



---

Deutsche Gesellschaft für **Psychoanalyse,**  
**Psychotherapie,**  
**Psychosomatik und Tiefenpsychologie e.V.**

# PSYCHO-NEWS-LETTER NR. 74

EIN KLEINER LITERATURRUNDFLUG

Im Auftrag des Vorstands der DGPT

Verfasst von  
Michael B. Buchholz

Email: [buchholz.mbb@t-online.de](mailto:buchholz.mbb@t-online.de)

Mitte Januar 2009

## DAS KINO IN DER PSYCHOANALYSE

---

Sagen wir einmal, dass die Psychoanalyse keine einfache Umwelt hat. Sagen wir einmal, dass ihr eine Menge Konkurrenten erwachsen sind. Sagen wir einmal, dass sie selbst manches verspielt hat und sagen wir ruhig, dass ihr einst hervorragender Platz an den Universitäten war. Und sagen wir auch, dass die Psychoanalyse derzeit einen *Wandel durch Diffusion* erlebt, von dem noch keiner so recht weiß, ob er und in welcher Weise ihr zukünftig bekömmlich ist. Ein Wandel durch Diffusion – da geht etwas durch einen hindurch. Da haben die anderen manche Torheiten gemacht, z.B. die Qualität einer psychotherapeutischen Praxis danach zu beurteilen gemeint, wie die Stühle aufgestellt sind und ob schön helles Licht scheint – und schon macht man das mit. Oder die Qualität wurde daran gemessen, ob die Therapeutin als „zugewandt, aufmerksam, freundlich“ in Fragebögen von ihren Patienten benotet wurde – und schon verwandeln sich auch Psychoanalytiker in Wesen mit diesen Qualitäten. Niemand behauptet, dass diese Qualitäten schaden. Aber der *Wandel durch Diffusion* macht sich eben daran bemerkbar, dass man plötzlich fast schon glaubt, das wär's schon. Oder: Therapeuten anderer Schulen können in Podiumsdiskussionen oder in Lehrbüchern oft so viel besser sagen, was sie in einem gegebenen Fall „machen“, wie sie „intervenieren“ würden – und schon glaubt man, die Substanz der Psychotherapie bestünde aus *Interventionen*. Und daraus, dass man etwas „macht“.

Dabei ist das, was einer sagt, doch immer basiert in dem, was einer zu sehen vermag. Psychoanalyse ist, wie **Herbert Stein** schon vor Jahren beschrieb, deshalb viel mehr Wahrnehmungs- als Deutungskunst. Deuten kann man nur, was man *sieht* – mit dem inneren Sinn, wie **Immanuel Kant** das genannt hat. Oder mit dem Herzen, wie es dann in der romantischen Literatur genannt wurde. Einen *Zusammenhang* etwa zwischen der einen und der anderen Situation oder besser: *Szene*, kann man nicht binokular-visuell sehen. In der materialen Welt existiert kein *Zusammenhang*, sowenig wie dort ein *Unterschied* existiert. Dennoch kann man Zusammenhänge und Unterschiede *sehen*. Ein *Zusammenhang* und ein *Unterschied* – das sind Kategorien, nicht: der Welt, sondern des Denkens über die Welt. Der *Unterschied* zwischen den beiden Polen eines Magneten ist nicht zu ergründen, indem man den einen Pol aus dem Magneten herausnähme und den anderen drin ließe. Der Unterschied zwischen dem Tisch und dem Stuhl besteht nicht *im* Tisch und auch nicht *im* Stuhl. Sondern darin, dass einer den Unterschied *sieht*. Für eine Ameise besteht *dieser* Unterschied wahrscheinlich nicht. Das gleiche gilt für den *Zusammenhang*. Den Zusammenhang zwischen dem genoppten Schnuller im Mund und einem Bild dieses Schnullers können schon Säuglinge sehr früh erkennen. Ein Regenwurm, der über beides kröche, würde den Zusammenhang nicht sehen. Säuglinge aber sind mit dem ausgestattet, was **Daniel Stern** die transmodale Wahrnehmungsfähigkeit genannt hatte: sie sehen eine *Gestalt*, die beim Schmatzen am Schnuller und beim Ansehen von dessen Bild gleich ist. Alle diese Kategorien – Unterschied, Zusammenhang, Gestalt – sind nicht materiale Momente; sie müssen *gesehen* werden.

Die hier gemeinte Art von *Sehen* könnte selbst ein Blinder vollziehen. Und es ist die gleiche Art von Sehen, von der wir sprechen, wenn wir sagen, dass wir uns ein Bild von jemandem machen; Bilder dieser Art könnte man nicht herumreichen wie Urlaubsphotos. Dennoch kommt ihnen eine mächtige Wirklichkeit zu.

Damit man nicht denkt, hier handele es sich um willkürliche, um konstruktivistische Hirngespinnste, will ich einen Nebengedanken einflechten. Das Buch von **David McNeill** über „Gesture and Thought“ (2007) beschreibt den engen Zusammenhang zwischen innerer Vorstellungswelt und sprachlicher Mitteilung als eine „imagery-language dialectic“. Dieser Autor, exzellenter Erforscher von Gesten, sieht einen höchst engen Zusammenhang zwischen dem, was einer sagt und dem, was einer gestisch mitteilt. So eng sei dieser Zusammenhang, dass man nicht sagen könne, erst sei das Non-Verbale der Geste (oder des Körpers) und dann folge das Sprachliche der Worte. Nein, das Vorstellungsbild und dessen sprechende Artikulation gehören integral zusammen – nur schwere seelische Störungen teilen sich dadurch mit, dass einer mit Worten etwas sagt, zu dem seine Gesten nicht passen. Das Integral der „imagery-language dialectic“ zerfällt hier, die Geste artikuliert dann einen anderen Gedanken, der eben unbewusst gemacht wurde und sich dennoch zeigt. Aber gerade deshalb muß man von der grundsätzlichen integralen Einheit von Geste und Sprechen ausgehen.

Diese zeigt sich nicht nur an der Gestikulation von Sprechern bei Radiohörspielen oder bei Handy-Telefonaten, sondern weit prägnanter noch daran, dass selbst Menschen, die von Geburt an blind sind, gestikulieren; selbst dann, wenn sie sich mit einem anderen unterhalten, der ebenfalls von Geburt an blind ist! Und in den Details zeigt McNeill, wie Gesten als kontext- und kulturspezifische Mittel genutzt werden, um innere Vorstellungswelten mitteilen zu können. Ein einfaches Beispiel: Für uns alle liegt Zukunft immer *vor* uns, die Vergangenheit *hinter* uns. Entsprechend sehen unsere Gesten aus. Aber es gibt ein Andenkulturvolk, die Aymara, für die ist es umgekehrt. Sprechen sie von „morgen“, weisen sie nach hinten – und das tun dort auch die Blinden! Deshalb formuliert McNeill (S. 54):

„A gesture is a bridge from one's social interaction to one's individual cognition - it depends on the presence (real or imagined) of a social other and yet is a dynamic element in the individual's cognition.“

Alle die, die dem Körper so gerne einen Vorrang – und nicht nur eine Gleichberechtigung – einräumen wollen, können von einem solchen Beispiel ins Schleudern gebracht werden. Denn die körperliche Dimension des Gestischen erweist sich selbst hier als kulturell präformiert, auch wenn nicht ganz klar ist, wie das eigentlich geschieht.

Interaktion und Kognition stehen jedenfalls in einem ziemlich dichten Verhältnis zueinander; wie durch (therapeutische) Interaktion letztlich Kognition (des Patienten) beeinflusst wird, ist die Kernfrage der Psychotherapie jeder Art – wenn ich das mal in dieser Terminologie ausdrücken darf. (Haben Verhaltenstherapeuten, nebenbei gefragt, eine Theorie für den einen Teil dieses Zusammenhangs, nämlich das Sprechen?)

Mein Nebengedanke über „Gesture and Thought“ sollte plausibel machen, wie Vorstellungen des Einen wahrgenommen werden können vom Anderen. Wer freilich nur die Geste wahrnimmt (und vielleicht deren Häufigkeit zählt oder bloß plakativ die Synchronisation mit Gesten von anderen präsentiert), der hätte wieder nur mit dem visuellen Sinn gesehen. Und würde sich verhalten wie ein Kleinkind, das weiter auf den Finger starrt, wenn die Mutter etwas zeigen möchte; er hätte nicht verstanden, dass sichtbares *Verhalten* nur Grundlage für die Mitteilung von unsichtbaren, nämlich zu *erschließenden* Intentionen ist. Sichtbares verweist in der Entwicklung von Kleinkindern schon immer auf Unsichtbares und wer diesen Schritt nicht vollziehen kann, bleibt in seiner Entwicklung schwer gehemmt. Das ist ein Schritt, den Kinder im Alter von etwa 9 Monaten machen und dann verfeinern wir alle diese Kunst des Erschließens von unsichtbaren Absichten aus sichtbarem Verhalten enorm. Psychoanalyse ist eine Form der Erweiterung dieser Verfeinerung auf die Dimension der unbewussten Absichten; Meditation ist vielleicht eine andere Form. Psychoanalyse gehört zu den jahrtausendealten spezialisierten Kulturtechniken der Sensibilisierung des Sehens mit dem inneren Sinn.

Wer auf der Suche danach ist, was Psychoanalyse ausmacht (um sich gegen den Wandel durch Diffusion behaupten zu können), der kann dies andere Sehen, welches die deutsche Sprache doch als *Wahr-Nehmen* genau auszeichnet, als Bestandteil psychoanalytischer Wahrnehmungskunst auffassen – und muss dabei unbedingt die Bereitschaft mitbringen, dass Unsicherheitstoleranz dazu gehört. Was man so *sieht*, also *wahr-nimmt*, kann man nie mit Sicherheit behaupten und sollte es auch nicht. Aber es deswegen nicht sehen zu wollen, wäre ein Verlust an menschlicher Dimension, dessen Preis nicht in Punktwerten beziffert werden kann. Ein solcher Verlust würde die Psychoanalyse um ihr Ganzes bringen, ohne Frage.

Was also geschieht, wenn man jenes andere Sehen, welches das visuelle Sehen lediglich als Grundlage nutzt, nun sichtbar zu machen versucht? Das soll hier anhand von neuen Büchern über Film und Psychoanalyse gefragt werden.

