Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 318

Artikel: Doppelbelichtung : was die Psychoanalyse mit dem Kino zu tun hat und das Kino mit der Psychoanalyse

Autor: Rall, Veronika

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864290

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1

2

3

4

5

1

4

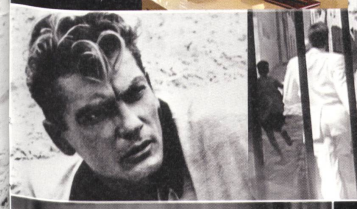
Doppelbelichtung

Was die Psychoanalyse mit dem Kino zu tun hat und das Kino mit der Psychoanalyse

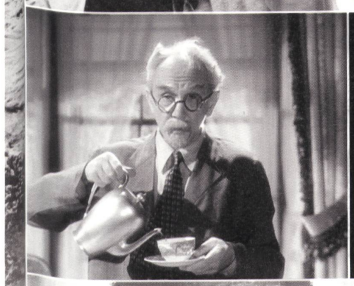
«Am Sonnabend fiel das vorletzte Kolleg aus wegen einer Lichtbildvorführung über die neuesten römischen Ausgrabungen, und Tausk, die Buben und ich frönten einem einigermassen ähnlichen Genuss in der Urania. Wie denn das Kino überhaupt keine kleine Rolle für uns spielt.» Diese Zeilen schreibt die Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé in ihrem Tagebuch von 1912/13. Sie lässt sich bei Sigmund Freud und Alfred Adler in Wien zur Psychoanalytikerin ausbilden, besucht die «Mittwochs-Gesellschaft» (das wöchentliche Treffen der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung) und die «Samstags-Kollegs» (eine Vorlesungsreihe an der Psychiatrischen Klinik über «Einzelne Kapitel aus der Lehre von der Psychoanalyse»). Es sind offenbar letztere, die im Februar 1913 ausfallen, und Andreas-Salomé geht mit Viktor Tausk – einem jungen Juristen und Psychoanalytiker, mit dem sie zu dieser Zeit eine Affäre hat –, und anderen «Buben» aus Freuds Zirkel in die Urania, ein Volksbildungsheim, das 1910 in einem spektakulären Bau untergebracht wurde und eine Sternwarte mit einem Kino vereinte; da wurden eher gehobene Kulturfilme programmiert.

Der Blick zurück in die Wiener Kinoöffentlichkeit von 1913 bietet nichts Spektakuläres, bemerkenswert aber sind die kurzen Sätze zum ausgeprägten Interesse der Psychoanalyse am Film, dessen Ausmass man rückblickend allerdings nicht genau rekonstruieren kann. Es scheint tatsächlich eher dürftig, dafür spricht auch, dass die kleine Tagebuchnotiz von Andreas-Salomé oft zum Beleg für genau dieses Interesse herhalten muss. Sigmund Freud hingegen (und auch diese Fakten ergeben sich nur aus marginalen Texten wie Briefen) stand dem neuen Medium ablehnend gegenüber. Zwar beschreibt er im Jahr 1907 ein

