanalyse und Kino beleuchtet werden. Hieran anschließend werden wir ein Schlüsselphänomen genauer ins Auge fassen, der an der Schnittstelle notwendig auftaucht – den Traum –, und dann die Ausrüstung zusammen haben, die uns erlaubt, die Technik der Interpretation im nächsten Kapitel ausführlicher zu behandeln.

2.1 Lichtkörper – Warum das Kino die Psychoanalyse beerbt hat

Zunächst hieß es ja, die Psychoanalyse sei keine Sache für die Medizin, sondern für die Polizei. Freuds Libidotheorie, die die Energie der verdrängten sexuellen Wünsche als Motor der Symptom- ebenso wie der Kulturbildung identifizierte, hatte etwas Aufrührerisches. Diese Wünsche schienen denn auch am Werk, wenn in der Camera obscura des Behandlungszimmers die höheren Töchter ihrer liebesbedingten Lebensängste ins Ohr gesetzter Herren flüsterten. Später aber wurde daraus eine Sache für die Medizin (vgl. zu dieser Entwicklung u. a. Jacoby, 1985). Je mehr freilich die Psychoanalyse anerkannt und ins Gesundheitssystem integriert wurde, umso stumpfer wurde ihr kritischer Stachel (vgl. Görlich et al., 1980).

Das Kino – von Freud assoziativ mit einer kecken, androgynen amerika-