#### ERSTER GANG INS KINO

Versuche, das Seelische sichtbar zu machen, setzten schon zu **Freuds** Lebzeiten ein. Die frühe Freud-Schülerin **Hilda Doolittle**, die uns einen autobiographischen Bericht über ihre Analyse bei Freud hinterlassen hat (Ullstein-Verlag), war die Geliebte von **Ezra Pound**, einem Poeten, der später mit dem Faschismus sympathisierte. Sie wollte, was mit dem Thema des Sehens des Unsichtbaren zusammenhängt, den Tod durch Kunst überwinden. Nicht durch Darstellung von Kunst, sondern durch Selbstverwandlung, indem sie Künstlerin wurde. Freud hat ihr wohl gezeigt, woher der Quell ihrer Inspirationen kam, so darf man vermuten. Und er hat ihr gewiss beigebracht, neurotische Wurzeln des Künstlertums zu kennen, bringe das Kreative gewiss nicht zum Erliegen; im Ge-

genteil! Einsicht setzt Kreativität frei. Hilda Doolittle lernte auch **Lord Dowding** kennen, der als Chief Marshal der britischen Luftwaffe 1940 mit verhinderte, dass die deutsche Luftwaffe England hätte erobern können. Er war seinerseits von spiritistischen Neigungen ziemlich besessen, wollte auf seine Weise das Unsichtbare sehen. Hilda lernte Bryher kennen; das war das Pseudonym einer Schriftstellerin namens **Annie Winnifred Ellerman**, in die sich Hilda verliebte. Bryher war mit einem Geliebten von Hilda, **Kenneth MacPherson**, verheiratet, während Hilda mit **Richard Aldington** die Ehe geschlossen hatte. Ihr aller gemeinsames Bindemittel war die Kunst, und das wurde in einer frühen Filmgruppe namens „Pool“ realisiert. Hilda spielte 1930 in einem

Film über die Verwirrungen der Rasse und des Geschlechts die Hauptrolle. Wie hieß dieser Film? Nun, der Titel war *Borderline*; man kann ihn heute als DVD bekommen und erfährt diese Dinge aus einem Buch von **Laura Marcus** (2007, Oxford University Press) „The Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period“, S. 365 f.) Über das Verhältnis von „Schwarz-Weiß“-Malerei und diese beliebte Metaphorik in der Beschreibung von Borderline-Patienten erfährt man den Ursprung auf S. 391:

„...“H.D. suggested that MacPherson, as director, confounded racial ‚borderlines‘: ‚He says when is white not white and when is black white and when is white black‘. In more troubling ways, it could be argued that the psychological excess of the ‘civilized’ woman becomes a ‘dark continent’ which slides into association with the ‘primitive’, the racial Other.” (S. 391)

Ein Borderliner also ist einer, der sich mit denen „jenseits der Grenze“ einläßt, eine weiße Frau mit einem Schwarzen, beispielsweise; so eine der ursprünglichen Bedeutungen, die daran erinnern, dass manches in der Psychoanalyse seinen Ursprung im Sozialen hat. Selbst die bekannte, von Freud kreierte Metapher von der Frau als „dunkler Kontinent“ hat ihr Bildfeld ja aus Afrika. So kann man also nun wissen, dass die heute so beliebte Diagnose wenigstens ihren Namen aus dem Medium des Films entlieh und was das für eine Geschichte hat, eine soziale Geschichte und eine mediale Geschichte. Das ist die eine Richtung des Verhältnisses: vom Film über die Filmkritik zur Klinik, die Laura Marcus mit einer gewaltigen Detailfülle kenntnisreich ausbreitet – ein Muß für alle psychoanalytischen Film-Enthusiasten!

Freud wandte sich aus einem gewissen Konservatismus gegenüber dem Medium des Films gegen visualisierende Veranschaulichungen seiner Theorie. In Zeiten von Power-Point wird man diese Vorbehalte nicht mehr unbedingt teilen, ohne sich selbst in eine schwer haltbare kulturkonservative Ecke zu manövrieren. Schließlich kann jeder an seinem Schreibtisch schicke Präsentationen mit Filmeinlagen relativ unaufwendig herstellen, um seine Ideen besser „überbringen“ zu können. Manche mögen die bunten Bildchen dann nicht so, aber kaum

ein Vortragender verzichtet noch auf diese doch auch eleganten Möglichkeiten.

Wer etwa die mühsame Aufgabe unternimmt, seinen Studierenden oder Weiterbildungsteilnehmern das Geschäft der ICD-Diagnose beibringen zu wollen, kann das nun anhand von Film-Analysen machen. Hier kehrt sich das Verhältnis von *Klinik* und *Film* um. Das von **Stephan Doering** und **Heidi Möller** herausgegebene Buch „Frankenstein und Belle de Jour“ (2008) erklärt klar, dass hier eine Sammlung von Filmanalysen zu didaktischen Zwecken angelegt wurde. So heißt es im Vorwort der beiden Herausgeber:

„Nicht zuletzt wollen wir auch alle Lehrenden unter Ihnen anregen, Spielfilme didaktisch zu nutzen, um Ihren Studierenden und Seminarteilnehmern ‚Live-Präsentationen‘ zu geben, wo Sie realen Patienten den Gang in den Hörsaal oder Seminarraum ersparen wollen“.

Diese Absicht ist praktisch und gut und wer sich an die Unsäglichkeiten von Patienten-vorstellungen in psychiatrischen Hörsälen erinnert, wird erleichtert sein, dass hier ein Material vorliegt, das Filme analysiert, die man sich als DVD heute überall ausleihen kann. Dazu werden am Schluss des Buches auch noch einige internetbasierte Hinweise gegeben, die nützlich dafür sind.

Insgesamt werden 30 Filme besprochen. Die Anordnung im Inhaltsverzeichnis führt jeweils die ICD-Ziffer auf. Begonnen wird mit ICD-10 F0 „Organische, einschließlich symptomatischer psychischer Störungen“, es geht weiter über F1 (Störungen durch psychotrope Substanzen), dann folgen Filme, die Schizophrenie (F2), affektive Störungen (F3), neurotische, Belastungs- und somatoforme Störungen (F4), Persönlichkeits- und Verhaltensstörungen (F6) und schließlich Entwicklungsstörungen (F8) illustrieren. Die Autoren sind angesehene Kliniker und ausgewiesen für das jeweilige Störungsbild, das sie am Filmmaterial beschreiben.

Die Autoren dieses Bandes waren eingeladen, über einen Film ihrer Wahl zu schreiben und da nimmt jeder das, was ihm oder ihr am meisten Eindruck hinterlassen hat. Und es zeigt sich, dass da Kompetenzen zusammen kommen. Nehmen wir als erstes den Text der Mitherausgeberin, Heidi Mül-

ler, über *Truman Capote*. Der Form aller Beiträge folgend wird zunächst die Filmhandlung dargestellt, dann folgt eine abwägende Einordnung in das Schema der ICD und eine Begründung dieser Einordnung. Und überraschenderweise liest man eigentlich nicht viel über den Film, sondern über Truman Capotes Leben, es wird aus Biographien und Interviews zitiert, Meinungen über ihn von prominenten Schriftstellerkollegen wie **Norman Mailer** werden wieder gegeben oder Capotes Äußerungen über **John Updike** zitiert. Reichliches Material für den, der etwas über den realen **Truman Capote** lesen und erfahren will. Dazu Schilderungen über diejenigen Teile der amerikanischen High Society, in denen Capote verkehrte, die er faszinierte und beeindruckte – bis sie begriffen, wie gefährlich er ihnen mit seiner genauen Beobachtungsgabe werden konnte, wie Möller beschreibt. Und wie konnte Capote seine Gesprächspartner faszinieren?

„Er hat ein leichtes Spiel, Kriminalität fasziniert immer. Er ist, wie er sagt, auf eine Goldmine in vielerlei Hinsicht gestoßen“ (S. 309)

schreibt Möller und macht damit klar, warum Capote sich für die Morde an einer Farmerfamilie interessierte. Crime sells, sex sells. Mit einem der beiden Mörder, Perry, baut er eine Art „Liebesbeziehung“ auf, ausbeutbar orientiert für Vermarktungs- und Selbstdarstellungszwecke. Dazu schreibt Möller:

„Die Begegnung von Perry und Truman ist eine Liebesgeschichte, er liebt den Kontakt mit dem ‚Bodensatz‘“ (ebd.)

Da macht dann plötzlich etwas „klick“ und man kapiert eine Pirouette: Truman ist fasziniert vom menschlichen „Bodensatz“ an Kriminalität, man kann dann so schön über „das Böse“ auf Partys reden und sich in Szene setzen und Bewunderung einheimsen. Aber eben diese Faszination ist auch die des Filmes über Capote, der Film macht aus der ersten eine zweite „Goldmine“. Auf der ersten Ebene Capote und Perry, auf der zweiten Ebene wir und „Capote“, den ich jetzt in Anführungszeichen setze, weil der Film gemeint ist. Und diese doppelte Pirouette wiederholt sich noch einmal im Inneren der

Motivkonstruktion, wenn wir nach dem Grund des „Bösen“ fahnden, und berührt dann die Substanz; hier geht es um die Frage, ob sich Motive für die bösen Taten finden lassen. Möller schreibt dazu:

„Würde das Motiv nicht gefunden, müssten wir uns mit der vollständigen Sinnlosigkeit einer solchen Tat abfinden. Das scheint unmöglich zu sein. Lieber konstruieren wir Motive. Zynisch betrachtet ließe sich die Beschäftigung mit den ‚Wurzeln des Bösen‘, das Hauptgenre der Kriminalitätsexperten, der Psychoanalytiker, der Forensiker, der Kriminologen und der Juristen als Abwehr von Hilflosigkeitsgefühlen deuten. Die unbewusste Berufswahlmotivation o.g. Berufsgruppen mag auch darin begründet sein, die Fantasie über das potenzielle Opfersein von uns allen durch die Profession zu bändigen. Auf diese Weise müssen wir uns nicht der Zufallsattribution des Schreckens aussetzen, sondern können wissenschaftlich fundiert dem ‚Bösen‘ begegnen. ‚Wie ist es nur möglich, dass ein völlig gesunder Mensch, eine völlig unsinnige Tat begeht?‘, bringt es ein Journalist in *Kaltblütig* auf den Punkt“. (S. 313)

Das sind weitausgreifende Überlegungen auch über unsere Profession. Man kann dann nicht mehr nur über die narzißtische Kollusion von Capote und Perry schreiben – man muß dies ganze System der Professionen dazu nehmen. Aber man kann dann auch nicht mehr umstandslos über Motive zu kriminellen Handlungen schreiben, wenn man zugleich nahegelegt bekommt, dass Motive *Konstruktionen der Betrachter* sind. Und man kann dann auch nicht mehr einen filmischen Charakter in die Schemata eines Diagnosesystems zwingen, weil weder Motivkonstruktionen noch biographische Konzepte passen, wenn man nicht das ganze System der Professionen dazu nimmt. Dann drängt sich die irritierende Frage auf, was oder wer ist hier eigentlich „gestört“? Welchen Sinn macht die Rede von einer „Störung“? Deren symptomatische Anzeichen doch im ICD aufgelistet sind und deren ICD-Beschreibungen von nicht wenigen Autoren des Bandes genau zitiert werden?