4 1 3


6

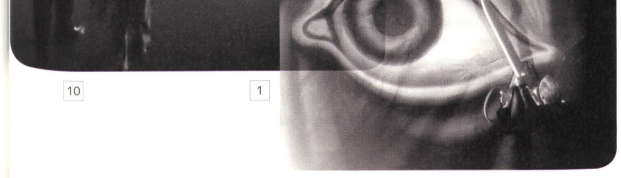
2 4



1 7

8 9

9 4


10 1

multimediales Open-Air-Spektakel, das er auf der Piazza Colonna in Rom erlebte – eine Mischung aus Musik, Diaprojektionen und Kurzfilmen –, seiner Familie gegenüber durchaus positiv, mochte selbst aber mit «Filmsachen» überhaupt nichts zu tun haben. Das lässt sich umgekehrt den Anfragen ablesen, die das Kino an die Psychoanalyse richtete. Bekannt sind insbesondere zwei Angebote von Filmproduzenten aus dem Jahr 1925: das eine stammte von Sam Goldwyn aus Hollywood, der Freud hunderttausend Dollar bot, wenn er «seine Studien kommerzialisiere und eine Geschichte für die Leinwand schriebe»; das andere kam von Hans Neumann aus Berlin, der um die Zustimmung Freuds zu einem Film warb, der 1926 unter dem Titel GEHEIMNISSE EINER SEELE (G. W. Pabst, Deutschland 1926) in die Kinos kommen sollte. Beide Offerten lehnte Freud ab, und er betonte gegenüber Sándor Ferenczi, einem engen Verbündeten in der psychoanalytischen Sache: Eine Psychoanalyse-Verfilmung «lässt sich sowenig vermeiden wie – scheint es – der Bubikopf, aber ich lasse mir selbst keinen schneiden und will auch mit keinem Film in persönliche Verbindung gebracht werden».

Diese Geschichten um Freud belegen nicht nur eine Abwehr, sie zeigen zudem, dass man die Geschichte der Schnittmenge von Psychoanalyse und Kino mindestens aus zwei Perspektiven erzählen kann und muss: einerseits aus dem Blickwinkel der Psychoanalyse, andererseits aus dem Blickwinkel des Kinos, das der Psychoanalyse weit mehr Interesse entgegenbrachte als diese umgekehrt ihm. Die – retrospektiv in der Filmtheoriegeschichte oft in romantische Metaphern gefasste – «Beziehung» der beiden Kulturtechniken, ihr «anhaltender Flirt» durch das letzte Jahrhundert, ist also alles andere als evident und entpuppt sich bei genauerer kulturanalytischer und wissenshistorischer Betrachtung als diffiziles, mehrschichtiges Geflecht.

Kino in der Psychoanalyse

Um den Blick der Psychoanalyse aufs Kino zu erhellen, kann man zur Tagebuchnotiz von 1913 zurückkehren: Für Lou Andreas-Salomé und Viktor Tausk war der Kinobesuch nicht nur eine angenehme Freizeitbeschäftigung, beide versuchten zudem, Reflexionen über das neue Medium in ihre psychoanalytischen Gedankengänge aufzunehmen. Andreas-Salomé notierte in der gleichen Tagebuchnotiz vom Februar 1913, «dass allein die Filmtechnik eine Raschheit der Bildfolge ermöglicht, die annähernd unserm eigenen Vorstellungsvermögen entspricht und auch gewissermassen dessen Sprunghaftigkeit imitiert», und nimmt damit eine psychische Montagetheorie vorweg. Die Schriftstellerin und Essayistin begreift den Film und sein technisches Funktionieren in Analogie zur menschlichen Imagination; beide beruhen auf Trennungen und Verknüpfungen, also auf Schnitten und Kupplungen.

Ihr Gefährte Tausk hingegen wird erst einige Jahre später, in der Schrift «Beeinflussungsapparate» von 1919, eine Analogie zwischen äusserem und innerem Projektionsapparat ziehen und argumentieren, der «schizophrene Beeinflussungsapparat» evoziere beim Kranken Bilder; «dann ist er gewöhnlich eine Laterna magica oder ein Kinematograph. Die Bilder werden in der Fläche, an Wänden und Fensterscheiben gesehen, sie sind nicht dreidimensional wie die typischen visuellen Halluzinationen». Auch Tausk geht damit von der Medialität des Psychischen aus und situiert sich in den modernen Vorstellungswelten seiner Zeit, die ein neues Subjektgefühl, neue Innerlichkeiten sowie neue Wahrnehmungswelten stets in Zusammenhang mit der Bilderflut, aber auch der Technik des Kinematographen sehen. Die Psychoanalyse ist dabei ein Forschungsfeld unter vielen, das etwas wahrnimmt, was wir heute mit dem Begriff *Iconic Turn* belegen; die Idee nämlich, dass unser Denken, unser Handeln, aber insbesondere auch unsere Gefühle nicht nur von Bildern beeinflusst sind, sondern teilweise funktionieren *wie* Bilder.