Wir stoßen hier also, angeregt durch die scharfe Beobachtung von Heidi Möller, auf eine nicht unerhebliche Irritation.

Die löst sich nicht auf, wenn wir uns anderen Beiträgen zuwenden. Ich wähle aus dem genannten Band den Beitrag von **Peter Uffelmann** und **Jochen Breit** über den Film „Und keiner weint mir nach“, der 1995/6 unter der Regie von **Joseph Vilsmaier** in die Kinos kam. In dessen Zentrum sehen wir zu Beginn der dreißiger Jahre den arbeitslosen Leo, der mit der Liebe nicht zu recht kommt und sich am Ende das Leben nimmt. Er wird als eine schwere depressive Episode eingeordnet. Die beiden Autoren, die uns den Film vorstellen, machen einige Bemerkungen über ihre Methode:

„Einen verstehenden Zugang zu einer Filmfigur zu finden, stößt aufgrund der fehlenden biographischen Anamnesedaten, des persönlichen Kontaktes, vor allem aufgrund des fehlenden Übertragungs- und Gegenübertragungsgeschehens in der realen Begegnung an eine natürliche Grenze“ (S. 120)

Da möchte ich innehalten, denn Heidi Möller hatte ja eben eine ziemlich raffinierte Art von Gegenübertragungsanalyse vorgeführt, die allerdings weniger das individuelle Erleben als vielmehr die Beteiligung ganzer Professionen in den Blick nahm. Warum man beim Betrachten eines Films keine Gegenübertragungsgefühle haben sollte, erschließt sich mir nicht. Wir können dann nur überhaupt nicht treffsicher entscheiden, ob es sich um Übertragungen oder *Gegenübertragungen* handelt und diese Schwierigkeit macht deutlich, dass hier andere Register fällig wären. Die beiden Autoren jedenfalls gehen rasch vom Film weg und zur Romanvorlage von **Siggi Sommer** über, vielleicht auch deshalb, weil sie festlegen:

“Wir verzichten auf die Analyse filmischer Stilmittel oder gar Interpretationen anhand ästhetischer Kategorien” (S. 120)

Eine solche Entscheidung hat – wie alle Entscheidungen – Folgen. Eine hier bedeutsame ist, dass die Film- bzw. Romanfigur wie eine Person des realen Lebens behandelt wird. Dafür ein Beispiel.

Über den Protagonisten Leo erfährt der Filmbetrachter etwas in einer Rückblende.

„Eine erste Andeutung hinsichtlich Leos Problemen erfahren wir nach einem Zeitsprung in die Abschlussfeier von seinem Lehrer: ‚Um dich Bub hab ich fast ein we-

#### Apropos ICD...

Dass man ICD kritisieren kann, ist keine so ganz neue Idee. Deswegen wurde ja auch OPD erfunden, als Alternative. Aber man kann ICD sehr unterschiedlich kritisieren (siehe auch PNL-69).

Auf eine höchst kenntnisreiche Weise tut das **Charlotte Jurk** in ihrem 2008 erschienenen Buch „Der niedergeschlagene Mensch. Depression – Geschichte und gesellschaftliche Bedeutung einer Diagnose“ (Verlag „Westfälisches Dampfboot“). Da stehen so viele wohlinformierte Sachen drin, dass man aus dem Staunen nicht raus kommt. Nicht nur die Geschichte mit **Kraepelins** „Endogenität“, sondern wie ICD erfunden wurde: 1893 nämlich durch das Internationale Institut für Statistik zur Klassifikation von Todesursachen. Damals hieß die Abkürzung vollständig „International Classification of Diseases, Injuries and Causes of Death“ (S. 112) Erst mit ICD-6 aus dem Jahre 1948 kamen überhaupt psychiatrische Diagnosen dazu! Seitdem nehmen diese Diagnosen zu, betrieben von der WHO mit einem pharmakologischen Interesse an der „Vereinheitlichung“ der Diagnosen mit der Folge einer Dominanz biologischer Erklärungsmuster und der Behauptung, dass nahezu ein Viertel aller (!!) Menschen behandlungsbedürftig seien.

Die Verkaufszahlen von Psychopharmaka wachsen ...

nig Angst, so viele Gaben, so viele Talente, so viel Gefühl. Lass dich davon nicht in die Irre führen! Und seine Freunde tadeln seinen Eigensinn, wenn er sich absondert.“ (S. 118)

Dies alles wird nun so aufgefasst wie in einer Anamnese; man erfährt: schon der Lehrer hat da etwas gesehen. Dass das aber in einem Zeitsprung, in einer Rückblende vorgeführt wird, ist den Autoren kein analytisches Wort wert. Im Roman nennt man das „Leserführung“; der Leser soll ein ganz bestimmtes Verständnis der Dinge erwerben. **Peter von Matt** hatte von der „Opus-Phantasie“ gesprochen, die sich im Leser einstellen soll. Das ist hier ganz klar: der Leser bzw. Filmzuschauer soll biographische Kontinuität erkennen und das ist fast immer der Sinn von Rückblenden. Das hat aber für

das Vorhaben der Diagnose einer „Störung“ nicht geringe Folgen: denn wer jetzt die Bemerkung des Lehrers gleichsam wie eine Fremdanamnese auffasst und darin die Diagnose der Identitätskrise bestätigt sieht, würde ja nur das noch einmal wiederholen, was der Film ihm vorgesagt hat. Das wäre dann aber nicht *Analyse* des Films, sondern einfach eine Art *Übersetzung* in die ICD-Kategorien. Diese Kategorien würden nur *wiederholen*, was der Film mit anderen Mitteln ebenfalls sagt. Nur – meistens weit interessanter! Denn der Film hat ja die Möglichkeit zu erzählen, vorwärts und rückwärts in der Zeit und kann Affekte manipulieren und Dramatiken einbauen; das ICD-Schema kann nichts als dies alles auf eine und nur eine Kategorie hin engführen und dabei ist nicht erkennbar, worin der Gewinn liegen könnte. Im Gegenteil, man spürt über die Maßen den Verlust – an persönlicher Information, an Anschauung, an Ästhetik, an Erzählbarkeit.

Dieser Verlust an Reichhaltigkeit ist Folge dessen, dass eine komplette Geschichte auf eine einzige Ziffer hin eingefroren wird; aber dieser Verlust hat erhebliche Folgen, die sich in massiven und fragwürdigen Wertungen verbergen. Der Film „Wahnsinnig verliebt“ erzählt die Geschichte der jungen Angelique, die sich in die Illusion hüllt, Loic, ein verheirateter Mann, sei in sie verliebt. Sie deutet alle seine Korrekturen als Bestätigungen um und bringt den Mann schließlich in eine ziemlich komplizierte Lage vor Polizei und Justiz, aus der ihn nur eine massive Lüge seiner Frau Michelle heraus rettet, durch die wiederum Angelique in schwere Bedrängnis gerät, mit Elektroschocks behandelt wird usw. Über das verheiratete Paar Michele und Loic urteilen die Autoren **Christiane Eichenberg, Gottfried Fischer und Bernhard Wutka** nun in einer erstaunlichen Weise (S. 108):

„Beide sind konfliktfähig und kommunikationsfähig, was ihnen ermöglicht, ein beständiges Verhältnis trotz emotionaler Belastungen aufrecht zu erhalten. Auch in Zerwürfnissituationen sind sie bereit, für einander mit Risikobereitschaft einzustehen (so gibt z.B. Michelle für Loic ein falsches Alibi, was für sie als Anwältin besonders prekär ist). Sie führen insofern also eine rei-

fe und stabile an der realistischen Verbindung von Affekt und Vernunft orientierte Beziehung, in der wechselseitige Schwächen akzeptiert werden. Die Beziehung hat eine Geschichte und ist nicht die Wiederholung eines Beziehungstereotyps“

Lassen wir mal die kleinen stilistischen Ungenauigkeiten beiseite (man kann ja Schwächen eigentlich nur wechselseitig akzeptieren, „wechselseitige Schwächen“ gibt es wohl nicht). Aber die Wertungskriterien sind so fragwürdig, dass man sich doch etwas irritiert an den Kopf fasst. So, wie die Geschichte erzählt wird, handelt es sich um ein beinahe kriminelles Manöver, das die Anwältin für ihren Mann ausführt, und sie hätte im realen Leben wohl nur Glück damit, wenn's nicht auffliegt. Und das alles bekommt dann die Ehrentitel von „reif und stabil“, das heißt dann „realistische Verbindung von Affekt und Vernunft“??? Hier kann man nur die Validität eines Instruments wie ICD verwerfen, wenn man nicht die Urteilsfähigkeit der Autoren in Zweifel ziehen möchte.

Die Autoren schreiben über diesen Film eine Seite zuvor, er sei ein „sehr simpler, didaktischer Film“, der sich gerade deshalb für eine lehrbuchartige Darstellung eigne. Aber sie finden auch im Film wenig bis nichts über die Lebensgeschichte der Figur, die sie mit einer ICD-Störung belegen und auch nichts über das Paar, das sie so ausnehmend positiv werten. Weil das so ist, beziehen sie sich einfach auf frühere, eigene Arbeiten über Untersozialisation und Trauma, und das sieht dann folgendermaßen aus, wobei sie über die Kindheit von Angelique nichts wissen können, sondern sich auf die hypothetische Kindheitsrekonstruktion einer anderen Autorin (**Benigna Gerisch**) beziehen, die ebenfalls nichts Biographisches wissen kann. Die Autoren schreiben (S. 108):

„Das verlassene und willkürlich behandelte Kind entwickelt die kompensatorische Fantasie von einem allmächtigen Retter, den der Arzt Loic verkörpern soll. Solange der Kontakt mit ihm weitläufig bleibt, kann das Wunschbild aufrechterhalten werden. Je enger er jedoch wird – Nachbarschaft, Schwangerschaft der Frau – desto mehr Löcher bekommt das Bild von ihm. Umso deutlicher schaut die traumatische Realität der Kindheit aus dem idealen Bild heraus“.

Aber, wohlgemerkt, von dieser traumatischen Kindheit gibt es kein filmisches und auch kein sonstiges tatsächliches Wissen (etwa aus Romanvorlagen o.ä.), sondern nur die Vermutung der Autoren, die von Störungsbildern auf ätiologische Ursachen schließen, was ein böser Fehler wäre und im Fall der Trauma-Ätiologie nur die Eier fände, die man selbst vorher versteckt hat. Und so beschließen sie ihren Beitrag:

„Gerischs Vorschlag, aus den Szenen des Films die Lebensgeschichte von Angélique zu erschließen, liegt nahe und entspricht der alltäglichen klinischen Erfahrung. So oder ähnlich könnte sie gewesen sein.“ (S. 109)

Dieses „so oder ähnlich“, dieses „könnte gewesen sein“, diese Berufung auf „alltägliche klinische Erfahrung“ ist hier ganz verhängnisvoll. Denn wer so schreibt, müsste, und das war Freuds Forderung immer, irgendein Belegstückchen aus der Historie beibringen. Solange das fehlt, ist jede Interpretation vollkommen beliebig. Und, was am schwersten wiegt: **e s g ä b e d a n n k e i n e n W e g m e h r , d i e „ I n t e r p r e t a t i o n “ v o n e i n e r s c h w e r e n V o r u r t e i l s b i l d u n g z u u n t e r s c h e i d e n .** So verstandene „klinische Erfahrung“ würde immer sehen, was sie sieht und nie, was sie nicht sieht. Sie würde sich immer bestätigt sehen und müsste andere, die anderes und anders sehen, schnell angreifen – was ein Beleg für das Verhaftetsein in Vorurteilen wäre, die sich durch Zitiertartikel dann stabilisieren würden und Scheinbestätigungen schüfen.

Diese sog. „klinische Erfahrung“ würde weiter aus Symptomen rückwärts eine Geschichte zusammenbasteln und aus dieser zusammengebastelten Geschichte dann vorwärts eine „Erklärung“ fingieren und dies in suggestivem Tonfall vortragen. Die Sache sähe dann zwar rund aus, wäre es aber in keiner Weise! Tatsächlich hätten wir nur eine weitere Pirouette zirkulärer Beweisführung vor uns, wie sie von Möller richtig kritisiert wurde. Hier wird alles konstruierte Beliebigkeit, nicht nur Motive, sondern die gesamte Biographie, die traumatische Kindheit und damit die Erklärung der Symptome.

ICD will erklärtermaßen theoriefrei verfahren und so einheitliche Zuordnungen ermöglichen. Diese Absicht ist oft genug belacht worden, zu Recht. Aber ein Problem wird in dieser Analyse eines Films mehr als sichtbar: die Einordnung selbst kann gar nicht auf Zeichen der Störung allein basieren, diese müssen (massiv) *gewertet* und wiederum ätiologisch, also biographisch *verstanden* werden. In der Psychopathologie habe ich noch gelernt, dass der Rückgriff auf Biographie ein Erklärungsversuch ist; Erklärungsversuche aber sind nie „theoriefrei“. Und so würde verdeckt, dass die rein symptomatische Einordnung von Störungen hier im Grunde scheitert und dass die Autoren deshalb sich gezwungen sehen, eine Geschichte fingieren zu müssen, die der Film gerade *nicht* preisgibt. Die Autoren müssen dann einen „Blick in menschliche Abgründe“ vorführen, während zugleich unsichtbar gemacht würde, dass sie gar nichts *sehen!* Sie denken sich nur, wie es „gewesen sein könnte“. So oder ähnlich – oder eben auch ganz anders.

Wenn „Das Schweigen der Lämmer“ von **Udo Rauchfleisch** analysiert wird, wird man neugierig und schlägt gerne das entsprechende Kapitel auf. Die Handlung ist so bekannt, dass ich sie hier nicht wiedergebe. Hannibal Lecter, der frühere Psychiater, wird als Psychopath (S. 263) beschrieben, der über eine „ungeheure Aggressivität“ verfüge, „keine Skrupel“ kennt, „rücksichtslos“ sich über alle „Normen“ hinwegsetze und dem es „an Empathie für seine Mitmenschen“ fehle (S. 263). Hier stolpere ich und erinnere mich, wie einführend Hannibal schon in seinen ersten Begegnungen mit der FBI-Agentin Jodie Foster ist, wie er ihr Geheimnisse entlockt, die sie nicht einmal selbst ahnte, wie er der Mutter des entführten Mädchens auf einem Flughafen Dinge auf den Kopf zusagt, die „sehr unhöflich“ sind, sehr verletzend, weil sie zutreffen! Keine Empathie? Nein, ganz im Gegenteil! Vielleicht keine warme, sondern eine kaltfunktionale Empathie, aber doch immerhin: Empathie. Und zwar von einem präzisen, einem erschreckenden Ausmaß. Hier übersteuert die Kategorie das Sehen. Und auf dies Problem stößt Rauchfleisch auch, wenn

er im Film keine Ätiologie findet und auf der Suche nach Biographischem auch auf die Romanvorlage zurückgreift. Dort wird beschrieben, wie Hannibal Lecter miterlebt haben soll, wie SS-Offiziere in einem Hungerwinter seine Schwester verspeist haben – und Rauchfleisch kommentiert, dass diese Biographie keineswegs stimmig ist und dass dissoziale Persönlichkeiten auch andere Biographien haben. Nicht ein einmaliges Trauma, sondern viele alltägliche kleine Verletzungen gerade durch geliebte Elternfiguren. Das stimmt sicher – und die Irritation könnte sich doch leicht auflösen, wenn man in dem Film das sieht, was Hannibal Lecter sagt: er sei „das Böse“ und keiner Diagnose zuzuordnen! Rauchfleisch zitiert das, kann aber mit dieser Aussage, die auf das Vorhaben der ICD-Einordnung bereits antizipatorisch-verweigernd reagiert, nicht so recht etwas anfangen. Der Film schneidet nämlich selbst solche konstruierten biographischen Kontexte weg, findet die nur bei der FBI-Gegenspielerin und *macht* damit „das Böse“ unerklärlich. Der Film will „Abgründe“ konstruieren, die sich eben jeder Einordnung entziehen. Und der Diagnostiker wäre dann in der Lage, die Möller beschrieb: aus Hilflosigkeit vergibt Rauchfleisch die Diagnosen der Psychopathie, der dissozialen Persönlichkeit und schließlich auch der Borderline-Persönlichkeitsorganisation. Das kann bei all den Patienten, die in Kliniken eine solche Diagnose über sich oder Mitpatienten hören, nur Angst und Schrecken auslösen. Das Entscheidende aber wäre übersehen: dass der Film „unerklärliche menschliche Abgründe“ *fingiert*, die uns als Zuschauer das Gruseln lehren sollen – vor den Monstern, die in so honetten Berufen wie Psychiater oder Psychotherapeut sich verstecken. Dass man solche Seiten manchmal in sich verspürt, macht einen freilich noch lange nicht zu einem Monster. Dass es mörderische Psychiater gab, lehrt besonders die deutsche Geschichte. Aber ob „unmotiviert Abgründe“ dafür verantwortlich sind, bleibt die große Frage. Der Sinn oder Unsinn, sie in dieser Weise zu stellen, bliebe unthematisiert.

Aber wie steht es um die Nähe von Film und Psychiatrie eigentlich?

---

*Der Zusammenhang von Film und Psychoanalyse ist auch dem Freud-Biographen und Historiker **Peter Gay** in seinem neuen Buch „Die Moderne – eine Geschichte des Aufbruchs“ (2008) einige Bemerkungen wert:*

---

*„Die aussichtsreiche Zusammenarbeit zwischen Kino und Psychoanalyse war lange Zeit eine hoffnungsvolle Spekulation. Es kann kaum verwundern, dass ihr zeitliches Zusammentreffen, also die Tatsache, dass beide etwa um dieselbe Zeit entstanden, Anlass zu optimistischen Erwartungen gab. Die Brüder Lumière feierten 1895 ihren Durchbruch gerade einmal ein Jahr, bevor Freud seinen neuen, beunruhigenden Entdeckungen den Sammelnamen ‚Psychoanalyse‘ gab. ...*

---

*In ihren Materialien haben beide Disziplinen zweifellos vieles gemeinsam, vor allem seit die Filmindustrie lernte, einige ihrer einzigartigen Techniken zur Erkundung des Denkens von Menschen einzusetzen, die im Konflikt mit sich und ihrer Welt lebten. Doch die Vereinigung zwischen Film und Psychoanalyse war niemals mehr als eine gut gemeinte, wenn auch nicht sehr fruchtbare Mussebe. Ihre Beziehung war immer nur einseitig. Über die Jahre haben Psychoanalytiker ganz selten einmal Filme interpretiert, um verborgene Triebregungen oder Ängste aufzudecken, die den Drehbuchautoren oder den Regisseuren ebenso wenig bewusst waren wie den Schauspielern, als sie die vorgegebenen Texte sprachen. Doch die Gegenrichtung, bei der ein Film die zentralen Abstraktionen der Psychoanalyse erfolgreich zur Darstellung gebracht hätte,*

Wenn Filmregisseure früher einmal Medizin und Literatur studiert haben und man sich fragen muß, ob ihre Kenntnisse von psychiatrischen Lehrbüchern ihre filmischen Konstruktionen geleitet haben, dann haben wir es mit der gleichen Pirouette zirkulärer Argumentationen zu tun – nur gleichsam eine Stufe vorher. Nicht erst bei der Analyse der Filme, sondern schon bei deren Produktion.