Zunächst aber setzt sich eine andere Spielart der psychoanalytischen Durchdringung des Kulturellen durch, die mit einem anderen von Freuds «Buben», Otto Rank, beginnt. Der knapp dreissigjährige promovierte Literaturwissenschaftler veröffentlicht 1914 den Aufsatz «Der Doppelgänger», eine motivhistorische Untersuchung quer durch die Literatur des Abendlands, die aber einen Film, Stellan Ryes DER STUDENT VON PRAG (Deutschland 1913), zum Ausgangspunkt der Überlegungen nimmt: «Die Psychoanalyse, die auf Grund ihrer Methodik gewohnt ist, jeweils von der aktuellen psychischen Oberfläche ausgehend, tiefer liegendes und bedeutsames seelisches Erleben aufzudecken», schreibt Rank, «hat am wenigsten Anlass, einen zufälligen und banalen Ausgangspunkt zur Aufrollung weiterreichender psychologischer Probleme zu scheuen. Es soll uns also nicht weiter stören, wenn wir die Entwicklungs- und Bedeutungsgeschichte einer altüberlieferten Volksvorstellung […] von einem ‹romantischen Drama› zurückverfolgen, welches vor kurzem die Runde durch unsere Kinotheater gemacht hat.»

Rank stösst mit seinem Ansatz – nicht Patienten zu analysieren, sondern die unbewussten Bilder und Erzählungen, die Sprache und die Mythen der Gesellschaft auf die Couch zu legen – eine Entwicklung an, die bis heute kein Ende gefunden hat: die psychoanalytische Filmlektüre. Bis in die Gegenwart gibt es zwischen Berlin und Bern, zwischen Zürich und Wien zahlreiche Film- und Vortragsreihen, die davon ausgehen, dass sich Filme psychoanalytisch "lesen" lassen, nicht zuletzt deshalb, weil Film einem anderen Gegenstand der Psychoanalyse, dem Traum, so ähnelt. Dabei besteht aber immer die Gefahr, den Film quasi nur noch als Steinbruch, die Psychoanalyse hingegen als Raster und Werkzeug zu benutzen, mit deren Hilfe sich die in der psychoanalytischen Fachliteratur beschriebenen Szenarien und Muster auffinden lassen.

Einer der wenigen Psychoanalytiker, der das Kino tatsächlich als Erkenntnisinstrument nutzte, war der Italiener Cesare Musatti. 1897 als «Zwilling» von Kino und Psychoanalyse geboren (wie er selbst gern formulierte), betonte Musatti, dass für das Unbewusste die Trennung von Phantasie und Realität keinen Wert hat und es sich deshalb Tagesreste genauso zueigen machen kann wie Filmreste. Ins Kino zu gehen hiess für Musatti auch, sich auf ein Verfahren einzulassen, in dem eine Erinnerungsarbeit geleistet wird, die dann wiederum der Analyse zugute kommen kann: Indem der Analysand sich mit dem Film auseinandersetzt, kommt auch ein selbstreflexiver Prozess in Gang – Symptome können aktualisiert werden, Traumata werden angesprochen, alltägliche Handlungen können emotional aufgeladen werden. Dadurch, so Musatti, werden letztlich Gefühl und Aufklärung einander vermittelt, der Film schafft eine distante Emotionalisierung, die nah genug geht, um uns zu bewegen, aber fern genug bleibt, damit wir darüber sprechen können. Musattis Kinozuschauer ist ein Analytiker und sein Analytiker ein Kinozuschauer.

Dass Musatti das Kino als Mittel zur Erkenntnis ernst nimmt, eröffnet einen ganz anderen Zugang zur Beziehung Kino / Psychoanalyse, einen nämlich, der auf eine Hierarchie zwischen beiden Kulturtechniken oder Diskursen verzichtet. Musatti – und hier ist sein Ansatz so einzigartig, dass er erst von der Kinophilosophie wieder aufgenommen wird – versucht nicht, das Kino mit der Psychoanalyse zu denken, sondern die Psychoanalyse mit dem Kino.

Psychoanalyse im Kino

Mit und nach Musatti kann man deshalb auch darüber nachdenken, wie die Psychoanalyse vom Kino interpretiert wurde, ohne dass eine solche Untersuchung auf eine blosse Motivgeschichte hinausläuft. Es lässt sich vielmehr fragen, was das Kino von der Psychoanalyse weiss. Der Historiker Georg Schmid betont, dass «der Film ganz wesentlich dazu beigetragen [hat], dass in den deutschsprachigen Ländern über Psychoanalyse überhaupt etwas wissbar ist». Das heisst, wenn wir über Psychoanalyse sprechen, rufen wir relativ schnell die Bilder von GEHEIMNISSE EINER

1 SPELLBOUND, *Regie: Alfred Hitchcock*; 2 SUDDENLY, LAST SUMMER, *Regie: Joseph L. Mankiewicz*; 3 DECONSTRUCTING HARRY, *Regie: Woody Allen*; 4 GEHEIMNISSE EINER SEELE, *Regie: G. W. Pabst*; 5 CINEMA PARADISO, *Regie: Giuseppe Tornatore*; 6 ORPHÉE, *Regie: Jean Cocteau*; 7 FREUD, *Regie: John Huston*; 8 CAREFREE, *Regie: Mark Sandrich*; 9 DER STUDENT VON PRAG, *Regie: Stellan Rye*; 10 PLAY IT AGAIN, SAM, *Regie: Woody Allen*

1 SPELLBOUND, *Regie: Alfred Hitchcock*; 2 A DANGEROUS METHOD, *Regie: David Cronenberg*; 3 MANHATTAN, *Regie: Woody Allen*; 4 PLAY IT AGAIN, SAM, *Regie: Woody Allen*; 5 GEHEIMNISSE EINER SEELE, *Regie: G. W. Pabst*; 6 SUDDENLY, LAST SUMMER, *Regie: Joseph L. Mankiewicz*; 7 CAREFREE, *Regie: Mark Sandrich*; 8 FREUD, *Regie: John Huston*; 9 ORPHÉE, *Regie: Jean Cocteau*

1 2 3 4 1

SEELE, von SPELLBOUND (Alfred Hitchcock, USA 1946) oder vielleicht auch DECONSTRUCTING HARRY (Woody Allen, USA 1997) ab. Das hat einerseits mit der prekären Geschichte der Psychoanalyse in Mitteleuropa zu tun – ihrer fast flächendeckenden Auslöschung durch den deutschen Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1945 –, andererseits mit ihrer US-amerikanischen Aufnahme in die Popkultur. Spätestens mit Aufkommen des Tonfilms in den dreissiger Jahren bevölkerten Psychiater und Psychoanalytiker nachhaltig die Leinwände; in den vierziger Jahren folgt eine regelrechte Blütezeit der *shrinks* und «Obermacher» (wie etwa Joseph L. Mankiewicz seinen Analytiker Ernst Simmel bezeichnete).