Das ist der Fall bei der Analyse des Films „Kalifornien“, der 1993 unter der Regie von **Dominic Sena** gedreht wurde. Er wird hier von **Thomas Ross** vorgestellt. Ein junger Journalist, Brian, will ein Buch über Serienmörder schreiben und begegnet auf einer Fahrt nach Kalifornien einem. Er merkt es erst lange nicht, aber dann häufen sich die Brutalitäten: Early Grayce erschlägt einen Mann an einer Tankstelle, erfindet Lügengeschichten, bringt einen anderen um, um seine Straftat zu verdecken, erfindet weitere Lügengeschichten und führt einen „grandiosen Exklusivitätsanspruch“ (S. 275) nach dem anderen vor. Thomas Ross gibt verdienstvollerweise die Dialoge aus dem Drehbuch wieder, was die Lektüre sehr spannend macht und ordnet den Killer dann unter ein Konzept der „Psychopathy“ ein, das in das ICD und DSM noch keinen Eingang gefunden habe und sich vom deutschen Psychopathiekonzept unterscheidet. Es gibt charakteristische Defizite bzw. Auffälligkeiten im affektiven und interpersonellen Bereich wie z.B. oberflächlicher Charme, Betrügereien, manipulatives Verhalten, kaum Gewissensbisse oder Schuldgefühle, soziale Verantwortungslosigkeit sowie parasitären Lebensstil neben manchen anderen Charakteristika. Die Ätiologie der *Psychopathy* sei unbekannt, schreibt Ross (S. 277) und ihre Einordnung ebenfalls „unscharf“. Abschließend folgt eine interessante Bemerkung:

„Das Drehbuch für den Film stammt von Stephen Levy und Tim Metcalfe, beides keine Unbekannten in Hollywoods Unterhaltungsindustrie. Einer der beiden, Tim Metcalfe, hat Medizin und Literatur studiert, und angesichts der Figur des Early Grayce, auf die die Merkmale der Psychopathy nahezu prototypisch zutreffen, fragt man sich, ob das Psychopathy-Konstrukt den beiden schon beim Schreiben der Story geläufig gewesen war.“ (S. 279)

Was, wenn das so wäre? Dann wäre also irgendein Lehrbuch-Autor zugleich der geheime Drehbuch-Autor und wer dann den Film analysiert, liest eigentlich ein Lehrbuch. Macht das was? Ja und nein. Eigentlich ja nicht. Auch aus verfilmten Büchern kann man was lernen. Aber die Autoren zitieren nach den letzten Sätzen auch kritische Stimmen, die das „Übermaß an Gewalt“ in

diesem Film bemängelt haben und dann wäre da doch etwas, das etwas macht: nämlich unsere seltsame Lust an Gewalt bliebe ungesehen, sondern nur bedient. Und die abschließende Reflexion von Thomas Ross über den Namen – Grayce mit Anklang an „Gnade“ (S. 280) – wäre dann ziemlich abgründig. Gibt es da die Andeutung einer Phantasie, dass der Gewalttäter als Erlöser, Gnadenspender ex negativo gesehen werden soll? Der uns aus dem irdischen Jammertal – Kalifornien mit Kl, das ist der „heiße Ofen“, also die Hölle – erlöst? Oder den wir so sehen wollen? Um die Gewalt nicht wahrzunehmen, während wir sie im Kino sehen?

Die Lektüre dieses Buches lohnt, v.a. wenn man es, wie ich es hier tue, „gegen den Strich“ liest. Die tiefe „Wahlverwandtschaft“ zwischen der Sichtbarkeit des Films und der Unsichtbarkeit der Psyche, wie es im Beitrag von **Tömmel** und **Tömmel** über *Belle de Jour* (S. 366) heißt, hatte bereits **Jacques Lacan** veranlasst, die Filme von **Bunuel** als „Anschauungsmaterial für Schüler“ zu verwenden.

Man kann das Buch also nutzen für Unterrichtseinheiten und dann hätte man eine schöne Materialsammlung. Schnell würde dann deutlich, dass das ICD-Einordnungsprogramm von einigen Autoren mehr als deutlich (etwa in den Beiträgen von **Franziska Lamott** oder **Friedemann Pfäfflin**) konterkariert wird. Bei anderen Autoren ahnt man eher das erhebliche Unbehagen, etwas in das Prokrustesbett einer engen und engstirnigen Kategorisierung pressen zu sollen, was partout nicht hinein will. Und es gibt Autoren, die beinahe fröhlich sich ans Werk machen und dann, unerwartet, wie gegen die Wand fahren, wenn sie Biographien „so oder ähnlich“ fingieren müssen – und hier könnte eine wohlverstandene Lektüre am meisten lehren. Nämlich über Dogmatiken und Engherzigkeiten eigener Konzepte, über den *Unterschied* von kategorialer Einordnung und narrativer Struktur oder von Ästhetik und klinischer Diagnose. Und natürlich auch über den eigenen Größenwahn, manche Dinge umstandslos eigenen vorformulierten Konzepten zuordnen zu wollen ohne zu merken, dass ein solches Verfahren den Dingen Gewalt antut – in-

dem sie die Dinge als etwas sieht, was sie nicht sind. In jedem Fall erfährt man aus fast jedem Beitrag des Buches kleinere oder wichtige Details, über Filme und ihre Regisseure, deren Berufe oder deren Absichten, die ebenfalls quer zur Gesamtabsicht des Bandes stehen – ich stelle mir vor, dass das die Lektüre in einem Seminar mit Weiterbildungsteilnehmern sehr diskussionsfreudig

werden ließe. Und man kann die Filme auf DVD bekommen (Hinweise werden am Schluss gegeben) und dann die Verengungen der Diagnostik an Ort und Stelle aufsprengen. Das kann nur – lehrreich sein. Und müsste besonders dann zu kontrastreichen Debatten führen, wenn man noch ein ganz anderes Buch dazu nimmt.

## ZWEITER GANG INS KINO

Das bereits erwähnte Buch von Laura Marcus macht gleich zu Anfang darauf aufmerksam, dass der Film ein besonderes Medium ist; mehr als etwa ein Buch ist er an die Präsenz und Handhabung von Maschinen gebunden. Er handelt von den Dingen, die sich bewegen und folgt insofern dem Prinzip der „locomotive“, wie Marcus schön beschreibt. Noch das Wort *kinema* hat diese doppelte Bedeutung von „motion“ und „emotion“. Das strahlt dann wieder zurück auf literarische Schreibtechniken bei **James Joyce**, der die filmische Bewegung zu kopieren sucht.

„There is a symbiotic relationship, I suggest, between ‚culture‘ and ‚technology‘, and between ‚literature‘ and ‚technology‘, which is particularly marked or, at least, marked in particular ways, in the historical period under discussion: the close of the nineteenth century and the early decades of the twentieth“. (Marcus, S. 20 f.)

Eben diese symbiotische Beziehung zwischen Kultur/Literatur und Technologie macht ein anderes Buch über „Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome“ zu einem wichtigen Anliegen – neben anderen. Es ist von **Parfen Laszig** und **Gerhard Schneider** 2008 im Psychosozial-Verlag herausgegeben und enthält ebenfalls Beiträge renommierter Autorinnen und Autoren. Die Rede von „Symptomen“ im Titel legt die irrtümliche Vermutung nahe, dass hier ein ähnliches Anliegen wie im Band von Doering/Möller verfolgt wird. Schneider macht im ersten Beitrag klar, dass im ganzen Buch von „Symptomen“ im Sinn von „Anzeichen“ gesprochen wird, Anzeichen nämlich für kulturelle Veränderungen,

die eben aus der genannten Symbiose resultieren.

Der Beitrag von **Manfred Riepe** über *The Matrix* macht in schöner Weise klar, wie diese Symbiose von Filmemachern ausgestaltet wird. Riepes Zugang ist vergleichend und historisch, er zeigt, wie frühere Animationsfilme technisch noch hilflos waren und erst der Ausbau der für die Trickfilmherstellung erforderlichen Rechnerleistung jene Effekte hervorbrachten, von deren Perfektion sich gerade jüngere Kinobesucher angezogen fühlen. Und dabei werden alte philosophische Probleme neu thematisch; Riepe spricht *The Matrix* als „Kulminationspunkt der Philosophiegeschichte“ (S. 86) an, zeigt das aber nicht pauschalierend, sondern bis in die Details der Eingangsszene. Dort sieht man, wie Polizisten ein Zimmer stürmen, es kommt zum Kampf mit einer Frau in schwarzem Outfit einer Domina und Wespentaille mit Namen Trinity, die von einem Polizisten festgehalten wird. Aber mit einem raschen Kung-Fu-Griff befreit sie sich aus dem Griff des Polizisten und jetzt verlangsamt sich der Film so sehr, dass sie wie in der Luft zu schweben scheint, während die Kamera um sie herum fährt und es kein Ruckeln und Zucken gibt – der Trick ist, dass der Trick nicht sichtbar wird! Das ist die technische Neuerung dieses Films, die der Film genau vorführt und Riepe kommentiert:

„Das ästhetische Problem dieser *Geschwindigkeit* ist, dass sie bei naturalistischer Betrachtung nicht sichtbar sein dürfte, weil die Frau sich aus der Sicht der verdutzten Polizisten ja eigentlich *wie im extremen Zeitraffer* bewegt. Sie müsste kurzzeitig unsichtbar sein. Der Kinozuschauer zahlt aber Geld nur dafür, dass er etwas zu *sehen* be-

kommt, was eigentlich *unsichtbar* ist bzw. einer Komposition ‚unmöglicher Bewegungen‘ ... entspricht“ (S. 91)

Hier also sind wir mitten im Thema von der Sichtbarmachung des Unsichtbaren bzw. in dessen technischer Variation. Sofort versteht man, dass es hier technisch gelingt, Zenons Paradox zu visualisieren. Zenon war jener Grieche, der über die Frage nachgrübelte, wie es eigentlich möglich sei, dass man die Bewegung eines fliegenden Pfeils sehen könne, wenn Zeit doch immer nur von Augenblick von Augenblick geschieht und sein Schluß war, dass das absolute Erleben eines absoluten Jetzt einen *Zeitpunkt* markiert, der außerhalb der sinnlich wahrnehmbaren Zeitläufe sich ereignet – Zeit also ein *metaphysisches* Geschehen sei. Wie *Unterschied* oder *Zusammenhang* oder *Gestalt*. Das genau ist das Paradoxon des Films, den Riepe in weiteren Details analysiert. Dessen Thema ist ja bekanntlich die Visualisierung der Idee, dass nicht Menschen die Maschinen beherrschen, sondern Menschen nur bioenergetisches Futter für perfektionierte Maschinen sind, die den Menschen vorspiegeln und vorspielen, in einer realen Welt zu leben. Riepe verweist sehr sparsam auf Philosophie, auf die Sache mit Zenon verzichtet er; aber er sieht dennoch mit anderen Autoren, die über den Film geschrieben haben, dass hier filmisch Philosophie getrieben wird.