Ein wenig bekanntes Highlight etwa ist CAREFREE (Mark Sandrich, USA 1938). Angesiedelt in der Welt der Moderne und der Massenkultur, zeigt der Film das New Yorker Grossstadtleben mit hektischen Radiostationen, berufstätigen Frauen und hellen Analyse-Praxen. Zusätzlich wird ganz häretisch die Liebe zwischen Analytiker (Fred Astaire) und Analysandin (Ginger Rogers) propagiert, die Analyse geht entsprechend über in leichtfüssige Tanzpartien. Insofern macht sich das Kino nicht nur die Auffassung der Psychoanalyse hinsichtlich der Übertragung zu eigen, es verhandelt ebenso die – in der Psychoanalyse eher tabuisierte – Gegenübertragung. Davon kann sich auch Dr. Flagg erst in zäher, selbstreflexiver Auseinandersetzung mit seinem Unbewussten Rechenschaft ablegen, die in kinematographischer Logik als Spiegelsequenzen inszeniert werden. CAREFREE erlaubt sich ganz selbstverständlich erhebliche Freiheiten mit der Psychoanalyse, und genau darin liegt seine Stärke: Weil er uns mit seinen Protagonisten auf eine emotionale Achterbahnfahrt mitnimmt, weil er uns lustvoll an spektakulären Einlagen teilhaben lässt und die (Selbst-)Aufklärung auch als emotionalen, unterhaltenden Prozess begreift.

Viele Psychoanalyse-Verfilmungen dagegen sind unendlich langweilig, just weil sie den psychoanalytischen Prozess "richtig" darstellen wollen. Man denke an John Hustons FREUD (USA 1960), der – anstatt Gedanken, Gefühle, Erinnerungen oder Träume zu bebildern – stets auf der Gesichtsoberfläche seiner Protagonisten klebt; das sind Einstellungen, die nicht einmal Montgomery Clift in der Rolle der Titelfigur bewältigen kann. Ähnlich der just in den Kinos anlaufende A DANGEROUS METHOD von David Cronenberg, in dem Keira Knightley in Verkörperung der Hysterikerin Sabina Spielrein «derart ihre Zähne fletscht und ihr Kinn vorspringen lässt, dass der Film in 3D hätte produziert werden sollen» – wie der «Guardian» spöttisch schrieb. Inneres zu veräusserlichen, dieses Projekt kann kein Psychoanalyse-Film seinen Schauspielern überlassen (egal ob sie Analytiker oder Analysandinnen spielen); er muss es selbst als ästhetisches Konzept vertreten und die Aufklärung ernst nehmen.

Ein so gelungenes wie prägnantes Beispiel ist – um beim Schauspieler Montgomery Clift zu bleiben – SUDDENLY, LAST SUMMER (Joseph L. Mankiewicz, USA 1959), der auf einem Theaterstück von Tennessee Williams basiert. Hier bittet die alte Mrs. Venable (Katharine Hepburn) den jungen Neurochirurgen und Psychotherapeuten Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift), ihrer Nichte Catherine (Elizabeth Taylor) gewisse Erinnerungen an Sebastian, Mrs. Venables Sohn, aus dem Hirn zu schneiden. Sich eindeutig auf der Seite der Aufklärung verortend, wird der Arzt die junge Frau nicht einer Lobotomie unterziehen, sondern zur Erzählung einer tabuisierten, verdrängten Geschichte bewegen. In ihren Erinnerungen wird deutlich, dass Sebastian homosexuell war, dass er seine Cousine als Lockvogel für junge Männer missbrauchte und schliesslich in einem kleinen spanischen Dorf von einer jugendlichen Meute brutal gesteinigt wurde. Beide Elemente, der Homosexuelle und seine Verfolgung, werden im Film als Tabu betrachtet, doch während sich die rohe Gewalt schliesslich in der visuellen *talking cure* Bahn bricht, bleibt der Homosexuelle eine zerstückelte Projektion auf dem Gesicht einer verletzten Frau. Beide aber, der fragmentierte Männerkörper und der versehrte Frauenkörper lassen sich als Wiederkehr eines Verdrängten, als Symptom also lesen. Dazu trägt durchaus auch der Schauspieler Clift bei, der einerseits den aufklärenden Arzt spielt, andererseits aber zusätzlich das Bild des Opfers, das Bild des Homosexuellen bestimmt, weil er von Mrs. Venable (und auch von der Kamera) als Sebastian "identifiziert" wird. SUDDENLY, LAST SUMMER plädiert mit diesen Doppelbelichtungen und seiner Doppelbödigkeit für einen Zugang zu einer Geschichte, für die Aufhebung der Verdrängung, und leistet sie als ästhetische – das heisst im ursprünglichen Wortsinn wahrnehmende – Aufklärung.

Gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts tut sich auch das Mainstream-Kino mit seinem Interesse an der Psychoanalyse schwer, das zeigt beispielsweise FINAL ANALYSIS (Phil Joanou, USA 1992), der eine ausserordentlich komplexe Geschichte um zwei Frauen, die Schwestern Diana (Uma Thurman) und Heather (Kim Basinger), sowie den Psychoanalytiker Dr. Isaac Barr (Richard Gere) erzählt. Durch eine schier unendliche Reihe von Maskeraden lässt sich der «Mann für gewisse Stunden» verführen und zu einem Werkzeug degradieren; letztlich wird er in seiner Funktion als forensischer Gutachter bescheinigen, dass Heather unzurechnungsfähig war, als sie ihren Mann erschlug. Hier steht nicht nur der Psychoanalytiker, sondern die Psychoanalyse selbst vor Gericht, und sie verliert gegen ein anderes Modell der Wahrheitsfindung: den juristischen Prozess. Insofern verwehrt der Film uns, seinem Publikum, genauso den Weg in die Selbstreflexion wie seinen Protagonisten – wenn ich mich (wie Diana) als Analysandin maskiere, wenn ich mich (wie Dr. Barr) nicht auf meine Wahrnehmung verlassen kann, wenn also die Psychoanalyse nicht ernst gemeint ist, verstellt sich der Weg zur Selbstaufklärung und zur Selbstentwicklung.

Provisorisches «Heim»

Im Kino kann man entsprechend Vieles über die Psychoanalyse erfahren, aber die Erkenntnisse über die Psychotechnik, die hier bebildert werden, wirken auch auf das Kino selbst zurück. Anstatt bloss die Analyse zu verfilmen, zeigen Filme von der Psychoanalyse (sofern man sie kulturanalytisch betrachtet), dass beide Kulturtechniken, das Kino und die Psychoanalyse, sich gar nicht unähnlich sind und im letzten Jahrhundert ein ähnliches Projekt verfolgten: Beide veröffentlichen Individuen mit ihren Trieben, ihren Lüsten; als Praktiken stellen sie das Irrationale, das Unvernünftige seiner Kultur aus; es werden Subjekte gezeigt, die eben nicht «Herr im eigenen Haus» (Freud) sind. Kino und Psychoanalyse nehmen im zwanzigsten Jahrhundert das Interesse der Menschen an Menschen als jenen Lebewesen auf, die sich selbst fremd sind, aber doch bereit, sich diese Entfremdung und Entortung selbstreflexiv anzuschauen. Ob man auf der Couch die Chance erhält, sich auf der Leinwand des Schweigens des Analytikers oder der Analytikerin zu erkennen, oder im Kino eine selbstreflexive Wahrnehmung zurückgewinnt – in beiden Kulturformen erscheint das Wissen weniger als abstrakte Schau denn als ein Wieder-Sehen, als ein Blick zurück, den die Ohnmächtigen, die Unterdrückten, die Trauernden und die Leidenden werfen.

Dieser kulturanalytische Blick auf Kino und Psychoanalyse entwertet weder die Psychoanalyse noch das Kino. Er zeigt vielmehr, warum wir uns auf die Couch legen und in den Kinosessel setzen, warum wir an beiden Orten zumindest ein provisorisches «Heim» finden: «Jeder von uns», so schreibt Jerome Charyn in «Movieland: Hollywood und die grosse amerikanische Traumkultur», «ist ein Einwanderer, von seiner Vergangenheit entwurzelt […]. Wir bleiben mit einer Art schreiender Leere zurück. Und in dieser Leere haben die Filme angefangen, mit ihren kleinen Schatten an der Wand, die uns getröstet und uns näher an jene Stadt der Nacht herangeführt haben, in der wir zu Hause sind.»

Veronika Rall