Der Herausgeber Gerhard Schneider hat bereits ein elaboriertes philosophisches Methodenbewußtsein in seinem einleitenden Beitrag erkennen lassen. Er stellt dort die Frage, *als was* ein Film eigentlich konzeptualisiert wird, wenn man ihn unter die psychoanalytische Lupe legen möchte? Das ist eine ziemlich relevante Frage. Die meisten Autoren des Doering/Möller-Bandes haben Filme *als* klinische Demonstration analysiert. Hier zeigt Schneider, dass es noch sehr viel weitergehende Möglichkeiten gibt. Die Psychoanalyse kann den ganzen Film *als* Person auffassen und dann auch Übertragungen auf den Film analysieren, sie kann den Film *als* Mittel der Provokation von Zuschauerreaktionen auffassen oder aber *als* Symptome, nämlich als Hinweise auf die soziokulturelle Befindlichkeit der Zeit, die sich in ihm mitteilt:

„Damit ist zugleich die leitende Perspektive dieses Buchs angesprochen. Filme können als Oberflächenphänomene verstanden werden, deren psychoanalytische Reflexion tieferliegende vor- oder unbewußte soziokulturelle Konflikte und Phantasien zu artikulieren vermag“ (S. 24)

Und die Psychoanalyse kann sogar die „Faktur“, die Mach-Art eines Films analysieren und muß dazu nicht nur auf narrative Strukturen zu sprechen kommen, sondern beispielsweise auch auf technische, wie es Riepe zeigt.

Zur Mach-Art eines Films gehört, jedenfalls in manchen zeitgenössischen Filmen, dass der Film die Art des Sehens selbst zu thematisieren vermag. Das zeigt Parfen Laszig in seinem Beitrag über *Strange Days*. Es ist wiederum die Anfangsszene, die fasziniert, weil hier zunächst ein brutaler Raubüberfall zu sehen ist, dessen rasante Kameraführung den Zuschauer verstört – und dann wird plötzlich klar, dass es sich um eine Aufzeichnung handelt. Die Qualität des „Sehens *als*“ verändert schlagartig auch die Affektlage. Denn wenn nicht mehr sicher unterschieden werden könnte zwischen Täuschung durch eine Aufzeichnung und sinnlichem Erleben steht die Frage nach der Stabilität von Identitätskonzepten unmittelbar auf der zeitdiagnostischen Tagesordnung. Der historische Hintergrund waren die sog. *Los Angeles Riots*, als weiße Polizisten von einer weißen Jury 1992 freigesprochen wurden, obwohl es eine Aufzeichnung gab, die diese Polizisten zeigte, wie sie einen Schwarzen bei einer Verkehrskontrolle brutal durch Schläge ermordeten. Die nachfolgenden Unruhen mit Einsatz der Streitkräfte kosteten über 50 Menschenleben und so ist die Frage nach der Identität, nach den sozialen Kategorisierungen, nach dem, was wir sehen, wenn wir etwas sehen, vom Film auf eindringliche Weise präsentiert. Der Film fingiert die Möglichkeit, dass man durch elektronische Kurzschließung des Gehirns eines Menschen mit dem eines anderen auch das Erleben von einem zum anderen vermitteln könnte; einer macht wild-ekstatische sexuelle Erfahrungen und kann sie an den anderen weiter geben. Selbst wenn einer einen ihn sexuell erregenden Mord begeht, kann er die eigene Erregung noch an sein Opfer weiter-

geben und sich an der zurückgemeldeten Steigerung von deren Angst weiden, was die Angst des Opfers steigert, was die Erregung des Täters steigert usw. In diesem Zusammenhang zitiert Laszig einen interessanten Dialog:

Keith: Was fühlt man da genau?

Lenny: Genau genommen alles. Was auch immer du willst. Was auch immer du sein willst ... hier bekommst du, was du sonst nie kriegst. Ja, die verbotene Frucht...

Lenny: Du mußt mir vertrauen. Denn ich bin dein Priester. Ich bin dein Psychiater. Ich bin der direkte Draht zur Schaltzentrale deiner Seele ... Der Weihnachtsmann des Unterbewußtseins. Du sagst es, du denkst es, du kannst es haben.“ (S. 49 f.)

Der Psychiater als Priester mit direktem Draht zur Schaltzentrale einer fremden Seele – eine Horrorvision und dennoch das genaue Komplementärstück natürlich auch zu Hannibal Lecter; der vollbrachte solche Kunststückchen noch ganz untechnisch, einfach mit „Feingefühl“ in perverser Absicht. Und in einem Liebesakt sagt Faith zu Lenny: „Ich liebe deine Augen, Lenny. Ich liebe die Art, wie sie sehen!“ (S. 53) Doch, hier, an dieser Stelle, da kommt es schon ziemlich genau dazu, dass das Kino übers Sehen nachdenkt und die Psychoanalyse kann sich – im Widerspruch zu Peter Gays apodiktischem Urteil – zu erheblichen Reflexionshöhen aufschwingen, von denen dieser Band einiges bietet.

Die kulturelle Differenz des Sehens macht der nachfolgende Beitrag von **Isolde Böhme** über *Der Geschmack der Kirsche* sich zum Thema. Die europäische Zentralperspektive, die gleichsam die optische Grundkonstruktion des „Ich“ darstellt, wird in diesem Film kontrastiert mit einer islamischen Sicht, wonach der Körper gerade selbst durchsichtig ist und seine Seele die Dinge dieser Welt gleichsam aus vielen, letztlich aus allen Perspektiven wahrnehmen kann. Deshalb hatten arabische Wissenschaftler bereits um das Jahr 1000 herum intensive Forschungen zur Brechung des Lichts betrieben, wie Isolde Böhme berichtet und **Dietrich von Freiberg**, jener mittelalterliche Philosoph des 13. Jahrhunderts, über den wir im PNL-70 berichtet hatten, hatte daran angeknüpft und

die Farben des Regenbogens, so angeregt aus dem Morgenlande, analysieren können. Auch wußte man damals übrigens schon, dass die Erde eine Kugel ist!

Die technischen Fragen des Lichts waren damals *symbiotisch* verknüpft mit den Fragen der Kultur, des Sehens und des Sich-Befindens in einer Welt, die viele Perspektiven gelten läßt und nicht eine als „zentral“ setzt. Der Film, so die Autorin, „läßt sich nicht erzählen“ (S. 71), und so kann auch ich hier eher solche Reflexionen einflechten. Aber die Lektüre ihres Beitrages hat mir durchaus das Gefühl gegeben, den Film „gesehen“ zu haben, etwas, das also eigentlich *unsichtbar* war.

Identität – das lustvolle „Jenseits des Identitätszwangs“ und die „Angst vor eben diesem Jenseits“ ist das Thema der Analyse von *Lola rennt* durch Gerhard Schneider. Die adoleszente Lust, noch nicht fertig geworden zu sein, andere Möglichkeiten immer noch durchspielen zu können, sich also außerhalb der ego-zentrischen Zentralperspektive unidentisch zu stellen, entdeckt der Autor schnell; darin erkennt er dann auch das typische „postmoderne Lebensgefühl“ (S. 107), das bekanntlich als adoleszent bezeichnet werden kann. Alles ist von einem hybriden „Ich will es“ bestimmt und dieser megalomane Wahn wird im Film dargestellt und zugleich dessen Angstpotential gebannt. Im Rennen geht es, wie bei Zenon, um die Überbietung der Zeit, jenen „Absolutismus der Wirklichkeit“, den der Philosoph **Hans Blumenberg** einmal so formulierte, dass nämlich irgendwann ein Ende auf uns alle wartet; der Kern des Größenwahn ist, das zu ignorieren.

„Auf diesem Hintergrund wird die psychoanalytische Bedeutung des visuellen Zentralmotivs erkennbar, dass Lola *rennt*, sie läuft nicht nur einfach, das wäre zu schwach, und genau dieses Rennen, das sich dem sitzenden Zuschauer über die Vitalität von Franka Potente, die Musik Tykwers und die Dynamik der Kamera Griebe leibhaft vermittelt, ist das ichhafte – Lola: ‚Weil ich es will!‘ – Anrennen *gegen* die drohende Ohnmacht und Vernichtung, die, wie der Junge mit dem gefährlichen Koter im Trickfilm, so bedrohlich im Hintergrund lauert, dass ein solches Wehren nur

in der Identifizierung mit der Position einer *Gegen-Ohnmacht-Allmacht* möglich scheint. So gesehen, ist der Film die Realisierung eines Gegen-Angsttraums, gegen eine Traumsituation, die jeder kennt: bedroht zu sein, und doch nicht von der Stelle zu kommen.“ (Schneider, S. 112)

Das alles wird bis in feine Verästelungen beschrieben, etwa in der „Faktur“ (S. 117) des Films mit seinem Wechsel von Trickdarstellung, Video- und Filmaufzeichnung oder mit der Beobachtung der eingeblendeten Zitate aus *Vertigo*.

Die eingespielten zeitdiagnostischen Überlegungen finden sich auch im Beitrag von **Joachim F. Danckwardt** über *Mulholland Drive* von **David Lynch**, der sich mit dem „Werden“ von Menschen in der Deutung des Autors befasst. Aber hier sind ganz neue Wirkmechanismen zu beobachten; Danckwardt lässt sich konsequent vom Film belehren:

„Lynch reagiert ... auf den Zeitgeist, genauer: auf die heutzutage vorherrschenden kulturellen Prozesse, mit denen wir unsere Menschen zu Menschen werden lassen, ihre psychologischen Werde- und Entwicklungswege, ihre Konstituenten, Mechanismen und innere Dynamik, ihre Hoffnungs- und Glückszustände, ihre Angstzustände, ihre Störbarkeiten und Schicksale. Sie verlaufen vorzugsweise nicht oder nicht mehr idealistisch über mütterliche Reverie, ihre Körper-, Laut-, Zeichen- und Sprachspiele, sodann über Wort und Schrift in einer die vorbildliche Elternschaft idealisierenden Triangulierung. Diese Verhältnisse sucht man bei Lynch vergebens; sein Personal leidet durchweg unter frühkindlichen Traumata und schwersten Entbehrungen“ (S. 132. f.)

Hier kommt eine ganz andere Empirie zum Vorschein, als wenn man die Häufigkeit von Traumata und Entbehrungen erheben wollte; der Film selbst ist deren Dokument, und Danckwardt macht mit diesen Worten auch deutlich, was entbehrt wird und dann, wie sich die psychoanalytische Theorie und Praxis auf diese medial verseuchten Verhältnisse einstellen muß.

Auf eine andere Weise thematisieren auch alle anderen Beiträge diesen kulturellen Wandel der Zeit. Bei **Mathias Hirsch** heißt es gleich einleitend:

„In den Anfängen der Psychoanalyse gegen Ende des 19. Jahrhunderts lieferten Moralisierung und Tabuisierung der Sexualität den Konfliktstoff hinter der psychischen, insbesondere der hysterischen Erkrankung. Die Psychoanalyse entfachte Skandale sowohl mit dem Aufdecken realen sexuellen Mißbrauchs von Kindern ... als auch mit der Entdeckung der Sexualität des Kleinkindes. 100 Jahre später haben Sexualität und die unbewußten Konflikte mit ihr an Relevanz für psychische Störungen weitgehend eingebüßt, an ihre Stelle sind heute als zentrales Problem die Schwierigkeiten der Ablösung und Individuation bzw. die Persistenz von Abhängigkeiten (letztlich von den Elternobjekten) getreten. Der Kernkonflikt der adoleszenten Protagonistin des Films *Requiem* ist ein Autonomie-Abhängigkeitskonflikt, verwoben allerdings mit den ‚alten‘ Themen der Psychoanalyse: sexueller (und narzißtischer) Mißbrauch und konfliktuöse Sexualität.“ (S. 235)

Hirsch analysiert diesen Film auf dem Hintergrund eines realen Vorfalls, des Exorzismus einer jungen schwer abgemagerten Frau in Regensburg im Jahre 1976 durch einen Priester, der mit deren Tod endete. Ähnlich nimmt sich auch der Beitrag von **Claudia Frank** eines sehr aktuellen Zeitgeist-Themas an, der Sterbehilfe. Sie betrachtet den Film *Das Meer in mir*, der von einem Jungen erzählt, der vom Hals abwärts nach einem Unfall gelähmt ist und um Hilfe beim Sterbenwollen nachsucht. Die Orientierung an ihrer Gegenübertragung (S. 171) führt die Autorin zur Entdeckung, dass gerade die anfänglich suggestive Formel „Ganz ruhig“ ein Gewaltpotential birgt, das sich dann langsam entfaltet. Die Gewalt manifestiert sich auch im Selbstverhältnis des jungen Mannes, der bei einer Begrüßung feststellt, dass er dem Gegenüber nicht die Hand reichen kann – und damit seine bittere Brutalität zu sich selbst dokumentiert. Die Sterbehilfe angesichts des „Absolutismus der Wirklichkeit“ bleibt zu diskutieren.

Methodisch geht Claudia Frank entlang an einzelnen Szenen; alle Beiträge des Bandes orientieren sich stark an Eingangsszenen, in denen wie in einer Symphonie das Thema anklingt, bevor es durchgeführt wird und in einer Reprise ausklingt. Das ist eine sehr klassische Betrachtungsweise, aber vielleicht

dennoch eine Wahrnehmungsweise, mit der hier verfahren wird.

Was ist nun zu den Unterschieden der beiden Bücher zu sagen? Es liegt auf der Hand, dass im Laszig/Schneider-Band die Offenheit dafür, sich vom Film belehren zu lassen für die Psychoanalyse das größere Irritationspotential darstellt. Psychoanalyse kann hier nicht nur analysieren, sie muß sich selbst auf ihre Lernfähigkeit testen. Das ist im Doering/Moeller-Band anders, hier stehen die Kategorien der Untersuchung von vorneherein programmatisch fest. Zwischen beiden Bänden ergibt sich so das Verhältnis von Identitätszwang und Angst eben davor. Vielleicht könnte man zu sagen wagen, dass *eine* (unter anderen) moderne Form eine Identität zu haben die ist, wenigstens den Ausweis einer Störung mit sich zu tragen: „Ich bin ein Borderliner“. Oder: „Ich bin ein Traumatisierter“. Aber es gibt noch etwas anderes, das beide Bücher unbedingt als komplementäre Lektüre empfiehlt. Im Laszig/Schneider-Band gibt es ein Vorwort eines Filmproduzenten und Regisseurs, **Nico Hofmann**, der mit Nachdruck auf die

enge Nähe zwischen Psychoanalyse und Film bereits in der Produktion hinweist:

„In der Drehbuchentwicklung gehen wir im Grunde genommen jede Figur *psychoanalytisch* durch, damit sie in ihrem Charakter und in ihren Konflikten wirklich stimmt“ (S. 9)

So schreibt Hofmann zu Beginn und das wirft die Frage auf, was hier eigentlich „wirklich“ ist und wie das Verhältnis zwischen Film und Psychoanalyse *in der Produktion* sich herstellt. Die beschriebenen Pirouetten – dass die Wirklichkeit des Seelischen durch die psychoanalytisch beschreibbaren Konflikte bestimmt wird, die dann verfilmt werden, die dann psychoanalytisch interpretiert werden, was demnächst zu neuen Verfilmungen führen könnte – verknoten sich kaum lösbar ineinander und so könnte man denken, dass die Psychoanalyse eine gewaltige kulturelle Deutungsmacht über das Medium gewonnen hat. Wenn das so wäre, dann hätte sich psychoanalytisches Wissen seinerseits in die Welt diffundiert.

### DRITTER GANG INS KINO

Einen ganz eigenen Weg in der psychoanalytischen Deutung von Filmen geht **Mathias Hirsch** in seinem Buch „Liebe auf Abwegen – Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet“ (Psychosozial-Verlag 2008). Er betrachtet 15 Filme unter Überschriften wie Mutterliebe, Vaterliebe, Sohnesliebe, Bruderliebe; aber es fehlen auch nicht die Liebesunfähigkeit oder die Selbstliebe, die perverse Liebe oder die Liebe in der Therapie.

Was dem Band von Döring/Möller den Titel gab, der Film *Belle de Jour* taucht hier unter dem Stichwort der perversen Liebe auf und war dort als filmische Illustration des sexuellen Masochismus von **Tanjana Noemi Tömmel** und **Sieglinde Eva Tömmel** beschrieben worden. Der Regisseur **Bunuel** zielte aber fraglos auch auf eine Kritik der Institution Ehe, einen Aspekt, den Hirsch stärker herausstellt. Und wir finden auch hier wieder die Anspielung auf die Gegensätze von Schwarz und Weiß, wenn

Hirsch die anspielungsreichen Details der Protagonistin Séverine (eine verheiratete Frau, die sich als Prostituierte in einem Tagesbordell verdingt), beobachtet und analysiert:

„Im Film übrigens scheinen mir die gegensätzlichen Welten durch die Kleidung Séverines markiert zu werden: Im Skiurlaub und auf dem Tennisplatz ganz in Weiß gekleidet (als Ausdruck der ‚reinen‘ äußeren Welt), erscheint sie auf dem Weg zum Etablissement, dass ihre dunkle Seite repräsentiert, in schwarzem Mantel und mit schwarzer Kappe. Erst im weiteren Verlauf wird auch einmal das Schwarz im bürgerlichen Heim getragen; gegen Ende kommen beide Welten zu ihrem Recht, ausgedrückt wohl mit dem schwarzen Kleid Séverines, unter dem ein weißer Kragen und weiße Manschetten hervorragen; sie sieht aus wie eine frühreife Schülerin.“ (S. 102)

Und ein paar Zeilen weiter findet Hirsch eine am Material des Films gewonnene anschauliche Erklärung:

"Was steckt nun hinter der Notwendigkeit für Séverine, die Welten der Liebe und der Sexualität derartig getrennt zu halten? Bunuel versteckt den Schlüssel geschickt genau an der Stelle, an der erstmalig eine Vereinigung der Welten droht: Husson, der Bote der ‚schwarzen Welt‘, dringt ein in die ‚weiße‘, indem er Rosen schickt. Séverine zerbricht die Vase, in der die Rosen stehen, anscheinend mehr absichtlich als durch Fehlleistung, wie sie gleich anschließend das Parfumfläschchen fallen lässt: Dieses erscheint mir die ‚weiße‘ Bürgerwelt zu repräsentieren, wie die Rosen die ‚schwarze‘. (S. 103)

Hirsch geht mit dieser Deutung über die Vorstellung, dass die Seele gespalten sei, hinaus; er sieht die Protagonistin in verschiedenen „Welten“ lebend. Und diese bilden für sie durchaus je eine Realität. Eine solche Deutung ist sympathisch, weil sie etwas Wichtiges verständlich macht: in verschiedenen, ja sogar in vielen Welten leben wir alle und wir halten sie – etwa die Welt der Arbeit und die des Privaten, die Welt des Alltags und die des Sonntags, die der Kinder und die der Erwachsenen, das Tag- und das Nachtleben – meist recht ordentlich auseinander. Es ist diese Normalitätskompetenz, auf der die entsprechende Leistung von Séverine basiert. Indem wir diese „Welten“ auseinanderhalten, ordnen wir die „Welt“ und darin unterscheidet uns nichts von einer Figur wie Séverine. Hirsch renormalisiert so, wie Freud einst die Symptome der Neurose mit der Traum- oder der Witzarbeit verglich und ausdrücklich herausstellte, wie normal das alles ist. Normal ist ja auch die Existenz von solchen Bordellen *in* dieser Welt und im Text von Tömmel/Tömmel finden sich bemerkenswerte Hinweise auf die Theorie des Masochismus, worin deutlich auf Geschlechtlichkeit als „soziale Kategorie“ im Anschluß an die Arbeiten von **Christa Rohde-Dachser** verwiesen wird (S. 371). Dementsprechend sehen diese Autorinnen auch die filmische Absicht des Regisseurs:

„Auch Bunuel deutet sexuellen Masochismus nicht als im Spiegel der Normalverteilung abweichende, aber angeborene Neigung, sondern als Ergebnis der zeitgenössischen, kulturell tradierten und legitimierten Herrschaftsstrukturen der Geschlechter, deren bewusste Inszenierung Séverines

Träume darstellen, während sie sich sonst in subtileren Formen äußern. Dabei bietet die Dichotomie von Reinheit und Schmutz ein Instrument normativer Bewertungen, mit der sich insbesondere Frauen kategorisieren lassen.“ (Tömmel/Tömmel, S. 372)

Zur seelischen Implantierung solcher Bewertungen gehören etwa die Rolle der katholischen Kirche und der katholischen Sexualmoral; Séverine verweigerte die Kommunikation. Und genau passend dazu formuliert Hirsch:

„Bunuel nimmt nicht die in der menschlichen Natur enthaltene tragische Schwierigkeit oder letztliche Unmöglichkeit, triebhaft, leidenschaftliche Sexualität mit langdauernden Beziehungen zu verbinden, aufs Korn, sondern die Verlogenheit einer Gesellschaft, die vorgibt, eine solche Integration zu schaffen, gleichzeitig aber heimlich in der Welt "verkehrt", die sie projektiv zu unmoralischen, nicht diskutabel "schlechten" macht.“ (Hirsch, S. 105)

Diese Bezüge zur Dimension des Gesellschaftlichen verfolgt Hirsch auch in allen anderen Beiträgen und lässt sich dabei auch hinsichtlich der Interpretationsmethodik durchaus über die Schulter schauen. Beeindruckend ist seine Analyse des Films *Der Nachtportier* (von **Liliana Cavani**), der von der Wiederbelebung der Lagererfahrung handelt. Der Nachtportier Max ist ehemaliger SS-Mann und trifft auf einen Hotelgast, Lucia, der er bereits im Lager begegnet war, die er quälte und sich auch sexuell unterwarf. Max gehört einer Art „Geheimorden“ ehemaliger SS-Männer an, die sich heimlich treffen. Dieser Orden wird von einem „Professor“ geleitet, der die Frage der Schuld in einer „Gruppenanalyse“ zu klären vorgibt – wieder begegnen wir der engen Verlotung von Therapeutik und Film – im Film. Die Pirouetten werden wir nicht los.

Dieser Film war 1974 gedreht, dann verboten worden, dann doch als Kunstwerk rehabilitiert und zur Aufführung frei gegeben worden, die Rezensionen nun spalteten diesmal das Publikum. Während die einen feierten, wie der Film die Grausamkeiten des Lagers zeige und so Annäherung an brutale Wahrheiten möglich mache, verachteten andere ihn als schmierigen Versuch, das Publikum durch Ausschlachtung grausamer

Szenen zu erregen. Diese Gegensätze dokumentiert Hirsch in einer schönen Zusammenstellung von Zitaten aus Rezensionen. Dann geht er einen Schritt darüber hinaus und versucht diese gespaltene Reaktion als Gegenübertragungspheänomen zu deuten, indem er auf die Internalisierung des Täters abhebt und so die auffallend unrealistischen Darstellungen sexueller Gewalt im Film beschreibbar werden, weil ähnlich wie in Träumen der adäquate Affekt zu peinlichen oder entsetzlichen Szenen einfach nicht „mitgeliefert“ wird – damit geträumt werden kann. Wenn dann manche Rezensenten sich über die affektive Teilnahmslosigkeit des Films beklagen, dann kann hier die psychoanalytische Deutung weiterhelfen:

“Vielleicht aber dient diese Form der Stilisierung nicht der Verharmlosung, sondern soll die Affektlosigkeit *des Täters* darstellen, so dass der Zuschauer in einer komplementären Identifikation in der Gegenübertragung (Racker 1959) die Affektlosigkeit des Täters entsetzt an sich selbst feststellen muss.“ (S. 118)

Diese Analyse vermag zu überzeugen, weil sie das Konzept der Gegenübertragung mit dem der Introjektion verbindet und die Zuschauerreaktion zum Ausgangspunkt nimmt

und sie so zu erklären vermag. Und wir sehen, dass Gegenübertragung durchaus erlebt werden kann. Wenn man nur den individualistischen Standpunkt aufgibt, man müsse eine Gegenübertragung auf eine Person haben. Schneider hatte uns belehrt, dass man den ganzen Film bereits *als* Person auffassen kann, also auch mit Gegenübertragungen reagiert und dass man dazu jedoch Biographie benötigt. Gegenübertragung – das ist, wie die gegensätzlichen Rezensionen zeigen, vielleicht oft vielmehr Wertung als wir annehmen. Erst die *Analyse* der Gegenübertragung kann manchmal ein Integral schaffen, das die Gegensätze zu überbrücken vermag. Hirsch kommt aber durchaus auch zu Kritik am Film, wenn er etwa die Thematik der „Gruppenanalyse“ aufgreift und die irri- ge Vorstellung, durch Gruppenanalyse könnten die Täter die Schuldfrage abschütteln, dem Film selbst vorhält. Es ist erfreulich, dass die psychoanalytische Methode sich dem Film nicht nur nach- oder sogar unterordnet. Dass Filmregisseure manche seelischen Dinge tendenziös oder reißerisch darstellen, muß natürlich einer Kritik zugänglich bleiben.

## WIEDER AN DER LUFT

**G**eht man aus dem Kino, brauchen die meisten Menschen ein bisschen Zeit zur Besinnung auf diese normale, die unsrige Welt. Wenn wir jetzt also die drei Kinobücher verlassen, dann könnte es einem fast ähnlich ergehen: wir haben gesehen, das Kino kann uns einen Spiegel dieser Welt vorhalten, aber es ist natürlich ein Zerrspiegel. Denn der Film ordnet die Dinge dieser Welt trickreich und einfühlsam zugleich auf neue Weise und bleibt dennoch dieser Welt verbunden. Die Analyse von Filmen kann auf eine sehr interessante, aber jedesmal verschiedene Weise vorgenommen werden. Denn die Kategorien der Ordnung selbst dienen eben – der Ordnungsstiftung. Mal sind es die Kategorien des ICD, mal sind es wie bei Hirsch die Kategorien und Varianten der Liebe, mal sind es wie bei Laszig/Schneider die Kategorien der Zeitdiagnose.

Etwas analysieren, das lässt sich dann lernen, ist manchmal ein Versuch, Ordnung zu *sehen* selbst dann, wenn das schwierig ist. Theorien sind in diesem antiken Sinne dann weniger *Abbilder* von Wirklichkeit, wie es ein naiver Realismus will; sie müssen auch nicht falsifizierbar sein, wie der Fallibilismus lehrt. Ihnen muß auch die Realität nicht entsprechen, wie es der Empirismus fordert. Theorien könnten vielmehr in einer ganz neuen und zugleich antiken Weise verstanden werden als jene Mittel, mittels deren wir uns die Welt ordnen. Sie lehren uns sehen. Egal, ob sie gut sind. Denn sie lehren uns in jedem Fall sehen – und schlecht sind sie alle, weil sie uns verschweigen, was sie uns nicht sehen lehren. Das erfährt man, wenn man sich andere Theorien –

das sind also *Sehhilfen* – auf die Nase setzt. Schwierig wird es bei der Analyse von Filmen, wenn die Theorie, die als Analyseinstrument verwendet werden soll, nur nachplappert, was der Film schon sagt; ein paar Beispiele dafür konnte man ja finden.

Der Film bezieht sich auf Wirklichkeit auf eine, die Analyse auf eine andere Weise. Dabei kommt es zu den beschriebenen Pirouetten, zu den historisch dokumentierbaren Verknotungen von realen Personen, die im Umfeld der Analyse wie in dem des Films erscheinen. Hier kommt es dazu, dass Diagnosen wie *Borderline* zunächst Filmtitel (um 1930) waren, bevor sie Diagnosen wurden; hier kommt es dazu, dass dann Diagnosen zu Mitteln avancieren, Filme zu beschreiben, genauer: einzuordnen. Mit unterschiedlichem Erfolg. Man sieht, was man sieht und sieht nicht, was man nicht sieht. Weil aber diese drei Bücher so unterschiedliche Seh-Instrumente verwenden, nämlich Ordnungen setzen und Theorien aufrufen, können sie ihre Sehfehler wechselseitig wahrnehmen – so wie das linke Auge den blinden Fleck des rechten Auges unbemerkt zu korrigieren vermag. Dann kann man doch etwas sehen (sogar binokular in die Tiefe) und sich außerdem die Freude, ins Kino zu gehen, bewahren und möglicherweise mit anderen teilen. Dass darüber die Psychoanalyse nicht vergessen werde, wollen wir dann hoffen. Denn das Kino dauert meist etwa anderthalb bis zwei Stunden. Der Rest des Lebens muß dann auch noch bewältigt werden und dazu ist die Psychoanalyse nicht so schlecht. Denn wir können ja sehen, wie ihre Erkenntnisse und ihre Ordnungen durch den Film diffundieren, wie Regisseure und andere Akteure sich auf Psychoanalyse berufen. Fürchten müssten wir wohl, wenn der Wandel durch Diffusion dazu führte, dass Psychoanalyse sich im Film gleichsam verdünnt oder sogar auflöst. Wenn also die angesprochene Symbiose zwischen Film und Psychoanalyse zu einer aufsaugenden Verschmelzung der Letzteren führen würde. Wenn Film und Psychoanalyse dieselbe Theorie verwenden würden, durch die gleiche Brille gucken. Dann wäre mit einer „Analyse“ von Filmen oder mit Filmen von Analysen nichts mehr zu gewinnen.